Document généré le 11 oct. 2024 23:19

ETC

Louise Bourgeois
Le corps, lieu des incertitudes

Christine Palmiéri

Numéro 57, mars–avril–mai 2002

Louise Bourgeois et le subjectif

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35264ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Palmiéri, C. (2002). Louise Bourgeois : le corps, lieu des incertitudes. *ETC*, (57), 16–21.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Louise Bourgeois, *Single III*, 1997.
Tissu; 43 x 65 x 211 cm. Collection Prada, Milan.
Courtoisie Cheim & Read Gallery, New York.

Louise Bourgeois : Le corps, lieu des incertitudes

« *Si l'Un est un.* »
Parménide

« *La passion (...) est l'appel d'un vide comme devenu fou de lui-même.* »
Jean-Bernard Liger-Bélair

Vivre avec le sentiment que « *ce qu'on est* » n'est que « *ce à quoi on ressemble* », c'est occulter l'autre en soi. Celui qui nous permet de soupeser notre conscience, qui ne saurait seule connaître son équilibre. Cet équilibre est une manifestation de notre unicité identitaire. Et l'on sait que vivre dans l'ambivalence, dans le questionnement d'une identité double et trouble peut être source de souffrance.

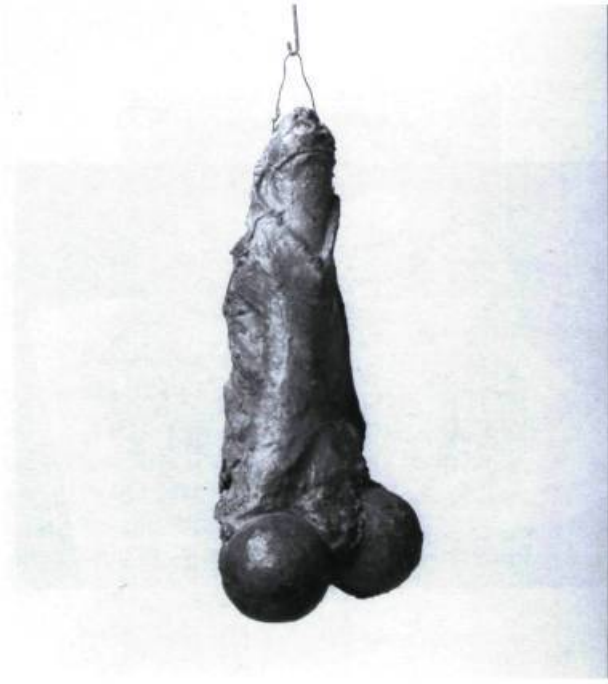
Depuis la fin des années 1960, l'œuvre de Louise Bourgeois « phénoménologise » le corps en tant que manifestation de ce que « je suis » et que « vous êtes peut-être vous-mêmes ». Elle sonde la conscience du corps et de l'âme en tentant de constituer à travers la différenciation sexuelle une identité à la fois unique et multiple, où se confondent souvent le corps réel et le corps de la pensée.

Ambivalence des genres : érotisation monstrueuse

Elle louvoie ainsi d'un pôle à l'autre de l'identité sexuelle en s'appuyant notamment sur des prémisses autobiographiques. Fille de parents tous deux restaurateurs de tapisseries, qui ont travaillé ensemble et accompli des gestes similaires pendant de nombreuses années, constituant un foyer familial qui fut le berceau des rites de l'enfance, c'est dans une sorte de confusion affective qu'elle investiguera la donne masculine et féminine, paternelle et maternelle. Il en résultera une production à la limite des genres, qui s'imposa à l'âge de cinquante ans, après qu'elle eut été reconnue comme « une artiste abstraite ».

On observe dans sa production sculpturale des années 1940 et 1950 que les thèmes de la maison (*Portrait de Jean-Louis*, 1947-1949), de l'aveuglement (*The blind leading the blind*, 1947-1949), de la fraternité (*Brother and Sister*, 1949) ou de la femme (*Femme volage*, 1951), entre autres, étaient cristallisés sous l'aspect mono-

Louise Bourgeois, *Arched Figure n° 1*, 1996-1997.
Tissu, caoutchouc, acier, toile métallique; 23 x 51 x 17 cm.
Courtoisie Cheim & Read Gallery, New York.



Louise Bourgeois, *Janus fleuri*, 1968.
Bronze ; 25, 7 x 31, 8 x 21 cm 2.
Courtoisie Robert Miller Gallery, New York; Galerie Lelong, Paris, Zurich.
Photo: Dee D. James.

Louise Bourgeois, *Fillette*, 1968.
Latex; H. : 59 cm.
Courtoisie Robert Miller Gallery, New York; Galerie Lelong, Paris, Zurich.
Photo: Alan Finkelman.

Louise Bourgeois, *Nature Study*, 1984.
Bronze poli; 104 x 38 x 59 cm 8.
Courtoisie Robert Miller Gallery, New York; Galerie Lelong, Paris, Zurich.
Photo: Peter Bellamy.

lithique du totem ou peut-être même de l'aiguille, objet symbolisant le travail de ses parents et, par extension, sa propre mère[1], qui mourut au moment où Louise Bourgeois devenait une jeune adulte. Cette production *mi-abstraite*, imprégnée d'un silence obsédant, tel qu'elle l'a illustré dans la gravure intitulée *He Disappeared into a Complete Silence*, de 1947, laissait présager cependant un désir d'entrer en communication, qu'elle n'osait toutefois révéler alors qu'elle était aux prises avec un certain mutisme. Elle dira : « *Quand on s'accepte comme on est – et qu'on s'aime bien – alors le silence se dissout et la personne peut commencer à entrer dans un dialogue...* ». Ce dialogue, qu'elle entreprend d'abord avec elle-même, sonde les souvenirs de l'enfance, avec ses peines et ses traumas, qu'elle qualifie parfois de « *cruauté qui ne se montre pas et ne s'oublie pas* ». Dans une sorte de catharsis impérative, elle va alors créer des œuvres d'un anthropomorphisme monstrueux.

Son iconographie gravitera autour de représentations de sexes mâles et femelles avec lesquelles elle brisera à jamais le silence, entrant en communication directe avec ses propres affects, mais aussi avec les nôtres. Ces avortons difformes, tuméfiés par la jouissance et effroyables par leur format – tels *Janus fleuri*, de 1968, vulve mesurant 31 cm de large, ou *Fillette*, de 1968, phallus mesurant 51 cm de haut –, sont les armes qu'elle invente et utilise pour combattre et tuer les spectres[2] qui menaçent sa conscience. Ne dit-elle pas elle-même : « *dans la vie je suis une victime, en art je suis un assassin* », pensée qu'elle réalise symboliquement dans *La destruction du père*, en 1974. Elle nous prend à témoin, non dans le désir d'une condamnation quelconque, ni dans un souci de rédemption, mais pour réellement entamer ce dialogue entre la limite et l'illimité, l'infini, l'intemporel. Elle entreprend inconsciemment un travail transgressif sur la question du genre, laissant remonter en surface des frustrations lointaines vécues au sein de sa famille, mais elle les excède, les déplace, leur donnant un statut de matériau, et non de fin en soi. Pour elle, créer c'est tuer pour mieux renaître. À chaque œuvre, elle tue le *pater familias* (l'autorité sous toutes ses formes) pour pouvoir inspirer à pleins poumons la liberté que nous révèleront paradoxalement les *Cells*[3]. Cette liberté, elle la sculpte à même le marbre, la roule dans la terre, la liquéfie puis la solidifie avec le bronze, la découpe dans le caoutchouc, puis la coud à travers les mailles des textiles. Naîtrons ainsi, parmi tant d'autres œuvres, *Nature study*[4] en 1984, *Articulated Laird*[5] en 1986 et *Single III*[6] en 1997.

Fascination et effroi

Bien que mis en pièce et représenté par fragments, le corps semble s'épanouir dans une vivacité absolue, irrigué par les fluides de l'excitation sexuelle. Il ressemble à « *des sacs d'humeurs traversés par des souffles-énergies* », comme le corps vu par les taoïstes.

Elle nous donne ainsi à voir des sexes difformes. Non pas un corps sexué ou asexué, mais un corps trouble aux multiples organes sexuels[7], déjouant les limites, affirmant le manque des limites, soit le fait que ce que nous sommes en apparence n'est pas ce que nous sommes en réalité, n'est pas ce que nous désirons être, par exemple, et que l'enveloppe du corps est bien plus élastique qu'on ne le croit, façonné qu'il est par le désir.

Car le désir fascine. *Fascinus* est le mot latin pour dire phallus. Bourgeois aura compris que c'est l'excitation du pénis qui fascine. Elle castre l'organe dans sa gloire et le présente comme trophée en reproduisant les gestes de sa mère qui découpait dans les tapisseries anciennes les sexes des angelots, qu'elle remplaçait par des linges ou des feuilles de vigne pour ne pas déplaire aux marchands américains. Par ce faire, elle inverse effrontément le jeu, donnant à voir dans toute sa splendeur ce que sa mère cachait. On comprend la confusion de la petite fille qui voyait sa mère démembrer avec douceur les anges, morceaux de laine qu'elle ramassait, curieuse, sur le sol de l'atelier. Peut-être est-ce par fascination que ses pas l'ont guidée vers la chambre conjugale pour transgresser l'interdit et affronter la scène primitive, qui trouve un écho dans *Red Room : The Parents*, de 1994.

Ce manque, qui fait qu'aucune vérité n'est alors possible, ne remonte-t-il pas au moment même de la conception, qui fait dire à Pascal Quignard : « *Nous transportons avec nous le trouble de notre conception. Il n'est point d'image qui nous choque qu'elle ne nous rappelle les gestes qui nous firent. L'humanité ne cesse de résulter d'une scène qui met aux prises deux mammifères mâle et femelle dont les organes urogénitaux, à condition que l'anormalité les gagne, dès l'instant où ils sont devenus nettement difformes, s'emboîtent. Dans le sexe masculin qui croît, puis qui gicle, c'est la vie elle-même qui déborde subitement dans la semence fécondante, très en deçà des traits qui définissent l'humanité. (...) aussi la reproduction sexuée aléatoire, la sélection par la mort imprévisible et la conscience individuelle périodique (que le rêve restaure et fluidifie, que l'acquisition du langage réorganise et enténèbre) sont une seule chose regardée en même temps. Or, cette « chose regardée en même temps », nous ne pouvons en aucun cas la voir. Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas. L'homme est celui à qui une image manque. (...) L'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit.* »[8] C'est l'image manquante, ou l'image originelle, que les sexes en tumescence de Bourgeois tentent de reconstituer. Il est alors impérieux de saisir comment, dans une présentation d'artefacts, elle donne à voir l'image du manque. Et c'est précisément cette absence faite corps représenté qu'elle nous présente.[9]

Manque, vide et néant

Bourgeois transcende l'impossible idée qu'avoir un corps ou être un corps ne peut dire la vérité du corps. Dans son travail, elle affirme cette impossibilité, ce manque, cette vacuité matérielle qu'elle va essayer de

combler par des fragments, des prothèses, animée qu'elle est par la passion, par son désir de comprendre, qu'elle refuse aussitôt qu'elle croit se rapprocher de son ferment. Elle brouille, trouble les pistes, refusant l'immédiateté du langage du corps, refusant d'identifier le manque, se plaisant dans le trouble, l'incertitude, l'infini. Elle ouvre le cercle des interrogations et cultive le manque de façon positive. Merleau-Ponty dit : « *une pensée négativiste est identiquement une pensée positiviste et dans ce retournement reste la même en ceci que, considérant le vide du néant ou le plein absolu de l'être, elle ignore en tout cas l'épaisseur, la profondeur, la pluralité des plans, les arrière-monde.* »[10]

Ce manque pulsionnel et compulsif lui fait produire inlassablement des artefacts dans une logique répétitive, l'un annulant l'autre dans une sorte d'échec qu'elle provoque pour redonner à chaque fois naissance et mort au manque dans lequel surgit la vérité (sinon l'origine) du corps, tel que l'a décrit Platon : « *À toute réalité donc, l'être a été donné en partage et il ne manque à rien de ce qui est, ni au plus petit ni au plus grand. Et ce qui n'est pas devra participer au non-être de ne pas être non-étant comme à l'être de l'être non étant, si l'on veut que ce qui n'est pas réalise, de son côté, la perfection de son ne pas être.* »[11]

Acceptant et refusant cette immédiateté du corps qui ne dit la vérité que par bribes, elle instaure un champ de réflexions qui outrepasse les seuls élans de conscience, où le vécu s'ouvre à l'autre, aux autres, à l'universel. Son processus s'apparente au mécanisme d'un balancier[12]. Héraclite ne dit-il pas « *Nous sommes et ne sommes pas* »[13]. Ainsi elle investit dans un va-et-vient infernal le vide et le plein du corps[14], y cherchant l'équilibre tout en le mettant à chaque fois à l'épreuve. Car rien n'est plus appeurant pour un artiste que d'être abandonné par ses peurs, ses angoisses, ses obsessions qui soutendent la passion à laquelle il se raccroche pour assurer la continuité de sa créativité et pour ne pas tomber dans l'indifférence. Liger-Bélair dit : « (...) *c'est le manque indispensable à la constitution de lui-même et des extrêmes. Et en tant que tel, ce manque doit m'être cher, car il m'est tout. C'est donc la dure loi de ce savoir qui s'exerce dans ma conduite. Si j'avais le corps que je n'ai pas, je serais action. Si j'étais le corps que je ne suis pas, je serais passion. Et ma conduite est le lieu de vérification ultime de la confrontation du corps et de son être en manque* »[15]. Chez Bourgeois, la passion entraîne la violence[16]. Elle mène un combat en forme d'objets hybrides qui sont la concrétion de la peur, de ses multiples peurs dont elle ne veut et ne peut se séparer.

Violence et cruauté contre la peur

Ce passage infernal d'un sexe à l'autre se fait par accouplement dissymétrique, comme pour y accentuer le désir immédiat du meurtre. Ne cherche-t-elle pas à assassiner ce manque après avoir cherché à reconstituer ce qui lui échappe, dans un double refus d'être et de ne pas être ce qu'elle est ? En perpétuelle autoconstitution, elle s'appuie sur un savoir abyssal. Elle dira : « *j'ai confiance dans l'inconscient* ».

Ainsi, inlassablement à chaque œuvre, Bourgeois redonne vie à son cadavre, dans un jeu passionnel toujours de plus en plus vivace qui réactive sa souffrance existentielle dont Kierkegaard dit : « La souffrance comme expression essentielle du pathos existentiel, signifie que l'on souffre vraiment (...) sa persistance est essentielle au rapport pathétique avec une félicité éternelle, de sorte que la souffrance n'est pas frauduleusement révoquée ou que l'individu ne la dépasse pas, ce qui constituerait un recul obtenu en transposant la scène de façon ou d'autre de l'existence dans un milieu imaginaire »; et il ajoute : « (l'existence) c'est l'enfant engendré par l'infini et le fini, l'éternel et le temporel, et qui, pour cette raison, est constamment dans l'effort. »[17]

C'est précisément cet effort qui est au cœur de sa volonté de combat, toujours renouvelé, car l'adversaire est invincible, il est le manque, le vide, le néant qu'elle dresse contre elle-même, spectre de sa conscience. Ce manque est multiple. Il se manifeste aussi dans la privation d'amour paternel. Ainsi *Fillette* symbolise moins l'autorité que l'amour en tant que manifestation du bonheur qu'elle espérait[18]. *La destruction du père* est une œuvre paradoxalement agressive et accueillante. Elle donne l'illusion d'une caverne ou d'un nid aux parois protubérantes faites d'une agglomération de phallus et de mamelles, porteurs de germes de vie. La vie et la mort, l'effroi et la passion fusionnent dans la morphologie de ces sculptures qu'elle réalise avec des matériaux durs ou mous.

Ainsi, « *la peur qui est au centre de son œuvre* », comme elle le dit elle-même, est bien plus profonde que la peur de l'autre ou de l'homme, comme elle le laisse croire parfois, elle remonte bien plus à un passé originel et résulte du manque, du vide, du néant existentiel qui creuse un trou émotif au fond de l'âme. Bourgeois réitère incessamment des douleurs mnésiques qu'elle puise dans son roman familial pour thématiser sa production et pour donner naissance aux fantasmes qui sculptent sa pensée et ses émotions. De la même façon qu'elle sculpte les matériaux, elle sculpte sa conscience et devient elle-même sculpture. Ne dit-elle pas elle-même: « *Pour moi la sculpture est un corps. Mon corps est une sculpture* ».

Devant la puissance et la tendresse de cette œuvre, nous sombrons par empathie dans la douleur du bourreau et de la victime à laquelle Bourgeois s'efforce de nous faire croire, chaque œuvre comprenant dans son aura le spectre d'une guillotine, symbole castrateur et normatif. L'œuvre de Bourgeois est éminemment actuelle sous tous ces aspects[19], transcendant les ambivalences sexuelles[20], la transsexualité, le *morphing* et toutes les

Louise Bourgeois, *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-1993.
Acier, bronze, tissu; 302, 3 x 368, 3 x 304 cm 8.
Courtoisie Robert Miller Gallery, New York; Galerie Lelong, Paris, Zurich.

formes de transgressions sexuelles mises au jour ces dernières années. Nous sommes peut-être les derniers des humains à répondre corporellement au binarisme sexuel tel que permis jusque là. Ne devrions-nous pas nous préparer à une vision nouvelle de ce que sera l'être humain de demain[21] ? Le corps, nous dit implicitement Bourgeois, est sans nul doute et plus que jamais le lieu des incertitudes[22].

CHRISTINE PALMIÉRI

NOTES

[1] Les références autobiographiques sont éminemment importantes pour comprendre son œuvre, car c'est dans son roman familial qu'elle puise sa créativité.

[2] Elle dira : « *J'avais une révulsion absolue pour n'importe qui. N'importe quoi et n'importe qui. Problablement pour des raisons sexuelles.* »

[3] Notamment *No exit* de 1989 et *Cell VI* de 1991.

[4] Sculpture en bronze représentant un être mi-animal, mi-féminin, mi-masculin.

[5] Installation où pendent une multitude de sexes mous en caoutchouc.

[6] Sculpture en tissu rembourré représentant un corps à deux têtes, affublé de sexes masculin et féminin.

[7] Comme *Single III* ou encore *A banquet, A Fashion Show* de 1975, robe à multiples mammelles inspirée des déesses préhistoriques de la fertilité.

[8] Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, Paris, 1994, p. 7.

[9] Ferdinand Alquié dit à ce propos : « *Comme on le sait l'objet esthétique n'est pas présenté mais représenté, c'est-à-dire présenté comme absent* », dans *Le désir d'éternité*, PUF, 1963, p. 148.

[10] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Tel, 1979, p. 97.

[11] Platon, *Le banquet*, trad. Léon Robin, Les Belles Lettres.

[12] Balancier qu'elle illustre avec les œuvres *Poids* ou *Needle*, en 1992.

[13] Héraclite, *Fragments*, 113 (49a), trad. Marcel Conche, PUF, 1990.

[14] Ce corps où réside un manque, surgi de l'effondrement de tout ce que l'on a pu croire vrai et intangible.

[15] Jean-Bernard Liger-Bélair, *L'ombre nécessaire. Phénoménologie du corps*, Éd. du Félin, 1990, p. 46.

[16] Violence qui se révèle souvent sous forme de sadisme. Ne dit-elle pas : « Je suis sadique, parce que j'ai peur ».

[17] Kierkegaard, *Post-scriptum définitif et non scientifique aux miettes philosophiques*, t. II, trad. Paul Petit, Orante, 1977, p. 134.

[18] Pascal Quignard dit : « *Il se trouve une pierre où est sculpté un facinus grossier que le statuaire a entouré de ces mot : Ici réside le bonheur* », *op. cit.*, p. 12.

[19] Rappelons ici des productions qui s'apparentent aux siennes, comme celles de Boltanski, Messager, Hybert pour ce qui est de l'utilisation des vêtements et du tissu, celles de Sherman, Wittkin, Smith, les frères Chapman, Orlan pour les démembrements et difformés, ou encore celles de Mc Carthy pour la violence et la brutalité de son expression.

[20] Anne Fausto-Sterling (biologiste américaine) estime qu'il devrait exister non pas deux mais bien cinq sexes pour inclure et accepter les personnes qui naissent hermaphrodites, in *Sexing the body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*, 2001.

[21] Comme nous le donnent à voir certains artistes, tels le musicien Aphex Twin ou encore Eve O. Rib.

[22] N'est-ce pas ce qu'expriment aussi ces scuptures de corps arqués par l'hystérie, comme *Arch of Hysteria*, de 1992-93, ou encore la série des *Arch Figure* de 1990, en tissu rembouré.

Pour Naddeije Laneyrie-Dagen, « *le corps est le lieu des dernières incertitudes et des plus folles angoisses* » et elle ajoute qu'aujourd'hui, « *il est l'analogie du vide* », in « Le corps, lieu des plus folles angoisses », *Lire*, septembre 2001.

*Les extraits de Louise Bourgeois sont tirés de *L. B. Sculptures, environnements, dessins*, ARC, Paris, 1995 et de *L. B. Œuvres récentes*, CAPC de Bordeaux, 1997.