

Du crime à l'œuvre : la symbolique de la cage chez Kate Millett

From the crime to the work: the symbolism of the cage in the work of Kate Millett

Marie-Dominique Gil



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/10157>

DOI : [10.4000/cel.10157](https://doi.org/10.4000/cel.10157)

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Marie-Dominique Gil, « Du crime à l'œuvre : la symbolique de la cage chez Kate Millett », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 15 | 2020, mis en ligne le 03 novembre 2020, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cel/10157> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cel.10157>

Ce document a été généré automatiquement le 5 novembre 2020.



Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Du crime à l'œuvre : la symbolique de la cage chez Kate Millett

From the crime to the work: the symbolism of the cage in the work of Kate Millett

Marie-Dominique Gil

- 1 Kate Millett est une figure majeure du féminisme américain dit de la seconde vague, mouvement auquel son ouvrage, *Sexual Politics*¹, offre une structure théorique. Ce livre publié en 1970 connaît un succès immédiat et fait d'elle une des figures emblématiques du mouvement de libération des femmes, alors à ses débuts. Toujours en 1970, le *Time* met en couverture un portrait de Kate Millett par l'artiste Alice Neel et la déclare malgré elle figure de proue du Women's Lib. Activiste féministe et écrivaine, elle place en effet les relations de pouvoir à l'œuvre entre les sexes au centre de sa réflexion et se propose de considérer la relation de domination instituée entre les hommes et les femmes sous un angle politique². De Kate Millett la postérité retient son militantisme tenace ainsi que ses travaux d'écrivaine. Elle était pourtant et avant tout une artiste, un statut qu'elle a invariablement affirmé comme prévalant sur ses autres activités. Les raisons de cette omission sont floues. Parmi les hypothèses envisagées, il est probable d'abord que l'écho tapageur et sulfureux de ses écrits, augmenté par leur caractère autobiographique³, ait masqué sa pratique artistique. La puissance et la médiatisation de son militantisme, dont Kate Millett relate les effets négatifs sur sa vie dans l'essai *Flying*⁴, sont peut-être un autre facteur d'explication. D'autres assomptions sont possibles sur les mécanismes en jeu dans l'invisibilisation de sa carrière artistique, oubli navrant dans la mesure où cette dernière appelle à une approche nouvelle parce que globale de la construction de son œuvre, entre texte et création plastique.
- 2 La transdisciplinarité est un trait dominant de la production de Kate Millett, qui, fraîchement diplômée en littérature comparée, débute sa carrière d'artistes en 1959. Installée dans un atelier situé au 307 Bowery Street, sa production en sculpture est d'abord très influencée par le contexte new-yorkais de la fin des années 1950 et tend naturellement vers l'abstraction et le minimalisme. Son œuvre évolue radicalement en 1963, lorsqu'à la faveur d'un voyage de quelques années elle travaille, dans la veine du mouvement Fluxus, à une sculpture absolument différente.

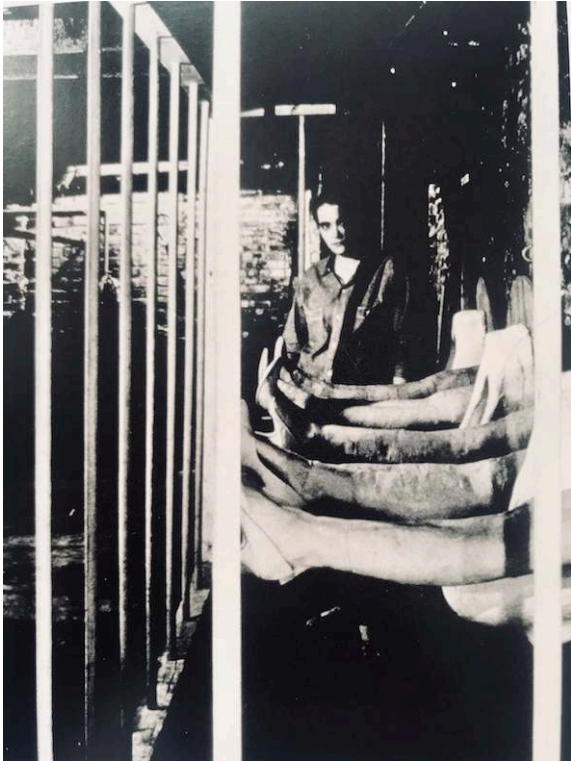
- 3 Mais c'est l'année 1966 qui marque pour elle un tournant décisif, une évolution qu'elle décrit elle-même comme tout à la fois personnelle et artistique. Elle vit alors une expérience qui, selon ses propres mots, a changé le cours de sa vie. La lecture d'un fait divers d'une violence inouïe va en effet occasionner un choc fondamental sur Kate Millett qui dès lors transforme et irrigue profondément l'ensemble de son œuvre. L'article en question relate le très médiatique et sordide assassinat de la jeune Sylvia Likens par Gertrude Nadine Baniewski, sa tutrice. Les circonstances de ce meurtre horrifient l'Amérique et la presse s'applique à relater toute l'abjection et la violence de la mort de l'adolescente. Sylvia Likens a en effet été affamée, enfermée et torturée dans la cave de la maison par la mère de famille, qui est allée jusqu'à inciter ses propres enfants et leurs camarades du voisinage à la torturer. Alors que la jeune fille tente d'alerter sur sa situation, le coup de trop lui est porté. Elle est alors ramenée à l'étage, lavée et partiellement habillée, puis placée sur un matelas. Sur son corps, les enquêteurs lisent les mots gravés par ses bourreaux : « Je suis une prostituée et je suis fière de l'être. » Kate Millett relate la portée de ce meurtre non seulement sur un plan personnel mais aussi sur l'ensemble de ses travaux dans l'article publié en 1988 dans le magazine *Art Papers*, « From the basement to the Madhouse⁵ ». Cet événement, parce qu'il change le cours de sa vie, modifie à la fois son écriture et son art. Son imaginaire est alors saturé et gorgé de l'histoire de Sylvia Likens, ce qu'elle exprime en sculpture par la répétition obsessionnelle d'un objet puissant. La cage formule donc dans ses travaux, à partir de l'été 1966, une métaphore de la violence. Ainsi, revenir sur les modalités de la mise en jeu de la cage dans la pratique de Kate Millett impose d'aborder l'importance de cette forme dans la construction d'un discours sur les violences liées au genre. En effet, Kate Millett exploite les caractéristiques visuelles de la cage pour matérialiser un système de vision en tension. Elle déploie les qualités sculpturales et le potentiel immersif des structures de barreaux, parvenant ainsi à dépasser sa réflexion sur les politiques du genre⁶ pour investir esthétiquement le champ de la violence même.

Sculptures cages, cages sculptures

- 4 Kate Millett doit toute sa vie proclamer ce qu'on ne lui reconnaîtra jamais vraiment : son statut de sculptrice. Dans le contexte artistique au sein duquel elle débute sa carrière, ses sculptures de plâtre suspendues s'inscrivent dans la mouvance des travaux d'Alexandre Calder mais aussi du biomorphisme des œuvres d'Henry Moore. Son goût pour le geste et la matérialité inhérente à la pratique s'exprime dans ses premières pièces. Elle écrit à ce sujet : « Pendant longtemps, j'ai fait de la sculpture par goût de la forme en elle-même⁷. » Mais dans le milieu new-yorkais dans lequel elle évolue à la fin des années 1950, elle est confrontée au sexisme d'une scène artistique très majoritairement masculine et réfractaire à l'idée qu'une activité telle que la sculpture puisse être exercée par des femmes. Pour s'imposer, elle met en place des stratégies qui, pense-t-elle alors, lui permettront d'intégrer cet environnement. Elle raconte : « Je portais des jeans couverts de plâtre pour qu'ils ne puissent manquer le fait que je faisais de l'art⁸. » Confrontée au discours clivant des chefs de file de l'Expressionnisme abstrait, qu'elle appelle « les garçons du Cedar Bar⁹ », elle rapporte que le commentaire le plus entendu alors était qu'il n'y avait jamais eu de sculptrices, uniquement des sculpteurs. Son départ pour le Japon en 1961 est loin d'être étranger à l'étroitesse du discours ambiant. Il lui faut donc se battre pour imposer son statut et plus tard, lorsque

son travail prend au contact du mouvement Fluxus un tournant plus proche de l'installation, c'est la qualification même de sculpture qui est refusée à ses œuvres et qu'il lui faut défendre. Mais Kate Millett l'affirme, c'est l'assassinat de Sylvia Likens qui transforme profondément à la fois ses travaux littéraires et sa pratique artistique. À propos de l'article, elle écrit : « tout ce que j'ai fait depuis en sculpture a découlé de ce paragraphe et beaucoup de ce que j'ai écrit aussi¹⁰ », confirmant ainsi plusieurs éléments. Ces deux phrases affirment la dimension transdisciplinaire de son œuvre et donc la nécessité d'aborder ensemble ses écrits, ses créations plastiques ainsi que son engagement politique et non séparément, comme les critiques et chercheurs l'ont majoritairement fait jusqu'à présent. Ensuite, la citation certifie que ses cages, qu'elle appelle elle-même plus loin des « cages sculptées » sont bel et bien des sculptures, à la fois forme et sujet des pièces qu'elle décline entre 1967 et 1985. Kate Millett, avec ses objets, remet volontairement en question les catégories de la sculpture. Mais la manière dont elle appréhende ses installations est sans équivoque lorsqu'elle écrit en 1988 à leur propos : « La sculpture est un symbole tout autant qu'une masse. Une image matérialisée¹¹ ». Symbole et masse, des termes clés qu'il s'agit alors d'appliquer aux « sculptures-cages » de Kate Millett. Car la cage, symboliquement, n'est pas une forme neutre¹². Elle endosse à la fois une fonction protectrice et une fonction restrictive, qui instaure un système d'emprisonnement particulier, puisqu'elle permet à la fois au prisonnier et au geôlier de se voir et de se reconnaître à tout moment. Ainsi, en correspondance avec la notion de « symbole » évoquée par l'artiste, la cage est ici non seulement une forme, mais un signe puissant au service d'un concept. Kate Millett investit une certaine « efficacité » de la cage pour formuler des événements, des sensations et des états de faits qui s'inscrivent au-delà de la seule perception physique. Dans le contexte artistique postmoderniste des années 1960 qui privilégie la dimension autoréférentielle de l'art, la référence au symbole, qui évoque alors une réalité ou un au-delà de la réalité plus étendu, est révélatrice du caractère singulier des œuvres de l'artiste. Avec sa première œuvre-cage environnementale et immersive, l'installation *Trap* (fig. 1), Kate Millett s'appuie sur la symbolique attachée à cette forme pour la lier organiquement aux violences subies par les femmes.

Fig. 1

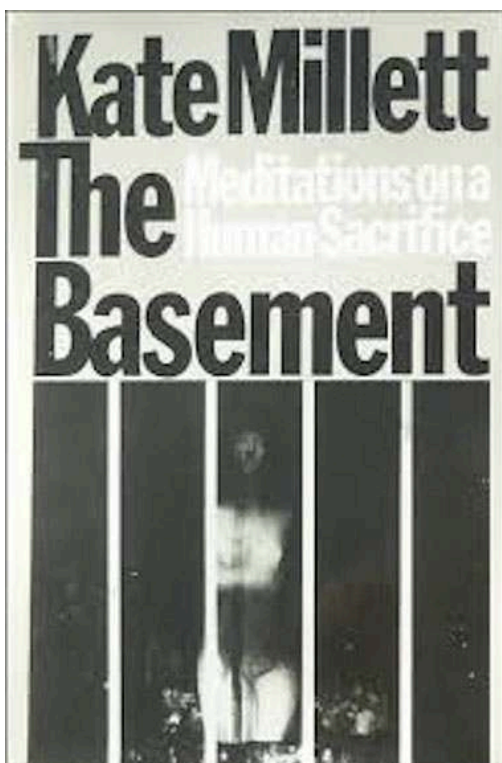


Kate Millett dans la section « City of Saigon » de l'installation *Trap*, 1967, photographie de l'installation, 307 Bowery, New York.

© George Maciunas

- 5 Durant l'été 1967, elle investit le sous-sol du loft qu'elle occupe à New York et met en place une installation composée d'espaces délimités par des cages. L'environnement est inquiétant, humide, étouffant. La violence est mise en scène dans toute sa brutalité. Selon la critique Kathy O'Dell, la référence la plus claire à Sylvia Likens se lit dans une section particulière, située dans le renforcement sombre d'un escalier qui présente un mannequin aux jambes coupées au-dessus des hanches enfermé derrière des barreaux (fig. 2).

Fig. 2



Couverture du livre de Kate Millett, *The Basement: Meditations on a Human Sacrifice: With a New Introduction*, 1979, New York, Simon and Schuster editions.

© Simon and Schuster editions

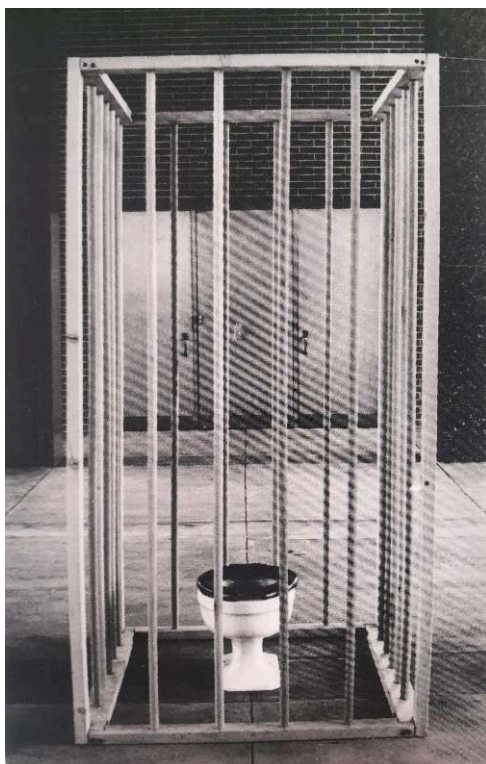
- 6 La figure privée de membres n'a en effet aucune chance d'évasion. Dans un autre segment, intitulé « City of Saigon » (voir fig. 1), des urinoirs sont augmentés de jambes de femmes en papiers mâchés chaussés de talons hauts. Cette cage propose une critique du soutien apporté à la prostitution par l'armée américaine au Vietnam du sud pendant la guerre. Ici, le mépris ordinaire avec lequel sont traitées les prostituées est suggéré par trois éléments : la fétichisation des jambes de femmes, la fusion de ces fragments avec un urinoir et la mise à distance par la cage. Enfin, dans un autre segment intitulé « Butcher shop » on retrouve des jambes de femmes accrochées à des crochets de boucherie et placées derrière des barreaux. La violence des sévices infligés à Sylvia est incarnée visuellement par la cage jusqu'à la dépasser pour désigner expressément les violences qui fondent leur légitimité sur une prétendue hiérarchie des sexes. La cage est ici débarrassée de la symbolique attachée au mythe de la femme-oiseau étudié notamment par Anne Creissels¹³, pour en construire une nouvelle. Kate Millett dépouille les barreaux de toute connotation positive pour proposer une symbolique basée sur leur fonction même. La cage enferme, emprisonne, contraint, dans un système de sur-visibilité et de réclusion, tel que vécu physiquement et psychologiquement par Sylvia Likens et plus largement par les femmes. Kate Millett écrit :

« Pour ce qui est des femmes, je l'ai toujours su. Que c'était là notre vie. L'enfermement. L'enfermement dans l'enfermement, un dédale de boîtes [...] Tout cela était purement théorique jusqu'à Sylvia Likens¹⁴. »

La potentialité immersive des « Sculptures-cages » : une exploration des systèmes de dominations sexistes

- 7 Pour transmettre l'ampleur de la brutalité à laquelle la jeune fille a été soumise, Kate Millett déploie donc la symbolique de la cage grâce à des dispositifs qui supposent un système de vision en tension, caractéristique des relations de dominations modelées selon l'idéologie patriarcale. L'artiste s'appuie sur toutes les potentialités signifiantes de la cage et s'emploie également à investir les possibilités immersives de cet objet. Celui-ci, assimilé à la prison, évoque symboliquement les politiques de disciplinarisation du corps dans les sociétés occidentales, étudiées notamment par Michel Foucault¹⁵. Prisonnières sans procès, les femmes sont victimes de la violence d'un enfermement socialement organisé et ainsi masqué. Cette situation est transposée dans les travaux de Kate Millett au prisme de l'affaire Sylvia Likens, un meurtre révélateur de la complexité systémique des contraintes qui leur sont imposées. Dans son « œuvre en cage », Kate Millett assimile ainsi l'espace domestique, lieu dévoué aux « féminin » dans un système patriarcal, à une prison. En effet, Sylvia n'était pas emprisonnée seulement physiquement dans la cave, mais plus largement dans le foyer en tant qu'entité. D'abord autorisée à se rendre à l'école, elle s'est vue peu à peu retirer ce droit, subissant la plupart des sévices au sein même de la maison familiale. Car le meurtre de Sylvia n'est pas simplement un crime sadique : c'est un crime sexiste. Parce qu'elle est une femme, elle porterait les défaillances de son sexe : le mensonge, une sexualité débridée, la gourmandise même ; pour lesquelles elle doit être punie. Elle doit donc être disciplinée pour se soumettre à un ordre dominant et ainsi le confirmer. Gardienne d'une hiérarchie qui fait du féminin un sujet inférieur, Gertrude Baniewski va justifier ainsi, pendant son procès, les sévices administrés. Avec l'installation immersive *Situations* (fig. 3), exposée en 1968 sur le site du Brooklyn Community College, Kate Millett traite directement de l'injustice vécue paradoxalement par les femmes dans l'espace domestique, là encore en exploitant la « sculpture-cage ».

Fig. 3



Kate Millett, *Toilet*, élément de l'installation *Situations*, 1968, photographie, Brooklyn Community College de New York.

© Fumio Yoshimura

- 8 Pour cette installation, elle enferme des objets du foyer : un lit, des toilettes, une table et des chaises, un couffin pour bébé ; des éléments familiers, anodins, qui peu à peu finissent par incarner les femmes, réduites au statut de choses évaluées selon leur utilité matérielle. Symétriquement, la prison de Sylvia dépasse, déborde la cave pour s'étendre au quotidien et ainsi contaminer celui du spectateur. Car les « statues-cages » impliquent physiquement le visiteur, qui endosse le rôle paradoxal à la fois d'objet et de sujet de cette mise à distance. Puisque le système de la cage implique qu'il peut non seulement voir la victime, mais aussi être vu par elle, la forme le destitue du statut neutre de regardeur, pour l'affubler du statut plus gênant de voyeur. Les barreaux en tant que réseau lui révèlent l'étendue de son implication dans cette structure qu'il accepte et qui est alors une expression visuelle d'un schéma social qui se base sur une répartition inégalitaire des droits selon les sexes. Marilyn Frye, dans l'article « The systemic birdcage of sexism¹⁶ », conceptualise ainsi une analogie de la cage à oiseaux avec les systèmes d'oppression fondés sur les discriminations sexistes. En effet, les barreaux, pris séparément, n'ont pas la capacité de soumettre les corps et les esprits ; c'est ensemble qu'ils forment un système, presque toujours invisible, contraignant pour les femmes. Selon la philosophe, elles se voient ainsi prises en étau dans ce réseau de forces qui ne leur permet pas de faire de vrais choix. Soit elles obéissent et participent à leur propre effacement, soit elles se révoltent et elles sont considérées comme des êtres dangereux. Le choix est donc impossible : quel que soit leur mouvement, elles auront toujours tort. En choisissant le medium de l'installation, Kate Millett dévoile toute la complexité de la place du spectateur dans le système. Geôlier, il est aussi prisonnier d'une structure hiérarchique dont il n'a pas conscience (au sens de Marilyn Frye¹⁷) et

qui le dépasse. *Trap*, en tant qu'installation immersive, est également une « expérience sensorielle ». La critique Katy O'Dell¹⁸ souligne que pour voir l'installation, les spectateurs devaient soulever un lourd grillage sur le trottoir situé juste en face de l'immeuble de Kate Millett. Ils devaient ensuite descendre un escalier très sombre, puis pousser une porte en métal pour enfin entrer dans un sous-sol mal éclairé et humide. Elle nous apprend aussi que pour éviter toute intrusion, Kate Millett verrouillait la porte derrière les nouveaux visiteurs. Les spectateurs sont ainsi placés dans une situation paradoxale : eux-mêmes enfermés, ils observent des silhouettes emprisonnées. Ainsi, ils font l'expérience complexe de l'enfermement et de la vulnérabilité vécue par Sylvia, combinaison paradoxale d'exposition et de confinement.

- 9 Après les installations immersives *Trap* (1967) et *Situations* (1968), Kate Millett continue d'explorer les caractéristiques spatiales de la cage en réinvestissant intentionnellement l'objet dans le genre de la performance. Si dans les deux projets précédents, l'enfermement des spectateurs par l'artiste était souple puisqu'il leur était possible de partir, la performance *No* ne leur laisse aucune échappatoire. Cette action est organisée en octobre 1967 à la Judson Gallery. Pour la réaliser, elle construit dans le sous-sol de la Judson Church une cage, composée de lames de bois chevillées entre elles, qui occupe tout l'espace à l'exception d'une petite allée l'entourant. Ici encore, c'est Katy O'Dell qui nous renseigne sur le déroulement de l'événement. L'espace, largement éclairé par deux spots lumineux, est ouvert au public pendant deux heures. Les visiteurs sont alors seulement autorisés à tourner autour de la cage. Dans un second temps, les spectateurs sont évacués. Les spots sont éteints, quelques barreaux sont retirés et les visiteurs sont alors à nouveau autorisés à entrer. Dans l'obscurité, ils s'engouffrent naturellement dans la cage. Une fois l'espace rempli, les barreaux sont replacés derrière eux. De faibles lumières sont alors allumées, tandis qu'une bande son alternant des coups de feux et de la musique douce démarre. Les réactions sont alors extrêmement intéressantes : certains sont amusés, tandis que d'autres sont plongés dans leurs réflexions. Surtout, après quelques temps, le public s'organise pour s'échapper. Et, élément stupéfiant pour Kate Millett, ils y parviennent sans endommager l'œuvre. Elle s'étonne et se réjouit de ce résultat : « J'ai réalisé que j'avais sous-estimé l'ingéniosité de mes victimes, leur respect pour les structures architecturées, et leurs capacités de coopération¹⁹. » La réaction même des spectateurs, parce que la cage est considérée en tant qu'œuvre qui mérite d'être conservée et non plus en tant que forme déterminée par sa fonction restrictive, affirme son statut de sculpture. Ainsi, dans la perspective de transcender l'affaire Sylvia Likens, Kate Millett s'est employée à impliquer le spectateur en le faisant passer successivement de voyeur passif à victime passive et enfin à victime active. Paradoxalement, elle-même adopte alors la position de domination ambiguë particulière au geôlier. Dans l'ouvrage collectif *The Rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork*²⁰, que l'on peut traduire par « La rhétorique du cadre : essais sur les limites des œuvres », Paul Duro avance l'idée que le cadre crée son sens, non seulement par ce qu'il contient mais aussi par ce qu'il met à l'écart. Les sculptures cages de Kate Millett semblent alors investir cette tension visuelle entre l'intérieur et l'extérieur.

La cage, mise en forme du drame des politiques du genre

- 10 Loin de cloisonner les disciplines, Kate Millett conçoit son œuvre « en cage » comme faisant partie intégrante de ses recherches académiques et littéraires sur les politiques sexuelles. Elle s'appuie sur le drame de Sylvia Likens, crime sexiste, pour explorer plus profondément les formes de la violence.
- 11 Les sculptures qui évoquent l'histoire de Sylvia Likens doivent alors être comprises comme une phase constitutive de l'essai *Sexual Politics*. D'abord parce qu'elles composent un ensemble d'œuvres bien plus complexes que ses pièces antérieures. Mais aussi parce qu'elles apparaissent chronologiquement dans la phase d'élaboration de sa recherche académique. L'essai *Sexual Politics* traite des dynamiques propres au patriarcat et particulièrement de l'idéologie hiérarchisante au cœur de l'espace familial. Il s'agit d'une doctrine qui prétend que la répartition selon les sexes est naturellement calquée sur le modèle familial et qu'elle se déploie dans l'ensemble du champ social, nourrissant ainsi tout un ensemble de représentations sociales. L'artiste s'emploie alors à révéler le rôle des constructions sociales dans le meurtre de la jeune fille. Dans sa thèse, Kate Millett souligne que, dans les écrits de Henry Miller, D. H. Lawrence et Norman Mailer, l'acte sexuel entre hommes et femmes est vu exclusivement d'un point de vue masculin, puisqu'il présente des femmes qui sont non seulement soumises et violentées mais qui demandent à l'être. Ces représentations renforcent donc des stéréotypes et créent une norme hiérarchisante qui s'applique à tous et surtout à toutes. Ainsi, bien que Gertrude Baniewski soit une femme, elle avait une position de pouvoir dans la famille et c'est depuis cette position qu'elle a attribué le rôle social d'une prostituée à Sylvia, un statut qui a justifié son emprisonnement et sa mort. Cette catégorisation a été progressive et sadique, puisque la tutrice a exigé de la jeune fille qu'elle confesse d'abord ses prétendues relations sexuelles, puis leur monétisation et enfin une grossesse, à l'oral puis à l'écrit. L'attribution est si puissamment établie que ses bourreaux l'inscrivent dans sa chair même. Il s'agit pour Kate Millett de matérialiser, de donner corps aux barreaux invisibles qui emprisonnaient l'adolescente, pour les dépasser et en touchant à l'universalité de la peur de l'enfermement, susciter l'empathie et la révolte. Elle décrit ce rapport entre ses écrits et sa sculpture ainsi, toujours dans le même article :
- « Et ce que j'ai fait dans la rencontre des silhouettes et des cages que j'ai construites depuis lors est une chose que je n'aurais pas osé écrire. Trop effrayant. Trop profond. Trop loin au cœur du soi. La peur elle-même. Puissante parce ce qu'elle n'est pas nommée, encore magique, encore insurmontable. Mes propres peurs. Les peurs des autres. De notre époque à vrai dire. L'enfermement. Tout enfermement. La terreur de l'isolement. D'être attaché, d'être sans défense, retenu dans une pièce, incarcéré²¹. »
- 12 Ainsi, en puisant dans ce crime la matière organique de son œuvre, elle parvient à donner une forme à la violence, en dégageant chacune des strates.
- 13 Car les cages de Kate sont aussi des instruments de torture, torture qu'elle définit ainsi : « La torture, en résumé : prolongement de la douleur et de la détresse, du tourment d'être la distraction quelqu'un et même son travail lorsqu'il engagé pour vous supplicier²² ». Ainsi, les « œuvres-cages » de Kate, tout en traitant directement de Sylvia, parviennent à révéler l'ensemble des rapports de pouvoir, à toucher au

caractère transhistorique de la violence contre les femmes. Le meurtre de l'adolescente n'est pas un simple « fait divers », un « drame familial » ou bien encore un crime exceptionnel perpétré par des fous. Kate Millett dénonce le caractère collectif du système de domination à l'œuvre dans ce crime en désignant expressément sa dimension politique et sociale.

- 14 Mais la réflexion de l'artiste ne s'arrête pas là. Avec ses « œuvres-cages », elle transcende le fait divers pour l'inscrire dans le champ de la spiritualité, d'un au-delà du corps, du caractère immatériel de l'asservissement. Elle écrit : « Mais ces symboles, l'expérience même représentée par les cages est plus ancien, plus permanent, remonte à des temps bien antérieurs [...]. Partout maintenant l'État fait progresser son pouvoir dans des proportions irrationnelles²³. » L'exploration de l'enfermement physique et psychologique subi par les femmes irrigue l'œuvre de Kate Millett, qui, par le moyen de la répétition obsessionnelle de la cage transcende un fait divers pour aborder d'autres expériences de violences imputables à des systèmes de dominations. Les cages lui permettent ainsi d'explorer l'enfermement caractéristique des prisons politiques et des unités psychiatriques. À propos de la pièce *Hommage to the Old Men at the Houston Hotel*, de l'installation « Small Mysteries » (fig. 4), elle écrit : « La victime est ici un homme, parce qu'il incarne un archétype. Comme le sont la plupart des prisonniers, criminels ou politiques²⁴. » Évidemment, cette citation est paradoxale et pose la question de la norme, forcément masculine, à l'œuvre dans les représentations occidentales. Mais elle montre l'efficacité esthétique des cages pour matérialiser toute la violence d'une organisation sociale qui exerce son pouvoir par la disciplinarisation des corps.

Fig. 4



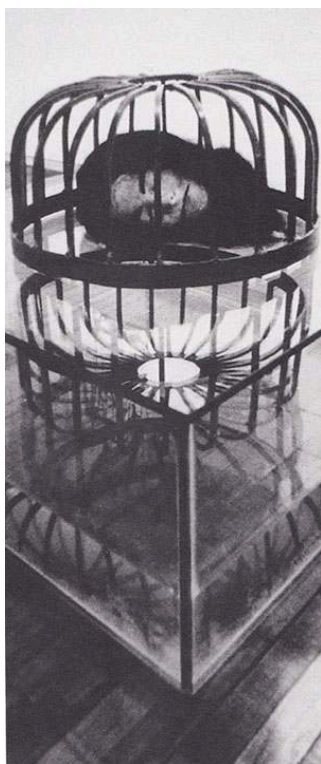
Kate Millett, *Hommage to the Old Men at the Houston Hotel*, élément de l'installation *Small Mysteries*, Noho Gallery, New York, 1976, photographie.

© Jack Beshears

L'artiste en cage : quand Kate Millett s'identifie à Sylvia Likens

- 15 Si Kate Millett conçoit ainsi ses « œuvres-cages » concurremment avec son œuvre littéraire sur les politiques du genre, elles participent aussi indéniablement d'une démarche autobiographique.
- 16 Kate Millett s'identifie profondément à Sylvia Likens et cela à plusieurs niveaux. Elle déclare même en interview : « J'étais Sylvia Likens. Elle était moi²⁵. » Cette identification se fonde d'abord sur une expérience des discriminations basée sur son sexe. Dans la même interview, elle explique : « Tu [Sylvia] a été à mes côtés depuis, un incubé, un cauchemar, mon propre cauchemar, le cauchemar de l'adolescence, de grandir en tant que petite fille, de devenir une femme dans un monde dressé contre nous, un monde que nous avons perdu et où il nous est partout rappelé notre défaite²⁶. » Portant au paroxysme cette projection, Kate Millett se représente plusieurs fois sous les traits de la jeune victime, dont l'autoportrait en cage qu'elle réalise en 1987, « Fear death by water » (fig. 5). L'identification se poursuit lorsqu'à deux reprises, elle est elle-même internée dans des unités psychiatriques. Une première fois en 1972, en Californie, à l'exigence de sa famille. Puis une seconde fois, en 1980, en Irlande, lorsque la police la fait interner jusqu'à nouvel ordre pour des motifs politiques. L'imaginaire de l'artiste se construit dans un rapport à l'enfermement complexe et complexifié, dont le caractère morbide se distingue très franchement de la mouvance Fluxus. À l'orée de l'autobiographie se dessine alors une esthétique de la violence singulière, qui a longtemps été interprétée à tort exclusivement dans sa dimension politique.

Fig. 5



Kate Millett, *Fear Death by Water*, élément de l'installation *Madhouse*, 1987, photographie, Noho Gallery, New York.

© Kate Millett

Conclusion

- 17 La violence indescriptible infligée à Sylvia Likens imprègne ainsi durablement l'œuvre de Kate Millett, entre texte et pratique artistique. Dans l'ouvrage qu'elle publie en 1979, « *The Basement, Meditations on a Human Sacrifice*²⁷ » la référence à la jeune victime est directe et l'obsession toujours présente. Si Kate file également dans ses textes la métaphore de la cage, peu à peu l'identification au drame de Sylvia se fait trop vivante, trop puissante. Pour s'en défaire, elle propose une nouvelle Installation « *The trial of Sylvia Likens* » à la Noho Gallery en 1978. Kate Millett se représente là aussi sous les traits de la jeune fille. Cette dernière ayant été retrouvée allongée sur un matelas rayé ; dont les rayures, étrangement, forment visuellement des barreaux horizontaux ; l'artiste choisit de se positionner à l'identique. Ici, pas de cage, mais la symbolique de l'enfermement est toujours présente. À propos de l'œuvre, elle déclare : « Je pensais que cette exposition l'éliminerait de mon système. Elle a réussi en effet à me faire sortir de la cage²⁸ ». Il apparaît ainsi que, loin d'être de simples illustrations de son engagement politique, les installations de Kate Millett construisent une esthétique bien plus riche et puissante que ce que sa réception contemporaine laisse à penser. Aborder alors le travail de la cage dans son œuvre conduit indubitablement, en regard du drame sexiste de Sylvia Likens, à entrevoir l'ampleur et la complexité de l'investigation des formes de la violence qu'elle articule.

Avec l'aimable autorisation de Sophie Keir pour The Kate Millett Foundation,
et le soutien du fond d'archive Kate Millett Papers, David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript
Library, Duke University.

NOTES

1. Kate Millett, *Sexual Politics*, New York, Ballantine Books, 1970, traduit de l'anglais par Elisabeth Gille, *La Politique Du Mâle*, Paris, Stock, 1971. Nouvelle édition, Paris, Des femmes-Antoinette, 2007.
2. La traduction en français du concept anglais de *Sexual Politics* élaboré par Kate Millett fait débat. La première traduction française proposée par Elisabeth Gille, toujours employée depuis sa publication, semble écarter le rapport politique entre les sexes que définit Kate Millett. Traduire littéralement en anglais ce concept par la formule « les politiques sexuelles » n'est pas non plus approprié, parce qu'il est très éloigné du sens que lui donne son autrice. Le terme « politique » fait référence chez Kate Millett non aux partis et institutions, mais bien aux relations de pouvoir à l'œuvre entre deux groupes. De même, le terme « sexual » ne peut ici être traduit littéralement, puisqu'il renverrait en français à la sexualité en tant que comportement physiologique. Il n'en est rien : les « sexual politics » désigne les différences de pouvoir entre les sexes biologiques comme une construction sociale. Autrement dit, ce concept aborde le patriarcat en tant que mode d'exercice du pouvoir d'un sexe sur l'autre, en se détachant de toute essentialisation. Le genre étant, dans son acception française, un concept utilisé pour penser les constructions sociales et symboliques hiérarchisantes selon les sexes, il semble alors plus adapté pour formuler l'idée de Kate Millett. Ainsi, parler de politique du genre semble désormais plus judicieux.
3. Elle révèle notamment son homosexualité en 1970 et évoque ses internements en unités psychiatriques en 1990 dans son livre *The Loony Bin Trip*, New York, Simon & Schuster, 1990.
4. Kate Millett, *Flying*, New York, Alfred A. Knopf, 1974.
5. Kate Millett, « From the basement to the madhouse », *Art Papers*, mai-juin 1988, reproduit dans *Kate Millett, sculptor: the first 38 years*, Baltimore, University of Maryland Baltimore County, 1997, pp. 41-50.
6. Voir note 2.
7. Traduction de l'auteure. *Kate Millett, sculptor, op. cit.* note 5, p. 44 : « For a long time I made sculpture out of happiness with form itself. »
8. Traduction de l'auteure. Kathy O'Dell, « Shaping identity, reshaping constraints: the sculpture of Kate Millett », *Ibidem*, p. 5 : « I wore blue jeans with plaster all over them just so they couldn't miss the fact [that I was making art] ».
9. *Idem, Ibidem*, p. 5.
10. Traduction de l'auteure. K. Millett, *op. cit.* note 5, p. 44. « Everything I have done since in sculpture has depended upon that paragraph. And much that I have done as a writer as well ».
11. Traduction de l'auteure. K. Millet, *op. cit.* note 5, p. 41 : « Sculpture is a symbol as well as a mass. An image realized ».
12. Les domaines de la sexualité et de l'érotisme ont été construits sur un système de signes de reconnaissances genrés, dont participe l'image de l'oiseau en cage. Cette métaphore qui assigne les femmes à la nature ainsi qu'à une vulnérabilité prétendument indépassable est une thématique largement déployée notamment durant la période moderne. La fonction iconographique de l'oiseau en cage en tant que symbole de la virginité féminine est en effet une

convention visuelle largement convoquée au XVII^e siècle par Jean-Baptiste Greuze, François Boucher et Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Voir à ce sujet l'analyse du tableau de Chardin, *La Serinette* (1751, Musée du Louvre) faite par Mary.L. Bellhouse dans « Visual Myths of Female Identity in Eighteenth-Century France », *International Political Science Review*, n° 2, 1991, pp. 117-135. Le thème de la féminité engagée est aussi particulièrement mobilisé par les artistes surréalistes, principalement sur le mode de la fétichisation. *Le bâillon vert à bouche de pensée*, mannequin féminin nu dont la tête est prisonnière d'une cage réalisée par André Masson en 1938 pour l'Exposition Internationale du Surréalisme et photographié par Man Ray, construit une sexualité féminine passive (voire masochiste) et réifiée. En réaction, les femmes en cage de Kate Millett décentrent le point de vue masculin sur ce motif, pour en révéler toute la violence sous-jacente.

13. Voir notamment Anne Creissels, « Performances de plumes : volatiles métamorphoses du féminin », *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon, les Presses du Réel, 2014, pp. 115-135.

14. Traduction de l'auteure. K. Millett, *op.cit.* note 5, p. 43. « With women, I have always known. That was our life – confinement. Confinement with confinement, a Chinese nest of boxes [...]. All that was mererly theoretical until Sylvia Likens. »

15. Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2018.

16. Marilyn Frye, « The systemic birdcage of sexism », *The Politics of Reality: essays in feminist theory*, Californie, Crossing Press, 1983, pp. 2-7.

17. Pour Marilyn Frye, l'oppression en tant que système est difficile à voir et à reconnaître, car si les éléments de la structure oppressive peuvent être analysés séparément, ils peuvent tout à fait l'être sans que la structure soit examinée comme un tout, un ensemble. La contrainte imposée par la cage à oiseau est en effet un phénomène microscopique tandis que le caractère oppressif des situations dans lesquelles les femmes vivent leurs vies, toutes différentes, est un phénomène macroscopique. La contrainte et le système oppresseur ne peuvent être examinés sous un angle microscopique. Mais abordés dans une perspective macroscopique, le réseau de forces et de barrières qui sont systématiquement mis en relation et qui travaillent à l'immobilisation, à la régulation et à la soumission des femmes se dévoile.

18. Kathy O'Dell, *op.cit.* note 8, p. 19.

19. Traduction de l'auteure. K. Millett, *op. cit.* note 5, p. 20, « I found I had underestimated the ingenuity of my victims, their respect for structural structures, and their powers of cooperation among themselves ».

20. Paul Duro, *The Rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork*, Cambridge, Royaume-Uni, 1996, pp. 4-10.

21. Traduction de l'auteure. K. Millett, *op.cit.* note 5, p. 42 : « And what I have done with this jolt in the figures and cages I have constructed ever since is something I would not dare to write. Too frightening. Too deep. Too far into the core of the self. Fear itself. Powerful because unnamed, still magic, still overwhelming. My own fears. The fears of others. Of our time in fact. Confinement. Any and all confinement. The terror of isolation. Of being tied up, of being helpless, held in a room, incarcerated. »

22. *Idem, Ibidem*, p. 43.

23. K. Millett, *op.cit.* note 5, p. 45.

24. K. Millett, *op.cit.* note 5, p. 43.

25. Traduction de l'auteure. Joyce Carol Oates, « To Be Female Is to Die », *The New York Times*, 9 septembre 1979, « I was Sylvia Likens. She was me. »

26. Traduction de l'auteure. K. Millett, *op.cit.* note 5 : « You [Sylvia] have been with me ever since, an incubus, a nightmare, my own nightmare, the nightmare of adolescence, of growing up a female child, of becoming a woman in a world set against us, a world we have lost and where we are everywhere reminded of our defeat. »

27. Kate Millett. *The basement: meditations on a human sacrifice*, New York, USA, Simon and Schuster, 1979. Traduit par Elisabeth Gille, *La Cave : méditations sur un sacrifice humain*, Paris, France, Stock, 1980.

28. Kate Millett, *op. cit.* note 5, p. 46 : « The show would get it out of my system, I thought. It did get me out of the cage. »

RÉSUMÉS

Kate Millett est une figure majeure du féminisme américain. Célèbre pour son engagement politique, elle se considérait cependant avant tout comme une sculptrice. Son œuvre est profondément marquée par la lecture d'un article consacré à l'assassinat d'une jeune fille, un crime d'une violence inouïe qui la conduit, entre 1967 et 1996, à mobiliser avec obsession un objet dans son travail plastique : la cage. Son œuvre tisse un lien organique avec le système symbolique bâti par ce dispositif d'enfermement. En explorant tour à tour ses possibilités dans des installations immersives, à travers des performances et des sculptures, elle déploie simultanément son potentiel esthétique mais aussi son potentiel social. Son œuvre révèle toute la violence générée autant qu'occultée par un champ érotique fondé sur un système de signes genrés.

Kate Millett is a major figure in American feminism. Known for her political commitment, she thought of herself primarily as a sculptor. Her work was deeply marked by an article she read about the murder of a young girl, a crime of unprecedented violence that, between 1967 and 1996, led her to utilise obsessively a certain object – the cage – in her sculpture. Her work created an organic link with the symbolic system fostered by this apparatus devoted to confinement. Exploring its possibilities in immersive installations in both performances and sculptures, she simultaneously deployed both her aesthetic and social potential. Her work reveals all the violence both generated and obscured by an erotic field rooted in a system of gendered signs.

INDEX

Mots-clés : Kate Millett, cage, genre, violence, sculpture, performance, installation, sexisme, féminisme, culture visuelle

Keywords : Kate Millett, cage, gender, violence, sculpture, performance, installation, sexism, feminism, visual culture

AUTEUR

MARIE-DOMINIQUE GIL

Marie-Dominique Gil est doctorante contractuelle à l'université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Son projet de recherche a pour objet l'étude des représentations des « femmes en cage » du surréalisme à la période contemporaine. Diplômée de l'École du Louvre, elle a occupé un poste de chargée de travaux dirigés devant les œuvres dans cette même institution et a parallèlement

travaillé en tant que chargée de recherches au Centre Pompidou. En 2019, elle est chargée du cours « Le genre pour aborder les arts » du master genre de l'université Paris 8.

Marie-Dominique Gil is a contract doctoral student at the Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. The aim of her research project is to study representations of “caged women”, from Surrealism to the contemporary period. A graduate of the École du Louvre, she was a supervisor of works carried out in front of the artworks at the same institution and also worked as a researcher at the Centre Pompidou. In 2019, she ran the course “Le genre pour aborder les arts” in the Master’s degree on gender at the Université Paris 8.