

Raluca Cristina DRAGOMIR*

**MODERNITÉ ET INTEMPORALITÉ CHEZ BRÂNCUȘI.
L'OVOÏDE**

**MODERNITY AND ATEMPORALITY OF THE ART OF BRÂNCUȘI.
THE OVOID**

- Abstract-

The ovoid accompanies all of Brâncuși's creation; his first performance must be sought very early, towards the beginning of his artistic career, in the series of *Children's Heads*. Romanian and foreign exegetes detect in these works Rodin's influence, but also a very personal note. The evolution of this theme is edifying for the stylistic changes which characterize his art. Brâncuși gradually and fairly quickly departed from the example of the master of Meudon. The study of children's heads and their variants sculpted between 1906-1908 reveal the way in which the sculptor found the opportunity to comment on simple forms, organized in clear lines, but also to study the dramatic intersections of angles, of the axes of organization of volumes, elements of future interpretations, severely stylized, of the ovoid forms inaugurated around 1911. The formal evolution of portraits clearly means simplifying, concentrating the expression, gradually eliminating the gesture.

Keywords: Constantin Brâncuși; ovoid; *Sleeping Muse*; *Prometheus*; *Miss Pogany*.

« Avec cette forme (le *Commencement du monde*) je pourrais mettre l'univers en mouvement. »¹

L'ovoïde accompagne toute la création de Brâncuși ; sa première représentation doit être recherchée très tôt, vers le début de sa carrière artistique,

* Université « Dunarea de Jos » de Galati, Roumanie (raluca.dragomir@ugal.ro).

La traduction des citations du roumain en français a été faite par l'auteur de cet article.

¹ Brâncuși, apud *Omagiu lui Brâncuși*, „Tribuna”, 1976, p. 247.

dans la série des *Têtes d'enfants*. Le passage à la forme parfaite de l'œuf est prévisible : après la *Muse endormie* (1910), il y a *Prométhée* (1911), puis la *Tête d'enfant en bois* (1913), le premier *Nouveau-né* de 1915 et enfin les formes parfaitement lisses de la *Sculpture pour les Aveugles* (1916) et le *Commencement du monde* (1920) ; chacune de ces sculptures sera reprise plusieurs années plus tard, en marbre, bois, pierre, plâtre ou métal. En position verticale, les variantes des *Danaïdes*, les *Nègresses blondes* et les célèbres *Mlles Pogany*, témoignent de l'appartenance à la même série de sculptures qui exploitent le symbole et la forme de l'ovoïde.

Brâncuși sculpte des têtes d'enfants presque tout au long de sa carrière. Pourtant, le thème apparaît plus souvent et est associé à la première étape de la création ; exégètes roumains et étrangers décèlent dans ces œuvres l'influence rodinienne, mais aussi une note très personnelle. L'évolution de ce thème est édifiante pour les changements stylistiques eux-mêmes qui caractérisent son art. Brâncuși s'écarte progressivement et assez rapidement de l'exemple du maître de Meudon. L'étude des têtes d'enfants et de leurs variantes sculptées au cours des années 1906 - 1908 révèle la manière dont elles ont accumulé, dans la substance de ces portraits les éléments d'interprétations futures, sévèrement stylisées, des formes ovoïdes inaugurées vers 1911.

L'évolution formelle des portraits signifie clairement simplifier, concentrer l'expression, éliminer progressivement le geste. Une première version (1906) qui se trouve aujourd'hui au Musée de Bucarest, est le buste *d'Enfant en sarrau* (un bras esquissé), la tête penchée ; le regard vers le sol, vide, laisse supposer que le modèle aurait pu être aveugle. La tête, dont la rondeur est accentuée par les oreilles décollées, semble trop lourde pour le cou frêle. Ces caractéristiques se retrouvent aussi dans la sculpture *Tête d'enfant* de 1907 : même si, cette fois le regard est franc, dirigé vers le haut, la tête reste inclinée et comme défiante. N'ayant gardé qu'une partie étroite du buste nu, il donne à la sculpture une forme plus élancée mais n'atténue en rien l'air souffrant de l'enfant. On est loin des grands yeux émerveillés de l'enfance retenus par d'autres artistes.

Brâncuși trouve dans les portraits d'enfants l'occasion d'un commentaire sur des formes simples, organisées en lignes claires, mais également d'étudier les croisements dramatiques des angles, des axes d'organisation des volumes.

Le *Supplice* (1907) reprend le même type d'enfant : crâne rond et rasé, oreilles décollées, cou fragile sur un buste délicat. Une première version comporte un bras et un moignon d'épaule, comme plus tard la *Prière*. Une deuxième version est un peu coupée sous les aisselles. Dans les deux cas, l'expression est celle de la souffrance et de l'accablement. Cette deuxième variante révèle déjà d'une tendance fondamentale de la sculpture brancusienne : il élimine le geste de la main gauche,

cette contorsion douloureuse du bras faible, concentrant l'expression de la souffrance dans le mouvement de la tête qui tombe sur l'épaule, dans les yeux entrouverts, dans le menton contracté. C'est déjà la syntaxe, les relations entre les éléments qui intéressent Brâncuși plus que chaque détail morphologique séparément.

De plus, ce n'est pas l'originalité de la sculpture qui retient, mais des traits très importants et significatifs pour l'évolution future du sculpteur : la rondeur de la tête plus prononcée que jamais et son inclinaison presque à angle droit, comme si elle allait se détacher du tronc; et c'est précisément ce qui se passe à partir de 1908 avec plusieurs *Têtes d'Enfants* et aussi les *Danaïdes* détachées de leurs bustes pour se reposer allongées, en équilibre instable.

Renoncer au détail anatomique conduit à définir la sculpture comme un volume qui doit se justifier par ses propres qualités. Pour la *Tête d'enfant endormi*, la différence des trois variantes (1906-1908) est imposée par le changement de matière : le bronze, d'un modelage plus serré, met en valeur les surfaces qui réfractent la lumière, la faisant flotter comme un halo autour de ce petit miracle qui est une tête d'enfant. Les contours des deux autres variantes travaillées en marbre, sont polis, la lumière glisse dessus, les caresse à peine; la suggestion portraitiste est plus évidente.

Les œuvres du cycle de 1906 à 1908 représentent un renoncement décidé à l'élément accidentel, le recours à ce qui est définitoire, tant pour la construction sculpturale que pour le portrait d'un modèle donné. L'artiste n'accepte pas la solution à teinte sentimentale du sujet, les enfants vivent un drame commenté tantôt avec éloquence, tantôt avec sérieux et gravité prématurée. Aucun sourire n'éclaire jamais les visages des *Enfants* de Brâncuși, leur candeur a un accent tragique, l'expression de leurs visages trahit la conscience précoce de la souffrance.

Parallèlement à la réintégration des formes archaïques dans la vision moderne, la sculpture brancusienne de 1907 à 1910 révèle une autre caractéristique fondamentale qui définit les idées de l'artiste. En 1908, il sculpte le *Sommeil* : les traits délicats se détachent à peine du bloc de marbre où l'on distingue encore les traces du ciseau. Brâncuși fait apparaître la figure progressivement et renforce le contraste entre les parties brutes de la pierre et le polissage partiel du visage qui semble se former. L'unité du bloc de marbre se fond dans l'expression de tendresse et d'émotion contenue, qui émanent du visage.

Au bout de deux ans, la *Muse endormie* réalise le miracle : la tête, très allongée, touche à peine, dans un équilibre fragile, la surface du socle ; la muse flotte dans un monde à part, rien que pour elle-même, loin de la matière à partir de laquelle elle fut créée. Les détails du visage n'intéressent pas Brâncuși, c'est la forme particulièrement ovale par laquelle s'exprime la sensibilité de la silhouette qu'il veut atteindre. Toute expression dramatique se fond dans la forme ovale du visage et le

polissage du marbre blanc. La sensibilité d'une extrême douceur affleure à la surface de la bouche, des yeux, des cheveux, qui semblent apparaître et disparaître à la fois. Un espace infime existe entre l'apparence possible du visage et sa disparition imminente. L'être contenu dans cette forme ovale semble s'ouvrir à la conscience du monde.

Entre 1910 et 1912, la *Muse endormie* connaît pas moins de douze variantes. L'artiste stylise, simplifie, polit les surfaces, et cherche avec persévérance à approcher le volume le plus pur, la simplicité la plus expressive, l'éclat d'une lumière vive, pour obtenir non pas « l'idée d'un portrait », mais la valeur et le sens archétypal d'une œuvre qui doit signifier l'être en état latent.

Christian Zervos précise à propos de cette œuvre et de la période de création : « *La Muse endormie nous montre l'artiste fortement occupé à porter sa conscience à son plus haut degré, convaincu que la réalité ne doit pas être acceptée de la manière dont elle lui est transmise par sa vue et les émotions qu'elle provoque, mais dirigée par son esprit, prenant lui-même le sort de ses œuvres en main et les établissant sur ce qu'il est. C'est incontestablement cette idée de transformation des choses par l'artiste à l'intérieur de sa propre existence, à laquelle il s'est fait un devoir d'ajouter une sérieuse prise en considération des objectifs essentiels pour l'élaboration d'une œuvre d'art.* »²

À voir la façon dont elle penche sa tête, la *Muse* ne peut suggérer autre chose que le rêve. Et justement parce que les paupières ne couvrent plus ses yeux, il semble que le rêve ne se réfugie plus dans l'espace intérieur mais qu'il envahit tout le monde. La *Muse* cesse d'être le simple portrait d'une personne endormie, elle devient une métaphore.

L'inclinaison de la tête n'a jamais, dans les portraits de Brâncuși, une fonction décorative. Dans les sculptures de 1907 c'est le seul signe du supplice que pas un trait du visage ne trahit. Le thème est repris dans *Prométhée* en 1911 où le martyr du titan ne s'exprime par aucune contraction douloureuse des traits. La tête de *Prométhée* est un morceau de marbre ovoïde, comme poli par les eaux qui ont effacé les détails du portrait. Brâncuși revient, il est vrai, à un mythe primordial, mais différent de celui du voleur de lumière. Cette pierre, issue d'une civilisation archaïque plus ancienne que l'histoire du héros déchiré par les vautours, prolonge un thème de la sculpture brancusienne, souvent représentée dans les œuvres de la première décennie du siècle. *Prométhée* se superpose au mythe de l'enfance comme à la métaphore du rêve.

Exposé en 1912 au Salon des Indépendants, à l'occasion de la manifestation cubiste, *Prométhée* est considéré comme une œuvre cubiste. Brâncuși proteste

² Christian Zervos apud Dan Grigorescu, *Brâncuși*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1984, p. 87.

contre cette qualification car il n'en voit que le sens spirituel : « *s'il est bien placé, on voit la tête qui tombe sur son épaule tandis que le vautour lui dévore son foie.* »³

Prométhée, fils du titan Iscapetos, de la nymphe Klijmena et frère d'Atlas, prophète et inventeur, donne à l'homme, selon la mythologie grecque, le feu et la raison. C'est lui qui détruit l'ordre imposé par Zeus et se sacrifie pour l'humanité. Le sens du mythe s'éclaire davantage si l'on considère l'origine grecque du nom: Prométhée signifie « prévoyance, prudence ». Il est toujours mené par le sentiment de la révolte - celle de l'esprit - qui veut devenir l'égal de l'intelligence divine, ou, du moins, lui voler quelques étincelles de lumière.

Le mythe signifie alors l'apparition de la conscience, de l'homme lucide. Pour Brâncuși, *Prométhée* représente la voie vers la lumière, et le feu volé signifie l'intelligence humaine. La sculpture est un symbole, une manière moderne d'exprimer la libération de l'esprit. C'est pourquoi la forme brancusienne est plus appropriée pour démontrer l'éloignement des détails physiques et historiques. *Prométhée* s'élève au-dessus des instincts et des détails ; il reçoit alors la forme ovale, comme expression d'une géométrie et d'une pensée libres et invincibles.

Par extension, si *Prométhée* signifie l'origine de l'homme, il peut être associé au sculpteur, puisqu'il crée le genre humain en le modelant de ses propres mains dans l'argile. Puis il invite Athéna à lui donner vie en le caressant de son souffle, une caresse qui rappelle le polissage des sculptures de Brâncuși où la main de l'artiste semble s'être retirée pour laisser place à la matière particulièrement pure de son marbre, sa pierre ou son bronze.

C'est encore en 1911 que Brâncuși sculpte deux variantes en bronze du marbre de *Prométhée*. Les dimensions sont les mêmes, mais l'effet est différent. L'un des bronzes est longuement poli et reflète l'univers qui l'entoure, déformé comme dans une vision cosmique dans laquelle l'espace lui-même change de forme. C'est sans doute la première des œuvres de Brâncuși où l'éclat du métal joue un rôle si important dans l'expression de la matière transformée en esprit. « *Le poli, dit Brâncuși, c'est une nécessité que demandent les formes relativement absolues de certaines matières. Il n'est pas obligatoire, même il est très nuisible pour ceux qui font du bifteck.* »⁴ Dans le second bronze, seules se reflètent les lueurs qui tremblent, légèrement embrumées, sur la surface mate. Il ne dévoile pas ses contours dans l'espace et a l'étrange consistance d'une planète minuscule et intégrée - tant qu'elle conserve les suggestions du portrait - dans un système cosmique anthropomorphe.

La forme ovoïde, expression première et universelle, se concrétise - par des procédés de stylisation et de simplification - pour obtenir l'expression plastique du

³ Brâncuși apud *Omagiu ...*, „Tribuna”, 1976, p. 245.

⁴ Brâncuși apud *Omagiu ...*, „Tribuna”, 1976, p. 248.

sens de l'origine du monde, dans les sept versions du *Nouveau-Né*. Brâncuși dévoile une synthèse artistique du symbole de l'unité germinale de l'Univers.

Toute trace anthropomorphique semble avoir disparu, pourtant la forme ovale apparaît plus accidentée, la courbe présente une brisure qui forme un plan avec un petit renflement, comme un menton préfigurant peut-être le cri de la venue au monde. Le nouveau-né quitte le monde du silence et de la vie intérieure en perdant une partie de lui-même. Ce plan, découpé en forme d'ovoïde, se prolonge par une entaille, sorte de cicatrice d'un souvenir prénatal.

Contrairement au *Premier Cri* (1914), la simplification des plans du Nouveau-Né est poussée encore plus loin : la bouche ouverte, le cri devient sujet ; il justifie, du point de vue de la composition, le jeu des plans.

La forme ovoïde préoccupe longtemps Brâncuși : en 1916, allongeant considérablement l'ovale qui définit la tête du Nouveau-Né, il réalise un contour parfait qu'il intitule *Sculpture pour aveugles*. Réalisée en marbre, l'œuvre a la forme d'un œuf oblong à la surface duquel on devine plus qu'on ne voit réellement quelques facettes probablement parfaitement sensibles sous les doigts. Conçu pour être palpé par les aveugles, sa rondeur est évocatrice. C'est la tête et le visage que l'aveugle touche tout d'abord pour donner figure à quelqu'un.

Lorsque Brâncuși expose cette sculpture, Henri-Pierre Roché se souvient que l'artiste avait enfermé sa création dans une sorte de sac, en y ménageant deux ouvertures pour y introduire ses mains. Ainsi, placé dans la même situation que l'aveugle, tout amateur pouvait manipuler et caresser l'œuvre à sa volonté et la « voir » avec ses mains, et, peut-être, avoir l'impression de distinguer les traces de milliers d'autres mains qui avaient poli la pierre avant lui.⁵ C'était une grande innovation que de prendre en compte, pour le satisfaire, le sens du toucher dans la création d'une œuvre d'art. Elle est contemporaine du *Plâtre à toucher* d'Edith Clifford Williams exposé à la galerie new-yorkaise de Marius de Zayas en 1916. Apollinaire en a parlé plusieurs fois dans ses chroniques après avoir vu sa reproduction dans le magazine « Rongwrong ». « Ma curiosité, dit Brâncuși, va vers ce qui ne peut être connu : un œuf où bouillonnent de petits cubes, un crâne humain. »⁶ Ce qui signifie que la perfection de la forme ne se sépare pas dans l'intention de l'artiste de l'idée d'humain.

Aujourd'hui conservée au Philadelphia Museum, la sculpture ne peut plus être touchée. Serge Fauchereau s'interroge à juste titre : « *Faut-il empailler les œuvres d'art comme les animaux en voie de disparition afin de les préserver, ou faut-il les laisser vivre et laisser disparaître jusqu'à leur cadavre ? Il faut regretter, poursuit-il, qu'aujourd'hui exposée dans un musée pour l'œil des visiteurs et*

⁵ Henri-Pierre Roché, *Souvenirs sur Brancusi*, Editions du Seuil, Paris, 1984, p. 98.

⁶ Brâncuși apud *Omagiu...*, „Tribuna”, 1976, p. 251.

interdite à leurs mains, la Sculpture pour aveugles soit un vestige inerte, comme le cadavre de l'homme invisible de H.G. Wells qui n'est devenu visible qu'en mourant. »⁷

Le retrait de plus en plus sensible du monde des apparences figuratives conduit Brâncuși en 1920 à la forme ovoïde pure avec *Le Commencement du monde*. Encore une fois, le titre induit à l'intérieur d'un monde des origines. Aucun détail ne vient entamer la surface du marbre, l'ovale parfait s'identifie à un œuf cosmique, primordial, que Brâncuși recherchait dans ses visages comme une émanation de l'âme de son modèle. La surface extrêmement sensible et pure obtenue par polissage, au contact de la lumière, se dilue dans un contour sans début ni fin. Brâncuși met l'accent sur la fonction créatrice de la lumière dans son travail en déposant sa sculpture sur un plateau métallique de forme ronde. La surface métallique devient un véritable récepteur. En réfléchissant la lumière à la surface du marbre, elle exacerbe la pureté du polissage et accentue la dilution des contours. Avec la version en bronze poli de 1923, la sculpture devient presque immatérielle.

L'œuf, forme et signe porteur de sens, revient à Brâncuși avec tant d'insistance que nombre de ses amis de l'entre-deux-guerres se plaisent à dire avec humour qu'il s'efforce de « ramener le monde à un œuf »⁸.

Le thème de l'œuf implique l'idée de pureté, du monde qui se comprend en lui-même, à la fois dans la naissance et dans la mort. Si on se rattache au titre de l'œuvre, l'œuf brancusien peut représenter l'explosion primordiale de l'univers, l'expansion méta-galactique à l'instant zéro. Ezra Pound dit : « Quant à l'ovoïde, je comprends que Brâncuși médite sur la forme pure, libérée de toute gravitation terrestre. »⁹

Ainsi peut-on rechercher le mythe de la naissance du monde à partir de l'œuf, dans les traditions anciennes; on les trouve chez les Celtes, les Grecs, les Egyptiens, les Phéniciens, les Hindous, les Chinois, les Japonais, chez les populations sibériennes et indonésiennes. Chez les Celtes, il représente un œuf de serpent ; chez les Chinois, un œuf de dragon. Dans la plupart des mythes, l'œuf cosmique provient des eaux primordiales ; une fois arrivé à la surface, il se sépare et donne naissance à la terre et au ciel. Il est l'image du monde et de la perfection, la représentation créatrice de la lumière. Dans la tradition chrétienne, on se souvient des rites liés aux œufs de Pâques : Résurrection du Christ mais aussi retour du printemps et de la vie nouvelle, la renaissance.¹⁰

⁷ Serge Fauchereau, *Sur les pas de Brancusi*, Cercle d'Art, Paris, 1995, p. 82.

⁸ Ezra Pound apud Margit Rowell, *Une œuvre moderne et intemporelle*, Gallimard, Paris, 1995, p. 49.

⁹ Ezra Pound apud Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ Mircea Deac, *Brâncuși – surse arhetipale*, Junimea, Iași, 1982, p. 111.

Evidemment, la représentation de l'œuf cosmogonique dans le champ de l'art n'appartient pas qu'à Brâncuși. À l'exception des images anciennes, il apparaît, sous forme androgyne, comme un ballon en verre dans le tableau « *Le Jardin des délices* » de Bosch. En 1943, Salvador Dali peint « *Enfant géopolitique regardant la naissance de l'homme nouveau* », une allusion à la naissance d'un enfant sortant d'un œuf. De telles idées abondent dans l'imagerie médiévale et de la Renaissance.

La forme de l'œuf est associée par Brâncuși à tout ce par quoi la vie se manifeste : l'oiseau, bien sûr, mais aussi les graines, les têtes des humains et des muses, et, bien sûr, les nouveau-nés. Et c'est l'un des traits surprenants de sa création : l'ensemble de l'œuvre révèle une cohérence étonnante d'un thème à l'autre, d'une forme à l'autre.

On retrouve la même idée chez Jean Cassou : « Le miracle de cette chance, de cet événement, de cette réalité qui s'appelle Brâncuși, est l'unité. Ici tout revient toujours, avec persévérance, à la même chose, que ce soit l'énergie primordiale des choses et des êtres, la naissance de la vie, le destin de l'artiste ou, enfin, son premier effort créateur... »¹¹ Un tel effort créatif est accompli dans la *Muse* de marbre (1912). La tête de la jeune fille endormie se lève du sommeil et, penchée pensivement sur sa main gauche, sourit d'un air énigmatique. Sous les sourcils arqués, les paupières ne sont plus marquées : le regard semble se diriger uniquement vers l'intérieur, pour observer les rêves éparpillés. Les mains, dépareillées avec tant de courage dans la *Prière*, réapparaissent, pour compléter l'image de la femme qui semble contempler son rêve.

Avec une grâce irréelle, *Mademoiselle Pogany* serre ses mains contre sa joue. Matei Stircea Craciun observe que la joue de *Mlle Pogany*, posée finement sur ses mains jointes, comme sur un petit oreiller, respire un air d'une fraîcheur morphologique. La renommée de l'œuvre vient aussi de la nouveauté de ce geste dans le lexique de la sculpture : un geste oublié de l'enfance, lorsque les petits annoncent le désir de dormir.

Cet être, d'une délicatesse hiératique, aux yeux immenses, est à la fois le portrait et l'effigie d'une beauté secrète. Elle occupe une part essentielle de l'art brancusien, dans lequel se retrouvent des formes et des idées anciennes, mais aussi certains qui apparaissent plus tard. *Mlle Pogany* connaît dix-neuf variantes; leur histoire peut constituer, comme dans le cas des vingt-neuf variantes des *Oiseaux*, le résumé de l'évolution des idées brancusiennes, l'aspiration continuelle vers la pureté des essences, libérées de tout accidentel.

Contrairement aux *Muses* dont les yeux sont toujours fermés, même lorsqu'elles ne sont pas couchées, les premières *Mademoiselles Pogany* ont de

¹¹ Jean Cassou apud Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 111.

grands yeux entourés de larges arcades sourcilières qui se prolongent pour former le nez, et une petite bouche, finement ciselée. Dans la version de bronze en Roumanie (1913), les cheveux sont patinés, toujours en chignon, l'oreille visible dessinant un arc légèrement en relief : or, comme dans le geste de s'endormir, elle pose ses deux mains jointes à plat contre sa joue gauche.

Sur les bras, sur le dos fragmenté comme un rocher, ces cassures irrégulières qui contrastent avec le polissage du métal forgé disparaissent avec la nouvelle version de Mlle Pogany II (1919-1920) dont les coupes acérées sont aussi polies que le reste de la sculpture. Quant aux deux bras, ils se confondent en un seul, la bouche et les yeux disparaissent, soulignant l'ovoïde lisse de la tête. Comme pour la *Danaïde* - où le sculpteur enlève les mains et isole la courbe qui dessine le front d'un seul trait, la joue et le menton - qui ont tendance à s'incliner entre 1913 et 1918, Mlle Pogany pique de plus en plus du nez vers le sol entre sa première et sa deuxième version.

Mlle Pogany III (1931-1933) semble s'être endormie alors que son lourd chignon tombe contre ses épaules invisibles - opposition de rondeurs et d'angles en dents de scie que l'on retrouve chez le *Coq*. Maintenant elle repose parfaitement stable sur son socle ; la section du bras et du corps en est l'assise sans coupure, sans brisure, comme un objet entier. Sans doute est-elle alors plus pure parce qu'elle est plus impersonnelle ; mais, vingt ans plus tôt, ses grands yeux et sa petite bouche l'auraient peut-être rendue plus émouvante.

En interprétant l'évolution prolongée des structures sculpturales de *Mlle Pogany*, Christian Zervos met en évidence un fait déterminant pour toute la création brancusienne : « *On ne doit pas s'imaginer que cet effort de simplification du réel aurait séparé la pensée de l'artiste de ses pouvoirs ou, encore moins, qu'il lui aurait appauvri l'esprit de la sculpture ou lui aurait falsifié les principes. Ce qui surprend dans l'évolution de Brâncuși n'est que le dépouillement presque complet du réel ne l'a pas conduit vers l'abstraction. L'idée de concevoir l'art en dehors de tout rappel de la vie ne lui a jamais fertilisé l'esprit.* »¹²

Brâncuși n'accepte pas l'idée que la seule réalité soit le néant, que les formes prennent contour dans un espace acosmique. Les yeux largement ouverts de *Mlle Pogany* et de la *Danaïde* acquièrent les repères d'un monde rationnel. « *L'art n'est pas une évasion de la réalité, mais un vol dans une réalité nouvelle, dans la seule réalité valable dorénavant.* »¹³

¹² Christian Zervos apud Dan Grigorescu, *op.cit.*, p. 92.

¹³ Brâncuși apud *Omagiu ...*, éd. cit., p. 250.