



HAL
open science

Simone de Beauvoir et Louise Bourgeois, la sororité en texte et en image

Lea Vuong

► **To cite this version:**

Lea Vuong. Simone de Beauvoir et Louise Bourgeois, la sororité en texte et en image. Loxias, 2020, Génération Beauvoir, 69. hal-04150258

HAL Id: hal-04150258

<https://hal.science/hal-04150258>

Submitted on 21 May 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Simone de Beauvoir et Louise Bourgeois, la sororité en texte et en image

Léa Vuong

Résumé

Cet article explore deux figures françaises, appartenant à la même génération, l'une évoluant dans le monde de l'art et l'autre dans celui de la littérature. Simone de Beauvoir et Louise Bourgeois sont nées à quelques années d'écart à Paris, elles grandissent dans le même quartier de Saint Germain de Prés, poursuivent des études similaires et construisent, de manière parallèle et sans jamais se rencontrer, des carrières qui les imposent comme des figures centrales du féminisme des deux côtés de l'Atlantique. À travers l'exploration des liens biographiques, intellectuels et esthétiques qui les unissent, cet article examine les rapports entre texte et image dans leurs œuvres respectives.

This paper explores the links between Simone de Beauvoir and French-American artist Louise Bourgeois. De Beauvoir and Bourgeois were compatriots and contemporaries: they shared similar experiences of girlhood in early 20th-century Paris, which they used as prime autobiographical material in their works, and became global feminist icons in their lifetime, according to terms largely dictated by their Anglo-American receptions. Investigating shared experiences, simultaneous productions and corresponding images, this paper will notably examine Bourgeois's work as a visual counterpart to de Beauvoir's writing.

Mots-clés

de Beauvoir (Simone), Bourgeois (Louise), féminisme, art contemporain, arts visuels, texte et image

Période contemporaine

France, États-Unis

L'artiste franco-américaine Louise Bourgeois, disparue à l'âge de quatre-vingt-huit ans, il y exactement dix ans en mai 2010, est née en décembre 1911 à Paris. Sa famille, qui tient alors un commerce de réparation et de vente de tapisseries, réside à cette période au numéro 172 du boulevard St Germain. À un kilomètre de là, de l'autre côté du jardin du Luxembourg, vit la famille de Beauvoir, composée de Bertrand et Françoise, les parents, et de leurs deux filles : Simone, née en 1908, et sa petite sœur Henriette, de deux ans sa cadette, qui deviendra plus connue sous le nom d'Hélène de Beauvoir. Artiste-peintre et graveuse, sa réputation d'artiste restera cependant écrasée par celle de sa sœur aînée, écrivaine, philosophe, intellectuelle et figure de proue du féminisme au vingtième siècle.

La première partie des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, publiée en 1958, débute par une description de « photos de famille [où] l'on voit de jeunes dames [...] qui sourient à un bébé ». Ce bébé, immortalisé par le cliché photographique, « c'est moi », précise la narratrice. L'image de soi placée au premier plan, et vers qui les regards sont tournés, laisse cependant sa place à une autre : « je tourne une page de l'album ; maman tient dans ses bras un bébé qui n'est pas moi ; [...] j'ai deux ans et demi, et ma sœur vient de naître¹. »

L'album de famille fait aussi office de matière première dans l'un des premiers livres illustrés réalisés par Louise Bourgeois. En 1994, l'artiste publie *Album* avec l'éditeur Peter Blum, pour une édition originale de 850 exemplaires. Cette œuvre, basée en partie sur *Partial Recall*, une vidéo présentée lors de sa rétrospective au Museum of Modern Art à New York en 1982, contient une sélection d'archives photographiques, accompagnées de légendes écrites à la première personne. La page onze, qui montre un cliché de la mère de l'artiste prise sur une plage, ombrelle à la main et vêtue d'une jupe longue et d'un chapeau de paille, n'est pas sans rappeler la description des « jeunes dames en robes longues, aux chapeaux empanachés de plumes d'autruche, de messieurs coiffés de canotiers et de panamas » que l'on trouve à la première page des *Mémoires d'une jeune fille rangée* déjà citée plus haut.

Dans l'*Album* de Bourgeois figure aussi une série de trois filles, nées de l'union de Louis et Joséphine Bourgeois, ses parents : la première d'abord, qui meurt peu après sa naissance, et qui reste sans nom et sans visage. La seconde, Henriette, vient ensuite et est suivie de la cadette, Louise. « *It was me !* » « *C'était moi !* », écrit l'artiste sous la reproduction d'un portrait d'elle à deux ans et demi, et elle poursuit :

So you understand that when I came I was a sharp disappointment and my mother must have thought, « How am I going to keep my man, presenting him with three girls in succession? »
Vous comprenez ainsi que mon arrivée fut une grande déception, et ma mère a dû alors se dire : « comment vais-je garder mon homme, si je lui présente trois filles à la suite² ? »

¹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, 1958, p. 9.

² Louise Bourgeois, *Album*, Peter Blum Edition, 1994, p. 17. Cette œuvre est disponible en ligne sur le catalogue virtuel *Louise Bourgeois: The Complete Prints and Books* du Museum of Modern Art, New York, https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbytag/objbytag_tag-vo13299_sov_page-

Dans les *Mémoires*, Simone enfant est là, puis une page se tourne et elle n'est plus la seule ; de même dans *Album*, la photographie de Louise Bourgeois enfant succède à celle de son aînée. Ces deux sœurs, l'une plus âgée et l'autre plus jeune, se prénomment toutes les deux Henriette : cette coïncidence biographique, certes anecdotique, vient cependant renforcer l'effet de miroir entre Bourgeois et Beauvoir, qui, dans un mouvement à la fois symétrique et inversé, jouent toutes deux du rapport entre texte et image. Dans l'incipit des *Mémoires*, les photographies de famille servent de support invisible à l'écriture littéraire qui, par le travail de description, tente de représenter les images qu'elles contiennent. Dans *Album*, Bourgeois alterne l'usage des mots : s'ils servent souvent de légendes, placées à gauche des clichés photographiques, le texte envahit parfois la page et vient masquer une partie de l'image qui y est reproduite.

Les rapports entre le visuel et le textuel, entre le travail de l'artiste et celui de l'écrivain sont faits de complétude autant que de rivalité. « On sait que tous les arts sont frères³ », écrit Voltaire dans l'une de ses *Odes*, mais c'est plutôt sous le signe de la sororité que cet article va explorer les relations qu'entretiennent les mots et les images. À travers l'étude des liens ambigus, à la fois marqués par le rejet et l'adhésion, que tissent les textes de Beauvoir avec l'art visuel et l'œuvre de Bourgeois avec l'écriture, cet article retracera les affinités biographiques, mais aussi esthétiques, politiques et intellectuelles qui unissent ces deux figures, leurs travaux et la réception de ceux-ci durant la deuxième moitié du vingtième siècle. Ainsi, cet article propose de regrouper dans une même étude deux actrices majeures du féminisme, qui ont influencé plusieurs générations d'artistes, d'écrivaines et de militantes des deux côtés de l'Atlantique, et au-delà. Enfin, cet article s'attachera à rendre visibles celles qui sont restées dans l'ombre de leurs sœurs, tout en étant sans cesse convoquées par celles-ci : les deux Henriettes, qui, par leur présence discrète mais centrale, placent la sororité au cœur des œuvres de Simone de Beauvoir et de Louise Bourgeois.

De même que leurs enfances se déroulent dans des lieux et des milieux similaires, Simone de Beauvoir et Louise Bourgeois évoquent dans leurs œuvres respectives et la documentation qui les entoure une jeunesse marquée par un intérêt pour les études, récompensé par la réussite scolaire et par un cursus universitaire qui les distingue du reste de la population féminine de leur époque. En 1924, un décret permet pour la première fois aux jeunes Françaises de passer le baccalauréat selon des épreuves identiques à celles offertes aux garçons. Au début des années 1930, les filles représentent cependant une minorité des candidats présentés à l'épreuve⁴. Après une scolarité au Cours Désir, Simone de Beauvoir devient bachelière en 1925, à l'âge de dix-sept ans, et elle poursuit ensuite des études supérieures, notamment de

[17.html](#) (consulté le 11 mai 2020). Les traductions de l'anglais dans l'article sont les miennes, sauf indication contraire.

³ Voltaire, *Œuvres complètes*, tome 6, Hachette, 1859, p. 130.

⁴ Pour l'académie de Rennes, elles représentent par exemple moins de 20% du total des élèves. Voir : Evelyne Héry, « Quand le baccalauréat devient mixte », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 18, 2003, <https://doi.org/10.4000/clio.612> (consulté le 06 mai 2020).

philosophie à la Sorbonne entre 1927 et 1928. De 1921 à 1927, Louise Bourgeois est élève au lycée Fénelon à Paris, mais interrompt ses études lorsque sa mère entre dans une longue maladie, des suites d'une grippe espagnole contractée à la fin de la guerre. Bourgeois passe tout de même son baccalauréat en 1932, l'année de la mort de sa mère. Elle entame des études supérieures à la Sorbonne : de mathématiques d'abord, puis d'art et de philosophie, qu'elle abandonne complètement en 1935. Elle se consacre alors pleinement à une carrière d'artiste-peintre, et après avoir débuté à l'Académie de la Grande Chaumière en 1933, elle s'inscrit à l'École des Beaux-Arts et l'École du Louvre en 1936.

Les études qui précèdent son engagement dans l'art sont, pour Louise Bourgeois, un élément important de sa vie, qu'elle prend soin de mettre en valeur. Son fonds d'archive, aujourd'hui géré par sa fondation, recense de nombreux cahiers d'école conservés par l'artiste. L'un deux, qui date de 1927, contient par exemple une rédaction dont le sujet est : « Le moi est haïssable ». L'élève centre son texte sur la figure d'une tante qui ne parle que d'elle-même, et elle écrit :

Quel cauchemar que de recevoir cette tante ! [...] Si elles savaient combien ce « moi » dont s'émaillent leurs paroles est insupportable... ! Il est tout à fait naturel de préférer ses propres histoires à celles des autres mais lorsqu'on parle à une personne il faut se mettre à sa place et voir si ce qu'on lui dit est toujours agréable⁵.

Cette phrase qu'écrit l'artiste à l'âge de quinze ans résonne d'un écho particulier près de neuf décennies plus tard, alors que Louise Bourgeois laisse derrière elle une œuvre immense, multiforme, mais constamment tournée vers les mêmes thèmes autobiographiques : l'enfance, la relation avec le père, la figure maternelle et Sadie, la nourrice anglaise avec laquelle son père a entretenu une liaison. « *Everything I do is inspired by my childhood* » « Tout ce que je fais est inspiré par mon enfance » écrit Bourgeois dans un texte qui lui sert de manifeste et qu'elle publie en 1982, accompagné de photos de famille, dans *Artforum*⁶, à l'occasion de la rétrospective au MoMA qui la fait connaître du grand public. Dans la biographie de l'artiste qu'il publie en 2014, l'historien d'art Robert Storr s'étend sur la difficulté que pose cette trame autobiographique imposée par l'artiste au moment même où son travail rencontre une plus large notoriété, et qui a durablement influencé la façon dont son œuvre est depuis exposée, commentée par les critiques, et reçue par le public. Storr explique qu'une « *excessive concentration on the story has become a problem* » « concentration excessive sur le récit [de son enfance] est devenue un problème⁷. » Selon lui, cette omniprésence de l'autobiographique explique en partie le décalage

⁵ Louise Bourgeois, « Rédaction », 7 avril 1927 (LB-2121). Les citations extraites des écrits intimes de l'artiste sont reproduites ici avec l'autorisation de la fondation de l'artiste, The Easton Foundation (Louise Bourgeois Archive).

⁶ Louise Bourgeois, « Child Abuse: A Project by Louise Bourgeois », in *Artforum*, 1982, pp. 40-47. Cette publication est disponible en ligne sur le catalogue virtuel du Museum of Modern Art de New York, <https://www.moma.org/collection/works/200715> (consulté le 19 mai 2020). Le texte de cette publication, comme celui d'*Album* est tiré de *Partial Recall* (1982).

⁷ Robert Storr, *Intimate Geometries: The Art of Life of Louise Bourgeois*, Monacelli Press, 2014, p. 39.

qui existe à la fin du siècle dernier entre la réception de Louise Bourgeois aux États-Unis, où elle s'est installée en 1938 et a vécu jusqu'à sa mort, et en France, son pays d'enfance. En 1985, à l'occasion d'une exposition à la galerie Maeght-Lelong à Paris, certaines voix critiques se crispent face à la portée intime de l'œuvre. Dans un article publié dans *Le Nouvel Observateur* et intitulé « Papa, je te mangerai », France Huser déplore un travail qui n'est que récit de soi et, dans *Libération*, on évoque une « vieille dame phallique » qui raconte des histoires sur « Papa, la bonne, et moi⁸. » Il faut attendre, en France, les années 1990 pour qu'un véritable intérêt soit témoigné pour l'artiste, avec notamment un film documentaire, réalisé par Camille Guichard, et une exposition en 1995 au Musée d'Art Moderne de Paris⁹.

Si elle est aujourd'hui largement reconnue comme une figure majeure de l'art moderne et contemporain à l'échelle mondiale, la courte biographie qui lui est consacrée dans l'édition 2018 du *Larousse* est assez frappante pour être citée dans son entièreté :

Sculpteur américain d'origine française (Paris 1911, New York 2010). Elle épouse en 1938 l'historien d'art Robert Goldwater et le suit à New York, où elle fréquente le milieu surréaliste. Son œuvre, par formes allusives ou symboliques, va au cœur de la vie¹⁰.

Sans s'attarder sur l'usage du masculin à valeur neutre pour qualifier l'une des plus importantes femmes artistes du vingtième et vingt-et-unième siècles, il est intéressant de noter que si les notices biographiques précisent en général la double nationalité, française et américaine, de l'artiste, le choix est fait ici de n'en conserver qu'une, reléguant son lien avec la France à celui d'une simple provenance. D'une carrière longue de près de soixante-dix ans, marquée par des reconnaissances telles que le Lion d'or à Venise en 1999 ou l'Ordre National de la Légion d'Honneur en 2008, le dictionnaire ne retient qu'une date : celle de son mariage avec Robert Goldwater, historien d'art, et ne lui prête que deux verbes d'action : « suivre » (son mari) et « fréquenter » (le groupe Surréaliste). Il est tentant de rapprocher ce traitement de Louise Bourgeois par l'institution qu'est le *Larousse* à celui de Simone de Beauvoir par la Bibliothèque de la Pléiade, dans laquelle elle n'entre qu'en 2018, quand Jean-Paul Sartre y fait son entrée dès 1982.

Ces marques d'inclusion tardive et limitée des deux femmes dans le canon artistique et littéraire en France contrastent avec leur inscription dans les mouvements féminismes qui se déploient outre-Atlantique dès les années 1960. *Le Deuxième Sexe*, publié en 1949 — et qui ne figure pas dans les écrits de Beauvoir

⁸ France Huser, « Papa, je te mangerai », *Le Nouvel Observateur*, 8-14 février 1985 et « Louise Bourgeois, la vieille dame phallique », *Libération*, 16-17 février 1985. Les deux articles sont cités dans R. Storr, *Intimate Geometries*, op.cit., p. 29.

⁹ Camille Guichard, *Louise Bourgeois*, Terra Luna Films / Centre Georges Pompidou, 1993, 52 mins. Voir aussi : Alan Riding, « The French Discover One of Their Own: Sculptor and Feminist », *New York Times*, 10 July 1995, <https://www.nytimes.com/1995/07/10/arts/the-french-discover-one-of-their-own-sculptor-and-feminist.html> (consulté le 5 mai 2020).

¹⁰ « Louise Bourgeois », *Dictionnaire Larousse*, 2018, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Bourgeois/109811> (consulté le 6 mai 2020).

récemment publiés par la Pléiade — paraît aux États-Unis en 1953, dans une traduction signée du zoologue Howard Pashley, depuis décriée pour son inexactitude et les coupes qu'elle a fait subir au texte¹¹. De nombreuses études font état de l'influence que *Le Deuxième Sexe* a néanmoins exercé sur la pensée féministe nord-américaine d'après-guerre : de Betty Friedan, dont l'ouvrage culte *The Feminine Mystique* (1963) est directement inspiré par Simone de Beauvoir¹², à l'ouvrage de Kate Millett, *Sexual Politics* (1970) et celui de Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex : The Case for Feminist Revolution* (1970), qui est dédié à Beauvoir¹³.

Le début des années 1970 correspond aussi pour Louise Bourgeois à une époque de plus grande diffusion de son œuvre, jusque-là restée assez confidentielle, et sa redécouverte par des artistes et critiques américaines qui dessinent les contours d'un art féministe et politique. En 1972, son visage est inclus dans l'œuvre de Mary Beth Edelson, *Some Living American Women Artists / Last Supper*, où les disciples de la Cène de Léonard de Vinci sont remplacés par des artistes-femmes¹⁴. En 1976, Lucy Lippard publie un texte qui fait date, *From the Center : feminist essays on women's art*, et elle choisit pour en illustrer la couverture l'un des tableaux d'une série réalisée par Louise Bourgeois entre 1945 et 1947 et intitulée *Femme Maison*. Cette suite de tableaux et de gravures montre le bas d'un corps de femme, jambes ouvertes, sexe apparent et poitrine dessinée, surmonté d'une maison ou d'un immeuble. Il se dégage de ces images une impression d'enfermement et d'aliénation que vient confirmer le titre¹⁵. À la fin des années 1940, Louise Bourgeois est installée à New York avec son mari et ses jeunes enfants, où elle tente de cumuler vie de famille et pratique artistique. Au moment précis où Beauvoir rédige *Le Deuxième Sexe*, Bourgeois produit donc une représentation frappante, en français dans le texte, de la condition des « femmes maisons », ces *housewives* dont Betty Friedan décrira le mal-être près de quinze ans plus tard. À partir des années 1960, Louise Bourgeois produit des œuvres, principalement sculpturales, à caractère explicitement sexuel : sa sculpture *Fillette* (1968) qui s'expose pendue au plafond et représente un pénis plus grand que nature ou encore *Janus Fleuri* (1968), une sculpture qui contient en son centre un sexe féminin, mais dont les bords semblent bourgeonner en deux protubérances aux formes phalliques¹⁶. Ces œuvres que Louise

¹¹ Voir notamment Margaret A. Simons, « The Silencing of Simone de Beauvoir: Guess what's missing from *The Second Sex* », *Women's Studies International Forum* 6, 5, 1983, pp. 559-564.

¹² Sandra Dijkstra, « Simone de Beauvoir and Betty Friedan: The Politics of Omission », *Feminist Studies*, 6, 2, 1980, pp. 290-303, www.jstor.org/stable/3177743 (consulté le 9 mai 2020).

¹³ Kate Millett a notamment affirmé qu'elle « owe[s] a great debt to *The Second Sex*. I couldn't have written *Sexual Politics* without it » « Je dois beaucoup au *Deuxième Sexe*. Je n'aurais pas pu écrire *La Politique du Mâle* sans lui ». Les propos sont cités dans Penny Forster et Imogen Sutton, *Daughters of de Beauvoir*, The Women's Press, 1989, p. 145.

¹⁴ Cette œuvre est disponible en ligne sur le catalogue virtuel du Museum of Modern Art de New York, <https://www.moma.org/collection/works/117141> (consulté le 15 mai 2020).

¹⁵ Cette série est disponible en ligne sur le catalogue virtuel *Louise Bourgeois: The Complete Prints and Books* du Museum of Modern Art, New York, https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/compositions/compositions_id-4358_sov.html (consulté le 15 mai 2020).

¹⁶ Ces deux œuvres sont disponibles en ligne sur le catalogue virtuel de la Tate Gallery, Londres, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-fillette-sweeter-version-102885> (consulté le 15 mai 2020).

Bourgeois qualifie de pré-genres plutôt que sexuelles, ont des accents psychanalytiques évidents, et font signe vers ce monde de l'enfance dans lequel l'artiste situe l'origine de son travail. Elles précèdent aussi la réflexion autour du concept de genre que développera Judith Butler en 1990, et qui prend pour point de départ la célèbre phrase du *Deuxième Sexe*. Lorsque Beauvoir écrit « on ne naît pas femme, mais on le devient », elle affirme que l'inégalité entre homme et femme n'a pas de cause naturelle mais est une construction sociale. Butler verra dans cette formule un moment clé, celui où le sexe se sépare du genre. Si l'identité sexuelle est une donnée biologique, elle ne prend son sens qu'à travers l'identité de genre, qui est construite au jour le jour, improvisée à chaque instant pour soi et face à l'autre. Elle est malléable, fluide, et donc illusoire : nos actes, nos mises en scène quotidiennes peuvent venir mettre à mal et redéfinir les frontières entre les genres que nous prenons pourtant pour immuables¹⁷.

Comme le défend la critique Elisabeth Lebovici, le travail de Louise Bourgeois autour de la représentation du genre manipule justement les matières et les formes, et cela lui donne une portée politique :

[it is] a useful way of signifying male-female power relations. A substantial part of her work, especially from the 1960s on, [...] exhibits the materiality of the body not as raw data but as a construct indifferent both to the nature of the materials used and to the logic governing the difference between the sexes.

[il est] utile pour donner un sens aux rapports de force homme-femme. Une part importante de son travail à partir des années 1960 donne à voir le corps non pas comme une donnée brute mais comme une construction, qui ne tient pas compte de la nature des matériaux utilisés dans ses sculptures ni de la logique qui gouverne les différences entre les deux sexes¹⁸.

Si la série *Femme Maison* fait de Louise Bourgeois une pionnière a posteriori de la seconde vague du féminisme, elle prend pleinement part vingt ans plus tard au développement d'un art féministe et militant : elle participe à près d'une vingtaine d'expositions de *feminist art* entre la fin des années 1960 et sa première grande exposition au MoMA en 1982, qui sera aussi seulement la seconde rétrospective jamais accordée à une artiste femme par le musée new yorkais depuis sa création¹⁹. Louise Bourgeois continue dans les décennies suivantes à être mise en avant comme icône féministe, et cette réputation se poursuit jusqu'à aujourd'hui. Les Guerrilla Girls, groupe anonyme d'artistes femmes formé en 1984, font souvent référence à l'artiste dans leurs travaux, et notamment sur leur affiche la plus connue, « *The*

2020) et <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-janus-fleuri-al00347> (consulté le 15 mai 2020).

¹⁷ Judith Butler, *Gender Trouble*, Routledge, 1990.

¹⁸ Elisabeth Lebovici, « Is she? Or Isn't She? », in Frances Morris (dir.), *Louise Bourgeois*, Tate, 2007, pp. 131-137, ici p. 133.

¹⁹ Pour une présentation détaillée de l'activisme féministe de Louise Bourgeois, voir Evrard, Adam, « Les journaux de Louise Bourgeois : perspectives nouvelles sur le féminisme et l'érotisme », *Word & Image*, 2021 (à paraître).

Advantages to Being a Woman Artist » (1988)²⁰. Son influence s'étend aussi au-delà du monde de l'art, et elle est citée comme référence par des cinéastes, comme Pedro Almodovar qui s'inspire de ses têtes de tissus dans *La Piel Que Habito* (2011), et des écrivaines, notamment Marie Darrieussecq, qui compose un texte à l'occasion d'une exposition de l'artiste au CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux en 1998²¹, et la romancière Siri Hustvedt, dont le récent texte *The Blazing World* (2014) contient un personnage qui est un double de l'artiste²².

Malgré ces liens qui l'unissent à plusieurs générations de féministes, et la reconnaissance qu'expriment à son égard des artistes de par le monde, les déclarations publiques et les écrits intimes de l'artiste font état d'une ambivalence face au rôle de grande dame du féminisme qui lui est attribué. Dans une note rédigée en 1990 conservée dans ses archives et publiée en 2007 dans un catalogue d'exposition, elle explique :

The feminists took me as a role model, as a mother. It bothers me. I am not interested in being a mother. I am still a girl trying to understand myself.

Les féministes m'ont prise comme un modèle, comme une mère. Cela me dérange. Cela ne m'intéresse pas d'être leur mère. Je suis toujours une petite fille qui tente d'apprendre à se connaître elle-même²³.

Ce refus d'être une figure maternelle pour des féministes appartenant à une génération plus jeune crée un lien de sororité entre Louise Bourgeois et Simone de Beauvoir. Deidre Bair, dans un article paru en 1986, l'année de la disparition de la philosophe, fait l'état des lieux de la portée politique de ses actions et de ses écrits. Bair rappelle que « *Simone de Beauvoir's public embrace of feminist issues occurred long after the publication of The Second Sex* » « son adoption revendiquée des causes féministes est venue bien après la publication du *Deuxième Sexe*²⁴ », et qu'il faut attendre mai 68 et la décennie qui suit pour que Beauvoir s'engage dans l'action politique et militante : signataire du Manifeste des 343, elle devient par la suite la première présidente de l'association *Choisir* pour le droit à l'avortement, puis celle de la Ligue pour les Droits des Femmes et la directrice de publication des revues *Nouvelles Féministes* et *Questions Féministes*. Bair situe la naissance d'une solidarité active chez Beauvoir au début du déclin physique et intellectuel de Jean-Paul Sartre. Jusqu'en 1970, affirme l'écrivaine, deux choses seules lui importent : Sartre et l'écriture²⁵. Bourgeois et Beauvoir ont en commun d'avoir vécu auprès

²⁰ Cette œuvre est disponible en ligne sur le catalogue virtuel de la Tate Gallery, Londres, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-the-advantages-of-being-a-woman-artist-p78796> (consulté le 15 mai 2020).

²¹ Marie Darrieussecq, « Dans la maison de Louise », CapcMusée d'Art Contemporain, 1998.

²² Siri Hustvedt, « My Louise Bourgeois », *Literary Hub*, 19 décembre 2016, <https://lithub.com/my-louise-bourgeois/> (consulté le 16 avril 2020).

²³ Cité dans Frances Morris (dir.), *Louise Bourgeois, op. cit.*, p. 130.

²⁴ Deidre Bair, « Simone de Beauvoir: Politics, Language, and Feminist Identity », *Yale French Studies*, 72, *Simone de Beauvoir: Witness to a Century* (1986), pp.149-162, ici p. 155.

²⁵ Deidre Bair, *Simone de Beauvoir: A Biography*, Simon & Schuster, 1991, p. 362.

d'hommes dont la réputation les a longtemps placées au second plan, mais qui ont néanmoins accompagné et soutenu le développement de leurs carrières et de leurs ambitions. Robert Goldwater était professeur d'histoire de l'art à l'Université de New York, et premier directeur du Musée d'Art Primitif américain. Il meurt prématurément d'une crise cardiaque en 1973, alors justement que l'œuvre de Bourgeois acquiert une réception nouvelle, politique et féministe. Cette reconnaissance tardive et « rétroactive », pour emprunter le terme utilisé par la critique d'art Ann Gibson, fait état d'un délai générationnel entre une œuvre débutée dans les années 1940 et une reconnaissance qui ne vient qu'avec « *the women's movement and gay liberation groups [that] sparked a slow burn of interest in the politics of gender that burst into flames in the late seventies* » « les mouvements de défense des droits des femmes et des communautés homosexuelles [qui] initient un premier intérêt pour les politiques du genre, lequel explosera à la fin des années 1970²⁶. »

Cet effet de miroir entre les vies de l'artiste et de la philosophe, la symétrie apparente de leurs parcours et de leurs carrières, et les similitudes qui existent entre la réception de leurs œuvres respectives, semblent bien suggérer une sororité entre les deux femmes. Pourtant, leurs chemins ne se croisent jamais, et leurs écrits personnels et publics expriment une méfiance vis-à-vis du langage — verbal d'un côté et visuel de l'autre — qu'elles ont chacune choisi de privilégier. Dans ses *Mémoires*, Beauvoir établit clairement une opposition entre mot et image, qui s'incarne dans la différence entre elle et Poupette, le surnom donné à sa sœur cadette. Au sujet de l'âge qui précède l'apprentissage de la lecture, la narratrice évoque :

une déficience dont j'étais consciente : sous les yeux des adultes, les taches noires alignées dans les livres se changeaient en mots ; je les regardais : pour moi aussi elles étaient visibles, et je ne savais pas les voir²⁷.

Dans ce passage, le verbe « voir » est substitué au verbe « lire », et l'incapacité de la narratrice à passer de la vision pure — « les taches noires dans les livres » — au langage verbal est présentée comme une tare physique. La narratrice assoit ainsi l'idée d'une infériorité du visible face au lisible. Un peu plus loin dans le texte, elle relie explicitement son intérêt précoce pour l'écriture et la lecture à son incapacité à produire des images :

Je ne pouvais m'y essayer qu'en un seul domaine : la littérature. Dessiner, pour moi, c'était copier et je m'y attachai d'autant moins que j'y réussissais mal [...] j'échouai toujours à reproduire la plus simple fleur²⁸.

²⁶ Ann Gibson, « Louise Bourgeois's Retroactive Politics of Gender », *Art Journal*, 53, 4, 1994, pp. 44-47, ici p. 47.

²⁷ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 24.

²⁸ S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 70.

Ce passage est d'autant plus frappant qu'il fait de la rivalité entre Beauvoir et sa sœur devenue artiste l'origine de l'engagement littéraire de la narratrice, laquelle se serait dirigée vers les mots par dépit de ne pas partager le même talent que sa cadette. Cet aveu d'infériorité ne dure pas ; comme le note Catherine R. Montfort, « il est apparent — en voyant son refus de filiation avec des écrivains aussi éminents que Sand ou Colette — que la tendance de Beauvoir est de se considérer comme l'unique²⁹. » Montfort note l'absence de remarques sur la carrière naissante de sa sœur dans les écrits intimes de la philosophe produits à l'époque de la publication du *Deuxième Sexe*, mais aussi dans les décennies qui suivent. Cette indifférence laissera place à un enthousiasme qui débute à la fin des années 1960 et culmine avec la publication de *La Femme rompue* en 1967. Cet ouvrage collaboratif, dont Simone de Beauvoir signe le texte et Hélène de Beauvoir les illustrations, contient une suite de seize gravures au burin dans l'édition originale, qui sont absentes des éditions plus tardives. Ce travail à quatre mains semble constituer une exception dans l'œuvre de Beauvoir, où les femmes artistes sont souvent absentes ou dénigrées. Au sujet d'un passage du *Deuxième Sexe* consacré à la peintre Elisabeth Vigée Le Brun, Montfort montre notamment comment, « en dépit de [leurs] affinités importantes, Beauvoir ne voit en Vigée qu'une artiste superficielle et égotiste, peintre de maternités insipides³⁰ ». En référence aux autoportraits de Vigée en compagnie de sa fille, de Beauvoir évoque en effet des « intermédiaire[s] inessentiel[s] lui permettant d'exhiber cette essentielle réalité : sa propre personne³¹. »

Montfort tente d'élucider les raisons du dénigrement qu'exprime la philosophe à l'égard de l'art visuel, et plus particulièrement envers une artiste dont la carrière et l'ambition autobiographique en ferait un modèle plutôt qu'une rivale. Une question similaire se pose face à la relation ambiguë qu'entretient Louise Bourgeois avec le langage verbal, mais aussi avec Simone de Beauvoir. Les écrits de l'artiste mentionnent peu Beauvoir, mais les rares remarques étonnent par leur impertinence. Dans une note datée de 1961, Bourgeois écrit :

Simone de Beauvoir. J'ai tout vu. J'ai tout lu. J'ai tout entendu rien n'a échappé au Castor. L'écureuil qui amasse les noisettes aurait été un surnom plus exact³².

Un second extrait de journal, cette fois-ci principalement écrit en français, inscrit Beauvoir dans une énumération d'activités quotidiennes, suggérant au passage que ses écrits, loin de libérer la femme, ne font que s'ajouter à sa longue liste de tâches ménagères : « Mon travail de maison est fini. La maison est propre. 2pm j'ai droit à ma sieste. Je lis Simone de Beauvoir sur le sort atroce des femmes – j'ai une sortie à 6 heures³³. »

²⁹ Catherine R. Montfort, « La "souriante maternité" de Vigée Le Brun : le point de vue de Simone de Beauvoir », *Dalhousie French Studies*, 36, 1996, pp. 113-121, ici p. 117.

³⁰ C.R. Montfort, « La "souriante maternité" de Vigée Le Brun : le point de vue de Simone de Beauvoir », *op. cit.*, p. 113.

³¹ S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, II, Gallimard, 1949, p. 470.

³² Louise Bourgeois, carnet, c. juillet 1961 (LB-0426).

³³ Louise Bourgeois, feuille volante, c. 1964 (LB-0693).

Louise Bourgeois a produit une œuvre visuelle de taille considérable, qui contient entre autres tableaux, dessins, sculptures, installations, performances, photographies et vidéos. Grande lectrice et collectionneuse de livres, Louise Bourgeois a aussi beaucoup écrit ; en parallèle de sa pratique artistique d'abord, dans des journaux intimes et des agendas qu'elle remplit quotidiennement dès l'enfance, et à l'intérieur de son œuvre, comme dans son livre illustré *He Disappeared into complete silence* (1947), ou les *Fabric books* qu'elle produit à la fin de sa carrière, tels qu'*Ode à la Bièvre* (2007). Malgré cette omniprésence du texte, les écrits de l'artiste expriment souvent une méfiance face aux mots. Dans un extrait de ses journaux intimes publiés en 1992 puis en 2007, Bourgeois explique :

The Existentialists disappeared when the Structuralists came in. Lacan came in. The Structuralists were interested in language, grammar, and words. Whereas Sartre and the Existentialists were interested in experience. Obviously, I am on the side of the Existentialists. With words, you can say anything. You can lie as long as the day, but you cannot lie in the re-creation of an experience.

Les Existentialistes ont laissé la place aux Structuralistes. Lacan a pris leur place. Les Structuralistes s'intéressaient au langage, à la grammaire et aux mots. Sartre et les Surréalistes, eux, étaient intéressés par l'expérience. Je me situe évidemment du côté des Existentialistes. On peut tout dire avec les mots. On peut mentir, sans jamais s'arrêter, mais il n'y a pas de mensonge possible lorsqu'on recrée une expérience³⁴.

Ce fragment frappe d'abord par son aspect contradictoire : écrire pour exprimer un soupçon face à la langue est une preuve d'adhésion aux idées structuralistes qu'elle tient pourtant à distance dans ses propos. Plutôt que de reconnaître cette filiation, Louise Bourgeois choisit donc l'existentialisme comme modèle. Si l'artiste refuse le plus souvent d'être étiquetée — féministe, comme on l'a vu, ou encore Surréaliste, comme elle l'indique ici — elle fait une exception pour l'existentialisme. Si elle ne tient apparemment pas Beauvoir en estime, elle cite volontiers Sartre et Camus comme des influences. Dans un entretien donné en 1994, elle explique par exemple :

I really feel like Albert Camus, that tomorrow will be better. Otherwise, what's the use? I mention Camus because people talk about my work as Surrealist. It is not Surrealist at all, it is Existentialist. Je pense comme Albert Camus, que demain sera mieux qu'aujourd'hui. Sinon, où est l'intérêt ? Je mentionne Camus car lorsqu'on parle de mon travail, on parle de Surréalisme. Mais il n'est pas surréaliste, il est existentialiste³⁵.

³⁴ Louise Bourgeois, « Self-Expression is Sacred and Fatal », in Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois : Designing for Free Fall*, Ammann Verlag, Zurich, 1992, p. 202, et repris dans Marie-Laure Bernadac et Hans-Ulrich Obrist (dirs.), *Louise Bourgeois : Destruction of the Father / Reconstruction of the Father, Writings and Interviews 1923-1997*, Violette Editions, 1998, p. 230.

³⁵ « A Conversation with George Melrod » in *Atelier*, no. 182, October 1994, page 32, cité dans ML. Bernadac et HU. Obrist (dirs.), *Louise Bourgeois Destruction of the Father Reconstruction of the Father Writings and Interviews 1923-1997, op.cit.*, p. 269.

Dans ce même entretien, elle évoque l'une de ses premières installations, dont le titre, *No Exit*, reprend la traduction anglaise du *Huis Clos* de Sartre. Dans un texte publié en 1986, Louise Bourgeois mentionne la pièce dont elle dit aimer le décor³⁶ ; l'installation réalisée en 1989 rassemble en effet des éléments qui semblent empruntés à un décor dramaturgique : un escalier qui ne mène nulle part, encadré par un panneau en bois, et, posées à ses pieds sur le sol, deux larges sphères en latex. Quel sens donner à cette œuvre ? Si son titre fait référence à la pièce de Sartre, l'installation est tout le contraire d'une pièce de théâtre, l'envers d'un décor : sans son ni corps ni action, il s'agit d'une scène ouverte au vent et aux regards, mais où rien ne se déroule. Un *huis clos* désigne bien sûr une audience judiciaire à laquelle le public n'est pas admis. En donnant cette expression pour titre à l'une de ses premières installations — via Sartre et en passant par l'anglais — Bourgeois annonce ses *Cells* des années 1990 et 2000. Structures quasi-architecturales, ce sont des pièces et cages grandeur nature, souvent fermées par des portes ou des grilles, et habitées d'objets, de sculptures et de mots. Deux de celles-ci, la seule paire de la série, s'intitulent *Red Room (Parents)* et *Red Room (Child)* et datent de 1994³⁷. Il s'agit de deux pièces distinctes, la chambre des parents et celle de l'enfant. Ces deux installations sont visuellement des huis clos ; en effet, les panneaux de bois qui les délimitent sont en fait d'anciennes portes d'un tribunal de Manhattan récupérées par l'artiste. Elles sont dominées à l'intérieur par le rouge du titre, et *Red Room (Parents)* contient un lit recouvert d'un drap et de deux oreillers écarlates. Au pied du lit, on aperçoit une mallette noire qui semble contenir un instrument de musique, sans doute un xylophone, avec, à ses côtés, une locomotive miniature, posée sur un rail.

Ces objets, ainsi que le titre, signalent une dimension freudienne évidente. Le spectateur est face à la « re-création d'une expérience », celle de la scène primitive, que Sigmund Freud évoque pour la première fois en 1918 dans « Extraits de l'histoire d'une névrose infantile », plus connu sous le titre « L'homme aux loups³⁸ ». Le train et le xylophone font référence à un autre cas de Freud : celui du « Petit Hans », publié en 1909³⁹. Les accessoires posés sur le lit attirent le regard, et ils offrent aux spectateurs des indices matériels pour identifier la nature psychanalytique de l'œuvre. Mais ce faisant, ils détournent aussi notre attention, et camouflent une autre référence, que le fil métonymique allant de la porte de tribunal au *Huis Clos* de Sartre participe aussi à dissimuler. Cette pièce rouge, aux lourds

³⁶ Louise Bourgeois, « Meanings, Materials and Milieu — Reflections of Recent Work by Louise Bourgeois: from an Interview with Robert Storr » *Parkett*, 9, 1986, pp. 82-85.

³⁷ *Red Room (Parents)* est disponible en ligne dans le catalogue virtuel du Musée Guggenheim, Bilbao, <https://bourgeois.guggenheim-bilbao.eus/en/red-room-parents> (consulté le 15 mai 2020) et *Red Room (Child)* dans le catalogue virtuel du Musée d'Art Contemporain, Montréal, <https://macm.org/collections/oeuvre/the-red-room-child/> (consulté le 15 mai 2020).

³⁸ Sigmund Freud, *L'Homme aux loups. D'une histoire de névrose infantile* [1918], trad. O. Mannoni, Payot, 2010.

³⁹ Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse d'une phobie d'un petit garçon de cinq ans* [1909], trad. C. Cohen-Skalli, Payot, 2011. Le petit Hans, de son vrai nom Herbert Graf, était le fils d'un musicologue viennois et ami de Freud, et il est lui-même devenu compositeur et metteur en scène d'opéra. Dans son analyse, Freud revient sur un épisode où le petit Hans voyage en train avec son père et sa grand-mère, et sur la phobie du petit garçon pour les chevaux, puis pour les trains.

panneaux de bois sombre et dont le décor évoque l'intérieur bourgeois d'une époque révolue, c'est aussi celle que Beauvoir se remémore à la première page de ses *Mémoires*, dans le paragraphe qui suit celui où la narratrice décrit les photographies de l'album de famille :

De mes premières années, je ne retrouve guère qu'une impression confuse : quelque chose de rouge, et de noir, et de chaud. L'appartement était rouge, rouges la moquette, la salle à manger Henri II, la soie gaufrée qui masquait les portes vitrées, et dans le cabinet de papa les rideaux de velours ; les meubles de cet antre sacré étaient en poirier noirci ; je me blottissais dans la niche creusée sous le bureau, je m'enroulais dans les ténèbres ; il faisait sombre, il faisait chaud et le rouge de la moquette criait dans mes yeux. Ainsi se passa toute ma petite enfance⁴⁰.

La ressemblance des deux scènes est indéniable, et si l'une est visuelle mais construite à partir de références textuelles, l'autre est à la fois littéraire et nourrie de couleurs. Le « rouge », qui revient quatre fois en deux phrases, mène à une expérience de synesthésie : « le rouge de la moquette criait dans mes yeux ». L'accumulation de couleurs, de textures et de sensations chez Beauvoir contraste cependant avec le minimalisme qui règne dans la *Red Room* de Bourgeois, qui nous donne à voir une représentation ordonnée, *rangée* de sa mémoire de jeune fille.

Le désordre qui règne dans le décor d'enfance remémoré par Simone de Beauvoir correspond plutôt à la seconde *Red Room* de Louise Bourgeois. *Red Room (Child)* a une structure similaire à son œuvre parente, mais elle contient un agrégat d'objets — sculptures de mains enfantines nichées dans des mains d'adultes, bobines de fils de toutes les tailles et tuyaux en verre délicat — qui contraste avec l'austérité de *Red Room (Parents)*. La chambre enfantine est peuplée quand celle des parents est vide. *Red Room (Child)* semble convoquer non pas la figure d'un seul enfant, contrairement à ce qu'indique son titre, mais un foisonnement de figures. Cette présence dissimulée d'autres enfants est aussi contenue dans *Red Room (Parents)* : les phobies du petit Hans, chez Freud, s'expliquent en partie par la naissance de sa petite sœur. La psychanalyste Juliet Mitchell le rappelle dans son œuvre, qui travaille à repenser la primauté du complexe d'Œdipe et des rapports intergénérationnels entre parents et enfants par l'étude des relations intra-générationnelles, et celle des frères et sœurs en particulier⁴¹. Si Mitchell s'est récemment penchée sur le travail de Louise Bourgeois, elle s'intéresse principalement au dernier de la fratrie : Pierre, le petit frère de l'artiste, celui par qui la succession de filles dont parle son *Album* s'arrête enfin. Pierre Bourgeois a connu une vie courte et tragique, passée en grande partie entre les murs d'hôpitaux psychiatriques et, comme le montre Mitchell, les écrits intimes de l'artiste gardent les traces de la souffrance familiale causée par sa maladie et sa mort précoce⁴². Mais qu'en est-il alors d'Henriette ? À en croire le manque d'intérêt critique qui lui est

⁴⁰ S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p. 9.

⁴¹ Juliet Mitchell, *Siblings: Sex and Violence*, Polity, 2003. Voir aussi : Tamar Garb et Mignon Nixon, « A Conversation with Juliet Mitchell », *October*, 113, 2005, pp. 9-26.

⁴² Juliet Mitchell, « Love and Hate, Girl and Boy », *London Review of Books*, 36, 21, 6 novembre 2014, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v36/n21/juliet-mitchell/love-and-hate-girl-and-boy> (consulté le 15 mai 2020).

porté, Henriette Marie-Louise Bourgeois, née en 1904 et décédée en 1980 sous son nom d'épouse, Henriette Bonnotte, est une figure sans grande importance pour la compréhension de la vie et l'œuvre de Louise Bourgeois.

Pourtant son prénom et sa silhouette sont partout. Henriette Bourgeois avait une déformation de la hanche, et, dès l'enfance, se déplaçait difficilement. Une sculpture réalisée en 1985 par Louise Bourgeois, représentant une jambe artificielle, porte son nom et elle se retrouve dans de nombreuses autres œuvres, sculptées et dessinées ou gravées sur papier entre les années 1980 et les années 2000⁴³. Les béquilles et les jambes reviennent comme des refrains dans le travail de l'artiste. Chez Simone de Beauvoir, la figure de la sœur s'incarne aussi dans l'image d'un membre coupé. *La Femme rompue*, signé par Simone et Hélène de Beauvoir, fait écho par son titre à un passage des *Mémoires* où la narratrice se remémore ses premières vacances chez des amis : « Je quittais pour la première fois ma sœur et je me sentis mutilée⁴⁴. » S'il y a bien plus à dire pour rendre justice à l'influence de ces deux sœurs sur les travaux de Louise Bourgeois et Simone de Beauvoir, il semblerait en tout cas que les rapports sororaux peuvent aider à éclairer les interactions entre texte et image dans leurs œuvres. Latéraux plutôt que verticaux, parallèles plutôt que hiérarchiques, ils restent toujours liés. Si l'un écrase l'autre par sa présence, l'autre, même invisible ou fragmenté, soutient son existence, et les deux se génèrent côte à côte, non pas dans un rapport d'ascendance mais comme les membres d'une même lignée.

Léa Vuong

Maître de conférences en Études françaises et francophones à l'Université de Sydney (Australie), Léa Vuong est l'auteur de *Pascal Quignard Towards the Vanishing Point* (Legenda, 2016). Elle s'intéresse aux rapports entre texte et image, artistes et écrivains et aux écrits d'artiste. Elle travaille actuellement sur les écrits de l'artiste franco-américaine Louise Bourgeois (1911-2010).

⁴³ Une grande partie de ces œuvres sont disponibles en ligne sur le catalogue virtuel *Louise Bourgeois: The Complete Prints and Books* du Museum of Modern Art, New York, notamment, https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-62450.html (consulté le 15 mai 2020).

⁴⁴ S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 63.