

Les mots dans la sculpture : les « histoires-images » de Louise Bourgeois

Words in Sculpture: Louise Bourgeois's "Story-Images"

Pascale McGarry

Numéro 78, hiver 2006–2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8834ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

McGarry, P. (2006). Les mots dans la sculpture : les « histoires-images » de Louise Bourgeois / Words in Sculpture: Louise Bourgeois's "Story-Images". *Espace Sculpture*, (78), 31–36.



Les mots dans la sculpture : les « histoires-images » de Louise Bourgeois

Words in Sculpture: Louise Bourgeois's "Story-Images"

Pascale McGARRY

Parcourant « les sentiers de la création », il y a une trentaine d'années, Michel Butor s'interrogeait sur « les mots dans la peinture ». Un chemin comparable pourrait se faire avec « les mots dans la sculpture », en particulier chez Louise Bourgeois dont l'œuvre tout entière est une réflexion sur la relation entre le texte et l'image, et une représentation de cette réflexion : on peut y distinguer, d'une part, des textes à proprement parler (poèmes, fragments autobiographiques, textes [auto]critiques, entretiens, correspondances, journaux, listes, écritures de l'insomnie, etc.) ; d'autre part, des œuvres plastiques incluant l'écriture ou représentant celle-ci sous forme métaphorique.

Ainsi Louise Bourgeois, sculpteur, s'écrit-elle dans le marbre rose de *Untitled with foot* ou *Untitled with hand* de 1989¹, où l'on peut lire les obsessives questions et déclarations « Do you love me », « I love you ». À l'instinct de collectionneur de son père, qui ramassait des galets pour marquer littéralement d'une pierre blanche les dates mémorables, elle substitue le geste magnifique de la créatrice². L'inscription dans le métal qui se lit dans l'installation *Precious Liquids*³, *Art is guaranty of sanity*, en serait un autre exemple remarquable. Enfin, un troisième matériau, l'étoffe, retrouvée et assumée sur le tard, est aussi le support plastique choisi par cette fille de tapisiers qui reprend et subvertit ainsi l'héritage familial. Ce sont le fil rouge de la broderie dans *Cell* de 1996⁴, le coussin inscrit « Je t'aime » dans *Cell Red Room (parents)* de 1994⁵, la série des *Mouchoirs*, en subversion de la tradition des trousseaux de jeunes filles à marier⁶, les sacs postaux reconvertis en draps dans plusieurs installations des années 1990, enfin les bandages et la petite culotte du spectacle *She lost it* de 1992 à Philadelphie⁷.

Parallèlement à ces inscriptions du texte dans la pierre, le métal ou le tissu, Louise Bourgeois offre une interrogation sur l'écriture au moyen de métaphores. Le fil rouge de la broderie l'amène tout naturellement à la représenter aussi par les mailles, nœuds et boucles de l'araignée et autres tisseuses⁸, ainsi que par les torsades

Michel Butor wondered about using "words in painting" thirty years ago while exploring different ways of making art. A similar line of thought could be developed with "words in sculpture," particularly regarding the work of Louise Bourgeois whose entire output deals with the relationship between text and image, and is a representation of this reflection. On one hand, there are the actual texts such as poems, autobiographical fragments, self-critical texts, interviews, correspondence, diaries, lists, insomnia writings and so on, and on the other, art works that include writing or its metaphorical representation.

Thus Louise Bourgeois the sculptor writes herself into the pink marble of *Untitled (with Foot)* and *Untitled (with Hand)*, 1989¹ where we read her obsessive questions and declarations of "Do you love me?," "I love you." She substitutes the magnificent gesture of creating for her father's collector instinct of gathering pebbles to mark memorable dates literally with a white stone.² Another remarkable example is "Art is a guaranty of sanity" inscribed on metal in the sculpture-environment *Precious Liquids*.³ Finally, a third material, fabric, rediscovered and taken up late in life, is also a support chosen by this daughter of tapestry weavers who carries on but subverts the family legacy. It is the red thread of the embroidery in *Cell*, 1996,⁴ "Je t'aime"



Louise BOURGEOIS, *Cell*, 1991. Médiams mixtes/Mixed media. 210,8 x 243,8 x 274,3 cm. Daros Collection, Suisse/Switzerland. Photo: Peter Bellamy.



et les jambages comparables à ceux que forment les enfants qui apprennent à écrire. La même dimension métaphorique se retrouve dans les emprunts qu'elle fait à l'écriture musicale, l'écriture mathématique et les graphes utilisés en médecine⁹. Pendant plus de cinquante ans, elle poursuit la même recherche, et la source d'inspiration du dessin *Untitled* de 1940¹⁰, où l'espace séparant une femme d'un homme est composé de signes + et de signes -, est aussi la raison d'être du *Cauchemar de Hayter* de 1995, dépassement dialectique de l'opposition entre le haut et le bas qui permet la lisibilité.

L'exigence de lisibilité de l'artiste, qui l'a amenée à imaginer de nouveaux signes, de nouveaux alphabets¹¹, inspire aussi sa réflexion sur le nom propre et sur son inscription dans l'œuvre. Sans hésiter à se contredire, chaque version de l'histoire enrichissant la précédente, Louise Bourgeois a expliqué son prénom à la fois comme héritage paternel (Louise parce qu'elle ressemblait à Louis), et maternel (Louise comme Louise Michel parce que la famille de sa mère comptait des révolutionnaires dans son sein¹²). Une fois adulte et mariée, elle a gardé son nom – au lieu de prendre un pseudonyme –, et gardé son « nom de jeune fille », le transmettant même à ses fils parce son père n'avait pas d'autres descendants masculins. Ce choix, qui l'inscrit du côté de son père (plutôt que de son mari), du côté de la France (plutôt que des USA), est d'autant plus significatif qu'il est paradoxal pour un(e) artiste de s'appeler « Bourgeois ». Elle le revendique pleinement en disant : « I detest anything primitive. I was brought up *bourgeoise* (c'est elle qui souligne), enlightened, optimistic, rousseau-ian... » (cité dans *Writings and Interview*, p. 215). Mais cette décision importante n'empêche pas des jeux et variations sous la forme de surnoms, tels que Lison, Liseron et Lisotte¹³ :

La littote (sic) a été la bouée de sauvetage de Lisotte
 (The ironic understatement was Lisotte's lifeline)
 Louise est une momotte (elle fait des mots)
 (Louise is a "momotte" [she makes up words])
 Crésothe (Louise joue sur les mots, elle crée, donc elle est une crésothe).
 (Creosote [Louise plays with words, she creates, so she is a creosote]).

This poem may already be a story about her as an artist, haunted by drowning and marked by reading, writing and hesitation. Louise Bourgeois's "reader" then asks the inevitable question: could the author of *He Disappeared into Complete Silence*, *The Puritan*, *Child Abuse*, *Otte*, and the *five W's* (her most important poems) have become *exclusively* a poet? Her unhappiness and frustration, often expressed through language¹⁴ have certainly mattered as much in her vocation as a sculptor as her passion for the image, and her conviction that she can give it greater creative scope. In the many forms that Louise Bourgeois's work takes, almost every "image" tells a "story." The specificity of the "story-image" is to include the verbal in the visual, using more or less complex strategies. The first example shows the artist's reflection on the function of the verbal as a condition for its inclusion in the visual, its transformation to the visual. Let's read *and* look at the lists reproduced in *Insomnia Drawings* written in January 1995 on the model of the biter being bit.

Le séducteur séduit (the seducer seduced)
 L'attaqueur attaqué (the attacker attacked)
 Le soudoyeur soudoigné (sic) (the briber bribed)
 Le voleur volé (the robber robbed)
 L'abandonneur (sic) abandonné (the abandoner abandoned)
 Le taquin taquiné (the teaser teased)
 Le voyeur vu (the voyeur seen)
 Le contemplateur contemplé (the contemplator contemplated)
 The giver becomes de (sic) getter

on the cushion in *Red Room (Parents)*, 1994,⁵ the series of handkerchiefs subverting the tradition of a young girl's bridal trousseau,⁶ mailbags made into sheets in several installations of the 1990s and finally the bandages and undergarments of the performance *She Lost It*, 1992 in Philadelphia.⁷

At the same time as Louise Bourgeois makes these inscriptions in stone, metal and on fabric, she questions writing through metaphors. The red thread of the embroidery leads her quite naturally to use the stitches, knots and loops of a spider and other spinners⁸ as well as the twists and down strokes of a child learning to write. The same metaphorical dimension is found in her borrowings from musical notations, mathematics and medical graphs.⁹ For more than fifty years, she has pursued this same research, which was a source of inspiration for *Untitled*, 1940,¹⁰ a drawing in which the space separating the man and woman is composed of "+" and "-" signs, and the raison d'être for *Cauchemar de Hayter*, 1995, dialectically surpassing the opposition of top and bottom that enables legibility.

The artist's need for legibility leads her to imagine new signs and alphabets,¹¹ inspires her thoughts about her name and its inscription in the work. Not hesitating to contradict herself, each version of a story being enriched by the previous one, Louise Bourgeois has explained her name as both a paternal and maternal heritage: Louise because she resembles Louis her father and Louise Michel because there were revolutionaries in her mother's family.¹² When she grew up and married, she kept her "maiden name"—did not change it—even gave her name to her sons because her father had no male descendants. This choice of using her father's name rather than her husband's, of looking to France rather than to the USA is as meaningful as it is paradoxical for an artist to be called "Bourgeois." She claims this fully by saying that "I detest anything primitive. I was brought up *bourgeoise* (her emphasis) enlightened, optimistic, Rousseau-ian." (*Writings and Interviews*, p. 215) But this important decision does not prevent her from playing with her name, creating variations such as Lison, Liseron and Lisotte:¹³

Louise BOURGEOIS, *Art Is a Guaranty of Sanity*, 2005-2006. Aluminium, acier inoxydable, acier, verre et diodes/Aluminum, stainless steel, steel, glass and diodes. 28,78 x 9,83 x 7 m. Commandé par la ville de Phoenix dans le cadre du programme art public du bureau arts et culture/ Commissioned by the City of Phoenix, through the Phoenix Office of Arts and Culture's Public Art Program. Photo: Bill Timmerman.

La littote (sic) a été la bouée de sauvetage de Lisotte
 Louise est une momotte (elle fait des mots)
 Créosotte (Louise joue sur les mots, elle crée, donc elle est une créosotte).

Ce poème est déjà toute une histoire possible de sa créatrice, hantée par la noyade, marquée par la lecture, l'écriture et la réticence. Le « lecteur » de Louise Bourgeois se pose alors une question inévitable : l'auteure de *He disappeared into complete silence*, *The Puritan*, *Child abuse*, *Otte*, et *The five W's* (pour ne citer que ses principaux poèmes) aurait-elle pu devenir *exclusivement* poète ? Sa méfiance et sa frustration souvent exprimées à l'égard du verbe¹⁴ ont sans doute compté dans sa vocation de sculpteur autant que sa passion pour l'image, et sa conviction qu'elle peut lui offrir de plus vastes horizons créatifs. Dans la création multiforme de Louise Bourgeois, pratiquement toute « image » raconte une « histoire ». La spécificité de l'« histoire-image » serait d'inclure le verbal dans le visuel suivant des stratégies plus ou moins complexes. Notre premier exemple suppose de la part de l'artiste une réflexion sur le fonctionnement du verbal comme condition même de son inclusion dans le visuel, de sa transformation en visuel. Si on lit *et* regarde les listes reproduites dans *Insomnia Drawings*, écrites en janvier 1995, sur le modèle de l'arroseur arrosé,

Le séducteur séduit
 L'attaqueur attaqué
 Le soudoyeur soudoigné (sic)
 Le voleur volé
 L'abandonneur (sic) abandonné
 Le taquin taquiné
 Le voyeur vu
 Le contemplateur contemplé
 The giver becomes de (sic) getter
 Le médiseur médisé Tartuffe, mysanthrope (sic)
 Le flatteur flatté
 le violeur violé¹⁵

on s'aperçoit qu'il s'agit d'un travail destiné à dé-verbaliser le verbe ; en lui ôtant logique et chronologie, en réduisant la syntaxe à l'énumération, Louise Bourgeois subvertit la phrase comme les enfants punis qui, copiant des lignes¹⁶, alignent des signifiants identiques les uns sous les autres :

Je ne bavarderai plus en classe
 Je ne bavarderai plus en classe
 Je puis ne puis bavarderai puis plus puis en puis classe

Dans la punition comme dans la liste, le langage devient une « bande » de mots. Par ailleurs, l'insomnie ne peut à elle seule expliquer la fréquence exceptionnelle des fautes d'orthographe, des barbarismes et des néologismes dans cette liste : il est clair que la norme qui permettrait au signifiant d'avoir un signifié est ici menacée, et même inutile.

Le même recueil prolonge la réflexion sur la transformation du verbal en visuel en passant de ce qui est sur la page (une liste) à l'utilisation, la manipulation proprement dite de la page. Ici, l'opposition du recto et du verso (correspondant à celle de l'image et du texte) est résolue dialectiquement par la pagination choisie, un seul numéro de page comprenant le recto et le verso, faisant du texte et de l'image un tout. Ce qui peut d'abord apparaître l'envers l'un de l'autre (et littéralement puisque dans certains cas image et texte sont imprimés à l'envers l'un de l'autre et qu'il faut retourner le livre pour regarder *et* lire) devient un troisième élément, une « histoire-image ».

Un troisième exemple, plus spectaculaire, constitue une véritable mise en

Le médiseur médisé (the slanderer slandered) Tartuffe, mysanthrope (sic)
 Le flatteur flatté (the flatterer flattered)
 Le violeur violé (the rapist raped)¹⁵

We realize that this work tries to de-verbalize language by removing its logic and chronology. Reducing the syntax to a list, Louise Bourgeois subverts the phrase like a child's punishment of copying lines,¹⁶ lining the words up one under the other:

Je ne bavarderai plus en classe
 Je ne bavarderai plus en classe
 Je puis ne puis bavarderai puis plus puis en puis classe
 (I will not talk in class anymore)
 (I then will then not then talk then in then class then anymore)

As a punishment or on a list, language becomes a "bunch" of words. However, insomnia cannot be the only reason for so many spelling mistakes, blunders and neologisms in this list: it is clear that the norm, giving the signifier meaning, is threatened here, even made useless.

Reflection on the transformation of language to the visual continues with the same collection of words, passing from what is on the page, the list, to the use or literal manipulation of the page. Here the opposition of front and back, corresponding to the image and the text, is dialectically resolved by the page numbers, a single number being used for both, making the text and image one. What initially may appear to be the reverse side of one and the other (literally because in some cases image and text are printed on the other side of one another making it necessary to turn the book to view *and* read it) becomes a third element, a "story-image."

A third, more spectacular example is an actual staging of the dialectic. This didactic performance ("This is Louise the teacher"¹⁷) called *She Lost It* was presented in Philadelphia in 1992. Photographs of the performance are reproduced in *The Prints of Louise Bourgeois* and in *Blue Days and Pink Days*. The performance's title places it in the dialectic of all Louise Bourgeois's work because in the beginning it was one of the 1947 parables for *He Disappeared into Complete Silence*. Fifty years later, the artist like Penelope undoes and redoes it, this time preferring a second dialectic, that of separation and restoration, a particularly fruitful source of inspiration for her.¹⁸ The initial text of *She Lost It* was printed in red on a band of fabric that was wound around a person on the right of the stage, then unwound and rewound around a couple on the left side. The text read:



Louise BOURGEOIS,
Red Room (Parents),
 1994. Médiums
 mixtes/Mixed media. 97
 1/2 x 168 x 167"; 247.6 x
 426.7 x 424.1 cm.
 Hauser & Wirth Collec-
 tion, Suisse/Switzerland.
 Photo: Peter Bellamy.

scène de la dialectique. Il s'agit du spectacle didactique (« This is Louise as the teacher¹⁷ ») intitulé *She Lost It* et représenté à Philadelphie en 1992, dont des photographies ont été reproduites dans *The Prints of Louise Bourgeois* et dans *Blue Days and Pink Days*. Le titre du spectacle le place dans la dialectique d'ensemble de l'œuvre de Louise Bourgeois puisque, à l'origine, c'est celui de l'une des paraboles de 1947 pour *He disappeared into complete silence*. Cinquante ans plus tard, l'artiste-Pénélope défait et refait, privilégiant cette fois une seconde dialectique, celle de la séparation/réparation, source d'inspiration particulièrement féconde pour elle¹⁸. Le texte initial de *She Lost It* est imprimé en rouge sur une bande enroulée autour d'un personnage à droite de la scène, déroulée, et enroulée de nouveau sur un couple à gauche de la scène ; sur le texte qui se déroule on peut lire :

A	MAN
AND A	WOMAN
LIVED	TOGETHER.
ON ONE EVENING	HE DID NOT COME BACK
FROM WORK	AND SHE WAITED.
SHE KEPT ON WAITING	AND SHE GREW
LITTLER	AND LITTLER.
LATER A NEIGHBOR STOPPED BY	OUT OF FRIENDSHIP
AND THERE HE FOUND HER	IN THE ARMCHAIR
THE SIZE OF	A PEA.

Tandis que la composition graphique du texte est entièrement marquée par le blanc de la séparation centrale, le commentaire que l'artiste fait de la bande-texte insiste sur la réparation, la bande comme bandage, soin et réconfort, non sans un risque d'emprisonnement évoqué par Louise Bourgeois sous forme de jeux de mots et de prétériton :

« bandage »/« bondage » en anglais : « Wrapping is about wounds (...) but a bandage can be friendly because it is comforting. One can be « wrapped » in work...or a baby can be swaddled...both are very positive. The swaddling also attracts me because it is a kind of spiral... it can be a bondage, but it should not be seen as a constricting element... it is a loving one. » (*The Prints of Louise Bourgeois*, op. cit., p. 222.)

Ce qui sépare de l'extérieur (le bandage, pour soigner) répare. Le texte imprimé sur le bandage, qui a pour signifié la tragédie de la séparation (l'homme ne revenant pas, la femme diminue jusqu'à presque disparaître, et jusqu'à perdre la raison, le sens familier de l'expression « she lost it ») a comme signifiant la réparation, le bandage. Le signe lui-même est donc ici dialectique. En outre, le bandage n'étant lisible que déroulé, il faut qu'une autre séparation ait lieu pour permettre le sens. Enroulés dans le bandage-texte, l'individu ou le couple ne donnent rien à voir/lire ; ce qui emprisonne l'individu à lui-même ou chaque élément du couple à l'autre est aussi ce qui empêche le sens.

Également créée en 1992, une installation importante, *Cell (Arch of Hysteria)* reproduite, par exemple, dans *Stiches in Time* avec un commentaire de l'artiste¹⁹, confirme et approfondit sa réflexion. D'emblée, le commentaire de Louise Bourgeois sur cette œuvre trouve une formulation dialectique puisqu'elle définit *The Arch of Hysteria* comme « pleasure and pain [...] merged in a state of happiness ». Ce qui pourrait apparaître au spectateur comme un instrument de torture dans l'installation est identifié par

A
AND A
LIVED
ON ONE EVENING
FROM WORK
SHE KEPT ON WAITING
LITTLER
LATER A NEIGHBOR (sic) STOPPED BY
AND THERE HE FOUND HER
THE SIZE OF

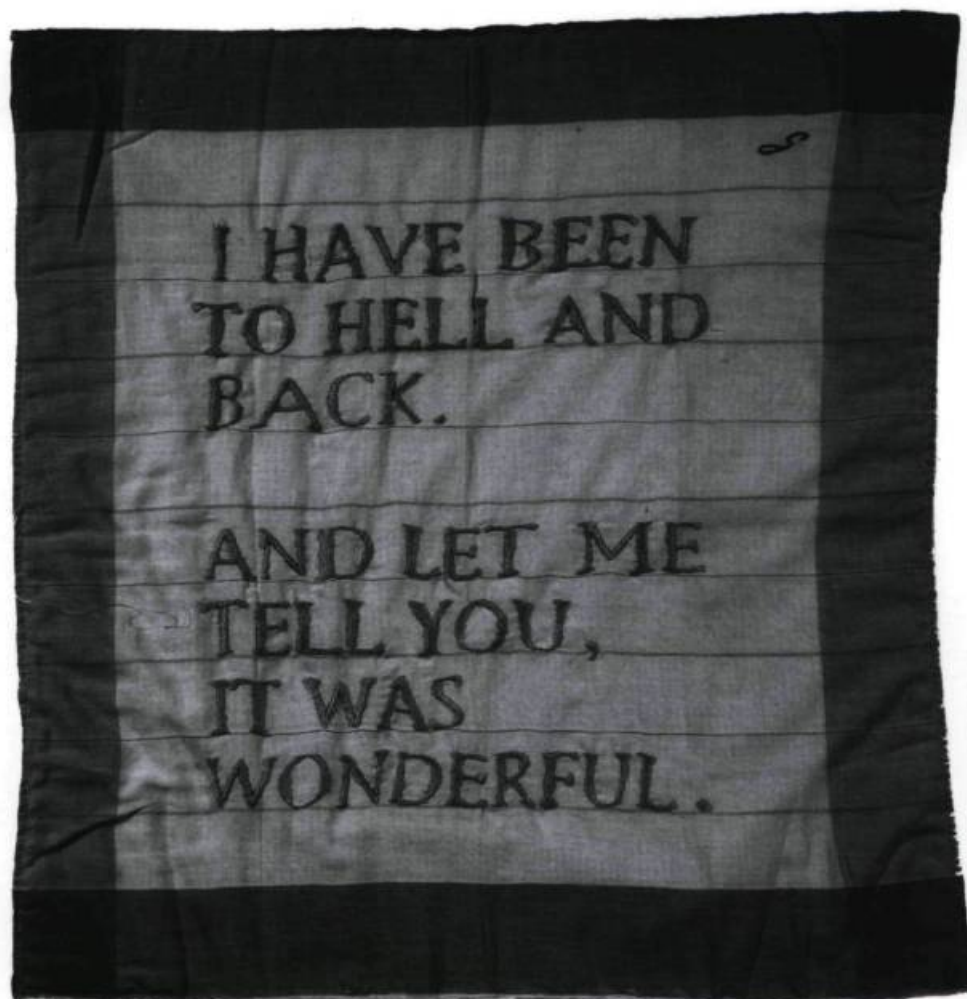
MAN
WOMAN
TOGETHER.
HE DID NOT COME BACK
AND SHE WAITED.
AND SHE GREW
AND LITTLER.
OUT OF FRIENDSHIP
IN THE ARMCHAIR
A PEA.

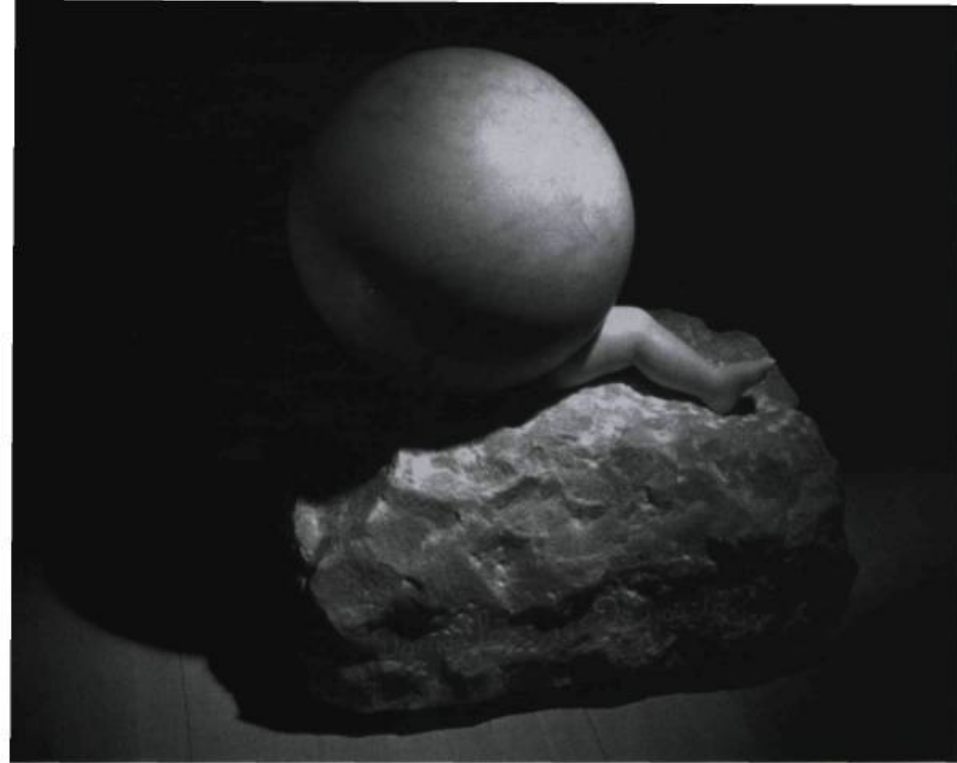
While the text's graphic composition emphasizes the white of the central separation, the artist's remarks on the band-text restoration, the band as bandage, care and solace, which also includes the risk of imprisonment evoked by word plays and paralipsis:

“Wrapping is about wounds... but a bandage can be friendly because it is comforting. One can be “wrapped” in work... or a baby can be swaddled... both are very positive. The swaddling also attracts me because it is a kind of spiral... it can be a bondage, but it should not be seen as a constricting element... it is a loving one.” (*The Prints of Louise Bourgeois*, op. cit., p. 222).

That which separates something from the outside (the healing bandage) also restores. The printed text conveys the tragedy of separation (the man does not come back, the woman is reduced to almost nothing, until she loses her reasoning, the meaning of “she lost it”) while the bandage signifies restoration. The sign itself is dialectical here. The bandage was only legible when unwound: another separation was necessary to give it meaning. Wound up in the bandage text, the individual or couple offered nothing to see/read—what imprisons an individual or the elements of a couple inside one another is also what prevents meaning.

The significant installation *Cell (Arch of Hysteria)*, also created in 1992 and reproduced for example in *Stiches in Time* with the artist's commentary,¹⁹ confirms and deepens her reflection. At once, Louise Bourgeois's remarks about this work are dialectically formulated because she defines *Arch of Hysteria* as “pleasure and pain... merged in a state of happiness.” What might appear to the viewer





← Louise BOURGEOIS, *Untitled (with Foot)*, 1989. Marbre rose/Pink marble. 76,2 x 66 x 53,3 cm. Collection Corcoran Gallery of Art, Washington DC. Photo: Peter Bellamy.

l'artiste comme un outil de repassage, aplanissant les difficultés, littéralement « ironing out the creases, the diminishing of tension towards sleep ». L'insomniaque a trouvé un outil qui déplierait ces plis du drap qui retardent son sommeil, l'instrument de torture est une machine thérapeutique (mais son apparence suggère que l'on puisse penser : « et inversement », comme certaines salles d'eau sont aussi des chambres à gaz). Dans l'installation figure aussi un drap recouvrant le matelas sur lequel s'arc-boute un corps sculpté, il est imprimé en rouge de la déclaration « je t'aime » écrite et répétée sous la forme d'un pensum. Dans un entretien publié en 1998 (*Writings and Interviews*, p. 301), Louise Bourgeois donne les explications suivantes :

« I love you » is part of the Whole. I want to be forgiven; I say to the man, « I love you » (I don't know whether it's true), but I want him to forgive me for my aggressive side. Take two hundred lines -a school punishment.

Le mot « Whole » est ici l'essentiel, la reconquête d'un Tout réparé après une séparation (de soi à soi, comme dans l'exhortation « Loss of control means fragmentation. Are you together? Find yourself. Be in synch²⁰ »). Ce qui se réduit d'habitude à « aimer/punir » (« qui aime bien châtie bien ») devient « aimer/punir/pardonner » : dans l'histoire-image de l'installation, le texte qui sépare, répare.

Toute l'œuvre de Louise Bourgeois peut se lire/se voir comme une autobiographie imaginaire, et elle y a créé de nombreux autoportraits symboliques (comme « Ste Sébastienne », « La Femme fière d'elle-même », « Les voleuses de Gratte-ciel », etc.), mais pratiquement pas de portraits. Dans la collection publiée sous le titre *Drawings and Sculpture*, en 2002, se trouve une remarquable exception, un dessin, les lignes d'un visage inscrites dans la spirale emblématique de Louise Bourgeois avec cette légende :

spinning eyes of
Henri Michaux

unblinking eyes
Of the undefeated²¹

Portrait à la limite de l'autoportrait, bel hommage à un artiste victorieux comme elle, par la réconciliation du mot et de l'image. ←

Pascale McGARRY se spécialise dans l'étude de l'image et du texte dans les cultures française et anglaise des XIX^e et XX^e siècles. Ses recherches portent également sur l'histoire des cultures (Expositions universelles).

as an instrument of torture in the installation is identified by the artist as a tool for ironing, smoothing out difficulties, literally "ironing out the creases, the diminishing of tension towards sleep." The insomniac has found a tool that might flatten out the folds in the sheets that prevent sleep, the instrument of torture is a therapeutic machine (but its appearance might make one think, "and conversely"—some showers are also gas chambers). In the installation, a sheet covering the mattress on which a sculpted body leans has "je t'aime" (I love you) printed in red on it, written and repeated in the form of a punishment. In a public interview in 1998 (*Writings and Interviews*, p. 301), Louise Bourgeois gives the following explanations:

"I love you' is part of the Whole. I want to be forgiven; I say to the man, 'I love you' (I don't know whether it's true), but I want him to forgive me for my aggressive side. Take two hundred lines—a school punishment."

The word "Whole" is essential here, the recovery of a Whole restored after a separation (from oneself to oneself, like in exhortation "Loss of control means fragmentation. Are you together? Find yourself. Be in synch."²⁰) What is usually reduced to

"love/punish" (spare the rod and spoil the child) becomes "love/punish/forgive": in the installation's story-image, the text that separates, restores.

All Louise Bourgeois's work can be read/seen as an imaginary autobiography, and she has created numerous symbolical self-portraits such as *Ste Sébastienne*, *La femme fière d'elle-même*, *Les voleuses de Gratte-ciel* and so on, but hardly any portraits. In the collection published as *Drawings and Sculpture* in 2002, there is a remarkable exception, a drawing, with the lines of a face inscribed in Louise Bourgeois's symbolic spiral with this caption:

spinning eyes of
Henri Michaux

unblinking eyes
Of the undefeated²¹

This portrait is almost a self-portrait, a beautiful homage to a successful artist like herself, through the reconciliation of word and image. ←

TRANSLATED BY JANET LOGAN

Pascale McGARRY is a specialist in the image and text of nineteenth and twentieth century French and English-speaking cultures. She also works in the sphere of the history of cultures (Universal Exhibitions).

← Louise BOURGEOIS, *Untitled (I Have Been To Hell And Back)*, 1996. Mouchoir brodé/Embroidered handkerchief. 49,5 x 45,7 cm. Collection Jerry Gorovoy, New York. Photo: Christopher Burke.

→ Louise BOURGEOIS, *Precious Liquids*, 1992. Bois, métal, verre, albâtre, tissu et eau /Wood, metal, glass, alabaster, cloth and water. 425,4 x 445,1 x 445,1 cm. Collection Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Photo: Sebastian Piras.





NOTES

1. *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, 1997, p. 188 et 189 / *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, Jerry Gorovoy, Pandora Tabatabai Asbaghi and Paulo Herkenhoff (Milan: Fondazione Prada, 1997), p. 188 and 189.
2. L'artiste fait référence à cette opposition entre « collectionner » et « créer » pour établir une distinction entre le travail de Warhol et le sien : *Louise Bourgeois*, Rainer Crone et Petrus Graf Schaesberg, Preste, 1998, p. 47. Elle se souvient aussi certainement de cette collection de galets quand elle dessine des galets amassés, dont chacun porte un mot pour former une phrase, un hommage à son mari reproduit dans *Louise Bourgeois, Drawings and Sculpture*, Kunsthaus Bregenz, 2002, p. 141 / The artist refers to this opposition between "collecting" and "creating" to make a distinction between her work and that of Warhol in *Louise Bourgeois*, Rainer Crone and Petrus Graf Schaesberg (Preste, 1998), p. 47. Also she certainly had in mind this collection of pebbles when she drew the accumulation of stones, each one representing a word to form a sentence, a tribute to her husband reproduced in *Louise Bourgeois, Drawings and Sculpture* (Kunsthaus Bregenz, 2002), p. 141.
3. Reproduit et commenté dans *Blue Days and Pink Days*, op. cit., p. 206 et suivantes / Reproduced and commented on in *Blue Days and Pink Days*, op. cit., p. 206 and on.
4. *Ibid.*, p. 272.
5. *Ibid.*, p. 229. L'ironie ici est double : à l'égard du kitsch de l'objet (un magazine reproduisait récemment un coussin comparable photographié dans la chambre de la chanteuse Madonna), et à l'égard de son père infidèle et menteur / The irony here is twofold, regarding the kitsch of the object (a magazine recently published a picture of a similar cushion in Madonna's bedroom) and her father's infidelity and lying.
6. Reproduite dans le catalogue de la rétrospective Louise Bourgeois au Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, op. cit., p. 68 et suivantes ; œuvre de mémoire, elle donne tout son sens à l'expression « faire un nœud à son mouchoir » / Reproduced in the catalogue of *Louise Bourgeois*, a retrospective at Musée d'art contemporain de Bordeaux, op. cit., p. 68, this work on memory work gives full meaning to the expression "tie a knot in your hanky."
7. Des photographies de ce spectacle sont reproduites dans *Blue Days and Pink Days*, op. cit., p. 204 et 205 / Photographs of this performance are reproduced in *Blue Days and Pink Days*, op. cit., p. 204 and 205.
8. Voir par exemple à ce sujet « Le cauchemar de Hayter » (1995) reproduit dans *Louise Bourgeois, Drawings and Observations*, Berkeley, 1995, p. 184 et « What is the shape of the problem », *Stiches in time*, op. cit., p. 90 et suivantes. De même le miroir-cadre où s'inscrit un texte illisible et les boucles enroulées du dessin « Rejection makes me wild » reproduit dans *Louise Bourgeois, Drawings and Sculpture*, op. cit., p. 187 / On this subject, see for example *Cauchemar de Hayter*, 1995, reproduced in *Louise Bourgeois, Drawings and Observations* (Berkeley, 1995), p. 184, and "What is the shape of the problem," *Stiches in Time*, op. cit. p. 90 and on. Also the mirror-frame on which a legible text is written and loops are

furiously drawn in "Rejection Makes Me Wild", reproduced in *Louise Bourgeois, Drawings and Sculpture*, op. cit., p. 187.

9. Voir le dessin « untitled » de 1965 reproduit dans *Louise Bourgeois Drawings and Observations*, op. cit., p. 125, à la fois jambages et écriture rythmique : les chiffres de l'horloge d'« *Insomnia* », dessin-partition de 1995 (*ibid.*, p. 185) ; la page du livre de comptes de sa mère présentée dans la même collection, p. 174. Quant au dessin « *Throbbing Pulse* » (1944, reproduit p. 17 du catalogue de l'exposition des dessins de Louise Bourgeois à Berkeley en 1995), c'est à la fois, comme l'explique l'artiste, le rythme d'un battement de cœur et les lignes d'un paysage familier. « Drawing is a form of writing », déclare-t-elle aussi à l'occasion de son exposition chez Karsten Greve en 1999 (catalogue p. 134) / See the drawing *Untitled*, 1965 reproduced in *Louise Bourgeois, Drawings and Observations*, op. cit., p. 125, both down-stroke and rhythmic writing; the numbers of the "Insomnia" clock, drawing-score of 1995 (*ibid.*, 185); the page from her mother's accounts book, presented in the same collection, p. 174. As for *Throbbing Pulse*, the 1944 drawing reproduced on p. 17 of the catalogue for the Louise Bourgeois exhibition of drawings in Berkeley in 1995, the artist states that it is both the rhythm of the heart beating and the lines of a familiar landscape. "Drawing is a form of writing," she also said on the occasion of her exhibition at Karsten Greve Gallery in 1999 (catalogue, p. 134).
10. *Ibid.*, p. 26-27.
11. Il faut noter que cette exigence de lisibilité s'exprime dans des œuvres en révolte contre l'impossibilité de communiquer, comme le *Cauchemar de Hayter* déjà cité (Louise Bourgeois a raconté le « sadisme » du maître-graveur à son égard), ou *Rejection makes me wild*. La valeur qu'elle accorde à la communication – et parfois son découragement à y parvenir – s'exprime bien dans cette formule de 1985 citée dans *Writings and Interviews* (Violette Editions, 1998, p. 137) : « The final achievement is really communication with a person. And I fail to get there. » Dans cette perspective, son œuvre de jeunesse *He Disappeared into Complete Silence* marque le point de non-retour lorsque l'incompréhension ne laisse pas d'alternative au silence : « Once a man was telling a story, it was a very good story too, and it made him very happy, but he told it so fast that nobody understood it. » (Planche 3) / It must be noted that this demand for legibility is expressed in the works where she is outraged by the impossibility of communicating, like *Cauchemar de Hayter* already cited (Louise Bourgeois has spoken about the "sadism" of the master printer in this regard) or *Rejection Makes Me Wild*. The value that she gives communication – and at times her discouragement of not succeeding – is expressed very well in this 1985 formula quoted in *Writings and Interviews* (The MIT Press, 1998, p. 137): "The final achievement is really communication with a person. And I fail to get there." From this perspective, *He Disappeared into Complete Silence*, a work from her youth, marks a point of no return where the only alternative to incomprehension is silence: "Once a man was telling a story, it was a very good story too, and it made him very happy, but he told it so fast that nobody understood it." (Plate 3, p. 46).
12. *Writings and Interviews*, op. cit., p. 112.

13. Voir le dessin *Suicide threat* (1987) reproduit dans Louise Bourgeois, *Designing for Free Fall*, Ammann Verlag, 1992, p. 223. « Lisotte » apparaît dans « Otte », *Masculin Féminin, le sexe de l'art*, Centre Pompidou, 1995, p. 330 à 332. L'année suivante, « Otte » devient un rap chanté par Louise Bourgeois et enregistré lors de l'exposition de ses dessins à Berkeley / See the drawing *Suicide Threat* (1987) reproduced in *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall* (Ammann Verlag, 1992), p. 223. "Lisotte" appears in "Otte," *Masculin Féminin, le sexe de l'art* (Centre Pompidou, 1995), p. 330 to 332. The following year, "Otte" became a rap song sung by Louise Bourgeois and recorded during the exhibition of her drawings in Berkeley.
14. Par exemple : « what you cannot say in words, you try to say it in visual terms » (*Drawings and Observations*, op. cit., p. 46) ou « drawing is the only diary that counts. » (*Writings and Interviews*, op. cit., p. 304) / For example: "What you cannot say in words, you try to say in visual terms" (*Drawings and Observations*, op. cit., p. 46) or "Drawing is the only diary that counts." (*Writings and Interviews*, op. cit., p. 304.)
15. *The Insomnia Drawings*, Daros, 2000, p. 59 et p. 64, la liste de la p. 64 développant celle de la p. 59 sur « le pour et le contre », « le plus et le moins », etc. / *The Insomnia Drawings*, Daros, 2000, p. 59 and 64, the list of page 64 expanding on that of page 59 for and against, more or less and so on.
16. Cette comparaison n'est pas faite au hasard, Louise Bourgeois ayant souvent recours au format du pensum et aux listes (« we will be defined by our lists ») est le commentaire précédant les listes de *Blue Days and Pink Days*, op. cit., p. 264 et suivantes. Voir aussi le dessin de 1977 *Je t'aime* où la déclaration/punition s'inscrit sous la directive du maître ou de la maîtresse : « Vous me ferez cent lignes – non, 200 lignes », reproduit dans *Writings and Interviews*, op. cit., p. 108 et 109 / Louise Bourgeois has often relied on lists and the punishment format "we will be defined by our lists" is the commentary preceding the lists in *Blue Days and Pink Days*, op. cit. p. 264 and on. See also the 1977 drawing *Je t'aime* in which the declaration/punishment comes with the master or mistress' directive: "You will write one hundred lines, no—two hundred lines—reproduced in *Writings and Interviews*, op. cit. p. 108 & 109.
17. *The Prints of Louise Bourgeois*, MoMA, 1994, p. 222.
18. Une des meilleures illustrations en serait le commentaire nuancé que Louise Bourgeois fait à propos des activités de sa mère : « The same tools can really be both things [...] a pin and a needle can be part of stabbing or part of repairing. » Puis elle envisage la réparation comme une forme de séparation : « when you mend things [...] you can appear to do things for others », sa mère s'isolant pour raccommoder quelque chose, par exemple (*The Prints*, op. cit., p. 161). C'est la source d'inspiration de nombreuses « histoires-images » dont la figure symbolique est la lame :

le couteau	« Blind's Mind Buff »	1984
	« The Suicide Threat »	1987
	« Femme Couteau »	2002
les ciseaux	« Je t'aime/si tu ne m'aimes pas »	1986
le sécateur	« Topiary: the Art of Improving Nature »	1998
et l'arme	« Cell (Choisy) »	1990.

One of the best illustrations is Louise Bourgeois's balanced remarks about her mother's activities: "The same tools can really be both things... a pin and a needle can be part of stabbing or part of repairing." Thus she views the repairing as a form of separation: "when you mend things... you can appear to do things for others," her mother cutting herself off to mend something for example (*The Prints*, op. cit., p. 161). The symbolic figure of the blade is the source of inspiration for numerous "story-images":

The knife	<i>Blind Man's Buff</i>	1984
	<i>Suicide Threat</i>	1987
	<i>Femme Couteau</i>	2002
Scissors	<i>Je t'aime/si tu ne m'aimes pas</i>	1986
Pruning shears and weapon	<i>Topiary: the Art of Improving Nature</i>	1998
The guillotine	<i>Cell (Choisy)</i>	1990
19. *Stiches in Time*, op. cit., p. 62.
20. En anglais familier, « She's together » signifie « elle est très équilibrée, bien dans sa peau ». *Blue Days and Pink Days*, op. cit., p. 78.
21. *Drawings and Sculpture*, op. cit., p. 131.

← Louise BOURGEOIS, *Garment from Performance "She Lost It"*, 1992. Jupe blanche avec broderie rouge/White skirt with red embroidery. 66 x 106,6 cm. Collection de l'artiste/of the artist. Photo: Christopher Burke.