

ETC



Les oeuvres sur papier de Louise Bourgeois Images et paroles

Nycole Paquin

Numéro 57, mars–avril–mai 2002

Louise Bourgeois et le subjectif

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35265ac>

[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

Paquin, N. (2002). Les oeuvres sur papier de Louise Bourgeois : images et paroles. *ETC*, (57), 22–29.

LES ŒUVRES SUR PAPIER DE LOUISE BOURGEOIS. IMAGES ET PAROLES

Entre le dit et le non dit

Parallèlement à la sculpture et à l'installation, Louise Bourgeois s'est adonnée avec une égale fougue au dessin¹, à l'écriture, à l'illustration de livres², au collage et à la gravure³. Cette production considérable d'œuvres sur papier mériterait une étude approfondie qui saurait y déceler des récurrences formelles et thématiques, mais nous allons nous arrêter sur quelques cas seulement, en commençant par la gravure dont la pratique fut pour Bourgeois une véritable aventure qui avait commencé en 1930⁴ pour être interrompue en 1940, puis reprise en 1973 et poursuivie sans interruption jusqu'à nos jours.⁵

Ces œuvres furent réalisées par états et variantes ou impressions parfois retouchées à l'encre, et les modifications apportées à chacune des étapes sont de prime importance pour Bourgeois, qui admet s'intéresser au médium en ce qu'il lui permet de retravailler les premières épreuves en ayant à l'œil l'ensemble des états⁶. Cette précision n'est pas à prendre à la légère, car elle témoigne du désir qu'a l'artiste d'archiver des moments, de se fabriquer une mémoire, de se reprendre par fragments, comme elle le fait par d'autres moyens en noircissant les cahiers de notes⁷ et en conservant toutes sortes de colifichets qui s'accumulent pêle-mêle dans un réservoir en dormance, auquel elle retourne périodiquement et qu'elle fait revivre par des gestes correcteurs, souvent par la parole.

En 1990, alors qu'elle fait don de la presque totalité de ses gravures et autres œuvres sur papier au Musée d'art Moderne de New York⁸, elle jette un regard rétrospectif sur des images dont la production date, dans certains cas, de plus d'un demi-siècle. Elle les commente⁹, s'explique, se repent parfois sur les titres qu'elle modifie, narre un long pan de sa vie et semble éprouver quelque malaise à retracer sa propre identité au travers les images qu'elle utilise comme miroir. Ce discours auto-référentiel en apparence révélateur demande à être abordé avec discernement. La prudence et surtout le respect dû à l'artiste commandent un parcours précautionneux entre ce qui est à voir et ce qui est à entendre, cela en tenant compte de l'incontournable décalage entre le langage verbal et le langage plastique.

Nous savons et acceptons maintenant que si la parole procure une impression de contrôle et de pouvoir sur ce qui est perçu¹⁰, elle fragmente et contamine la perception¹¹; elle encourage une centration sur certains aspects ou certaines formes aux dépens des autres¹² et, peut-être plus important pour notre propos, elle conduit à des renversements d'attitude et d'évaluation au fur et à mesure de la verbalisation¹³. Ce qui vaut pour

toute articulation verbale sur les images vaut aussi pour le discours de l'artiste et celui de l'historien de l'art... et les commentaires de Bourgeois sont un exemple patent d'appropriation, dans son cas, de réappropriation forcément biaisée, non seulement des images dont elle ne peut rendre compte qu'en supplément, mais de ses propres souvenirs qui s'en trouvent injectés d'une nouvelle substance. Ne dit-elle pas elle-même, « vous pouvez endurer n'importe quoi si vous l'écrivez... les mots mis en relation conduisent à de nouvelles évaluations, à de nouvelles visions des choses » ?¹⁴ Or, par un étrange retournement, il arrive parfois qu'un autre regard voie et dise des choses que l'on ignore soi-même ou feint de ne pas voir ou encore préfère dissimuler pour des raisons qui ne sont pas à questionner...

Dans un élan cathartique et en apparence spontané, mais tout à fait consciente que si les « mots sont indispensables, (ils) ne disent pas assez, ne disent pas tout »¹⁵, Bourgeois navigue entre ses impressions du moment et ce que les œuvres auraient pu signifier pour elle lors leur création. Il nous reste à nous faufiler entre l'audible et le visible; à sélectionner des faits biographiques susceptibles d'éclairer l'un et l'autre; à jauger ce que l'artiste choisit de prélever des images et ce que ses paroles recèlent de non dit.

Rêver son autoportrait

En 1939, fortement influencée par le cubisme et le surréalisme, Bourgeois réalise *Dream (Le rêve)*, une gravure sur bois composée de quatorze états et où, d'une étape à une autre, elle apporte des modifications de forme et de couleur à la représentation d'une femme assise dans un espace intérieur, les mains posées sur une table, la tête inclinée vers un vase de fleurs et le visage schématisé tourné vers le récepteur. Cinq décennies plus tard, l'artiste se souvient: « *Le rêve* est un autoportrait, un portrait d'humeur, d'humeur très sombre. La femme pleure. Elle s'ennuie de chez elle. Elle attend probablement une lettre qui ne viendra pas »¹⁶. Fixant son attention sur la lettre absente de l'image comme motif de tristesse, Bourgeois entretient un sentiment de vide et tient bien serré le nœud émotif qui la porte à déplacer et à condenser les quatorze états en un seul souvenir douloureux et persistant. Concentrée sur un objet hors champ (la lettre), elle se retire de l'image proprement dite et mine en quelque sorte l'attitude du personnage féminin représenté qui délaisse les figures de fond de scène et s'en remet à l'autre qui la regarde. Bourgeois tient sous silence le drapeau étoilé au premier plan et synthétise en quelques mots l'introspection de la femme explorée dont le visage s'effrite progressivement pour

se transformer en dernier état en un contour évidé de sa substance. *La lettre ne viendra pas.*

Bourgeois considère superflu d'indiquer que ce travail fut réalisé quelques mois seulement après son arrivée à New York¹⁷ et se retient de préciser de qui viendrait la lettre tant attendue¹⁸. En supprimant de son discours les difficultés d'adaptation à une nouvelle culture ou à tout autre détail relatif à sa pratique artistique, elle laisse flotter les raisons de *l'humeur très sombre* et entretient à l'égard des circonstances pénibles de la réalisation de l'œuvre la même distance qu'avec les images dont elle n'extrait qu'une sensation introspective aux dépens d'une iconographie pourtant bien révélatrice, dont le drapeau américain qui bloque l'espace au premier plan de l'image et les figures fantomatiques du fond de scène différentes selon les états, parfois féminines, parfois masculines. Ailleurs, cependant, elle a déjà expliqué qu'à cette époque, elle était *capable d'écoute attentive mais incapable d'entendre*¹⁹. Maintenant, malgré le recul du temps, Bourgeois se replonge dans le rêve, se prolonge encore dans le personnage, repousse, du moins en parole, le contexte douloureux de l'exécution de l'image et s'autocensure. La blessure reste béante, car si toute

parole, aussi succincte soit-elle, libère jusqu'à un certain point d'un engorgement émotionnel, elle ne remplit pleinement cette fonction qu'à la condition seulement de se déployer à un certain écart de soi-même²⁰.

Il est cependant un autre aspect du commentaire de Bourgeois qui, lui, rejoint la pratique et rappelle l'image, celui du souffle des courtes phrases débitées en *staccato* et dont la cadence s'apparente à celle du tracé saccadé des surfaces. Dans les images de la série, les hachures sur le sol et les murs scandent l'espace en plans bien délimités et martèlent la scène dans un rythme lapidaire mais modulé d'un état à un autre, comme si par tentatives successives, l'artiste avait visé le geste juste, le mot juste... À cette époque, cherchant à se familiariser avec la langue anglaise, Bourgeois consulte les dictionnaires, fouille les encyclopédies, aspire à l'utilisation exacte des termes et des expressions, souhaite l'intégration à la terre d'accueil et, consciemment ou non, transpose ce souci de justesse dans un médium qui exige déjà une poigne vigoureuse et précise²¹. Cela sans compter que l'artiste pouvait difficilement oublier sa formation préalable en mathématiques²² qui forme déjà à la rigueur. Bour-



Louise Bourgeois, *Le rêve*, 1939. Gravure sur bois.

geois a fait plus qu'elle ne semble maintenant vouloir dire et l'image en est le témoin.

Quand « je » dit NON

En 1973, lors de la grève des employés du Musée d'art Moderne, Bourgeois participe à une marche de protestation et porte une bannière sur laquelle elle inscrit plusieurs fois le mot « non »²³. Parallèlement, elle exécute un large collage de fragments de journaux avec le même mot repris en caractères d'imprimerie de différentes dimensions²⁴.

Dans le collage de 1973, dont il reste cinq versions et un addenda, la négation criée dans tous les états réfère à l'urgence, à l'immédiateté et concorde avec le ton de Bourgeois qui, une vingtaine d'années plus tard, réaffirme son désir constant de concision et de précision et n'hésite pas à se répéter. Du thème de la négation repris sur chacune des images de la série, elle déclare que « c'est un désir de clarté... c'est un essai... c'est un vœu. Je veux dire « non » mais je me laisse influencer. Obéissance est un grand mot... parfois j'obéis, mais je ne suis jamais convaincue »²⁵. Voilà que, toujours sur un ton insistant, Bourgeois s'exprime au présent comme si cette œuvre était encore en réalisation et truffe son énoncé de « je » redondants, à un tel point que le « non » et le « je » se confondent pour mieux repousser et faire écran au monde. Ce « je » qui dit non à tout et à n'importe quoi est aussi un repentir, presque un aveu de faiblesse, une pièce à conviction d'une nature obéissante en lutte avec elle-même. *Je me laisse influencer...*

Certes, comme tout autre répétition, celle du « je-non », qu'elle soit graphique ou verbale, tient lieu d'incantation et a pour résultat la rencontre reconfortante avec soi-même à l'abri des intrusions. Mais poussée à l'excès, l'introspection finit par ne faire que du bruit et, à moins d'une ressaisie, d'une reprise de soi comme autre, elle conduit à la mort, tout au moins à l'aphasie. En parole, Bourgeois se reprend mais semble ambivalente, presque à un stade d'auto-évaluation qui n'en est pas encore un de réconciliation ni avec elle-même ni avec les autres, car, toujours à propos de la série des *NON*, elle se paraphrase : « Je pose des gestes parce qu'on m'a enseigné à être obéissante... mais derrière cela, je ne cède jamais²⁶ ». Elle se montre tenace, résistante, déterminée à se conserver intacte en des mots qui laissent toutefois entendre la constance d'un combat avec tout un passé qui a laissé ses empreintes. La femme se rebiffe contre l'éducation de sa tendre enfance, semble se retirer volontairement derrière l'autre, derrière l'enfant soumise qu'elle était et qui devient par là la cible première du « non ».

Tout cela n'est peut-être qu'un repli apparent vers un passé lointain persistant qui occulterait quelque chose de plus vif, de plus immédiat, car Bourgeois retient de rappeler que l'année de la réalisation de la bannière et du collage, son mari décédait²⁷. Autre motif possible de dérangement ou du moins d'incertitude qu'elle se garde de relever : malgré une critique qui commençait à s'intéresser à son œuvre, lors de la réalisation du

collage, ses dernières grandes expositions solo de sculptures et de dessin remontaient déjà à plus d'une décennie²⁸. Si l'artiste tait les détails de sa vie privée²⁹ et les aléas de sa pratique, et on a tort de croire qu'elle se livre toujours aisément, les œuvres, elles, où tous les *non* et les *non* à tout éclatent en surface, ne sont qu'un détournement frondeur, voire violent, qui exorcise l'abîme à sa manière.

Anatomie du silence

Composée de dix pointes sèches, d'un dessin et d'un montage de matières différentes, la série *Anatomy*, réalisée en 1989, a ceci de particulier que les images représentent individuellement une partie plus ou moins schématisée du corps féminin ou un attribut de la féminité. Initialement toutes intitulées *Untitled* (sans titre), elles portent maintenant des titres référant à des sensations, des impressions, des clichés et des concepts beaucoup plus qu'à des motifs. Par exemple, la dixième unité, un montage qui présente une jarretelle agrafée sur un papier bleu, s'intitule *The Giveway* et la onzième et avant dernière unité a pour titre *Keep Silent*.

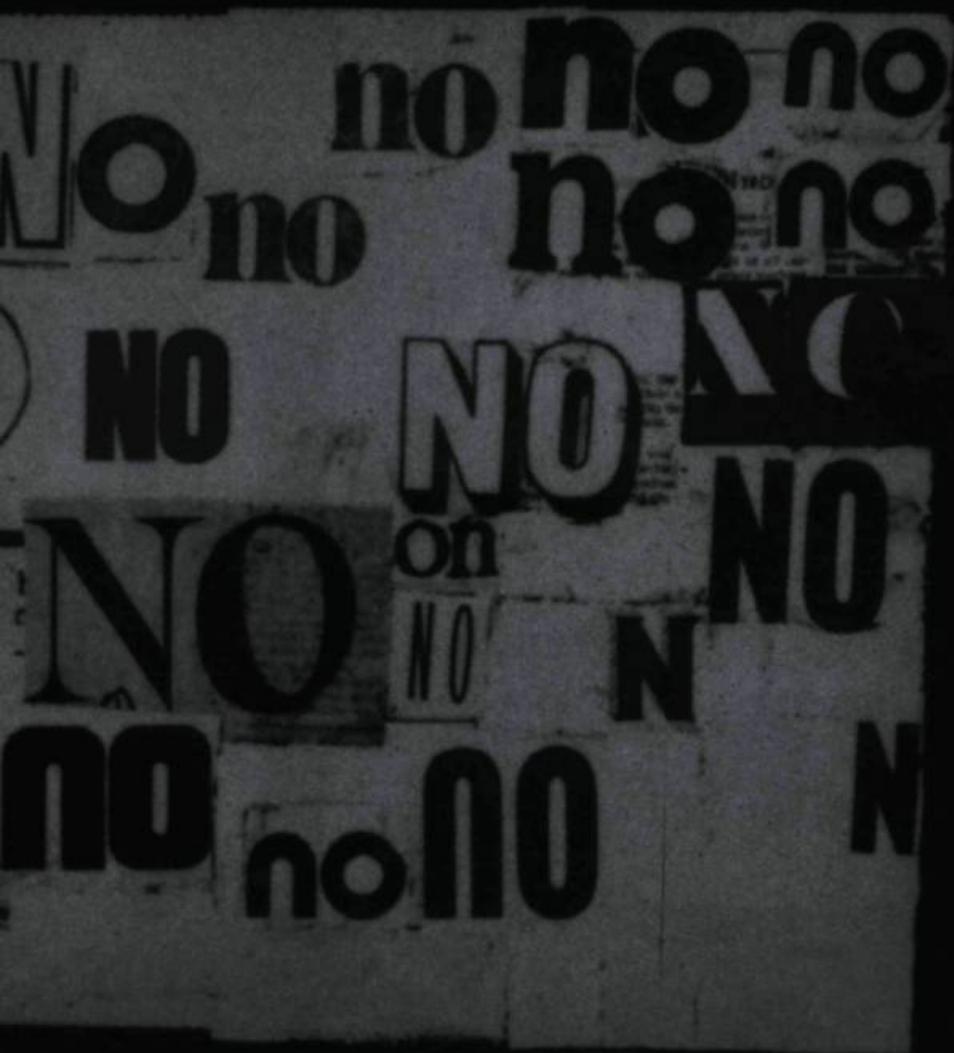
En titrant différemment chacune des unités, Bourgeois redécoupe le corps déjà morcelé par le dessin qui représente en première unité un « autoportrait » intitulé *Orientation* et, en dernière unité, un amas d'asticots intitulé *Maggots*. Comme elle l'avait fait cinquante ans plus tôt pour le *Rêve*, mais avec plus de détermination et plus de virulence, d'une étape à une autre, Bourgeois décompose le personnage qu'elle réduit cette fois au silence ultime, à la putréfaction. Des différentes images de la série elle dit qu'elles sont des *pensées plumes*. *Elles viennent à vous avec lenteur... c'est quelque chose de passif et non d'actif. Elles viennent à vous ... vous devez répondre*³⁰. Pensée fugaces, peut-être..., mais pensées qui participent d'une bousculade, car elles adviennent à une époque où Bourgeois, qui jouit déjà d'une notoriété établie³¹, diversifie sa pratique en un rythme effréné, travaille intensément, entre autres, à la réalisation de plusieurs livres³² et multiplie les pratiques parallèles en sculpture, installation, dessin et gravure.

Si, au fil des images de la série *Anatomy*, les pensées aboutissent à la dissolution d'un autoportrait, chacune suspend pour un temps la métamorphose morbide, surtout la dixième étape (*The Giveway*³³) à propos de laquelle l'artiste dit s'être adonnée au persiflage. *La question est, que représente pour vous la jarretelle ?*³⁴. Et Bourgeois de (se) répondre : le montage *aguiche et fait rougir ceux qui le regardent, car il touche un nerf sensible*³⁵. À propos de ce fragment si différent des autres par la forme et les matériaux, elle prétend se complaire dans un rôle *aguicheur* où elle n'est pas la souris... mais le chat³⁶. Mais en vérité, elle joue tout autant à cache-cache avec elle-même qu'avec le passage irrévocable du temps.

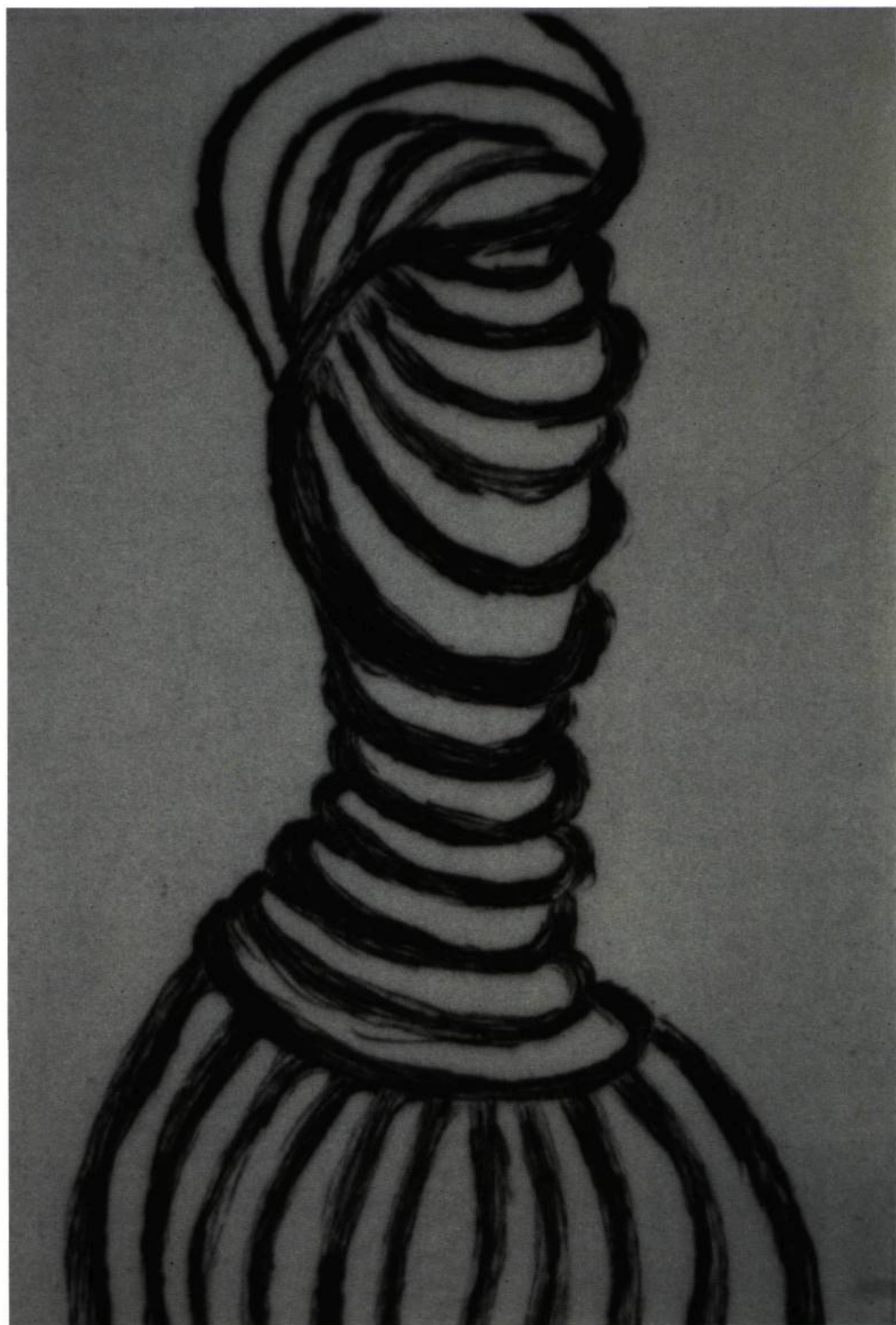
En intercalant un collage à une série de dessins, elle brise l'homogénéité, s'éparpille, s'autorise un soubresaut, juste avant le *silence* qui suit en onzième unité.



A dense, abstract collage of the word "NO" in various fonts, sizes, and orientations. The word is repeated many times, some in bold, some in outline, some in lowercase, and some in a mix of styles. The background is a dark, textured grey, and the overall composition is chaotic and repetitive, emphasizing the word's meaning through visual clutter.



Louise Bourgeois, *No*, 1973. Photostat.



Ce silence, cependant, n'est qu'un autre détour, une autre négation qui conjure le mutisme définitif et irréversible pour mieux le mâter, car le personnage de *Keep Silent* emmaillotté d'un gros trait noir est, selon son auteure, *un portrait idéal*³⁷, un autoportrait idéalisé, plus encore, un ordre donné à soi-même : *tais-toi* et sur lequel Bourgeois se prononce en se prenant à la fois comme interlocutrice et interlocutaire.

Je voudrais, dit-elle, *être cette personne. Son désir est d'être silencieuse. Son désir est d'être réduite au silence. Elle parle toujours trop*³⁸. Bourgeois s'adresse à l'autre qu'elle a créée et qu'elle provoque en s'exprimant à sa place : *Tu ne me feras pas parler* et à qui elle répond *tu as envie de parler, pourquoi ne te laisses-tu pas aller ?* L'autre de rétorquer *Parce que j'en mourrais...*³⁹. Et sous la pression du large tracé noir, l'autre incapable de tout dire, de dire ce qu'il faut, s'anéantit, se transforme en asticots au dernier tableau de la tragédie en douze actes.

Bourgeois répond, résiste, repousse l'indésirable et le monstrueux *dans un autre monde. Personne n'en veut*⁴⁰. Cette mort grotesque anticipée, déjà dite, mise en image et, partant, exorcisée, est déjà chose du passé, réglée et remise telle une note qui a été inscrite au passage et rangée au fond d'un tiroir où elle va rejoindre les autres. Bourgeois y tient, *les notes... sont indispensables. Si vous ne prenez pas de notes, tout est oublié*⁴¹. Sans les notes, tout est suspicieux, tout est à réviser.

Louise Bourgeois l'a bien compris, *les mots ne disent pas assez... ne disent pas tout...* mais, comme les images, ils risquent parfois d'en dire beaucoup... par l'absence.

NYCOLE PAQUIN

NOTES

¹ À propos des dessins de Bourgeois, on consultera Marie-Paule Barnadac, *Louise Bourgeois*, Flammarion, La Création Contemporaine, 1995, p. 14.

² Les premiers livres illustrés de Bourgeois, dont *Ode à ma mère*, et *He Disappeared into Complete Silence*, datent du début des années quarante. Parmi les plus récents, il faut noter *The Puritan* (conçu en 1947 mais écrit en 1989), *The View from the Bottom of the Well* et *What is the Shape of this Problem ?*, ainsi que des ouvrages produits en collaboration, dont *Homely Girl* (texte de Arthur Miller) et *Metamorphosis* (texte de Maria Fluxa), Réseau Internet columbia.edu/cu/arthistory.sbc.edu/artists/illusbougeois.html

³ Deborah Wye et Carol Smith, *The Prints of Louise Bourgeois*, The Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1994, p. 34.

⁴ Bourgeois avoue elle-même que, de 1930 à 1940, alors qu'elle réalisait surtout des lithos, le médium ne la satisfaisait pas. Du burin, elle se rappelle qu'il demandait trop de « biceps » qu'elle n'avait pas... sans compter qu'il ne permet pas d'effacer. Quant à la pointe sèche, elle ne permet pas d'exprimer les antagonismes (*ibid.*, p. 23).

⁵ Il suffit de consulter Internet sous la rubrique « Louise Bourgeois, gravure », pour constater le nombre considérable de sites portant sur le sujet. Certains sites servent de points de ventes des gravures de l'artiste.

⁶ Louise Bourgeois, in *The Prints...*, p. 23. Pour une même image, elle fait jusqu'à une vingtaine d'états et de variations (impressions) retouchées, parfois à l'encre.

⁷ Depuis l'âge de douze ans, elle aurait noté ses occupations journalières, ses rencontres, ses pensées et ses émotions. Son journal lui aurait d'ailleurs servi de fond tant pour ses livres que pour ses sculptures, (columbia.edu/cu...)

⁸ Lors de ce don de cent cinquante-cinq œuvres, l'artiste s'engageait à enrichir la collection de ses œuvres subséquentes (*The Prints...*).

⁹ Dans le catalogue du MOMA, à chacune des séries, on a retranscrit les commentaires de Bourgeois.

¹⁰ Cette impression de pouvoir par la parole s'étend à toutes les sphères d'activité, quelles que soient les cultures. Voir à cet effet Christine Gray, « Homogenic Images : Language and Silence in the Royal Thai Politic », *Man*, n° 1991, p. 43-65.

¹¹ Cette contamination du système perceptif par le langage verbal qui fragmente et sélectionne est couramment qualifiée de verbal overshadowing. Marte Fallshore et Jonathan W. Schooler, « Verbal Vulnerability and Perceptual Expertise », *Journal of Experimental Psychology: Learning*, vol 21, n° 6, 1995, p. 1608-1623.

¹² Jonathan Scholler et al., « Thoughts Beyond Words : When Language Overshadows Insight », *Journal of Experimental Psychology: General*, vol 122, n° 2, 1993, p. 166-183.

¹³ Sur ce sujet, les recherches menées en laboratoire par Timothy D. Wilson et al. sont particulièrement éclairantes, « Introspecting About Reasons Can Reduce Post-Choice Satisfaction », *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol 19, n° 3, 1993, p. 331-339.

¹⁴ *The Prints...*, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ « Dream is a self portrait, a portrait of a mood, a very dark mood. The woman is crying. She is homesick. She is probably waiting for a letter, a letter that never comes. », Louise Bourgeois, *ibid.*, p. 41.

¹⁷ En septembre 1938, alors qu'elle réside encore en sa terre natale, la France, Louise Bourgeois épouse l'historien américain Robert Goldwater. Le mois suivant, le couple s'installe à New York où l'artiste vit et travaille jusqu'à ce jour, *ibid.*, p. 245.

¹⁸ On sait cependant qu'à l'âge de vingt ans, elle perdait sa mère à qui elle était fort attachée et dont elle aurait conservé toute la correspondance (columbia.edu/cu...).

¹⁹ Louise Bourgeois in *Prints...*, p. 20.

²⁰ Le lecteur aura certainement reconnu que cette analyse prend ses sources théoriques chez Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Cornélius Heim (trad.), Didier Anzieu (préf.), Paris, Gallimard, Folio, Essais, 1988, 147 p. et Jacques Lacan, « Le séminaire sur la lettre volée », *Écrits*, Paris, Seuil, Le champ freudien, 1966, p. 11-61.

²¹ Cf. note 4.

²² Bourgeois a étudié les mathématiques à la Sorbonne avant de se consacrer exclusivement aux arts (columbia.edu/cu...)

²³ La bannière était en fait l'endos d'une peinture de l'artiste in *Prints...*, p. 138.

²⁴ Bourgeois fait reproduire une portion du collage en photostats (la gauche, le milieu et le tiers de la partie de droite), certains en positif (noir sur blanc), d'autres en négatif (blanc sur noir). Presque vingt ans plus tard, en 1992, elle reviendra sur le thème et réalisera une gravure qu'elle offrira à l'association Médecine du Monde (*ibid.*).

²⁵ *This is the desire to be clear... it is an attempt... it is a wish... I want to say « no » but I am a pushover... Obedience is a big word... sometimes I obey, but I am never convinced*, Louise Bourgeois, *ibid.*, p. 138.

²⁶ *I go through the motions because I have been taught to be obedient... but behind this, I never give in*, Louise Bourgeois, *ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 245.

²⁸ C'est en 1964 qu'avaient lieu deux expositions majeures de dessin et de sculpture (*ibid.*).

²⁹ On sait qu'à quelques reprises, Bourgeois s'est livrée de manière plus explicite, mais les choses très intimes semblent avoir été longtemps retenues. Par exemple, ce n'est qu'en 1982 qu'elle racontera l'histoire blessante de son père et de sa maîtresse, au vu et su de sa mère et qui deviendra plus tard un des thèmes récurrents dans son travail. Hilary Robinson, *Louise Bourgeois'cells. Looking at Bourgeois through Lingarau's Gesture Towards the Mother: Part 1*, web, Ukonline. Co.uk/n.paradix/bourgeois/htm, p. 2.

³⁰ « These are feather thoughts. They come slowly to you... it is something passive, not active. They occur to you... you have to respond. » Louise Bourgeois, *Prints...*, p. 166.

³¹ On sait que Bourgeois a légué cette œuvre au MOMA en 1990 et que le catalogue dans lequel ses propos sont rapportés date de 1994. Il est logique de supposer que les commentaires de l'artiste ont été notés au cours des quatre années ayant précédé la publication.

³² Le palmarès des activités de Bourgeois entre 1985 et 1989 (année de la production de la série) est absolument époustouflant. Voir *ibid.*, p. 246.

³³ Le terme « giveaway » a plusieurs sens (rupture, abandon, mais aussi « ce qui vend la mèche », « ce qui révèle accidentellement ») et Bourgeois semble avoir joué avec la polysémie du mot.

³⁴ « The question is, what does this garter mean to you ? », Louise Bourgeois, *ibid.*, p. 173.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ « I like the teasing position. I am not the mouse... I am the cat. » Louise Bourgeois, *ibid.*

³⁷ « This is an ideal portrait », *ibid.*, p. 73.

³⁸ « I would like to be this person. Her wish is to be tongue-tied. She always says too much », *ibid.*, p. 173.

³⁹ « You are not going to make me talk... You have an urge to talk, why don't you let go ? Because I would die of it... », *ibid.*

⁴⁰ « ... it is another world... it is an outsider... nobody wants it » (*ibid.*).

⁴¹ *Ibid.*, p. 166.