



HAL
open science

Sylvie Coëllier LESA Aix-Marseille Université Louise Bourgeois, une artiste intéressée par l'hystérie

Sylvie Coëllier, Louise Bourgeois

► To cite this version:

Sylvie Coëllier, Louise Bourgeois. Sylvie Coëllier LESA Aix-Marseille Université Louise Bourgeois, une artiste intéressée par l'hystérie. Convocarte. Revista de Ciências da Arte, A paraître. hal-03189065

HAL Id: hal-03189065

<https://hal.science/hal-03189065>

Submitted on 2 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dans le premier chapitre de *L'Homme sans contenu*, Giorgio Agamben confronte la conception kantienne de l'art à la réaction de Nietzsche dans la *Généalogie de la morale* et en tire des conclusions qu'il rapporte à l'histoire occidentale récente¹. On sait comment Kant définit le beau comme « plaisir désintéressé », et comment pour lui, l'art, qui est à la recherche du beau, doit être reçu avec le même désintéressement. Nietzsche argumente avec vigueur que Kant ne s'occupe que du spectateur et non de l'artiste dont les créations démontrent au contraire l'ampleur de l'intérêt qui le guide. Pour Agamben, Nietzsche est, comme toujours, « bon prophète », car il formule ainsi un déplacement de la réflexion concernant l'art. Il pointe ce fait : à la naissance de l'esthétique correspondait l'émergence d'un spectateur désintéressé. Mais désormais, l'objet d'attention de la réflexion sur l'art devient l'artiste intéressé. Par ailleurs ou en conséquence, l'art a perdu sa puissance sociale. Agamben, citant au passage Edgar Wind, suggère qu'aujourd'hui, l'art est sorti de la sphère de *l'intérêt* pour être seulement *intéressant*, sans réelle influence sur son public contrairement à ce qu'il en était, par exemple, lorsque Platon pensait la poésie dangereuse pour la cité. Agamben cite alors Artaud affirmant que la culture authentique s'est perdue au profit d'une idée occidentale de l'art « inerte et désintéressée », et non plus « magique et violemment égoïste ». Pour résumer, le spectateur suivrait un processus de retrait esthétique tandis que nous assisterions, en revanche, « du point de vue de l'artiste, à un processus opposé.² ». Ce processus d'intéressement de l'artiste à son art et à sa position d'artiste nécessite l'authenticité de sa démarche d'introspection. Il devient patent avec le romantisme, dans la façon dont les participants à ce mouvement quêtent les confins exaspérés de l'âme. Ainsi Géricault cherche-t-il à travers les fous les limites inexplorées de l'humain et les siennes propres. Plus exacerbée encore peut-être est l'attitude de Van Gogh. Il fait exemple pour Agamben qui cite les mots que « l'on lit sur le billet trouvé dans [sa] poche le jour de sa mort » : « Eh bien, mon travail à moi, j'y risque ma vie, et ma raison a sombré à moitié.³ »

Pendant le XIXème et le XXème siècle, nombreux furent les artistes intéressés par la relation entre leur imaginaire et l'authenticité profonde de leur création à travers l'exploration des rêves, au moyen ou non de substances hallucinogènes, de l'hypnose, à travers l'étude de l'hystérie et de la psychanalyse. Cette quête s'imprime particulièrement dans le symbolisme et, au XXème siècle, dans le surréalisme, tandis que la curiosité à l'endroit des productions artistiques de l'Afrique et de l'Océanie conduisait les artistes à y chercher les fondements psychiques de l'art qu'ils jugeaient

1 Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996, p. 7-15.

2 *Ibid.*, p. 11.

3 *Ibid.*.

masqués par la « civilisation » en Occident. Les surréalistes ont exploité librement les concepts freudiens, avant que toute forme de psychanalyse se répande dans l'intelligentsia culturelle en Europe et aux États-Unis. La relation entre psychanalyse, exploration de la psyché individuelle et collective et pratique artistique ont alors amené les artistes à plusieurs types d'attitude, éventuellement mêlées. L'une des voies, emblématisée par Artaud, consistait à atteindre et explorer les limites de la psyché, là où elle engage les limites du corps. Le retour à Paris de l'auteur de *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*, avec son visage marqué par les électrochocs et les années d'asile à Rodez, impressionna la scène parisienne, activant, après le traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale, le modèle de l'artiste engagé dans son art jusqu'à la folie et la mort. Entre la fin de la guerre (qui fit l'effet d'électrochocs) et les années 1970, la quête du sens de l'art et d'un engagement extrême dans celle-ci a ainsi mené plus d'un artiste à s'aventurer « hors limites » de la psyché et du corps. Nous pouvons retenir comme exemple les actionnistes viennois. Nés dans la ville de Freud, ils explorèrent plusieurs aspects de la folie, soutenus par leur théoricien et ami le psychanalyste Josef Dvorak. La trentième action de Günter Brus, entre autres, introduisait explicitement la folie par le masochisme. Réalisée au Reiff Museum d'Aix-la Chapelle en 1968 pour un festival de performances, l'action s'intitulait explicitement *Der helle Wahnsinn*, ce qui était traduit en anglais par « The Total Madness -The Architecture of the Total Madness » [La folie totale - l'architecture de la folie totale]. L'artiste, après s'être entaillé depuis sa chemise jusqu'à la peau avec une lame de rasoir, se souillait de sa propre urine et de ses excréments avant de se tendre en un arc hystérique⁴

Chez les mêmes actionnistes, une autre voie faisait jointoyer conduites excessives et psychanalyse. L'art n'y était pas tant considéré comme une exposition des limites psychiques et somatiques que comme une thérapie. Ainsi Hermann Nitsch élabore-t-il des actions destinées à amener des participants à une forme de catharsis. Il en consigne le but dans des notes intitulées *Abreaktionspiele* [Pièces d'Abréaction] datées de 1963⁵. L'abréaction, définie dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis, est une « décharge émotionnelle par laquelle le sujet se libère de l'affect lié au souvenir d'un événement traumatique⁶ ». Nitsch, né en 1938, baigné dans la lourde atmosphère de l'après-guerre, commença à concevoir ses « pièces » dès 1957. Il en constitua les rituels dans ce qu'il a nommé son « Théâtre des Orgies et des Mystères » dans les années 1960, au moment où se ré-ouvraient les procès concernant la responsabilité des participants aux camps d'extermination et la collaboration au nazisme de l'Autriche (laquelle avait une position victimaire, affirmant qu'elle avait été contrainte d'obéir à l'Allemagne). Cette situation ravivait le traumatisme de la guerre. Le « Théâtre des Orgies et des Mystères » se référait par son titre et ses cérémonies aux Mystères d'Eleusis, dédiés à Déméter et au dieu du vin, avec leur imaginaire de folles Ménades

4 *Wiener Aktionismus 1960-1971*, volume 2, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1988, p. 138.

5 *Id.*, Vol 1, p. 15.

6 J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, ss la dir. de Daniel Lagache, Paris, PUF, 1967, p. 1.

ivres et en extase. Nitsch recherchait la fonction originelle du sacrifice animal et son remplacement par le sacrifice chrétien au cours d'actions rituelles au cours desquelles il organisait la crucifixion d'un agneau (ou d'un bœuf) tandis que les protagonistes et lui-même s'aspergeaient de sang. C'est la perception sensorielle du sang qui, selon l'artiste et les participants, produisait une abréaction extatique.

Louise Bourgeois

1) l'artiste et l'hystérie

La voie dans laquelle s'est engagée Louise Bourgeois fait aussi se croiser art, folie et psychanalyse ; l'art y est, comme chez Nitsch – ou Beuys -, thérapeutique, mais de façon tout individuelle. C'est l'authenticité de l'émotion ressentie puis mise en forme qui doit permettre le partage public des œuvres. L'art de Louise Bourgeois est un art éminemment intéressé, retourné sur sa construction psychique. Sans doute au XXème siècle est-ce presque un lieu commun de la part des artistes de penser leur art comme le seul véritable barrage contre leurs dérives psychiques, ou au moins comme une garantie contre les souffrances venant de leur hypersensibilité. Nourris de psychanalyse au milieu du XXème siècle en particulier, de nombreux artistes furent souvent aussi curieux de comprendre le pourquoi de leur engagement artistique au moyen de la psychologie des profondeurs que méfiants envers la thérapie elle-même. Ce fut le cas de Louise Bourgeois qui a cependant, au-delà de sa défiance, allié art et psychanalyse afin d'endiguer le débordement de ses angoisses névrotiques.

A priori Louise Bourgeois semble née sous des auspices favorables : ses parents sont riches et cultivés, ils traitent d'art – ou du moins d'artisanat d'art puisqu'ils restaurent et vendent des tapisseries anciennes. Toutefois, les relations familiales de son enfance et de sa jeunesse qui ont servi de matériau à son art démontrent des rapports compliqués. Née le 25 décembre 1911, elle est seconde après une sœur aînée, mais sans doute remplace, comme il en fut pour Vincent Van Gogh, un enfant mort prématurément, ici une fille, alors que le père, Louis Bourgeois, attend depuis son mariage un garçon⁷. Deux ans après Louise naît Pierre. Celui-ci, bien que trop jeune pour participer au conflit de 1914-1918, développe une « obusite », un stress dû à la guerre, et sans doute une schizophrénie qui le conduisirent entre 1939 et 1945 à détériorer la maison familiale (celle-ci était occupée par les Allemands), au point d'être conduit à l'hôpital du Val-de Grâce puis interné en décembre 1945. Il meurt à l'hôpital psychiatrique de Villejuif en mai 1960, à 47 ans. Louise Bourgeois, lors de ses voyages en France, lui rend très peu visite (une seule fois?) ce qui la culpabilise. Elle se sent fragile : « I am afraid of insanity. At least, I think that my brother in his

⁷ La plus grande partie des éléments biographiques provient de Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois, Femme-couteau*, Paris, Flammarion, 2019. Les informations et citations sont complétées de la publication *Louise Bourgeois, Destruction du père. Reconstruction du père, Ecrits et entretiens, 1923-2000*, Paris, Daniel Lelong, 2000.

house does not suffer »⁸ [J'ai peur de la folie. Au moins, je pense que mon frère dans sa maison ne souffre pas.] Donald Kuspit la décrit ainsi en substance dans l'ouvrage dirigé par Philip Larratt-Smith, *Louise Bourgeois, The return of the Repressed* : Louise Bourgeois est particulièrement obsessionnelle, phobique par moments, - agoraphobe et sujette à la peur du vide-, elle exprime le sentiment répété de n'être rien (pour compenser un sentiment d'omnipotence) ; elle est narcissique et coupable de l'être. Elle se considère « mauvaise » en société et pense que l'art doit la rendre socialement plus acceptable⁹.

Bien qu'elle ait commencé à dessiner dès l'enfance pour aider à la restauration de cartons de tapisseries, Louise Bourgeois ne se consacre à la pratique artistique, souligne Philip Larratt-Smith, qu'à la suite de la mort de sa mère, en 1932¹⁰. Auparavant la jeune femme se partageait entre des études universitaires en mathématiques et géométrie et un diplôme de conférencière du Louvre. En 1928 et 1929 en particulier et jusqu'en 1932, elle s'occupe intensément de sa mère malade¹¹. Or selon Breuer, dans *Etiologie de l'hystérie*, écrit avec Freud (1895), le phénomène constitutif de l'hystérie est un trauma vécu dans un état hypnoïde, et cet état « peut être favorisé par certaines situations, par exemple, donner des soins à un être cher ». En effet, « par suite de la tranquillité extérieure qu'il impose, le rôle de garde-malade exige une concentration d'esprit sur un seul objet, une attention portée sur la respiration du malade, c'est-à-dire que sont réalisées les conditions mêmes de tant de procédés d'hypnotisme. L'état crépusculaire ainsi créé se trouve envahi par des sentiments d'angoisse.¹² » Cet état a pour conséquence un clivage de la vie psychique, avec des événements refoulés qui font retour sous forme de réminiscences. A la suite de leur ouvrage commun, Breuer et Freud discutèrent du rôle de l'état hypnoïde comme cause ou conséquence de l'hystérie (Freud réfute l'hypothèse de Breuer pour lui substituer la notion d'hystérie de défense). Cause ou conséquence, la dévotion de Louise Bourgeois à sa mère malade fut apparemment intense¹³. Le chagrin de la future artiste à la mort de sa mère fut manifestement outrancier (elle se jette sur le cercueil, écrit plus tard Louise Bourgeois.), au point que son père l'accuse de chantage affectif, ce qui l'amène en retour à se jeter dans la Bièvre qui coulait au fond du jardin, obligeant son père à la repêcher... L'année suivante, elle commet une autre action suicidaire, également due à la contrainte de son père qui la presse de se marier et arrange un voyage en automobile avec un

8 Philip Larratt-Smith, *The Return of the Repressed*, vol. 1, Londres, Violette edition, 2012, p73. Les lignes de Louise Bourgeois datent de 1957 : la « maison » est donc l'institution psychiatrique de Villejuif.

9 *Idem*, p. 17.

10 *Ibid.* Louise Bourgeois s'inscrit aux Beaux-Arts, qu'elle ne suit pas, mais fréquente diverses Académies privées parisiennes, et en particulier la Grande Chaumière. Elle suit également les cours de l'affichiste Paul Colin. Elle assiste aux cours de l'Académie de l'art moderne de Fernand Léger (où elle est interprète). Elle poursuit sa formation à New York en fréquentant l'Art Student League.

11 Bernadac, *op.cit.*, p. 53-57.

12 Breuer et Freud, *Studien über Hysterie*, 1895, repris dans *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 191.

13 Elle s'occupe des visites des médecins, fait les lavements, les piqûres, donne la quinine, le gardénal, pose des ventouses et des cataplasmes...Bernadac, *op.cit.* p. 53.

candidat. La jeune femme se jette hors du véhicule et avale une grande quantité de Gardéna...¹⁴ Elle se marie cinq ans plus tard, en 1938, 19 jours seulement après sa rencontre avec l'historien de l'art américain Robert Goldwater, qui publie alors une thèse devenue incontournable sur la question : *Le primitivisme dans l'art moderne*. Elle le rejoint à New York pour échapper, dira-t-elle, à la promiscuité de sa famille - mais elle ne cesse de penser qu'elle l'a abandonnée ou bien que c'est sa famille qui l'a abandonnée... Dans l'année qui suit son mariage elle entame une procédure d'adoption d'un petit garçon en orphelinat à Bordeaux, car elle se pense stérile¹⁵ (elle a deux fils immédiatement après l'arrivée de l'orphelin à New York). Dans la cité américaine elle rencontre les nombreux artistes que connaissait son mari (Duchamp, Miro, Zadkine...), et le couple accueille les surréalistes et autres réfugiés heureux de pouvoir parler français (Breton, Masson, Le Corbusier, etc). Elle continue sa formation artistique en allant à l'Art Students League, mais s'inscrit aussi à des cours de psychologie à l'Université de New York. Elle commence la sculpture au cours de ces années de guerre en Europe. Est-ce alors qu'elle se documente sur la psychanalyse ? En 1945, elle a lu Wilhelm Reich. Ses notes mentionnent aussi Freud, Melanie Klein, Wilhelm Stekel, Otto Rank, Carl Jung, Helene Deutsch...et en 1949, elle se reconnaît dans les descriptions de l'*Etiologie de l'hystérie*, qu'elle lit en 1947¹⁶. Ainsi note-t-elle dans son journal :

« Autodestruction sous forme de destruction de mon mariage. - L'étiologie de l'hystérie chez Freud -

On peut toujours faire remonter les symptômes hystériques aux souvenirs sexuels réprimés qui ont généralement eu lieu (expérience).

Les souvenirs peuvent venir à la conscience beaucoup plus tard, à la puberté – Mon père se promenant en chemise de nuit en tenant son sexe. »¹⁷

On sait comment l'hystérie étudiée par Charcot a alimenté les premières déductions de Freud. C'était alors par excellence la « folie » des femmes, une folie à laquelle les surréalistes ont conféré aura et séduction en la déclarant « la plus grande découverte poétique du XIX^{ème} siècle »¹⁸. Dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis, l'hystérie est dite présenter des « tableaux cliniques très variés » possiblement accompagnés de symptômes corporels (paralysie, boule dans la gorge) ou de phobies. L'hystérie se manifeste le plus souvent par le refoulement, et la quasi impossibilité d'abréaction¹⁹. En ce sens le retour au passé – les réminiscences dont souffre l'hystérique, comme le dit Freud – les retours du refoulé ne peuvent être une libération des affects. En avril 1951, Louis Bourgeois meurt, et des symptômes apparaissent chez Louise. « Perdre mon père – c'est comme si on me castrait je perds tout de même l'équilibre (...) je ne pouvais plus

14 Bernadac, *op. cit.*, p. 57-58.

15 Ce serait aussi un symptôme de son hystérie. Bernadac, *op.cit.* p. 105.

16 Larratt-Smith, *op.cit.*, p. 58.

17 Note du 22 février 1949. Louise Bourgeois, Destruction du père, *op. cit.*, p. 60.

18 L., Aragon, A., Breton, « Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », *La révolution surréaliste*, n°11, 15 Mars 1928, p.107-109. « Nous, surréalistes, tenons à célébrer ici le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^{ème} siècle... »texte illustré de photographies d'Augustine...

19 J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. Cit.*, p. 177-180.

marcher dans la pièce sans me tenir, quel effondrement du system digestif et dizziness [sic]²⁰ ». Elle a des insomnies, des crises d'angoisse. Dès avant la mort de son père, elle souffre périodiquement de dépression, mais après 1951, cette dépression ralentit sa production artistique : elle ne crée plus que sporadiquement entre 1952 et 1960. Elle n'a alors pratiquement que des expositions collectives avec des œuvres déjà réalisées et n'aura une exposition personnelle avec de nouvelles productions qu'en 1964²¹. Entre temps, après avoir consulté des médecins pour ce qu'elle nomme une « infection du système nerveux »²², elle commence une psychanalyse en 1951, puis laisse le premier thérapeute pour le docteur Henry Lowenfeld à partir de janvier 1952. Elle garde un contact étroit avec ce psychanalyste jusqu'à la mort de ce dernier en 1985. Donald Kuspit a dénombré plus de 60 séances avec lui en 1952, 28 l'année suivante, et 5 séances seulement la quatrième année... Toutefois l'artiste poursuit l'analyse jusqu'en 1966, ralentit puis reprend en 1973, à la mort de son mari, avec 23 séances cette année-là, 18 en 1975. Il est pourtant arrivé à l'artiste de nier avoir pratiqué une cure : « Je n'ai jamais suivi d'analyse ; mes amis l'ont fait et leur état s'est empiré²³ » Ou encore : « L'analyse est une arnaque/ est un piège/...²⁴ etc. Il faut en cela penser qu'elle poursuit avec Lowenfeld un dialogue destiné à son auto-réflexion, et non à une thérapie, car celle-ci sera réalisée œuvre par œuvre. Sur une note de mai 1952, elle écrit – en anglais : « Freud says = art is a form of neurosis vs/ neurosis is a form of art – for the sake of discussion [Freud dit : l'art est une forme de névrose /versus/ la névrose est une forme d'art – pour le plaisir de la discussion²⁵. » On peut imaginer les discussions sans fin de l'artiste avec son psychanalyste... « L'analyse est un jeu au chat et à la souris ²⁶», écrit-elle encore.

Premières expositions de sculptures :

Peut-on deviner par les œuvres comment l'art fait rempart contre la dépression, contre l'hystérie, sans référence excessive à la narration familiale rétrospective abondante qui caractérise le discours de et sur Louise Bourgeois, mais sans négliger les épisodes de sa vie qui sont le matériau de son art ? Un choix s'impose. Peu avant la mort de son père, Louise Bourgeois eut deux expositions personnelles à la galerie Peridot à New York, respectivement en 1949 et en octobre 1950. Une troisième exposition, sculptures et dessins, eut lieu dans la même galerie en avril 1953, la dernière avant plusieurs années. Les deux premières expositions sont bien documentées, car les sculptures présentées alors ont été réévaluées et sont aujourd'hui souvent réexposées.

20 Bernadac, *op.cit.*, p. 168.

21 Avant la belle exposition personnelle à la Stable Gallery en 1964, elle a toutefois une exposition personnelle en 1959 à l'université de Cornell à Ithaca, N Y.

22 Bernadac, p.170 (feuille volante le 16 novembre 1951).

23 Larratt-Smith, *op. cit.*, p. 47.

24 Bernadac, *op.cit.*, p.185 et note 1, p. 434.

25 Larratt-Smith, *op.cit.*, p. 7.

26 Voir note 23..

La première exposition présentait 17 sculptures. Elles sont très abstraites, mais suffisamment anthropomorphes pour que le visiteur y saisisse des *Personages*, ainsi que Louise Bourgeois les nomme en anglais (Figures en français). Elles sont souvent qualifiées de totems, selon le nom que l'on attribue aux sculptures verticales exotiques, indiennes ou océaniques ; ce n'est pas sans pertinence car ces dernières étaient fatalement familières à Louise Bourgeois du fait de l'étude de son mari, sans mentionner le goût des surréalistes pour ces sculptures. Les *Personages* sont tous verticaux, très effilés, de hauteur humaine ; plusieurs indices suggèrent l'emplacement d'une tête, ou de jambes. Leur bois, du balsa, est peint en noir, en blanc ou en rouge. Dans cette première exposition, ces sculptures, dont la base est pour la plupart réduite à un point, sont sans socle, et non suspendues. La ténuité de leur appui au sol n'est pas sans convoquer la minceur sur laquelle repose le départ de l'envol de *Oiseau dans l'espace* de Brancusi, dont le Moma avait acquis en 1934 un exemplaire de bronze poli de 137 cm (mais celui-ci est invisiblement vissé à un socle). Les sculptures de Louise Bourgeois comme celle de Brancusi ont une qualité indéniablement phallique. L'artiste avait eu l'intention première de visser ses sculptures dans le sol afin qu'elles puissent tourner²⁷. Devant l'interdiction formelle du galeriste d'altérer son parquet de chêne, certaines sculptures furent appuyées sur les murs comme le montre une photographie de la galerie. Louise Bourgeois insiste sur le fait que leur disposition suivait « un schéma au sol fait de points », destiné à établir des liaisons entre les œuvres au moyen d'une « géométrie symbolique », laquelle signifie pour l'artiste « la géométrie des solides en tant que symbole d'une sécurité émotionnelle.²⁸ » Cette organisation concertée de sculptures sans socle fabriquait ce que plus tard la critique postérieure a reconnu comme un « environnement », soit une forme qui ne se répandra qu'au début des années 1960 – ce dispositif pouvait être là encore issu d'une compréhension fine de Brancusi et de ses sculptures aux formes se répondant dans l'espace. La qualité environnementale était cruciale pour Louise Bourgeois, car ces « *Personages* » étaient pour elle les proches qu'elle avait abandonnés et qui lui manquaient. Ils avaient valeur de « sécurité émotionnelle ». Ils devaient lui renvoyer la présence fantomatique des siens que la qualité totémique des figures rendait protectrice. « S'il y avait eu des socles, explique Louise Bourgeois en 1974, ils auraient isolé les figures, non seulement du spectateur mais aussi les unes par rapport aux autres.(...) « L'observateur n'est plus simplement un spectateur, il est à même de progresser de l'état d'observation à celui de collaboration²⁹. » Celle-ci fait qu'il n'y a pas ce qu'elle nomme « dislocation » entre les figures sculptées et le spectateur. Or, explique-t-elle en semblant amalgamer l'expérience du spectateur à la sienne : « La dislocation est analogue à l'état de passivité. Il est rejeté [ici] et se transforme en état d'existence active (...) « c'est la dislocation, la transformation d'un individu passif, déprimé par une *crise de conscience*, en un

27 In Nixon, *op.cit.* note 9, p. 299 ;

28 *Destruction du père*, *op.cit.* p. 111 et 109.

29 *Id.*, p. 112. et jusqu'à la note suivante

individu soudain rendu actif -le passage de la mort à la vie à travers l'acte créateur³⁰.»

Au-delà de cette composante environnementale, ces figures de leur minceur hiératique transmettent en fait un sentiment de solitude. C'est ce que l'un des critiques de l'exposition remarqua, écrivant que les figures « seemed intended to convey through their severity of treatment the tragedy of isolation » [semblaient destinées à transmettre à travers leur sévérité de traitement la tragédie de l'isolement]³¹. Pour le public, la ténuité de leur appui devait alors insister sur la vulnérabilité des œuvres, leur susceptibilité de chute (ce qui n'apparaît plus dans les expositions récentes où ces œuvres sont désormais fixées sur des carrés de métal et généralement hors portée).

En 1950, pour sa seconde exposition personnelle de sculptures à la galerie Peridot, un autre critique mentionne « a disturbed spirit at work » [un esprit perturbé au travail]³². Louise Bourgeois montre une nouvelle série de sculptures, dont l'une, nommée *Sleeping figure*, est acquise au cours de l'année suivante par le Museum of modern Art avec l'appui d'Alfred Barr. Il s'agit d'un haut (187,9 cm) et mince totem doté de deux minuscules « pieds » qui ne pourraient soutenir la sculpture si elle ne possédait deux fins étais qui dépassent la figure en hauteur et qui, disposés en légère oblique, assure un équilibre précaire mais effectif, et donc une autonomie de la sculpture. Ces étais ménagent de l'espace entre le personnage et eux-mêmes, rappelant les totems des îles Salomon dont l'entrelacement spatial à partir d'un même tronc de bois avait aussi inspiré Giacometti pour *L'Objet invisible* (de 1934). Accrochés à la figure centrale au niveau des « épaules », ces étais peuvent référer à des bras, ou à de hautes béquilles. L'artiste dit plus tard (en 1994) que c'était « une figure guerrière qui ne peut faire face au monde et est sur la défensive. La tête est une sorte de masque et les bras sont des lances.³³ » La mention du masque rappelle le célèbre récit du « hasard objectif » qui permit à Giacometti de terminer la tête de *L'Objet invisible* en trouvant aux puces cet objet de protection de la guerre de 1914. Si les figures de l'exposition sont à nouveau des substituts d'êtres manquants, il est plus que tentant d'en considérer certains comme des autoportraits (toute œuvre n'est-elle pas *aussi* autoportrait?). Cette figure guerrière – mais encore endormie – donne ainsi une image du rêve de Louise Bourgeois de se battre pour assurer sa place d'artiste (à la mesure de Giacometti?). Dans une étude féministe, Anne Gibson a interprété l'effet délibérément fragile de la sculpture dressée comme une autoreprésentation de l'artiste tentant de s'approprier la force phallique du milieu artistique, alors dominé par le surréalisme³⁴. L'historienne Mignon Nixon de son côté a une interprétation proche mais associe le caractère « endormi » au cliché surréaliste de la femme passivement réceptrice des désirs masculins, cliché que retournerait Louise Bourgeois en figure

30 *Ibid.*, p. 112. Les italiques sont dans le texte

31 Rapporté dans Mignon Nixon, *Fantastic Reality, Louise Bourgeois and a Story of modern Art*, Cambridge, London, The MIT Press, 2005, p. 119. Le critique n'est pas nommé (dans *Art Digest* 24, n°2, 15 octobre 1949, p. 22.)

32 *Ibid.*, p. 121 (dans *Art News* 49, n°6, oct. 1950, p. 48).

33 *Ibid.* p. 129.

34 Anne Gibson, « Louise Bourgeois, Retroactive Politics of Gender », *Art Journal* 53, n°4, Hiver 1994, p. 46-47.

phallique inactive et nécessitant des béquilles³⁵. Nixon associe également la figure à l'hystérique freudienne, dont la marche est instable ou paralysée. « Mes premières œuvres, c'est la peur de tomber. » dit en 1994 Louise Bourgeois. « Ensuite, ça s'est transformé en art de tomber. Comment tomber sans se blesser. Plus tard, c'est devenu l'art de s'accrocher³⁶».

Cell 1: « la souffrance est la rançon du formalisme »

Quarante années après les expositions de la galerie Peridot, et après avoir favorisé le marbre et le latex pendant trois décennies, Louise Bourgeois ne craint plus de tomber. Elle inaugure à 80 ans avec audace une forme nouvelle, les *Cells*, les cellules, dont on peut penser sans doute que la disposition en système clos était en germe dès le schéma au sol des sculptures à la galerie Peridot, ou plus encore dans l'environnement de panneaux articulés intitulé *Lair* [Terrier] de 1986 acquis par le MoMA. Il semble que le mode de l'installation exposé dans les années 1980 dans les musées à New York et le confort d'une reconnaissance grandissante aient pu aussi stimuler l'artiste et l'inciter à travailler en très grandes dimensions. Les « cellules » contiennent de véritables mises en scène dans lesquelles elle convoque l'imaginaire de son passé, sa réalité fantasmatique. Le choix du mot *Cell*, cellule, est en soi porteur d'image. Dans un entretien de 1995, l'artiste dit qu'il s'agit d'une « métaphore intellectuelle » qui renvoie à la cellule de prison et aux cellules sanguines³⁷. Elle ne mentionne pas la cellule monacale, l'isolement dans lequel l'artiste doit se retirer pour créer, ni la cellule psychiatrique enfermant les malades en crise. Selon ce que l'artiste précise auprès de Suzanne Pagé et de Béatrice Parent à l'occasion de sa grande exposition parisienne de 1995, c'est que les cellules viennent d'un « désir de séparer les choses. Lorsqu'on a un problème, ajoute-t-elle, la façon d'y trouver une solution peut être d'en séparer les éléments avec un esprit analytique. (...) Ainsi chaque cellule a un sujet différent de tous les autres³⁸ ».

Si la *Cell I*, de 1991, n'est pas la plus spectaculaire ou la plus connue, nous ferons l'hypothèse qu'elle est déclarative des fondements émotionnels à partir desquels l'artiste déploie ses œuvres. Nous avancerons même – bien que les termes en paraissent incongrus pour l'art de Louise Bourgeois – que le sujet de cette cellule inaugurale est le fondement théorique mis en place avant d'en décliner chaque « solution » dans les autres cellules. *Cell I* est un espace presque clos -secret- fait de panneaux de portes et d'une fenêtre aveugle qui sont manifestement des éléments de récupération, qui ont donc un passé : les panneaux sont inégaux, la couleur en est ternie, ils montrent des traces d'usure. Le spectateur n'a pas accès à l'intérieur de la cellule, excepté

35 Nixon, *op. cit.*, p.131.

36 Destruction, *op. Cit.*, p. 230. entretien publié en 1992.

37 Destruction, *op. Cit.*, p. 311

38 *Ibid.*, p.311

visuellement par un écart ménagé entre deux portes : il est donc amené à se pencher et glisser son buste pour voir la totalité de la cellule, dans une attitude d'indiscret. Il découvre alors un lit à une place, un de ces lit *op. cit* s métalliques d'hôpitaux ou de pensionnats, dont le sommier est une grille de fer visible sur toute la longueur de la couche : on peut de ce fait l'imaginer aussi comme un lit de prison. Sur un oreiller un peu plat des cercles concentriques rouge signalent la place de la tête : dans le contexte, on peut interpréter que ces cercles émettent le rayonnement de la souffrance mentale. Le reste du lit est recouvert de trois pièces de tissu. Ce sont des sacs postaux, en jute probablement, et dont on devine comme en filigrane le mot France sur leur surface blanchie : ce sont des couvertures de nostalgie, disant l'éloignement, mais aussi le contact préservé. Sur ces sacs sont brodées des phrases au fil rouge. Leur position, la couleur et leur concision donne à ces phrases la valeur déclarative d'une position d'artiste. « I need my memories / They are my documents » [J'ai besoin de mes souvenirs, ce sont mes documents] est inscrit sur le sac qui occupe le niveau du corps. Les deux autres sacs se placent au niveau des jambes et les inscriptions sont disposées de façon à être lisibles du spectateur. On distingue clairement (du plus éloigné au plus proche): »Art is a Guarantee of sanity » [l'art est la garantie de la santé mentale] et « Pain is the ransom of formalism » [la souffrance est la rançon du formalisme]. Sous le lit sont placés des sortes de tiroirs, et l'un d'eux, mi-ouvert, fait apparaître le mot « rage », une émotion que l'artiste mentionne souvent dans ses écrits. On devine d'autres tiroirs avec des rouleaux de tissus rangés : l'un est ouvert mais ne laisse pas apparaître entièrement la phrase, qui dit peut-être « le business dans lequel je suis... » Une haute lampe de chevet avec abat-jour et tablette domine la tête du lit. Un livre ou peut-être un carnet de croquis ou un journal intime est posé sur cette tablette, à côté d'un vase à fleur vide ; une autre lampe en pied, mais de type bureau, est à l'autre extrémité du lit (et donc mal visible du spectateur) près d'une valise de bois - une boîte à matériel de gravure ? - qui le flanque. Si le lit attire sans doute d'abord le regard, un autre point de focalisation est occupé par une table basse de bois côtoyée par une chaise métallique, très géométrique, noire, bricolée. La table est complètement encombrée d'un fouillis de récipients de verre de toutes sortes : vases sphériques au col allongé évoquant le laboratoire, carafes, verres à boire, urinoir transparent. Ils entourent des outils chirurgicaux (des forceps?) mêlés à des instruments de cuisine (on voit nettement un fouet), faisant un amas métallique luisant. Un réveil complète l'ensemble. Sur la chaise domine une corde dont l'entrelacement fait un écho formel à l'amoncellement métallique, mais en opposition de matière. D'autres objets (une base de vieille lampe à huile, d'un pilon de cuisine (?) et des sortes de contenants) renvoient de leurs formes arrondies aux volumes sphériques de la table. Sous la chaise, un bassin de lit en céramique pour malades. Si « la souffrance est la rançon du formalisme » on peut se demander ce que l'artiste entend par formalisme : est-ce celui, contraignant, de la société qui impose des rôles (femme, garde-malade) ou bien la recherche de la forme artistique, qui cause

souffrance mais qui soigne ? L'apparent désordre de la *Cellule* relève d'un travail de mise en forme à travers la cohabitation des matières métalliques et des transparentes, entre les volumes sphériques qui répondent à l'enclos de la cellule elle-même. Le commentaire de Robert Storr sonne particulièrement juste : « None of Joseph Beuys' installations or vitrines is more bleakly redolent of exhaustion and melancholy, nor does any evoke nearly the same measure of stifled desperation³⁹. [Aucune des installations ou des vitrines de Joseph Beuys ne distille de manière plus sombre l'épuisement et la mélancolie, ni n'évoque autant de désespoir étouffé.] » La comparaison avec Beuys suggère un malaise imprégné de culpabilité. « C'est de réminiscences dont souffre l'hystérique⁴⁰ » a écrit Freud, et de ces réminiscences l'artiste en a fait ses documents, son matériau qu'elle peine à mettre en forme pour sauver sa santé mentale. Dans la *Cell 1*, il semble que les réminiscences s'entrelacent, comme la corde sur la chaise, une corde qui peut faire des nœuds ou relier les choses, à laquelle on peut « s'accrocher ». Tous les instruments sur la table évoquent les soins accumulés pour un.e malade alité.e dans une atmosphère close, tandis que les rouleaux de sacs sous le lit sont des souvenirs de la mère, de ses tapisseries soigneusement rangées en attente de restauration, ravivant les traces mémorielles de leurs fils entrelacés. Mais le chevet de la mère malade bénéficiait du luxe d'une maison aisée. L'atmosphère de dérégulation qui transpire de la *Cell 1* exprime peut-être la solitude d'un autre malade. L'accumulation des ustensiles de soin mêlés à ceux de cuisine, sur la table, l'entassement d'objets dans les interstices disponibles et les éléments de récupération pourraient suggérer un syndrome de Diogène, l'imaginaire de la cellule du frère de l'artiste, peut-être, ou d'une Louise Bourgeois qui n'aurait pas le courage de se contraindre dans la souffrance au formalisme de l'art : une autre elle-même. Car si Louise Bourgeois a la phobie de la saleté (elle nettoie compulsivement), la plupart des objets amassés dans les *Cellules* sont les siens.

Conclusion : « Art is a Guaranty of Sanity »

La même année 1991, Louise Bourgeois réalise *Precious Liquids*, une haute cellule destinée à l'événement artistique international le plus prestigieux du monde, la Documenta de Kassel, celle de 1992. A l'intérieur d'un grand cylindre de bois – le réservoir d'eau surplombant son propre immeuble à New York – se trouvent des éléments présents dans *Cell 1* mais transformés, ordonnés : un lit dénudé et des récipients de verre brillant comme des gouttes ou des sphères vides rythmiquement disposées en hauteur, suggérant des transfusions, des écoulements agrandis du corps⁴¹. La solide

39 Robert Storr, *Louise Bourgeois, géométries intimes*, Paris, Hazan, 2016, p. 512.

40 Freud, *Etiologie*, op. cit., p. 5.

41 La cellule est construite sur une narration ainsi rapportée par l'artiste « La petite fille trouvant refuge dans le grand manteau représente l'enfant qui a été soumise à de fortes émotions et s'est montrée capable, dans son processus de maturation, de ressentir de la pitié pour le Grand Extravagant tape-à-l'oeil. » ou encore : *Precious Liquids* se rapporte à une fille qui grandit et trouve la passion au lieu de la terreur. Elle cesse d'être effrayée et connaît la passion. Le verre devient métaphore pour les muscles du corps ; représentation des émotions, du mécanisme de l'instabilité. Quand les muscles se relâchent et que la tension redescend un liquide est sécrété. Les émotions internes deviennent physiquement

géométrie construite qui soutient les récipients vient affirmer la résistance de la « santé mentale » contre l'expression fantasmatique de corps en souffrance. Car sur le cercle de métal maintenant le bois du réservoir, au-dessus de l'entrée étroite de la cellule (visitable, donc), l'artiste a fait graver, telle une devise, la formule exprimée dans la *Cell I* (et sans la faute d'orthographe à « guarantee) issue d'une incertitude entre français et anglais) : « Art is a Guaranty of Sanity ». Pour cette exposition à la promesse de visibilité encore sans précédent pour son œuvre, Louise Bourgeois inscrit par cette phrase son *statement* d'artiste, ce qui au cours de sa vie, a contenu son « hystérie », en a fait le matériau de son art. Et c'est une hystérie humaine, au-delà du cliché de genres, comme le montre dans le « sujet » bien connu de la cellule suivante : *l'Arc de l'hystérie*, figuré par un homme.

liquides, déclenchent la sécrétion d'une substance précieuse. Ainsi quand vous vous autorisez à pleurer les larmes indiquent la fin de la souffrance ou quand la transpiration vous vient dans le dos à cause de l'appréhension dans laquelle vous êtes cela indique le contrôle et la résolution de la peur. La sécrétion de liquide peut être intensément agréable. Site internet du centre Pompidou et <https://www.panoramadelart.com/louise-bourgeois> , site de la Réunion des musées nationaux..