

Brancusi et Bourgeois, à Paris

Nathalie Daniel-Risacher

Number 34, Winter 1995–1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9973ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daniel-Risacher, N. (1995). Brancusi et Bourgeois, à Paris. *Espace Sculpture*, (34), 20–25.

Brancusi et Bourgeois, à Paris

Nathalie Daniel-Risacher

L'avenir est dans l'oeuf

La grande rétrospective consacrée à Brancusi par le Centre Georges Pompidou est la première en France. Elle regroupe les sculptures les plus importantes de l'artiste, plus de cent pièces qui, des oeuvres de jeunesse comme la *Prière* aux dernières variations sur la *Colonne sans fin*, retracent de manière chronologique les préoccupations esthétiques d'une personnalité hors du commun. Outre les pièces sculptées, l'exposition s'attache à tous les aspects de l'oeuvre de cet artiste aux talents multiples et présente aussi bien les dessins et croquis préparatoires de Brancusi, que les photographies qu'il aimait prendre de ses oeuvres ainsi que la reconstitution de son atelier. De cet ensemble polymorphe se dégage pourtant très vite une impression d'unité: l'oeuvre de Brancusi s'articule en effet autour de quelques thèmes récurrents, des ensembles composés de formes simples, sans cesse épurées, au symbolisme aussi universel que puissant.

L'avenir est dans l'oeuf, titre inspiré d'une pièce d'Eugène Ionesco, autre Roumain célèbre, pourrait illustrer l'oeuvre entière de Constantin Brancusi. Ce dernier, en effet, au cours de sa carrière artistique, n'a cessé d'osciller entre l'ovoïde et l'effilé, le fermé et l'ouvert. La forme ovoïde qui, chez Brancusi, tend à exprimer tout ce qui se rapporte à la vie, tant humaine qu'animale, revient comme un leitmotiv le long d'un parcours de cinquante ans : on le retrouve aussi bien dans l'ovale épuré de ses visages de femmes (*Muse endormie*, la *Danaïde*) que dans la courbure des corps (*Mademoiselle Pogany*, la *Princesse X*) et l'évocation de la naissance (*le Nouveau-né*, *le Commencement du monde*). Ce symbole, bien connu des cosmogonies primitives,

renvoie au domaine de la recherche, de l'introspection, de la richesse et de la ressource intérieure. L'oeuf, qui fascine Brancusi tant par sa forme pure que par le poli de sa matière est, en effet, au centre de nombreux mythes retraçant le commencement du monde : il symbolise la vie en puissance qui tend d'un seul mouvement à s'exprimer et à se résorber à partir d'un noyau dynamique.

Au Tibet, en Inde, chez les peuples finno-ougriens, on raconte traditionnellement qu'à l'aube de la vie un oiseau vint pondre son oeuf dans la mer primordiale. L'oeuf se brisa en deux et les morceaux de sa coquille devinrent le ciel et la terre. Le blanc et le jaune, lancés dans une ronde céleste, donnèrent naissance à la lune et au soleil.

Brancusi, toujours attentif aux mythes et au folklore, a largement puisé son inspiration dans l'expression de cet inconscient collectif pour rendre compte, par-delà les différences culturelles, d'une profonde parenté originelle entre les hommes. Comme toutes les parties du monde sont issues d'un même oeuf, la fraternité entre les hommes doit se fonder sur des origines, tant biologiques que spirituelles, communes.

Né en Roumanie en 1876, Brancusi vit une enfance tourmentée et laborieuse dans un village paysan au pied des Carpates. À l'âge de vingt-huit ans, après des études de sculpture, il décide de se rendre en France pour rejoindre l'École des Beaux-Arts de Paris. Remarqué par

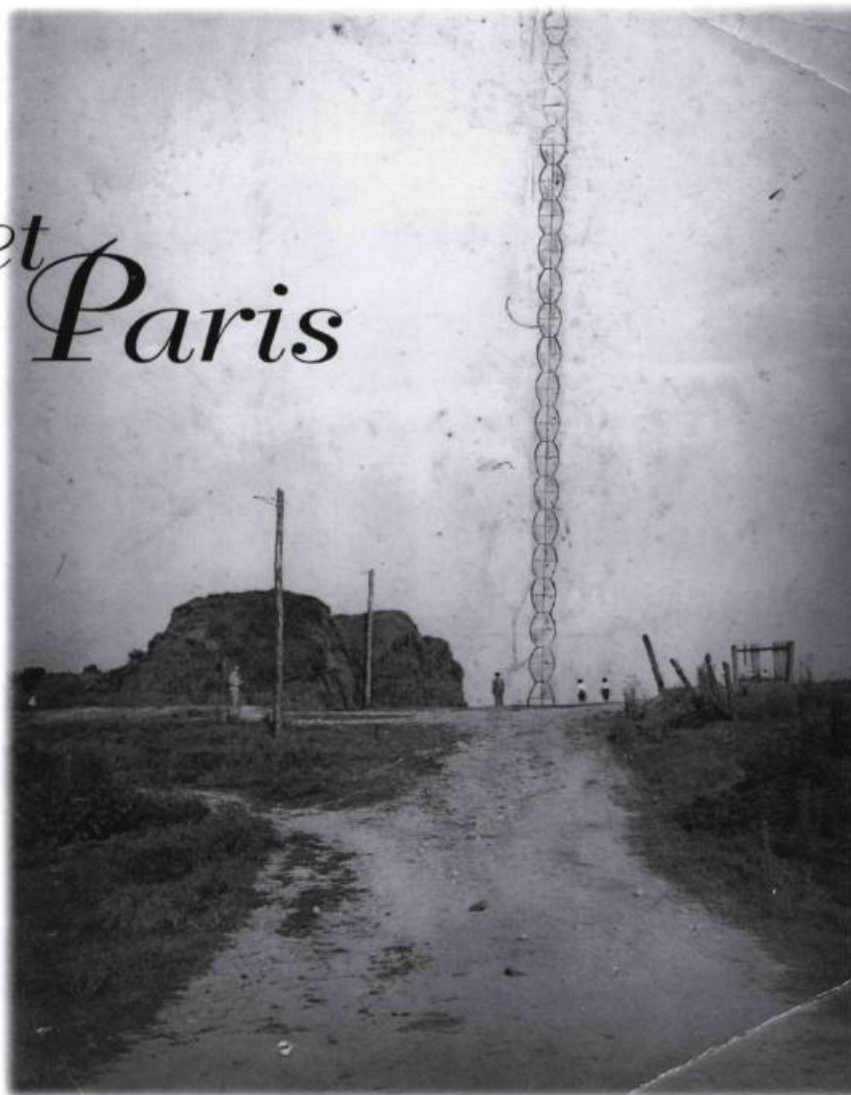
Auguste Rodin, celui-ci l'embauche comme praticien mais Brancusi comprend rapidement qu'"il ne pousse rien sous les grands arbres", il quitte donc l'atelier du maître pour se consacrer à son oeuvre propre.

Influencé d'abord par Gauguin comme en témoignent les sculptures "archaïques" présentées dans les premières salles (*Le baiser*, *La sagesse de la Terre*) puis par Modigliani, Brancusi trouve pourtant une voie à laquelle il restera fidèle tout au long de sa vie. Les *Oiseau dans l'espace* et les *Colonne sans fin*, les visages des *Muse* scanderont avec régularité les différentes étapes de sa carrière.

L'art de Brancusi illustre son double intérêt pour l'homme et pour le monde : alors que toute évocation humaine est figurée par un ovale, la spiritualité et l'attachement au monde trouvent leur expression dans des formes fines et élancées, comme suspendues dans l'espace.

Cette dialectique du dedans et du dehors est soulignée non seulement par les formes mêmes, mais encore par l'extrême régularité des surfaces. Brancusi en polisseur attentif et infatigable, travaille la matière extérieure de ses oeuvres jusqu'à les rendre absolument lisses et

Constantin Brancusi sur le site de Tingu-Jiu, avant la colonne, vers 1937. Photo : S. Gorjan Georgescu. Mnam, Centre Georges Pompidou, legs Brancusi 1957.



réfléchissantes. L'éclat des oeuvres de métal, de pierre ou de marbre commence par opposer au regard une résistance : le spectateur s'approchant de la *Muse* de bronze doré, capte d'abord son propre reflet et est renvoyé à sa propre intériorité. Mais la brillance du poli offre ensuite à celui qui se laisse émouvoir par le doux mouvement de la matière, l'impression d'une grande fluidité qui évoque la transparence de l'eau.

Ce jeu de concordance entre une oeuvre qui se replie dans l'intériorité du matériau et une sculpture de l'élan, de l'envol n'est jamais fondé sur une opposition ou un conflit mais sur une essentielle complémentarité.

Contrairement à la musique ou à la poésie, la sculpture est un art de l'extériorité. Par là même, ce qu'il y a en elle de spiritualité doit s'exprimer, plus que dans toute autre forme d'art, par des formes abstraites et désincarnées de manière à ce que « (...) la forme corporelle ne signifie plus et n'exprime plus rien par elle-même, mais seulement en tant que reflet d'une profondeur intime, représentation de l'esprit » (Hegel). Brancusi, fidèle en cela à l'enseignement de Platon, tente par son oeuvre d'accéder à l'Idée, la forme mère du vivant, antérieure aux contingences terrestres et qui, selon lui, ne peut s'incarner que dans des formes fondamentales et universelles : le cercle, le cylindre, l'ovale, le losange, le cube.

« La sculpture, écrit encore Hegel, représente l'esprit sous sa forme corporelle, dans son unité immédiate, dans un état de calme serein et bienheureux,

tandis que la forme, de son côté, se trouve vivifiée par l'individualité spirituelle. »

Nulle autre phrase ne saurait mieux rendre compte de la spiritualité qui se dégage de l'oeuvre de Brancusi. Dès le début de son parcours artistique, l'artiste renonce à la figuration et à tout élément descriptif. Il critique le courant figuratif qui, depuis Michel-Ange, a tendance à confondre l'expressivité avec la tension passionnelle des corps et à représenter l'énergie par des masses musculaires qui font, tout au plus, penser à des « biftecks ». Dès 1907, Brancusi échappe à la tradition en abandonnant les techniques de moulage et de fonte au profit de la taille directe, méthode à la fois plus risquée et imprécise mais qui lui permet d'éliminer petit à petit tout le superflu pour atteindre l'essentiel.

À la force lovée sur elle-même dans la rondeur d'une forme humaine, correspond la dynamique ascensionnelle des *Oiseau dans l'espace* et des *Colonne sans fin*. À l'intériorité d'un corps en position de repli quasi foetale évoquant son centre vif qu'est l'âme, fait écho l'extériorité d'une sculpture conçue pour le plein air ou pour composer un ensemble monumental.

La symbolique de l'oeuf représentant le rapport intime de l'être au monde, renvoie au déploiement du bec qui, brisant la coquille, libère l'oiseau. La figure de l'oiseau apparaît fréquemment dans l'oeuvre du sculpteur car il est ce qui, symboliquement relie la terre au ciel, le matériel au spirituel, le microcosme au macrocosme.

Cette union, cette essentielle duplicité de la vie, s'exprime par l'importance des socles qui, souvent, viennent infléchir le sens premier de l'oeuvre. Leur massivité, leur rudesse contrastent avec la finesse et la fragilité des pièces qu'ils supportent et les amarrent à la solidité du sol. Les socles (dont il est intéressant de remarquer que, du vivant de l'artiste, ils étaient déjà vendus comme des oeuvres à part entière) présentent des surfaces irrégulières, des cassures et, reprenant comme en écho le thème de la sculpture qu'ils présentent, en apparaissent parfois comme l'envers, la face cachée.

Ce contraste, frappant surtout pour l'*Oiseau dans l'espace*, ira s'accroissant à mesure que la taille de l'oeuvre grandira. Entre 1925 et 1931, Brancusi réalisa sur ce thème près de trente versions toutes différentes, de plus en plus effilées. Plusieurs d'entre elles, sont aujourd'hui réunies et permettent le long du parcours de l'exposition d'observer leur évolution : au cours du temps, Brancusi semble s'acheminer vers une désincarnation du matériau qui, peu à peu, se transforme en

pur mouvement, pure tension vers le ciel. En affinant les lignes de l'oiseau, la recherche du point d'équilibre devient plus périlleuse et délicate et, en fragilisant l'oeuvre, fait paraître le socle plus massif : loin de la supporter, celui-ci semble plutôt la retenir.

Car Brancusi, par la répétition des gestes de polissage, par les rhomboïdes illimités de la *Colonne sans fin* à laquelle il n'assigna jamais de hauteur maximale, aspire à l'infini. Ses oeuvres se rangent sous une double caractéristique qui illustre cette recherche : la verticalité des colonnes qui, tel le haricot du conte, tentent de rejoindre le ciel et la rondeur des formes humaines, symbole de la vie sous toutes ses formes. Cette quête d'absolu confère aux oeuvres un caractère inachevé d'autant plus frappant que Brancusi, dans le cadre privilégié de son atelier, réinstalle et réorganise ses groupes mobiles à l'infini. L'oeuvre étant toujours en cours, *in progress*, l'atelier prend chez Brancusi la valeur d'oeuvre totale ; c'est pourquoi il insista pour que celui-ci soit conservé tel quel et présenté au public après sa mort. Très novateur à cet égard, Brancusi introduisit les notions d'"environnement", d'"installations" et même de "sculpture minimale" qui, de Robert Morris à Richard Serra ou Carl Andre, influencèrent à partir des années soixante le courant minimaliste. Le parcours de l'exposition s'achève sur la vision de cet atelier, cerné de photographies en noir et blanc qui illustrent la volonté de l'artiste de ne jamais dissocier l'oeuvre de son cadre. Les sculptures, aujourd'hui exposées dans le cadre neutre et indifférent du musée, retrouvent, en partie, grâce à cet agencement, le contexte auquel elles étaient destinées et avec lequel elles formaient un tout, modulable il est vrai, mais d'une cohérence formelle très précieuse aux yeux de Brancusi.

Pour lui, en effet, la sculpture ne se détache pas de son contexte : elle s'inscrit dans l'espace et s'y organise de manière harmonieuse (que certains critiques jugeront trop décorative) et changeante. Elle habite un espace en même temps qu'elle est habitée par lui et seule l'installation totale peut rendre compte de l'oeuvre : « L'atelier de Brancusi devient l'espace de représentation de son oeuvre sculpturale, le chef-d'oeuvre de son art, dont seules les photographies faites par l'artiste peuvent rendre aujourd'hui le caractère véritable. La photo est pour lui un médium, un outil de travail, un moyen de contrôle et de réflexion artistique » (Friedrich Teja Bach). La photographie que, selon la légende, Man Ray fit découvrir à Brancusi, est donc indissociable de l'oeuvre sculptée. Elle se situe une fois de plus



Constantin Brancusi, vue d'atelier, vers 1930-1933. Photo : Constantin Brancusi. Mnam, Centre Georges Pompidou, legs Brancusi 1957.

dans cette problématique du dedans et du dehors qui, à la monumentalité de certaines pièces conçues pour excéder toutes limites (comme l'atteste la *Colonne sans fin* qui dépasse le cadre de la photographie), fait correspondre une maîtrise toute personnelle et subjective d'une oeuvre conquise et assimilée par le regard de l'artiste à travers l'objectif.

«Pourquoi écrire sur mes sculptures ?», disait Brancusi, «Pourquoi ne pas tout simplement montrer mes photos ?».

C'est que l'oeuvre photographique qui, dans l'exposition, ponctue chaque passage d'une période à une autre, n'est pas seulement un moyen de maîtriser les pièces sculptées, elle est aussi ce qui les perfectionne et leur confère une dimension idéale. Sur la photographie retouchée du site de Tirgu-Jiu en Roumanie comme sur celle de l'atelier, on se rend compte que Brancusi coupe volontairement la cime de ses colonnes afin de leur donner cet aspect infini qu'il souhaitait mais que la matière jamais ne pouvait

comme l'aboutissement de sa carrière.

Le passage du microcosme au macrocosme trouve sa concrétisation dans deux projets principaux dont on peut admirer certains éléments dans les dernières salles de l'exposition sous forme d'esquisses, de schémas et de photographies. Le premier consista dans la construction d'un *Temple de l'Amour* ou de la *Délivrance*, commandé par le Maharadjah d'Indore, dont le fronton devait être orné de trois *Oiseau dans l'espace* blanc, gris et noir. À cette occasion Brancusi s'intéressa vivement à la religion védique et au bouddhisme qui fournissaient des éléments de réponse à sa quête de spiritualité. Les oiseaux, dans leur élan vers le divin, délimitent ce que Dora Vallier nomme "l'enceinte sacrée" : par leurs formes abstraites, ils signalent que l'on a déjà soulevé le voile de la Maya et que l'on s'achemine vers la Vérité. Cet appel de la spiritualité entre dans le coeur des hommes comme "la pointe acérée de l'infini" (Baudelaire) et trouve en eux une résonance mystique. Ce projet fut ensuite abandonné par le commanditaire mais Brancusi travaillait déjà sur une seconde réalisation monumentale qui devait prendre une très grande importance dans sa vie : le *mémorial de Tirgu-Jiu*.

Cet ensemble installé dans un village roumain en 1938 reprend, sur une plus grande échelle des thèmes qui lui sont chers et dont témoigne la photographie de son atelier datant des années trente : une *Colonne sans fin* haute de trente mètres, la *Table du silence* entourée de douze tabourets semblables à des socles circulaires et une *Porte du Baiser* inspirée certainement par les recherches de l'artiste sur l'oeuvre sculptée de Gauguin et sur les temples bouddhistes.

La colonne de Tirgu-Jiu est la plus haute qu'il ait jamais réalisée. En fonte métallisée de cuivre, elle est constituée de formes rhomboïdales qui s'inspirent d'un motif traditionnel roumain et des balustres de la maison natale de Brancusi. Sur ce thème intimiste et folklorique se greffe de nouveau celui de l'infini répétition, de l'élan spirituel qui fait de cette colonne l'un des piliers d'une architecture imaginaire du monde.

Si les mythes cosmogoniques font souvent référence à la scission de l'oeuf comme cause archétypale de la création, la pérennité de cet équilibre entre la terre et la ciel est souvent garantie par la force d'un géant ou colosse qui, telles les caryatides des temples grecs, soutiennent au-dessus des hommes le "toit du monde".

Brancusi rêvait de construire une tour haute de cent-vingt mètres à Paris afin, disait-il de découvrir "des mondes de l'autre côté du monde". Au-delà d'un

idéal de fraternité et de communication universelle, Brancusi souhaitait livrer un message aussi ésotérique et mystique que celui qui, à travers les siècles, émane encore des pyramides égyptiennes et des temples aztèques : les hommes tiennent à la fois de l'être et du néant, du sensible et de l'intelligible c'est pourquoi ils ne sauraient se réduire à ce qui, en eux, dépend de la matérialité. Toute forme d'art est là pour rappeler que les hommes possèdent une forme d'immortalité qui excède les limites imposées par le temps à l'existence individuelle. Aussi rappelle Kandinsky, l'oeuvre d'art contemporaine, libérée du carcan des conventions et de l'académisme, rendue autonome par l'abstraction "porte en elle le germe de l'avenir".

La rétrospective Constantin Brancusi se tenait au Centre Georges Pompidou jusqu'au 21 août 1995.

L'atelier du sculpteur devrait rouvrir ses portes en 1997 dans un nouveau bâtiment conçu par Renzo Piano.

Louise Bourgeois : L'exil sentimental

Dans l'un des films présentés lors de la rétrospective Louise Bourgeois du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Jerry Gorovoy, complice et assistant de l'artiste, témoigne de son étonnement devant la personnalité extraordinaire du sculpteur. Louise Bourgeois est, dit-il, beaucoup plus complexe que l'on peut l'imaginer et son travail bien qu'autobiographique, excède les poncifs psychanalytiques que l'on a coutume d'y plaquer.

À l'heure où l'art contemporain en France semble à la recherche d'un nouveau souffle, le parcours de Louise Bourgeois peut apparaître comme exemplaire et emblématique d'une nouvelle manière de penser la création. L'art est plus que jamais autobiographique mais paradoxalement c'est par le personnel et le singulier qu'il touche aujourd'hui le mieux à l'universel.

Louise Bourgeois naît en 1911 à Paris de parents tapissiers. Son enfance est marquée, ainsi qu'elle aime à le rappeler, par les déchirements du couple parental et l'introduction dans la maison de la jeune maîtresse anglaise du père. Cette intrusion est vécue par Louise Bourgeois comme un traumatisme violent qui fissure les apparences de normalité de la famille, l'ordonnance idéale de la maison et la géométrie parfaite des rapports entre les membres de la parentèle. Cet événement laisse des cicatrices indélébiles dans l'âme de Louise Bourgeois qui se sent devenir étrangère dans sa propre maison et conservera ce sentiment à jamais. C'est aussi ce qui, par la violence affective en jeu, déterminera l'orientation de sa car-



rendre. La photographie est donc à la fois un instrument de travail et un point d'achèvement de l'oeuvre dans le sens où elle en immortalise l'une des facettes et concrétise un projet rêvé. La photographie offre un reflet idéalisé de l'atelier, berceau de la créativité, qui au fil des ans devint une oeuvre environnementale, une sorte de microcosme auquel Brancusi souhaitait donner la parole sur un plus vaste théâtre. C'est pourquoi ses projets de sculpture architecturale apparaissent

Constantin Brancusi,
Danaïde, 1913.
Bronze avec patine
noire. Photo : DR.
Kunstverein Winter-
thur, Kunstmuseum
Winterthur.



Louise Bourgeois, *Sculptures, environnements, dessins*, 1938-1995. ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995. D'avant en arrière : Cell (Glass, Spheres and Hands), 1990-1993. Verre, marbre, bois, métal et tissu. 218,4 x 218,4 x 210,8 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne; Cell (Eyes and Mirrors), 1989-1993. Marbre, miroirs, acier et verre. 236,2 x 210,8 x 218,5 cm. The Tate Gallery, Londres. Photo : André Morin, MAM-ARC.

rière artistique. «Toute mon inspiration vient de mon enfance...», déclare Louise Bourgeois, elle est issue des sentiments passionnels de la jeunesse qui transforme chaque atteinte aux sentiments en blessure.

La sculpture, telle que l'entend Louise Bourgeois, est vécue comme un exorcisme. Grâce à elle, par l'intermédiaire d'images surgies de l'inconscient, couchées sur le papier, peintes sur la toile, sculptées, puis, ultime étape, coulées dans le bronze, l'artiste extrait d'elle-même des souvenirs obsessionnels et parvient à s'en libérer.

Comme pour prendre à rebours ce récit chronologique soigneusement orchestré par Louise Bourgeois elle-même qui semble souvent se cacher derrière ses (fausses?) confidences, la rétrospective présentée au Musée d'Art Moderne débute par les oeuvres les plus récentes de l'artiste. L'exposition s'ouvre sur une salle immense peuplée de gigantesques araignées d'acier (*The Nest* réalisé en 1994 mesure plus de 2,5 mètres sur 4). Le spectateur peut évoluer à travers les pattes des insectes qui, le surplombant laissent entrevoir leurs ventres ronds où parfois se nichent des oeufs.

Les araignées, dont l'une est accompagnée de sa progéniture, sont disposées avec grâce et légèreté dans la salle, perchées sur leurs longues jambes qui montrent des articulations noueuses, signe de leur capacité à fonctionner et donc à être.

L'araignée, souvent objet de répulsion, est présentée ici sous un jour protecteur et bienveillant, elle est, pour Louise Bourgeois, le symbole de la mère tisserande, bonne et patiente avec ses petits, qui cap-

ture le mal dans ses filets. Le thème de l'araignée se retrouve tout au long de l'exposition : des premiers dessins datant des années quarante aux oeuvres de 1995, il tisse le fil d'Ariane de la vie de l'artiste et fait office de refuge sentimental, sorte de tanière (lair) extériorisée qui assure la protection de l'amour maternel dans les moments de détresse.

La suite de l'exposition se déroule dans le superbe espace de l'ancien Palais de Tokyo : des salles courbes surmontées de verrières qui diffusent une lumière tamisée et crée une impression de continuité entre les oeuvres. Elles nous conduisent aux "maisons fragiles" érigées par Louise Bourgeois depuis la fin des années quatre-vingt. Les dernières en date sont des cellules ("Cells") qui évoquent un univers affectif et sensuel. Leurs parois sont constituées de carreaux de verre reliés entre eux par des armatures d'acier. Certaines vitres sont brisées, d'autres salies ce qui ne permet qu'une vision trouble de l'intérieur comme si le spectateur (qui se transforme alors en voyeur) observait à travers la dimension du temps une maison abandonnée. Ces univers clos sont, nous dit Louise Bourgeois, appelés cellules en raison de leur unité mais, par leur aspect, elles peuvent aussi évoquer l'univers carcéral ou celui de la réclusion volontaire. Le quadrillage métallique formé par les carreaux accentue encore cet impression d'enfermement et condamne l'oeuvre à la distance en tenant le spectateur éloigné du centre où elle se joue. Comme une cellule biologique se définit par son fonctionnement interne autosuffisant, les "cells" sont aussi des monades auto-

nomes quoique complémentaires, qui semblent fonctionner même en dehors de tout regard.

La première d'entre elles, *Eyes and Mirrors*, regroupe plusieurs types de miroirs, tous inclinables, répartis sur les murs de la pièce et sur son plafond. Au centre de cet environnement, trône une paire d'yeux noirs de proportion imposante : deux pupilles de pierre sont enchâssées dans un bloc de marbre strié. La cellule, qui évoque la vie autarcique, fait évidemment référence aux cellules formées par les hommes : familiales, amicales, professionnelles, politiques ou religieuses. Les miroirs reflètent les regards souvent déviés que portent les uns sur les autres les différents protagonistes de la communauté. Ils symbolisent la diversité des points de vue, la précarité des jugements de valeur et, par là même, la relativité de la notion de vérité. Les miroirs renvoient une image subjective du monde. Ils incarnent une idée qui fait vivre, pour laquelle on pourrait se battre même s'il suffit d'incliner le plan du miroir pour que cette évidence vacille et dévoile sa nature illusoire. Telles les choses m'apparaissent, telles elles sont pour moi, disait Protagoras, "l'homme est la mesure de toute chose". Pourtant qui se satisfait d'une si mouvante vérité ? C'est pourquoi la quête de l'artiste se poursuit, à travers les divers modes de l'expression et de la perception, à la recherche d'une certitude.

La cellule suivante (*Glass, Spheres and Hands*) met en scène la fragilité des organismes. La maison de verre rappelle les cages de Faraday destinées à isoler les hommes de la foudre : elle protège des agressions extérieures mais ne garantit pas du danger qui surgit en son sein. Ce danger trouve son expression sous la forme de fragiles globes de verre posés sur des chaises anciennes. Un tabouret supporte une lourde dalle de marbre dont se dégage un bras blanc terminé par une main au poing serré (dans un geste d'agression ou de préhension).

Ces boules de verre, cellules au sein de la cellule, se caractérisent par leur transparence et leur fragilité. Telles des bulles délicatement posées sur des supports aux surfaces irrégulières, elles semblent prendre le risque de se blesser à quelques anfractuosités qui les feraient immédiatement disparaître. Cependant, sous leur fragilité apparente, les globes n'en ont pas moins une consistance et une persistance dans le temps qui font d'eux des microcosmes cohérents. Sur leurs surfaces se reflète le monde. Si elles revêtent les couleurs de leur environnement comme les hommes adoptent les modes de leur temps, rien ne les pénètre véritablement. La lourde main de marbre

exprime l'impossibilité de toute fusion. La main caresse, frappe ou brise mais jamais elle ne pénétrera dans l'univers de l'autre. Les relations des hommes entre eux sont donc des rapports de surface et les noyaux d'existence individuel sont hors de portée.

Cet univers monadique est pessimiste et pose la question de savoir si la communication reste possible ou si toute vie est par essence solitaire et fermée à l'autre.

Cette même salle présente d'autres cellules moins récentes dont certaines sont entourées de hautes portes de bois marquées par le temps (couleurs passées, peintures écaillées, bois éclaté) qui n'offrent au spectateur qu'un très faible intervalle de vision.

Cell 1 revient sur le thème de la maison comme espace abandonné de la vie affective. Elle laisse apercevoir une chambre de misère, meublée d'un lit de fer, d'une chaise sans confort et de quelques objets utilitaires sans grâce. Cette chambre pourrait appartenir à une personne en transit ou en exil: entre le mur et le lit sont calées des valises fermées, sous le lit d'autres bagages ouverts révèlent la précarité de l'installation. Le lit est recouvert de grossiers sacs de jute sur lesquels figurent encore les insignes de leurs fonctions d'origine: ils servaient à transporter le courrier venant de France. Sur une table basse, un amoncellement de pipettes, de flacons destinés à l'usage médical ou expérimental, semble n'attendre qu'une vibration pour s'effondrer. Le verre évoque encore la fibre intime de l'homme, infiniment fragile et réfractaire à toute objectivation, par les sciences notamment. Dans la chambre inconfortable de l'immigrant, du déraciné, l'individu semble réduit à sa vie organique, il ne s'implique pas dans son environnement et ne prend pas la peine d'y apposer sa marque, conscient qu'il est de la brièveté de son passage. Seuls quelques repères, facilement transportables, (les sacs brodés, les valises) évoquent une vie personnelle, intellectuelle et affective. Sur les sacs postaux qui font office de couvertures, on peut déchiffrer les trois messages suivants: "I need my memories, they are my documents"; "Art is the guarantee of sanity"; "Pain is the ransom of formalism". L'une des valises ouvertes sous le lit révèle encore ce message brodé sur une étoffe: "Je t'aime".

La chambre est présentée comme un lieu de souffrance, de nostalgie, de mal du pays. L'oreiller évoque une cible qui ferait de celui qui s'y repose une victime potentielle, la proie des cauchemars du passé, des regrets, de la solitude, des angoisses liées à l'avenir.

Le thème de la souffrance causée par



l'exil est récurrent dans l'œuvre de Louise Bourgeois, elle qui, dans une volonté de rupture avec le passé, quitta définitivement la France à l'âge de vingt-sept ans pour s'installer aux États-Unis. Longtemps, raconte-t-elle, elle ne s'est pas aperçue que son pays natal lui manquait ainsi que tous ceux qu'elle y avait laissés. Jusqu'à ce que, au tout début des années cinquante, cette carence affective s'exprime dans l'étonnante galerie de portraits présentée sur une estrade dans les dernières salles de l'exposition. Ces sortes de totems aux allures humaines, ces mégalithes contemporains sculptés dans le bois ou coulés dans le bronze, érigés seuls ou en groupes, recréent autour d'elle l'univers bienveillant des relations amicales ou familiales. *Quarantania*, *Depression woman*, *Friendly evidence*, *Woman with packages*, ces statues lui permettent de se libérer de la dépression provoquée par l'exil même si, ajoute-t-elle ingénument: «... ce qu'il y aurait de mieux que la sculpture, ce seraient de vraies personnes.»

Ces installations totémiques fonctionnent comme des catharsis permettant de sortir du cercle intime et obsédant de la détresse individuelle pour s'ouvrir sur une dimension plus universelle.

En écho aux maisons fragiles, des "lairs", tanières de caoutchouc ou de plâtre sont suspendues au plafond par un fil. Une tanière est une sorte de grotte, sombre et enveloppante qui, selon Louise Bourgeois, prend la forme ronde d'un ventre maternel. Le *lair*, pour être un refuge et non un piège, doit ménager au moins une ouverture dans son fond. Le

fait qu'il soit suspendu et donc sujet aux hésitations quant à son orientation, ne dénonce pas son échec en tant que refuge mais plutôt son autonomie spatiale et temporelle. Le *lair* isole du monde extérieur et montre le chemin d'une vie libérée du poids de l'actualité. La tanière, habitat réservé habituellement aux animaux, rappelle le repli sur soi, la prostration qui peut envahir l'individu et le retirer de la vie active, tel le Robinson de Tournier qui, pour reconstituer ses forces entamées par la souffrance, trouve refuge dans le ventre chaud de la terre. Le *lair* évoque encore la vie laborieuse des ruches, des fourmilières, à l'intérieur desquelles se déploie une énergie vitale aussi intense qu'invisible. Il se pourrait pourtant, suggère Louise Bourgeois, que la tanière soit vide. Il se pourrait que l'art, si autobiographique soit-il, ne parvienne qu'à suggérer la vie sans en rendre le souffle.

Sur les murs blancs du musée se détachent les vestiges d'une existence, les traces d'une intimité évanouie que Louise Bourgeois tout au long de sa quête cherche à s'approprier en recréant autour d'elle l'univers sécurisant d'un âge d'or. Les matières tièdes et vivantes que sont le caoutchouc, le fil, l'eau, le verre évoquent la figure maternelle, sa tendresse et son activité de tisserande. In *Respite* et *Sutures*, composés selon des modèles proches, sont des métiers à tisser fantaisistes, constellés de bobines de fil industriel. Les aiguilles, les épingles, les dévidoirs dans leur perfection technique contrastent avec la bande de caoutchouc inutile et mystérieux accessoire pendu le

Louise Bourgeois, *Sculptures, environnements, dessins 1938-1995*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995. *Cell 1*, 1991. Technique mixte. 210,8 x 243,8 x 274,3 cm. Collection de l'artiste. Courtoisie de Robert Miller Gallery, New York.

long du support.

Si la machine à tisser symbolise la maîtrise du monde, la géométrie des rapports sociaux, la cohérence physique de la matière, le boyau de caoutchouc rappelle les égarements du corps, l'irrationnel qui gouverne les âmes. *In Respite* fait naître l'image d'un corps fatigué après le travail : il s'est relâché, mou et informe, loin de la tension idéale de la beauté classique et de l'infatigable rigueur de la machine. *Sutures* représente le corps blessé, l'âme meurtrie que la tisserande pourrait recoudre et réparer mais qui reste suspendu contre son flanc, comme un poids mort.

La forme phalloïde du caoutchouc peut évoquer le morne ennui d'une vie sans plaisir mais elle rappelle surtout l'une des œuvres les plus connues, parce que plus "scandaleuse", de Louise Bourgeois : *Fillette*. Cette œuvre en latex noir datant de la fin des années soixante, figure sans ambiguïté un sexe masculin. Le caoutchouc est, là encore, symbole de chaleur

Suzanne Pagé et Béatrice Parent, Louise Bourgeois déclare que dans le couple parental «...mon père était impulsif et intuitif et ma mère raisonnable et organisée. Totalement rationnelle.»

Son œuvre se présente comme une recherche de l'équilibre entre ces deux pôles sexuels qui sont aussi les deux aspects parfois antinomiques du moi. Cette recherche de la stabilité n'emprunte pas les chemins les plus faciles mais gravite autour de quelques thèmes : les objets en équilibre précaire (*Spiders, Maisons Fragiles, The Blind Leading the Blind...*), les pièces suspendues tournant autour d'un axe (*L'air, Spiral Woman*) les maisons de verre. La recherche de la stabilité, de quelque chose de fixe et d'invariant sur quoi s'appuyer, passe par les voies les plus incertaines comme si Louise Bourgeois, en dépit de son désir conscient de solidité, nous révélait finalement que la fragilité pouvait constituer sa force.

Les maisons fragiles qu'elles soient perchées sur de longues échasses, constituées

de verre ou de portes branlantes, sont le reflet d'un exil sentimental. Mais cet exil est devenu, au cours des années, plus qu'un obstacle, un moteur et une source d'inspiration.

«C'est de n'avoir pas été reconnue (par le public français notamment) que je suis devenue si acharnée», déclare-t-elle à Béatrice Parent.

C'est que l'équilibre n'est qu'une question de dosage entre le plein et le vide, le ferme et l'instable et Louise Bourgeois dans sa quête contradictoire de rigueur formelle et de sécurité affective fait apparaître que la vie ne

peut faire l'économie de la négativité pour que naisse la création.

L'exposition consacrée à Louise Bourgeois se tenait au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 23 juin au 8 octobre 1995. ■

BIBLIOGRAPHIE :

- Constantin Brancusi* : catalogue collectif par Margit Rowel, Ann Temkin, Friedrich Teja Bach. Coédition Centre Pompidou/Éditions Gallimard 1995.
- Aphorismes* : Constantin Brancusi, dans les "Cahiers d'art" n°1-4 et 8-9.
- Brancusi* : Natalia Dumitresco et Alexandre Istrati, Flammarion 1936.
- Entretien avec Brancusi* : Dora Vallier, Éditions du Seuil.
- Du spirituel dans l'art* : Kandinsky, Denoël 1989.
- Les philosophies de l'Inde* : H. Zimmer, Payot 1985.
- L'avenir est dans les oeufs* : Eugène Ionesco, théâtre

complet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1991.

L'esthétique : Hegel, collection Champs, Flammarion 1979.

Catalogue co-édité par Paris-Musées et les éditions de la Tempête. Préface de Suzanne Pagé, entretien avec Louise Bourgeois par Suzanne Pagé et Béatrice Parent.

Vendredi ou les limbes du Pacifique par Michel Tournier aux Éditions Gallimard, Paris, 1972.

Protagoras de Platon à la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1950.

DOCUMENTAIRES :

Chère Louise réalisé par Brigitte Cornand, produit par Les Films du Siamois, 1995.

Louise Bourgeois : entretiens de Bernard Marcadé et Jerry Gorovoy, réalisé par Camille Richard, produit par terra Luna Films et le Centre Georges Pompidou, 1992. Vidéo diffusée par les Éditions du Seuil.

Louise Bourgeois, réalisé par Nigel Finch, produit par Arena Films/BBC Londres, 1994.

Paris was the recent site of two important retrospectives. The first, dedicated to Brancusi, was held at the Centre Georges Pompidou, while the second, honoring Louise Bourgeois, took place at Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

The Brancusi event amalgamated all of the artist's more important pieces—more than one hundred—, ranging from his earlier works such as *La Prière* to the much later *La Colonne sans fin*. Spectators were thus afforded the opportunity to retrace, step by step, the artistic itinerary of this colourful and talented excentric. Also being shown at the same exhibit were samples of drawings, sketches and photos which the artist was accustomed to take of his oeuvres. There emerges from this polymorphous ensemble an impression of unity: in effect, the whole of his work has centered around a few basic recurrent themes, composite ensembles with simple forms forever purified and rich with universal symbolism. Always attentive to myth and folklore, Brancusi has consistently drawn his inspiration from the collective unconscious and thus has become an effective witness to the underlying kinship between men. As all human life draws from the same source, fraternity between men must be founded on common origins, biological and spiritual.

Louise Bourgeois has run an exemplary and emblematic course in her way of approaching the creative act. Though Art is more than ever autobiographical, it is paradoxically through the personal and singular experience that one attains to the universal. The pain attendant upon exile is a recurrent theme in Bourgeois's oeuvre, and well it should. Indeed, in a voluntary break with the past, Bourgeois left her native France at the age of twenty-seven for the United States. Against the white walls of the museum are reflected the traces of an existence, traces of an intimacy that Bourgeois seeks to appropriate by recreating around her the comforting universe of a golden age. The raw, lukewarm materials of rubber, water, thread and glass evoke the maternal figure of weaver and protector. Bourgeois's quest for stability, solidity and a sure place to lean, somehow wends its way through uncertain paths, as though she were revealing that her very strength lay somehow in her fragility.



Louise Bourgeois. *Sculptures, environnements, dessins 1938-1995*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995. De gauche à droite : *Lair*, 1986. Caoutchouc, 109,2 x 53,3 x 53,3 cm; *In Respite*, 1993. Acier, fil, caoutchouc, 328,9 x 81,2 x 71,1 cm; Poids, 1992. Acier, verre et eau, 238,7 x 304,8 x 68,5 cm; *Sutures*, 1993. Acier, fil, caoutchouc, aiguille et épingle émaillée, 274,3 x 104,1 x 88,9 cm. Courtoisie du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

humaine : Louise Bourgeois, épouse et mère de plusieurs fils se définit comme la gardienne du phallus et évoque avec humour sa tendresse pour cette partie de l'anatomie de son époux.

Mais le sexe masculin n'est pas seulement connoté positivement et les féministes américaines qui ont reconnu en Louise Bourgeois l'une des leurs, ne s'y sont pas trompées. Il est aussi ce qui impose ses exigences malades, entraîne le désordre et met les siens en danger (en écho à ce thème, l'œuvre très controversée : *The Destruction of the Father*). Aux passions du corps viril, tourmenté, désirant et tyrannique, s'oppose le corps de la femme, protecteur, rassurant et accueillant. Dans un entretien avec