

ETC



Louise Bourgeois

Le regard du corps

Thérèse St-Gelais

Numéro 57, mars-avril-mai 2002

Louise Bourgeois et le subjectif

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35263ac>

[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

St-Gelais, T. (2002). Louise Bourgeois : le regard du corps. *ETC*, (57), 12–15.

LOUISE BOURGEOIS : LE REGARD DU CORPS

« *The more I have to say, the less I can speak.* »
Louise Bourgeois¹

La destruction du père

d e toutes les femmes artistes contemporaines, voire actuelles, Louise Bourgeois est pour beaucoup celle qui a su le plus adroitement et efficacement affirmer de front sa position d'artiste et de femme.

De ces artistes, tout particulièrement celles qui ont fait du travail sur le corps et ses projections une récurrence thématique vitale, Louise Bourgeois est représentative par son éloquence et sa subtilité. Bourgeois manifeste l'image même de l'insolence et, en cela, se trouve emblématique d'une démarche s'inscrivant dans le renversement des modèles, ce que d'aucuns, y compris elle, pourraient voir comme la « destruction du père ». Plus explicite, elle en serait le cliché.

Louise Bourgeois symbolise avec force l'expression trouble de l'indicible et, de ce fait, apparaît comme artiste pionnière des préoccupations liées aux enjeux de l'identité. Partant de la France vers l'Amérique, faisant de l'anglais sa nouvelle langue, Bourgeois ressassait sans cesse ses origines, très souvent son enfance et ce, non pas dans le but de montrer le propre de « Louise Bourgeois » mais peut-être, au contraire, l'imprenabilité de sa nature. Entre l'isolement de l'individu et la conscience partagée de la collectivité, et à l'image même de cette pensée favorisant le hors lieu plutôt que le centre, l'entre-deux plutôt que les pôles, la sexualité métissée plutôt que le masculin ou le féminin et ainsi de suite, l'œuvre de Bourgeois incarne l'indétermination même et ce qu'elle charrie.

L'attrait des « objets » de Bourgeois se loge donc paradoxalement dans l'indétermination de leur nature, ce qui leur attribue, par ailleurs, cette propriété d'être sans cesse opérant. Une activité, en somme, qui semble faire partie de la manière d'être et de faire de Bourgeois. En conversation avec Susi Bloch, Bourgeois explique ce passage important dans le positionnement de l'artiste, celui qui l'entraîne dans une « crise de conscience » qui le fait traverser du passif vers l'actif. Dans certaines circonstances, cet état peut aller jusqu'à faire la transition entre la mort et la vie. Or, pour Bourgeois c'est, il semble, cette situation de crise qui importe, dans la mesure où elle permet à la vie de s'activer et à l'œuvre de faire état d'un processus en cours non nécessairement discernable. La latence qualifierait le contenu le plus aisément perceptible chez Louise Bourgeois.

Dans l'optique de renversement des modèles, une œuvre de Bourgeois qui traite explicitement de cette thématique de la destruction du père, et qu'elle a réalisée en 1974, exemplifierait l'insistance (l'obsession ?) de l'artiste à vouloir se défaire d'une emprise. Table autant que lit, la présentation choisie par Bourgeois confère ainsi à la sexualité une fonction nourricière ambiguë qui rappelle *Ma Gouvernante, my nurse, mein kindermachen*, de Meret Oppenheim (1936-1937) et explique, en un sens, le rapprochement que l'on peut faire entre Bourgeois et le surréalisme. Il y aurait beaucoup et peu à dire de cette dernière œuvre de Bourgeois qui, reprenant également le modèle de l'architecture cavernueuse remplie d'excroissances non véritablement identifiables mais certainement connotées, rappelle de trop près les clichés sexuels féminins dont on cherche à se départir. Sexualité, corps, oralité, plaisirs, déplaisirs et refoulements, rapports au père autant qu'à la mère s'énoncent ici plutôt littéralement.

Or, le passage du sexe vers l'oralité, qui s'est manifesté de nombreuses fois chez Bourgeois, l'a fait de manière plus perverse, et à mon sens plus subversive, dans une œuvre plus jeune de l'artiste franco-américaine et qu'elle intitule étrangement *Le Regard* (1966).

À lui seul, cet intitulé nous oblige à faire une nouvelle fois retour sur l'un des sens longtemps privilégié par l'histoire « moderniste » de l'art et quasi maintenant répudié par les études féministes et culturelles. Relevant toutes deux de cette « condition postmoderne », laquelle est spécifiée, entre autres, par l'absence d'un discours dominant, ces approches ont démontré, depuis quelques décennies déjà, comment le regard était culturellement lié à ce qui pouvait sembler représenter l'universel. Parler du regard aujourd'hui est quasi parler d'un sens suranné, voire moribond, un sens auquel on aurait accordé trop de pouvoir au détriment non seulement de l'ouïe, de l'odorat, du goût ou du toucher, mais du corps dont on ne soupçonnait pas (ou presque) qu'il puisse percevoir, sensiblement, dans son entièreté. À cet égard, les écrits de Luce Irigaray demeurent encore les fondements de la pensée féministe (et peut-être même postmoderne) quant à la dispersion des sens, des plaisirs, quant au « dézonage » de la sexualité.

Un peu dans le même esprit que Bourgeois (avec l'humilité toutefois qui s'impose), la thématique ou le





motif du regard m'inspire aussi, et non seulement parce qu'il me plaît de résister encore un peu à cet emballement partagé envers la « sensibilité » des organes du corps (exception faite de l'œil évidemment), mais aussi parce que le regard, et la faculté qu'il a, n'est peut-être pas simplement localisable dans l'œil. C'est, à tout le moins, ce que Louise Bourgeois semble vouloir nous rappeler.

Le regard du corps

Louise Bourgeois n'a évidemment pas été la seule à traiter du regard dans ses œuvres. Bien avant elle, une artiste comme Mary Cassatt, cette Américaine qui s'est fait connaître en France (à l'inverse de Louise Bourgeois, cette Française qui s'est exilée aux États-Unis), a exercé ses talents d'impressionniste autrement que par l'eau, le paysage rural ou urbain. Ses multiples portraits de mère et de fille, celui entre autres où l'échange des regards se multiplie sans fin (*Mère et fille*, 1905), font se dégager un regard décentré, non unilatéral, tout à l'opposé en fait de celui dominant, centralisateur des portraits classiques. Plus près de nous, Geneviève Cadieux, avec *Amour aveugle* (1992), par exemple, a également contribué à défocaliser le regard et non seulement dans le sens mécanique du terme. L'emprise de la vision, la dominance du point de vue se voient délibérément mises en péril chez Cadieux, ce qui, à l'évidence, interroge les liens implicites entre le regardant et le regardé.²

Dans *Le Regard* de Louise Bourgeois, l'œil rébarbatif au type d'œuvre qui met l'accent sur la seule vision se trouvera ici rassasié car au-delà de l'œil, c'est le corps plus entier qui est réclamé, plus explicitement sa dimension sexuelle et féminine. Mais qu'est-ce à dire que d'avancer une telle chose, sinon que de constater qu'il y a ici un déplacement hautement significatif où la zone sexuelle féminine remplace symboliquement le lieu du regard. Est-ce dire que c'est de là que voient les femmes ? Ou alors que chez les femmes le regard, à entendre dans un sens très élargi où il ferait référence plus globalement à la perception, ne peut se restreindre, localement, à un site du corps ? Comme s'il était en somme non situable et, conséquemment, éminemment délogeable selon la sensibilité de chacune. Mais encore, est-ce aussi possible de penser que, ici, c'est ce que l'homme voit lorsqu'il regarde la femme ? Cette lecture gêne davantage, car on ne veut croire que le regard puisse encore bêtement être identifié à l'autorité masculine qui aurait ce pouvoir de voir, de nommer, de déclarer, alors que le sexuel, l'organique, le mou, le vulnérable serait encore et toujours du côté du féminin³. Étrangement encore, *Le Regard* de Louise Bourgeois renvoie très directement à la procréation, à la reproduction, car on y reconnaît, à l'évidence, l'image du nid et de ses œufs. (On ne peut s'empêcher de penser ici à cette œuvre faite cent ans plus tôt par Gustave Courbet – et déjà propriété de Lacan – et qui, d'une autre manière, localisait précisément en le sexe féminin *L'Origine du monde*. Ainsi, *Le Regard* de Bourgeois, reprenant

formellement la configuration de l'œil dont les paupières sont à moitié closes, se laisse voir ici plutôt mollasson, relativement informe mais sensible, définitivement plus près de la sensibilité du corps que de l'œil et de la distance physique qu'il impose. Délogé, le regard se trouve ici dézoné et se fait nomade, correspondant en un sens aux stratégies féministes telles que les défend Rosi Braidotti⁴. À l'image du corps dont on a revu la cartographie et les limites, dont on a remanié les modèles, les canons, dont on a repensé en fait les restrictions définitionnelles⁵, le regard, à sa suite, s'est vu également déssaisi de sa fonction strictement oculaire.

Le Regard, chez Bourgeois, n'offre pas de véritable prise mais plutôt un contexte, une situation de concordances et de renvois étrangement « parlante ». Du regard vers le sexe, vers les lèvres, on en vient rapidement à l'évocation de la voix et de la parole chez Bourgeois⁶. De l'oralité en quelque sorte. Mais que Bourgeois ne prétend pas rendre implicite dans le but d'attribuer une fonction érotique à ses objets. Parlant de *La Destruction du père*, l'artiste utilise l'expression « oral drama », qui nous semble convenir également au *Regard*. Non pas dans le sens qu'il figurerait la fonction nourricière (voire cannibale, dans *La Destruction...*), mais plutôt parce qu'il expose le parcours obligatoire et implicite, et non nécessairement dans des directions prévisibles, entre la perception, la pensée et la parole. Le « drame oral », telle la délivrance incontrôlable du refoulé. « Plus j'ai à dire, moins je peux parler », disait Bourgeois, laissant entendre la contenance imposante de la charge.

Chez Louise Bourgeois, le « drame oral » prend place dans la structure génitrice, dans la paupière à moitié fermée, comme partout ailleurs dans le corps. De l'œil à la voix, de l'oralité vers le regard, le parcours est fructueux pour Bourgeois qui semble y pressentir la voie d'un affranchissement.

THÉRÈSE ST-GELAIS

NOTES

¹ Dans ce texte, les propos de Louise Bourgeois sont tirés de Louise Bourgeois: *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father. Writings and Interviews. 1923-1997*, Violette Éditions, London, 1998, 384 p.

² Publiquement, ce regard est depuis longtemps reconnu comme étant celui de la mère de Geneviève Cadieux ce qui, évidemment, participe à la complexité féconde de cette œuvre, compte tenu que la correspondance mère/fille – dans le sens général de l'expression – ne se produit pas nécessairement « en miroir ».

³ Ne négligeons pas néanmoins le fait que cette œuvre a été produite en 1966, au moment des amorces de questionnement sur l'identité sexuelle qui ont débouché sur les nouvelles théories féministes.

⁴ Dans *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 1994.

⁵ « The body, or the embodiment, of the subject is to be understood [...] as a point of overlapping between the physical, the symbolic, and the sociological », disait encore Braidotti, p. 4.

⁶ Une œuvre de Geneviève Cadieux pourrait de nouveau être donnée en exemple ici. Je pense à *La Voie lactée* (1992), qui surplombe le Musée d'art contemporain de Montréal. Sa mère y figurait encore, s'en dégageant les références tout autant à la figure nourricière qu'à la figure conteuse.