

ETC



Le Découpage de la « scène »; l'instruction de la mémoire dans l'art de Louise Bourgeois

Jean Dragon

Numéro 57, mars-avril-mai 2002

Louise Bourgeois et le subjectif

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35262ac>

[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

Dragon, J. (2002). Le Découpage de la « scène »; l'instruction de la mémoire dans l'art de Louise Bourgeois. *ETC*, (57), 7-11.

LE DÉCOUPAGE DE LA « SCÈNE »; L'INSTRUCTION DE LA MÉMOIRE DANS L'ART DE LOUISE BOURGEOIS.

« Every day you have to abandon your past or accept it and then, if you cannot accept it, you become a sculptor »¹.

bien que l'œuvre de Louise Bourgeois propose de multiples points d'ancrage à la réflexion, ceux-ci se révèlent souvent autant d'illusions nous renvoyant à l'expérience que l'artiste nous convie à en faire. Qu'il s'agisse d'abstractions géométriques formelles ou d'incarnations organiques informes, son œuvre se présente comme le résultat d'une *praxis* nous confrontant à nos sentiments les plus intimes. Se positionnant avec agilité sur la frontière des contradictions inhérentes au comportement humain, Bourgeois démontre que l'art ne peut prétendre à en résoudre les conflits fondamentaux; tout juste peut-il supporter cette conscience de l'écart qui sépare ce que nous croyons être et les différentes stratégies simulacrales que nous mettons en place pour échapper à l'emprise de ces conflits, de ces traumatismes. Ni figuraliste, ni expressionniste, ni abstraite, ni minimaliste, ni baroque, Louise Bourgeois ne souscrit pas aux règles d'une école particulière; elle fait partie de cet art moderniste non formel, postminimaliste et non constructiviste que l'on pourrait associer, malgré ce qu'elle avance elle-même, dans la foulée d'une certaine interprétation du surréalisme. Pour en prendre la mesure, on peut observer, par exemple, les dessins effectués pour *He Disappeared Into Complete Silence*² où l'artiste élabore des anecdotes presque « surréalistes » entourant des personnages qui subissent littéralement l'« ironie du sort » pour avoir enfreint, dans leur désir d'échapper à leur isolement, les lois élémentaires de la communication. De sorte que l'isolement semble ici constituer une composante indélébile d'un destin auquel ils ne peuvent échapper que par des événements funestes.³

Les planches effectuées pour *He Disappeared (...)* anticipent très certainement les thématiques inhérentes à ses premières sculptures de bois en ce qu'elles représentent souvent ce problème fondamental de l'espace, à la fois extravagant et surtout aliénant, qui ne parvient pas à former une plateforme adéquate pour la communication. La perfection formelle des dessins et des sculptures ici n'a d'égale que l'omniprésence du sentiment d'absurdité existentielle et de pauvreté humaine. Bourgeois élabore des « portraits », parfois anonymes, se dressant comme des gratte-ciels, s'engageant avec l'autre dans un idiolecte déterminé par la peur et la conscience de l'isolement. Elle écrit : « Mes gratte-ciels ne renvoient pas forcément à New York.

Les gratte-ciels sont le reflet d'une condition humaine. Ils n'émeuvent pas »⁴. Ces sculptures se présentent comme des *totems* : des représentations de vies qui ne s'écoulent ni au-delà, ni en-deçà de celle qui s'échappe.

Louise Bourgeois n'a jamais vraiment eu d'intérêt pour la « technique ». Sa volonté persévérante d'installer l'idée dans le matériau (sans pour autant être platonicienne) lui « donne raison » sur la matière : seul le résultat compte. Passant des matériaux rigides aux plus souples, ce large spectre y est exploité au gré de ses humeurs et des exigences formelles. En ce sens, la variété des matériaux se révèle une clé intéressante pour comprendre l'intensité de la dimension psychobiographique dans son œuvre. Le « discours » informel porté par l'œuvre est imbriqué dans un cheminement personnel puisant en l'art, encore une fois, son équilibre *thérapeutique*. Elle affirme d'ailleurs que « L'exorcisme est quelque chose de sain. Cautériser, brûler en vue de soigner... voilà mon talent »⁵. En effet, Bourgeois renverse, pétrifie, ressasse, en un mot, « ré-écrit » ce passé dans une étrange gestualité qui semble davantage perpétuer sa fracture qu'elle ne la suture. Mais n'est-ce pas ici le lieu même de l'ambiguïté « généralisée » sous laquelle se place son travail ? Tout se produit comme si l'excès d'antithèse précisait ce *vrai* que l'on ne peut observer de front. Au-delà des écarts intenable et du jeu des paradoxes, tout le *visible* semble compénétré par cet « originaire » ineffable et innommable qui tient lieu de clivage entre la réparation de la mémoire et le sacrifice de soi à travers l'art. Ce sacrifice qui donne à l'acte de création sa dimension « démiurgique » permet aux œuvres de prendre (sa) « vie » et illustre la volonté si farouche de Bourgeois de *corporaliser* – surtout à partir des années soixante – ces œuvres qui lui subsistent et dont elle a même réglé, par un savant entretien de l'équivoque, la pluralité des lectures qu'elle offre à notre sensibilité. Les sculptures de Bourgeois sont véritablement sa mémoire mise à nue, voire son corps dépecé, exposé dans les douleurs et traumatismes de son passé. Elle écrit : « Mon corps devient le matériau et j'exprime ce que je sens à travers lui. »⁶

Les années soixante marquent une explosion des formes et un changement de matériaux; comme si la charge critique des sculptures plus formelles avait fini par démolir le support même de la plastie. Les formes deviennent moins surdéterminées géométriquement et beaucoup plus souples, voire hybrides. À l'érection des *totems* enfermés dans leur mutisme, succède maintenant une tentative d'installer, dans le poids et la densité de la matière, une forme plus fondamentale et originaire encore d'« incommunicabilité ». Si le dessin



Louise Bourgeois, *Spider*, 1994.
 Acier; 247, 7 x 802, 6 x 596 cm 9.
 Courtoisie Robert Miller Gallery, New York;
 Galerie Lelong, Paris, Zurich.
 Photo: Peter Bellamy.



Louise Bourgeois, *The Nest*, 1994.
 Acier, 304, 8 x 548 cm 6.



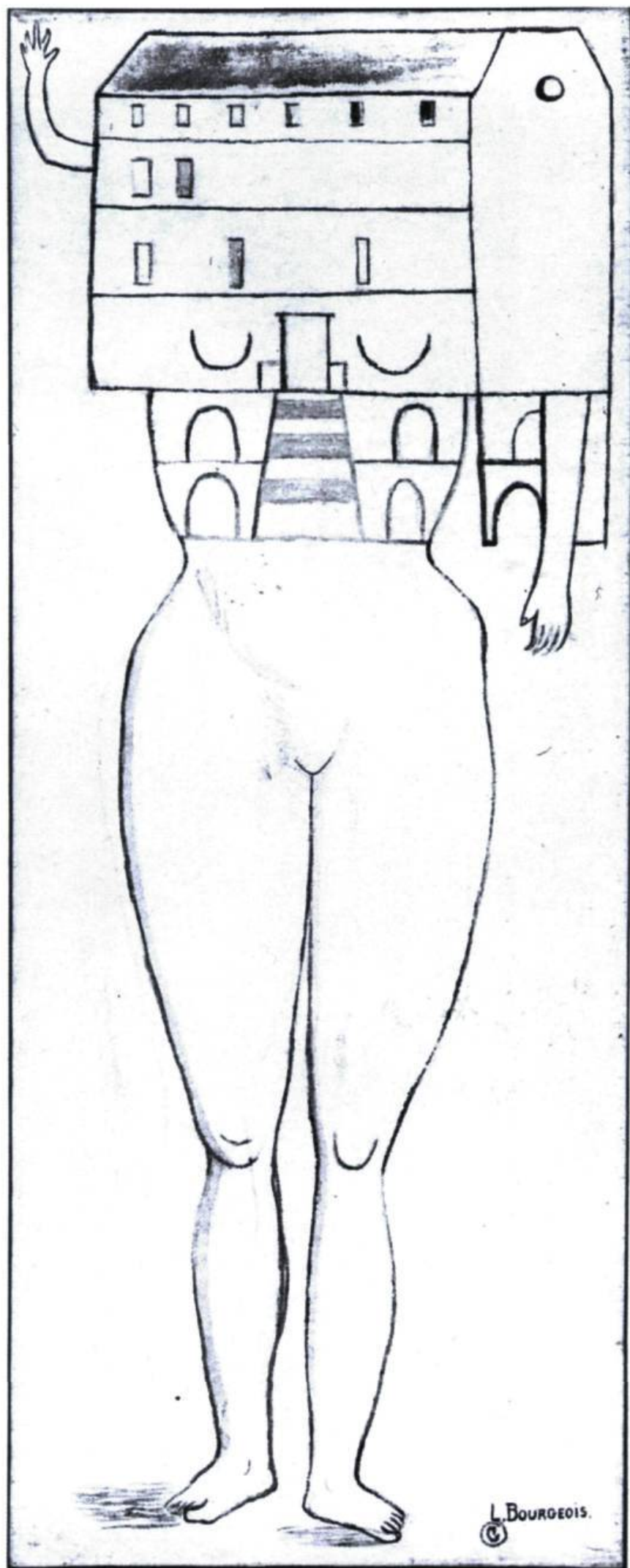
Louise Bourgeois, *Spider*, 1996. Photo: Attilio Maranzano.

suggère l'idée, la sculpture, quant à elle, semble liée au corps et à la mémoire. Cette dynamique (anti-sublimatoire) entre la formalité de l'idée et la mémoire du corps exprime un besoin fondamental (narcissique) de réparation *impossible*, c'est-à-dire qui prend appui sur l'invraisemblance d'une telle gratification pour en faire les éléments fondamentaux d'une expérience relançant un travail créatif fondé ultimement sur le maintien du décentrement du sujet et sur son ouverture au *tout-autre* par le travail, à la fois ludique et tragique, de sa propre mise en jeu. Le « passage à la sculpture » n'est pas seulement un changement de médium; il constitue un véritable saut dans l'abîme de la matière. Tout se produit comme si le travail de Bourgeois implorait en prenant appui sur la désintégration de tout support possible venant endiguer l'expression d'une peur fondamentale que la variété des objets élaborés par le travail artistique vient étayer, amplifier. Ainsi, ce « passage » ne serait pas dicté uniquement par le besoin d'installer dans la matière l'idée projetée dans l'abstraction formelle, mais par l'exigence d'aller plus à fond encore dans les dimensions *thérapeutiques* de l'œuvre.

L'ambivalence de la démarche, la pluralité des matériaux tout comme le caractère « originaire » des thèmes abordés concourent à faire réapparaître des « besoins » fondamentaux, voire archétypaux⁷ face auxquels l'artiste désire se redéfinir, si ce n'est la tenta-

tion, certes humoristique, de reconfigurer les apories de l'expérience traumatique. À cet effet, l'omniprésence spontanée d'une sexualité monstrueusement hybride recèle une valeur hautement symbolique⁸. Le *phallus* n'y est pas un signe de « toute-puissance » mais, dans le prisme de la tendresse du regard maternel sur celui-ci, de vulnérabilité. De fait, ces êtres hybrides et phallicisés monstrueusement sont souvent associés à des attributs féminins. De plus, cette femme associée à la « toute-puissance » du *phallus*, symbole même du pré-sexuel, n'exprime pas tant la « toute-puissante » pré-œdipienne de la mère et le renversement de la *Loi*; elle en marque les nuances et, dans l'expression d'un vécu intimiste, la tragédie d'être une femme là où un miroir ne renvoie pas d'image.

L'importance de ce thème se trouve soulignée par la récurrence et même la pérennité de telles sculptures où Bourgeois a travaillé à la composition d'êtres hybrides, à mi chemin entre l'homme et la femme, sexués monstrueusement et même parfois « acéphales »; des êtres moins informes que polymorphes et dont Bourgeois se plaît à justifier l'existence par une revanche sur l'« ordre du père »⁹. Ce n'est qu'avec les araignées (et les *Cells*¹⁰), selon nous, que le drame s'est dénoué ou plutôt s'est rejoué sous sa configuration la plus achevée, voire virulente. En effet, le rapport au père fut la thématique majeure, dans les années soixante-dix, qui suivit im-



médiatement la réappropriation/désintégration de son imaginaire (les années soixante); l'image de l'araignée symbolise ce renversement de perspective de la « scène primitive » au cœur du drame œdipien qui lui permet d'en prendre la pleine mesure, et ce avec toute la vitalité de la levée de toute forme de censure.

Dans son texte intitulé *Portrait of the Artist as Fillette*¹¹, Rosalind Krauss met l'emphasis sur la présence, dans l'œuvre de Bourgeois, des « objets partiels ». Cependant, nous sommes loin de retrouver, chez Bourgeois, la *doxa* psychanalytique puisque l'hybridité renvoie chez elle à des objets qui ne sont pas pris pour composer une image plénière, mais qui doivent être considérés comme autant de leviers de *perte(s)*. Nous sommes donc dans l'entretien de la partialité qui compose une autre partialité, sans possibilité de surmonter l'*handicap* qui finit par définir une condition d'élection dans la dimension *thérapeutique* de son travail. Non seulement ceci témoigne d'un intérêt pour le corps sous toutes ses formes et dans tous ses « états », mais atteste aussi que le fragment (et même l'entretien du registre du fragment), voire la création du démembrement pour la mise en scène du fragment, restent synonymes d'une certaine nostalgie de ce dont ces parties sont séparées : le corps subverti par le désir et la mémoire se substituant à l'horizon du symbolique. En effet, dès ses premières sculptures, dans les années quarante, l'hybridité entre le corps et le monument montre que Bourgeois est tenté de poser le corps dans la perspective fantasmatique d'une ressaisie au-delà de l'« impossible suture » d'une coupure fondamentale inscrite dans la chair que l'« inexistence » d'une communication authentique creuse. En ce sens, ce que l'on retrouve au départ dans les *Femmes-maisons*, c'est-à-dire dans ces représentations d'un alliage d'organique et d'inorganique, de forme humaine et de forme architecturale, des lignes pures et de l'hybridité, n'est pas qu'un emblème possible de son œuvre, mais une métaphore anticipant toute l'évolution de son travail.

En essayant de déjouer la « logique » des formes (l'hybridité) et de produire quelque chose qui soit de l'ordre de la pure « mutation » dans les formes, Rosalind Krauss insiste pour montrer que le travail de Bourgeois présente un parallèle assez fort avec ce que Georges Bataille avait développé dans son petit texte de 1929 intitulé « l'informe ». L'expérience de l'informe, chez Bataille, n'est pas *a priori* une opération de transgression de la forme, mais une critique générale de l'économie de la représentation qui repose sur le rapport entre l'expression « brute » du désir¹² et l'impossibilité de restituer sa fulgurance dans un langage conventionnel. C'est le cas patent de *L'Histoire de l'œil* (1928), où le personnage principal se trouve à être un oeil, qui plus est, moins décrit comme objet que par son parcours fantasmatique culminant dans cette scène où Simone fait entrer le globe oculaire du prêtre dans son sexe. Ceci ne va pas sans rappeler la

pièce de Bourgeois intitulée *Le Regard*, arcade crevée et hybride présentant un isomorphisme avec le sexe féminin où l'on décèle dans son repli l'organe de la vue troué et dans l'attente d'être pénétré.

Cette sculpture fait tout à la fois écho à *Pointe à l'œil* (1932), de Giacometti¹³, et répète, dans une inversion du sens traditionnel accordé au siège de la specularité (où la position du voyeur se trouve « renversée ») le drame de *L'Histoire de l'œil*¹⁴. Répondant ici à *Fillette* (1968), le sexe s'ouvre sur la captation de la vue pour désigner non pas l'exhibition, mais le savoir « impossible ». Ce savoir du « pas-là », que l'on peut associer au prêtre en tant que signifiant de Dieu, constitue le fondement de la specularité qui thématise, chez Bourgeois, la « réparation » à l'égard de cette « absence » du voir et de n'être/naître, selon la « mauvaise expression » de Lacan, *pas-toute*.

JEAN DRAGON

NOTES

- ¹ Louise Bourgeois, Zurich, Stemmler, 1989-90, p. 9.
- ² *He Disappeared Into Complete Silence*, The Museum of Modern Art, New York, 1947.
- ³ Elle écrit à propos de la planche VIII de *He Disappeared* (...) : « Un jour, un américain qui avait été soldat pendant trois ans fut atteint d'un mal à l'oreille. Son oreille médiane devint presque dure. Traversant la boîte crânienne à l'arrière de la dite oreille, un passage s'était creusé. À partir de ce moment-là, il entendit la voix de son ami deux fois, la première dans le registre aigu, puis dans les graves. Par la suite, son oreille médiane est devenue tout à fait dure, et il s'est retrouvé coupé d'une partie du monde. » (Louise Bourgeois dans Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, Paris, Flammarion, 1995, p. 45; traduction de Marie-Ange Dutartre).
- ⁴ Louise Bourgeois dans Bernadac, *Louise Bourgeois*..., p. 45-46.
- ⁵ *Ibid.*, p. 158. Elle ajoute : « J'organise une sculpture de la même façon qu'on élabore un traitement pour un malade. »
- ⁶ Louise Bourgeois dans Bernadac, *Louise Bourgeois* (...), p. 73. Elle ajoute plus loin : « (...) nous sommes dans le langage du corps. Ce qui arrive à mon corps est répété dans la pierre (...) » (*Ibidem.*, p. 103).
- ⁷ Ici réside, selon nous, ce qui distingue Bourgeois de Giacometti dans leurs références « totémiques ». Le travail de Bourgeois n'est pas dicté par une association triviale et une fascination pour la cruauté mais touche, au-delà de l'anecdote idiosyncrasique surréaliste, à une dimension originaire et même archétypale. C'est en ce sens que l'on peut parler d'un « art brut » chez Louise Bourgeois, non pas au sens d'un art naïf, mais originaire, et même fétiche.
- ⁸ Ses *phallus* – qui expriment à la fois les constructions des années cinquante et la plasticité des années soixante – ne peuvent être considérés comme des objets sexuels, mais comme des formes hybrides qui témoignent de l'ambiguïté des rapports humains, rapports de pouvoir, de genre, de communication conflictuelle, etc.
- ⁹ Cf. *The Destruction of the Father*, 1974.
- ¹⁰ Celles-ci permettent à l'artiste d'exploiter l'espace pour y réunir souvent des travaux antérieurs en de nouvelles compositions dynamiques, des œuvres de synthèse qui, de plus, réalisent le désir qu'a toujours entretenu l'artiste de solliciter chez le spectateur, dans le prolongement de la vie de ses œuvres, ses propres émotions.
- ¹¹ Cf. Louise Bourgeois, Zurich, Stemmler, 1989-90, p. 23 ff.
- ¹² Par définition, l'objet « a », le fantasme, toujours subordonné à un parcours qui fait de lui un « objet partiel ».
- ¹³ Il faut consulter le livre de Rosalind Krauss, « *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* » (Cambridge, MIT Press, 1985 et particulièrement les pages 60 et suivantes), pour réaliser combien cette période de l'œuvre de Giacometti fut sous le signe d'une certaine fascination pour la « cruauté », non étrangère à l'influence importante de Georges Bataille, qui dirigeait la revue *Documents*, à laquelle Giacometti participa.
- ¹⁴ *HDO* réitérait cette fantasmagorie de l'œil troué « inaugurée » la même année, en 1928, dans le film bien connu de Dali et Buñuel, *Un chien Andalou*.