LIGEIA
DOSSIERS SUR L'ART

Ligeia ! Ligeia ! My beautiful one !
Edgar Allan Poe

XVIIIe ANNÉE, N° 57-58-59-60 JANVIER-JUIN 2005

Giovanni Lista
Un territoire de recherche

ACTUALITÉS ET DÉBATS

Jean-Pierre Andréoli de Villers, *Les futuristes à la Panama Pacific International Exposition de San Francisco en 1915* p. 5
Pierre Bence, *Le "pinceau-empreinte" de Niele Toroni, litote et synecdoque : un nouveau paradigme* p. 18

DOSSIER : BRANCUSI ET LA SCULPTURE

Ioana Vlasiu et Magda Carneci, *La sculpture moderne* p. 25
Fred Licht, *Le cas Medardo Rosso* p. 27
Doïna Lemny, *Brancusi : essai d'autobiographie* p. 46
Ioana Vlasiu, *De nouveau sur "La Prière" de Brancusi : Arguments récents pour une thèse ancienne* p. 54
Colin Lemoine, *Une œuvre majuscule d'Antoine Bourdelle* p. 60
Alexandra Parigoris, *La bête noire de Brancusi* p. 79
Basarab Nicolescu et Paul Beekman-Taylor, *Brancusi et Gurdjieff* p. 84
William Tucker, *Medardo Rosso : réflexions après coup* p. 93
Gilbert Gardes, *La mémoire sculptée au temps de Brancusi, début ou fin d'un monde ?* p. 103
Krisztina Passuth, *Le corps détruit, il ne reste que la tête. Constantin Brancusi, "Le Premier Pas"* p. 112
Mariana Vida, *Constantin Brancusi, dessinateur* p. 127
Matei Stircea-Craciun, *"Le Fils prodigue" ou l'éloquence par l'objet : Une approche d'anthropologie symbolique* p. 132
Giovanni Lista, *Medardo Rosso, Auguste Rodin et quelques autres* p. 140
Cristian Velescu, *"Contimporanul" 1924 – Brancusi, Klee, Brauner et l'interférence de leurs poétiques* p. 155
Jonathan Wood, *'Dieu-Table-Cuvette' : Maurice Raynal, Brassaï et la représentation de l'atelier du sculpteur dans le "Minotaure" de 1933* p. 166
Riccardo Venturi, *Mort dans le cube : autour d'une sculpture d'Alfred Loos* p. 179
Gheorghe Vida, *La postérité de Brancusi dans la sculpture roumaine* p. 193
Christian Breazu, *De sculpteur à sculpteur* p. 197
Laurence Debecque-Michel, *La sculpture anglaise* p. 198
Mihail Modoveanu, *Noguchi, disciple de Brancusi* p. 205
Anna Chave, *L'art de Louise Bourgeois : "Fillette" et les "Événements de 1968"* p. 213
Anne Volvey, *Christo et le "land art"* p. 221
Caroline Hoffman-Benzaria, *Brancusi installé par Duchamp au Philadelphia Museum of Art* p. 233
Magda Carneci, *Marian Zidaru : disciple de Brancusi ou artiste prophète ?* p. 239
Adriana Sotropa, *Dimitrie Paciurea (1873-1932), entre tradition et modernité* p. 252

L'ART DE LOUISE BOURGEOIS : "FILLETTE" ET LES ÉVÉNEMENTS DE 1968

Anna C. Chave

"En tant qu'expatriée, les paternalistes de ce pays m'irritaient beaucoup", admettait Louise Bourgeois (née en 1911), en faisant allusion à son émigration de France aux Etats-Unis en 1938. Plus spécialement, "[André] Breton et [Marcel] Duchamp me rendaient agressive. Je les côtoyais trop et je leur en voulais violemment de leur ton pontifiant"[1]. Les "anciens" français qui avaient émigré à New York lors de la deuxième guerre mondiale formaient "un très petit cercle et tout le monde rencontrait tout le monde." Bien que recherchant avidement des contacts français, Bourgeois resta cependant ambivalente quant à ses relations avec ses nouveaux voisins paternalistes, d'autant plus que "les femmes ne les intéressaient pas, un point c'est tout," sauf "les femmes riches", et "que les autres artistes ne les intéressaient pas non plus. Ils ne s'intéressaient qu'à eux-mêmes"[2]. *The Blind Leading the Blind* (Les aveugles menant les aveugles), composition en bois réalisée de 1947 à 1949, avec ses deux rangées parallèles de sept hauts piquets effilés, unis par un linteau, "fait référence à ces vieux messieurs qui peuvent vous conduire au précipice", confiait-elle[3]. Ce sentiment anti-patriarcal était profondément ancré chez Bourgeois, qui réalisa en 1974, un chef d'œuvre, une pièce environnementale, *The Destruction of the Father* (La destruction du père) suite à une impulsion "d'agression émotionnelle, de dislocation, de désintégration, d'explosion, et de totale destruction ou de meurtre", comme elle le dit si vivement[4]. Bien que son œuvre ne soit pas intitulée "*The Destruction of My Father*" (La destruction de mon père), Bourgeois l'associera constamment à ses fantaisies d'enfance : mutiler et dévorer son père pour se venger à la fois de son emprise tyrannique lors des dîners à la table familiale et de sa cruelle infidélité sexuelle[5].

Quant à ses surréalistes "paternalistes", même après leur rapatriement, Bourgeois les trouvera encore trop proches, d'autant plus que son art était constamment associé à une catégorie plus ou moins appréciée du post-surréalisme, parfois comme si elle faisait elle-même partie de la New York School aux évidentes origines surréalistes. Des tentatives qui visaient à identifier Brancusi comme s'il était son père la dérangeaient moins, sûrement parce que d'une part elles étaient rares, et que d'autre part, il ressemblait davantage à un grand-père. "J'ai connu Brancusi", expliqua une fois Bourgeois, "mais vous voyez, les générations ne sont pas les mêmes". Avant de quitter Paris, alors qu'elle terminait tout juste ses études, "j'eus la chance de pénétrer dans le temple", le studio de Brancusi, mais suite à une introduction maladroite, il la prit pour une collectrice et ils n'eurent aucun échange satisfaisant[6].

Bourgeois se distingue facilement de Brancusi par ce qui devint son appétit pour le grotesque, pour l'informe et le viscéral, et aussi par sa plus grande ouverture aux matériaux non-traditionnels, bien qu'elle travaillât aussi avec le bois et, éventuellement, le bronze et le marbre (quoique avec l'aide d'artisans qui sculptaient pour elle, contrairement aux habitudes de Brancusi). Les idées de Brancusi

NOTES

1. Déclaration publiée pour la première fois en 1992, réimprimée dans *Louise Bourgeois : Destruction of the Father/Reconstruction of the Father : Writings and Interviews 1923-1997*, Ed. Marie-Laure Bernadac et Hans-Ulrich Obrist, Cambridge, Ma. : M.I.T. Press, 1998, p. 230.
2. Déclaration de 1990, *ibid*, p. 191.
3. Déclaration publiée pour la première fois en 1992, réimprimée dans *ibid.*, p. 230.
4. Déclaration de 1981, *ibid.*, p. 136.
5. Déclaration publiée pour la première fois en 1988, réimprimée dans *ibid.*, pp. 157-58.
6. Déclaration de 1996, *ibid.*, p. 355.

servirent de modèle à Bourgeois, par ses investigations hardies et amusées du dimorphisme sexuel et du métamorphisme en général, et par sa destruction sournoise des règles rigides de la géométrie[7]. De plus, certaines œuvres de Bourgeois se comparent étonnamment à celles de Brancusi, particulièrement son œuvre iconique de 1968 : *Fillette* [fig. 1]. Cette grossière effigie d'un bébé de sexe féminin, exécutée en plâtre et latex, se confondant scandaleusement à un pénis de taille exceptionnelle, évoque vaguement *Princesse X* de 1915 (et 1916) [fig.2], cet élégant buste féminin de marbre ou de bronze se confondant lui-même sournoisement à un pénis de taille encore plus exceptionnelle. Les protestations d'innocence de Brancusi quant à ce sous-entendu furent testées publiquement lorsque *Princesse X* fut interdite au Salon des Indépendants de Paris en 1920 pour indécence[8]. *Fillette* ne fut pas sujette à la même répression, mais une photographie de 1982 de Robert Mapplethorpe montrant l'artiste souriante portant la sculpture sous le bras droit [fig.3], fut notoirement censurée : la photo fut recadrée pour ne pas montrer la statue lorsqu'elle fut utilisée pour le catalogue rétrospectif du Museum of Modern Art (New York) de cette même année[9].

Bien que considérée comme une œuvre unique, il y a deux versions distinctes de *Fillette*, l'une d'elle reproduite récemment par Bourgeois. (Comme Brancusi, elle utilisa ses premières œuvres pour de nouveaux projets, et composa des variations qui donnèrent des séries informelles sur des thèmes donnés.) Une version de *Fillette* est constituée d'un mignon bonnet de bébé, en forme de cloche, au fond lisse (il fait penser à l'extrémité d'un pénis circoncis ou, en fait, à un clitoris), et d'un lange emmaillotant le bébé complètement et de telle façon qu'il forme un col montant droit (ou le capuchon du clitoris) autour de la tête du bébé, et ne laissant exposés que les moignons saillants et troublants de ses deux jambes (dont la forme plus ou moins sphérique évoque sans conteste des testicules.) Le tout est suspendu à un crochet de boucher qui transperce l'arrière de la tête du bébé. La version que Bourgeois transporte sous le bras dans la photo de Mapplethorpe, la "version douce", (ainsi que le précise le prospectus au nouveau Dia : Beacon musée dans l'Etat de New York, où elle est en prêt, datée 1968/1999) a une tête nue et ridée, comme une grenouille, (elle fait penser à une extrémité de pénis non circoncis, ou à un clitoris), une bouche incisée et deux bosses qui suggèrent les yeux, et est revêtue d'une sorte de capuchon largement ouvert dans le dos. Vue comme cela, l'œuvre n'apparaît ni enfantine ni sexuelle, mais ressemble davantage à un gigot de mouton suspendu juste au-dessus du niveau des yeux par un petit crochet métallique.

Dans les deux versions de *Fillette*, il semble qu'une étoffe tissée grossièrement enveloppe stratégiquement un moule de plâtre et produit une toile sur laquelle des couches de latex sont badigeonnées au hasard, séchées et vieillies pour donner un brun doré, moucheté, grumeleux tout en gardant un peu de l'apparence d'une peau translucide. À première vue, *Fillette* apparaît comme un bébé (ou une poupée) à l'état brut, difforme, décrépit, momifié, ayant subi un lynchage macabre, ou comme les parties génitales putréfiées, à peine voilées, d'un mâle géant, pendues comme la prime d'un chasseur de trophée (féminin) ou, encore mieux, comme une salaison, prête à être tranchée. L'un des nombreux aspects par lesquels *Fillette* se différencie de *Princesse X*, outre sa crudité et sa brutalité, est dans son refus d'un piédestal : là où *Princesse X* était fixée à un cube de pierre, lui-même posé sur d'autres éléments de support, à la manière innovante de Brancusi, Bourgeois, elle, choisit la " 'Pendaison' [ce qui] est significatif puisqu'elle permet aux objets de tourner. C'est très fragile, ça change la hiérarchie de l'ouvrage ; la base disparaît"[10].

Un "gros phallus suspendu, pourrissant, sans aucun doute traité d'une manière rude", ainsi Lawrence Alloway définit-il *Fillette* quand elle fut exhibée (pour la première fois ?) à New York en 1972, à l'occasion de l'exposition "13 Women Artists", organisée par les membres d'un groupe

NOTES

7. Voir Anna C. Chave, *Constantin Brancusi : Shifting the Bases of Art*, New Haven, Conn. : Yale University Press, 1993, ch. 3 ("Princess X/Prince's Sex : Repositioning Gender"), et passim.
8. Voir Chave, *Brancusi*, pp. 93-97.
9. Voir Mignon Nixon, « Posing the Phallus, » *October* 92 (Printemps 2000). Nixon suggère : Pour le MoMA publier l'image entière l' "aurait impliqué dans une farce à ses dépens : sur son exclusion des artistes femmes ; sur son histoire de l'art du vingtième siècle centrée sur le phallus ; et sur son évaluation du modernisme en tant que principalement une histoire de l'abstraction (lisez : sublimation)...," *ibid.* (La photo de Mapplethorpe est reproduite dans *Bourgeois : Writings and Interviews*, p. 199).
10. Déclaration publiée pour la première fois en 1994, réimprimée dans *Bourgeois : Writings and Interviews*, p. 266. Pour le travail d'avant-garde et l'expérimentation influente avec le concept et la structure de la base de Brancusi, voir Chave, *Brancusi*, ch. 5, 6.

1. Louise Bourgeois, *Labyrinthine Tower*, 1962, plâtre.

féministe inaugural de la communauté artistique de New York, le Women's Ad Hoc Committee (le Comité Spécial des Femmes)[11]. Alors que Bourgeois était déjà engagée dans les mouvements féministes au moment où elle créa Fillette[12] (quoique particulière dans son féminisme, alors, et encore maintenant), les féministes étaient considérées comme n'ayant absolument aucun humour, elle ne décrivit jamais la sculpture d'une manière qui pouvait être facilement interprétée, à savoir comme une farce féministe macabre : pièce à conviction numéro un dans une défaite imaginaire du patriarcat. Cela sous-entend cependant, que ce macabre testament de l'acte d'excision et d'étalage du pénis/phallus remonte à une période où (en contraste marqué avec la nudité féminine) la nudité frontale masculine, et même la terminologie qui la définit, restait profondément taboue – un tabou maintenant affaibli, mais encore loin d'être éradiqué. "Les gens parlent des aspects érotiques, de mes obsessions, mais ils ne discutent pas des aspects phalliques. S'ils en avaient parlé, j'aurais cessé de le faire...", confessa Bourgeois en 1974 – et Alloway fut, en vérité, exceptionnel dans ses commentaires[13].

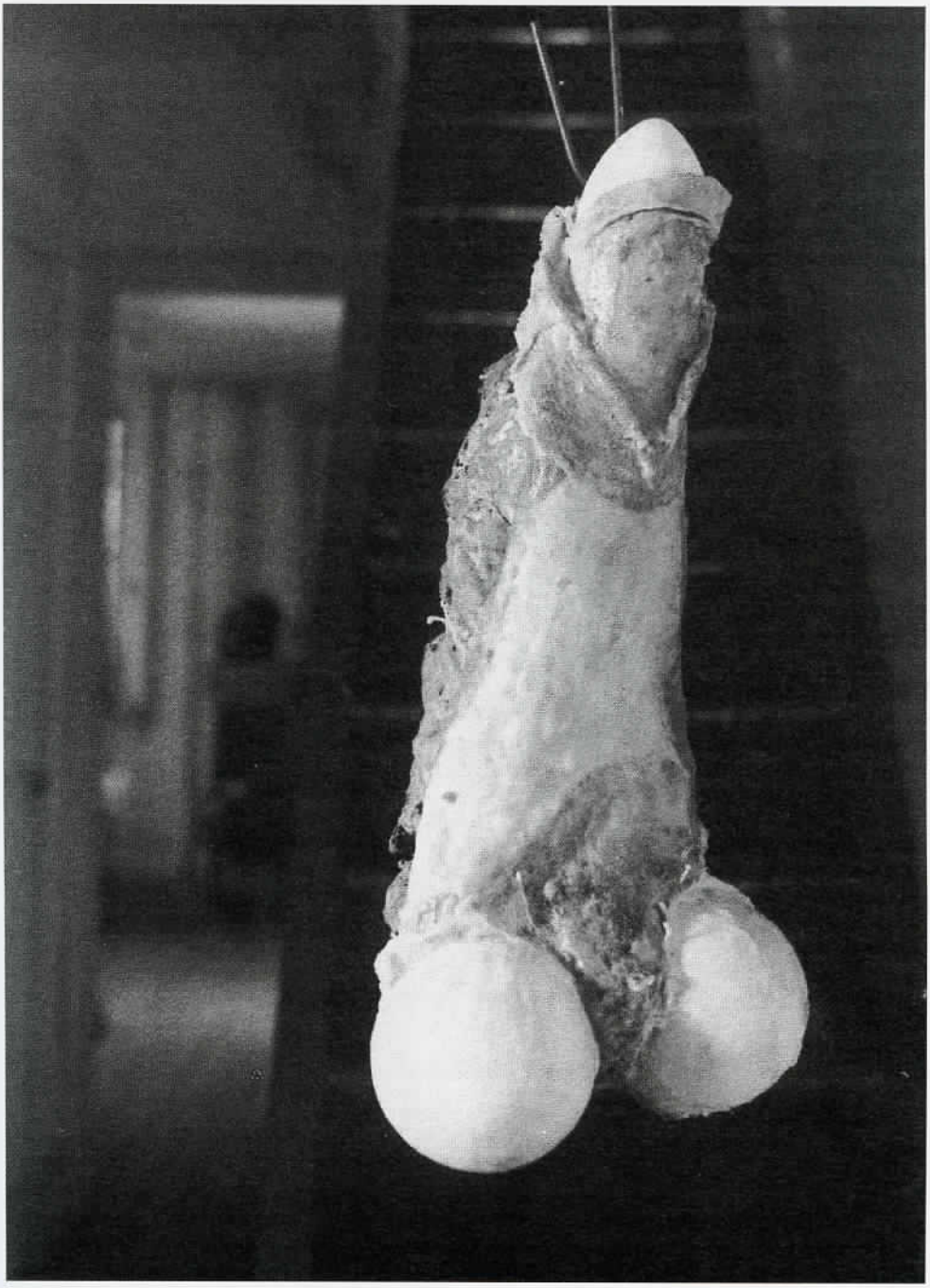
Alloway place Bourgeois dans un groupe d'artistes féminines déterminées à changer le rôle des hommes, les transformant en "objets sexuels", dotés d'organes génitaux "excités plutôt que classiquement au repos" ; mais par là il évite aussi l'évident : que l'effigie des organes génitaux masculins tels que représentés par Bourgeois, en érection ou pas, était horriblement éloignée d'un corps masculin désirable ou désirant[14]. "Les femmes deviennent des femmes exécutrices par peur..." observait Bourgeois en 1974 ; "La femme s'identifie au pénis pour se défendre... Elle se sent vulnérable parce qu'elle peut être blessée par le pénis. Alors elle essaie de s'approprier l'arme de l'agresseur"[15]. Des décades plus tard, en expliquant pourquoi elle avait choisi de se faire photographier avec *Fillette*, Bourgeois parla encore d'identification, nommant la sculpture une "petite Louise" ; mais ensuite elle décrivit le pénis comme un objet vulnérable, troublant, envers lequel elle (en tant qu'épouse et mère de garçons) était obligée de prodiguer tendresse et protection. (Elle mentionna aussi avoir fait marcher Mapplethorpe avec sa fixation d'homosexuel sur des organes génitaux de grande taille)[16].

À l'époque où elle termina *Fillette*, Bourgeois chercha à atténuer le contenu érotique de son œuvre, confiant à William Rubin (alors qu'il préparait une publication sur son œuvre) : "Mes sculptures me plaisent parce qu'elles présentent une certaine harmonie et certaines emphases, et je ne dirais pas que mon œuvre est érotique, même si cet aspect peut sembler évident à de nombreuses personnes." Quand Rubin - qui penchait pour une certaine orthodoxie moderniste – questionna Bourgeois pour savoir si elle éprouvait ou non "un antagonisme entre les aspects allusifs et formels de son œuvre", elle répéta qu'elle n'avait "pas particulièrement conscience ou n'était pas particulièrement intéressée par l'érotisme de son travail, en dépit de sa présence supposée", insistant sur le fait qu'elle "était exclusivement concernée par la perfection formelle"[17]. Néanmoins, Rubin déclara finalement que "la représentation figurative était devenue une sorte de piège pour Mademoiselle Bourgeois, car quand des thèmes sexuels étaient abordés trop littéralement, un ensemble d'émotions s'interposait entre le spectateur et l'œuvre et nuisait à la contemplation esthétique." En quelque sorte, la sexualité de son travail était jugée gênante. "Si l'aspect phallique de *Sleep* (Le Sommeil), par exemple, peut être savouré et absorbé, comme la sexualité de Brancusi et d'Arp, dans le cadre de l'appréciation de l'œuvre comme un tout", ajoutait Rubin, "Ce n'est pas le cas de *Fated Portrait* (Portrait Inévitable)" ou, aurait-il pu ajouter, de *Fillette*[18].

L'idée qu'une sexualité extrême puisse être dérangeante (selon l'opinion défavorable de Rubin), ou qu'une sexualité sans frein puisse attiser ou conduire à un extrémisme plus vaste fut amplement

NOTES

11. Lawrence Alloway, "Art", *The Nation*_214 (27 mars 1972), p. 414.
12. Voir Deborah Wye, *Louise Bourgeois*, catalogue de l'exposition, New York : Museum of Modern Art, 1982, p. 108.
13. "Maintenant j'admets l'imagerie. Ça ne m'embarrasse pas" continuait Bourgeois, citée dans "Louise Bourgeois : From the Inside Out", de Lucy Lippard, *Artforum* 13, no. 7 (mars 1975), p. 31.
14. Alloway, "Art", p. 414.
15. Déclaration réimprimée dans *Bourgeois : Writings and Interviews*, p. 101.
16. Déclaration de 1993, *ibid.* pp. 202-04 ; voir aussi déclaration de 1990, *ibid.*, pp. 198-200.
17. Déclaration de 1969, *ibid.*, pp. 84-86. Bourgeois proclamait la même chose dans une lettre adressée à Albert Elsen en 1968, *ibid.*, p. 80.
18. William S. Rubin, "Some Reflections Prompted by the Recent Work of Louise Bourgeois", *Art International* 13, no. 4 (20 avril 1969), pp. 19-20.



2. Louise Bourgeois, *Fillette*, 1968, latex sur plâtre, photographie prise dans l'atelier de l'artiste. Œuvre aujourd'hui conservée au Museum of Modern Art, New York.

prouvée en 1968, notamment à Paris sur la Rive Gauche, ancien quartier de Bourgeois (ainsi qu'à New York, sa ville d'adoption, et ailleurs.) A l'origine, le facteur déterminant qui radicalisa les étudiants en France – en dehors des poursuites judiciaires engagées par la France et les États-Unis en relation avec les guerres colonialistes – fut la demande pour "une libre circulation" ou un "accouplement libre", c'est-à-dire, libre accès pour les filles et les garçons aux dortoirs du sexe opposé. En résumé, les étudiants demandaient, en opposition au paternalisme des autorités, le droit à une expression sexuelle adulte et entière[19]. Souvent les graffiti qui couvrirent les bâtiments pendant les "événements de 68" étaient chargés de sexualité : par exemple un "phallus énorme" gribouillé sur un mur de Nanterre, ou "Plus je fais la révolution, plus j'ai envie de faire l'amour"[20] et "Je prends mes désirs pour la réalité parce que je crois en la réalité de mes désirs !" deux inscriptions sur les murs de la Sorbonne, ou encore "Je jouis dans les pavés" - une affirmation d'autant plus percutante que les pavés étaient l'arme préférée des radicaux terrés derrière leurs barricades, avec bien sûr le cocktail Molotov, cette arme radicale historique[21].

"Fermé parce qu'inutile" annonçait l'affiche que les activistes avaient placardée sur la porte du Musée National d'Art Moderne de Paris[22], qui avait fermé à titre préventif pour éviter d'être occupé, alors que les étudiants de l'École des Beaux-Arts essayaient d'envisager et d'instaurer un rôle social plus effectif pour l'artiste : "ATELIER DU PEUPLE OUI / ATELIER BOURGEOIS NON" pouvait-on lire sur un panneau placé au-dessus de l'entrée des studios lithographiques transformés en fabriques d'affiches[23]. Que l' "art bourgeois" et la "culture bourgeoise" soient vilipendés par les gauchistes ne pouvait pas avoir échappé à Bourgeois, qui avait été nommée après la célèbre féministe socialiste Louise Michel, par sa mère, elle aussi féministe et socialiste, et dont le travail était de plus en plus destiné à offenser les sensibilités bourgeoises, aussi bien que les orthodoxies modernistes[24].

Pour en revenir à Rubin en 1969 : selon lui, l' "inégale" Bourgeois, bien que ne pouvant jamais espérer être comparée à des phalliques "towering masters" et "towering innovators" tel que Jackson Pollock, était une artiste "authentique et intime", une parmi un certain nombre de "talents plus modestes" destinés à "étudier des idées plus simples, plus privées"[25]. Cette notion d'intimité dans l'entreprise de Bourgeois sera confortée dans les décades suivantes, spécialement quand elle en viendra à adopter une position plus confessionnelle, établissant généralement un lien de son art à une narration autobiographique centrée sur son enfance[26]. Dans le catalogue rétrospectif du MoMA en 1982 – qui marque alors l'apogée de la carrière de Bourgeois – la curatrice Deborah Wye déclarait les ambitions du sculpteur "modestes" lorsque comparées à celles d'artistes comme Brancusi ou Arp, car le travail de Bourgeois implique "qu'elle essaie d'être responsable d'elle-même, de se comprendre et de comprendre ses besoins" : un but raisonnable pour un cours de psychothérapie, peut-être, mais une épitaphe pitoyable pour un artiste (bien que Wye elle-même jugeait ce but "un but profondément émouvant et humaniste")[27]. À la suite de cette rétrospective, l'insistance de Bourgeois à construire sa "romance familiale" (selon les termes de Freud) comme le roman à clef pour décoder son œuvre contribua à fortifier ceux qui voyaient son projet en termes psychanalytiques, spécialement ceux de Mélanie Klein qui polarise son attention sur la "partie objet" et sur l'agression. En posant pour la photo de Mapplethorpe avec *Fillette*, Mignon Nixon remarque "Bourgeois donne d'elle-même l'image d'une assez mauvaise mère : la mère qui grimace à la surévaluation patriarcale du phallus, qui parodie la métonymie du bébé et du pénis, et dans les mains de qui le phallus devient pénis, ou en d'autres termes perd son statut de signifiant privilégié pour

NOTES

19. Patrick Seale et Maureen McConville, *French Revolution 1968*, Londres : William Heinemann, 1968, pp. 28-30.
20. *Ibid.*, pp. 33, 102-03.
21. René Viénet, *Enragés and Situationists in the Occupation Movement, France, May '68*, 1968 ; rpt. 1992 Brooklyn, N.Y. : Autonomedia and Rebel Press, pp. 52, 37, 35-36, 66-67. "Faites l'amour, pas la guerre", était la réponse américaine à de tels propos.
22. Seale et McConville, *French Revolution 1968*, p. 134.
23. Tariq Ali et Susan Watkins, *1968/Marching in the Streets*, New York : The Free Press, 1998, p. 102.
24. Déclaration publiée pour la première fois en 1979, réimprimée dans *Bourgeois : Writings and Interviews*, p. 112.
25. Rubin, "Some Reflections", p. 18.
26. *Bourgeois : Writings and Interviews*, p. 1 ("Tout mon travail des cinquante dernières années, tous mes sujets, ont trouvé leur inspiration dans mon enfance"), et passim. Voir aussi Jerry Gorovoy et al., *Louise Bourgeois : Blue Days and Pink Days*, catalogue d'exposition, Milan : Fondazione Prada, 1997, qui est riche en photos de famille et autres mémentos.
27. Wye, *Bourgeois*, p. 33.

3. Louise Bourgeois avec sa sculpture *Fillette* sous le bras, photographie prise par Robert Mapplethorpe en 1982 (La photo est reproduite dans *Louise Bourgeois : Writings and Interviews*, Ed. Marie-Laure Bernadac et Hans-Ulrich Obrist, Cambridge, Ma. : M.I.T. Press, 1998, p. 199).

devenir un objet supplémentaire d'agression et de désir"[28].

Du fait que les œuvres de Bourgeois se prêtent facilement à des interprétations psychanalytiques, elles tendent à limiter son accomplissement d'une manière qui s'est révélée particulièrement susceptible à l'art féminin – c'est-à-dire, dans le domaine privé et personnel, aussi étendu ce domaine soit-il, par procédés de théorisation. Une certaine indifférence face à l'histoire et, au plus, une conscience politique éloignée, colorent de telles interprétations, et qui plus est, de telle façon que leurs auteurs, comme Rubin, ont généralement ignoré l'identité politique de Bourgeois : celle d'une femme qui a organisé une exposition à New York pour commémorer la résistance française pendant la deuxième guerre mondiale ; qui a été la cible du *House UnAmerican Activities Committee* (Comité des Activités *Anti*-Americaines du Congrès) ; qui a été parmi les premières à manifester en faveur des femmes artistes ; qui a réalisé des œuvres évoquant l'expérience des marches contre la Guerre du Vietnam ; et qui a aidé à rallier des supporters pour la cause des "Judson Three" (Les Trois Judson), artistes accusés d'avoir profané le drapeau américain durant cette période, entre autres[29]. En plus, son bronze de 1968, *Molotov Cocktail* (10,3x20x14 cm), curieusement identifié en petits caractères comme appartenant à Rubin lui-même, figure en bonne place dans l'essai de Rubin sur Bourgeois en 1969. Le désignant comme "un œuf, une tête, une grenade," où les "énergies nécessaires à une croissance potentielle semblent être emprisonnées dans une coquille grossière, une 'grossesse' amplifiée par une impression de poids et de densité considérables dans une masse réduite," Rubin, dans son commentaire, privilégie des images génératives d'une façon qui semble trahir sa perception du sexe de Bourgeois, tout en minimisant l'aspect de bombe, soulignée par le titre de la sculpture, et éludant son opportunité[30].

Rubin n'avait pas tort de dire que *Molotov Cocktail* ressemblait un peu à une tête – de fait un peu comme une tête de Brancusi, mais une tête abîmée et fendue. Aussi intime et bienveillant, lyrique et plaisant que le travail de Brancusi tendait à l'être, il accomplit cependant certaines tâches tacitement politiques et audacieuses en son temps : j'en ai discuté ailleurs auparavant[31]. Les valences politiques du projet de Bourgeois méritent également d'être explorées. Pour Nixon, le domaine applicable à *Fillette* était, avant tout, celui du psycho-sexuel. Pour Rosalind Krauss, le "scandale" de *Fillette* participerait "davantage du domaine de la sculpture que de celui du social"[32]. Mais *Fillette* est une vraie créature de l'année incendiaire qu'a été 1968. Et avec le travail étrange que Bourgeois commençât à produire vers le milieu des années soixante – "des sculptures [qui] semblent avoir la capacité de frémir et de suinter", comme Daniel Robbins l'indiquait alors, tout en "déployant la même fascination qu'une blessure douloureuse"[33] – travail qui à dessein détruisait ou malmenait sa propre position de sculpteur respectable d'âge mûr (sans mentionner de matrone française cultivée et de femme de professeur d'université), Bourgeois proclamait son affinité élective avec une génération plus jeune qui, d'une façon ou d'une autre, avait la révolution dans la tête (une génération qui, aux États-Unis, fut à l'origine de l'adage 'ne faites pas confiance à quelqu'un âgé de plus de trente ans'). Elle se trouva ainsi une nouvelle cohorte, en quelque sorte, parmi des *parvenus* aussi indépendants ou "excentriques" que Bruce Nauman et Eva Hesse[34]. "Vous ne pouvez pas toujours rester assis tranquillement", déclarait Bourgeois ; « De temps en temps il est nécessaire de provoquer une confrontation… et j'aime cela"[35]. Étant toujours la source de rencontres dérangeantes trente-cinq ans plus tard, *Fillette* est un cas d'espèce par excellence.

Anna C. Chave

Traduit de l'anglais par Nicole Jaborska

NOTES

28. Mignon Nixon, "Bad Enough Mother", *October 71* (Hiver 1995), p. 85. Nixon ajoute : "Ce n'est pas à vrai dire une fantaisie kleinienne, mais plutôt une fantaisie qui retourne la psychanalyse contre elle-même", *ibid.*
29. Wye, *Bourgeois*, pp. 106, 108 ; Lippard, "Bourgeois", pp. 29-30 ; *Bourgeois : Writings and Interviews*, p. 97.
30. Paul Gardner, *Louise Bourgeois*, New York : Universe, 1994, p. 88.
31. Rubin, "Some Reflections", p. 17.
32. Chave, *Brancusi*, passim.
33. Rosalind Krauss, "Portrait de l'Artiste comme *Fillette*", dans *Louise Bourgeois*, ed. Manuel J. Borja-Villel, catalogue d'exposition, Barcelone : Fundació Antoni Tàpies, 1990, p. 234. (Cet essai traite aussi de *Fillette* en termes psychanalytiques).
34. Daniel Robbins, "Sculpture by Louise Bourgeois", *Art International* 7, n° 8 (20 octobre 1964), p. 29.
35. Lucy Lippard, qui fut une élève diplômée d'études supérieures dans la classe de Robert Goldwater, mari de Bourgeois, à l' Institute of Fine Arts de New York University, inclut Bourgeois avec Hesse, Nauman, et d'autres dans son exposition "Eccentric Abstraction" en 1966 à la Fischbach Gallery de New York.