



BERNADETTE BOUR

BERNADETTE BOUR

PEINTURES

INTRODUCTION DE DIANA QUINBY

EN COUVERTURE : **BERNADETTE BOUR**, « P » 1977

PEINTURE À L'HUILE, PAPIER DE SOIE COLLÉ,
FIL SUR TOILE DE COTON, 250 X 150 CM. (DÉTAIL)

GALERIE ARNAUD LEFEBVRE · 2025

LA TOILE EXHIBE CE DONT ELLE EST FAITE.

BERNADETTE BOUR, 1975¹

Les grandes toiles libres de Bernadette Bour nous impressionnent par leur format imposant, par la riche complexité de leurs matières faites de peinture, d'encre, de papiers encollés et de fil, dans lesquelles se promène et se perd notre regard. L'une de ces œuvres a été récemment exposée dans les collections du Musée d'Art Moderne de Paris, *Sans titre* de 1974, une toile peinte en tonalités de bleu clair, encollée de voiles de gaze et striée verticalement de fils blancs cousus à la machine de manière irrégulière². Toute la surface de la toile est en mouvement. Les fils se chevauchent et se superposent, s'arrêtent et reprennent plus loin, s'étendent et se resserrent sur plus de deux mètres de hauteur. Ils peuvent nous évoquer une sorte d'écriture, une cascade de mots indéchiffrables ou de phrases en devenir. Ils semblent tracer leur chemin dans l'espace céleste de la toile.

Dans un texte de 1975, l'artiste explique son approche processuelle de la peinture³. La toile « crue », ou non apprêtée, est d'abord peinte contre le mur puis encollée au sol de papiers fins, ensuite piquée à la machine à coudre et enfin peinte une nouvelle fois au sol. Imprégnées de couleur et traversées de fils, les toiles possèdent un « effet simultané endroit/envers ». La couleur des toiles, faussement monochrome, « se développe et se crée durant le processus même de fabrication ». C'est la superposition méthodique de couches de peinture, de papiers et de fils qui produit la matière picturale. « Toute modification ne peut se faire que par addition », précise l'artiste.

C'est cette matière même – la toile, le papier, le fil – et les gestes de fabrication qui confèrent aux peintures leur sens profond. La toile libre n'est pas sans évoquer la tapisserie, dont la confection était traditionnellement l'ouvrage des femmes, tandis que les papiers collés se réfèrent au support de l'écriture. Certaines toiles, encollés d'étroites bandes de papier aux intervalles plus ou moins réguliers, peuvent encore nous suggérer le papier ligné destiné aux écrits. Les fils qui traversent ces bandes de papier, verticalement ou plus souvent à l'horizontale, nous évoquent l'écriture bien sûr, mais nous renvoient également à la besogne de la couturière ou de la tisserande, celle qui tisse la toile.

Dans son texte, Bernadette Bour cite les divinités féminines du Destin provenant de la mythologie grecque – les trois Moires, Clotho, Lachesis et Atropos – qui filent, déroulent et coupent le fil de la destinée, écrivent le cours de la vie de chaque être humain. L'artiste écrit : « L'écriture est fil. Dans le mythe, trace matérielle et sens sont indissociables, le masculin est indissociable du féminin, alors qu'en Occident moderne le sens "pur" est associé à la masculinité (trace et mémoire), et la matérialité pure est associée à la fémininité [...]. » En cette période traversée de revendications féministes puissantes – les années 1970 –, l'artiste opère un renversement de la surface picturale en rendant visible ce qui se trouve normalement en dessous de la peinture. C'est une écriture « de femme », celle de la couturière, répétitive, sans début ni fin, qui prend le dessus et devient « sujet », transformée en splendeur visuelle et tactile. Au Musée d'Art Moderne de Paris, sa grande toile *Sans titre* se trouvait en compagnie des tableaux tout aussi monumentaux de Hessie et de Marinette Cueco, deux femmes de la même génération dont les pratiques revalorisent les gestes et les outils de la couture et du tissage. Avec le fil et l'aiguille pour l'une, par le tressage d'herbes et de graminées pour l'autre, elles élaborent des tableaux d'une présence saisissante, élargissent le champ même de la création picturale.

De 1973 à 1978, Bernadette Bour travaille sur des grandes toiles « crayonnées à la machine⁴ » et peintes avec des couleurs sobres – jaune pâle, bleu clair, rouge profond, terre d'ombre. À partir de 1975, elle commence également à se servir de papier buvard pour explorer autrement le geste répétitif de l'écrivaine-couturière. Ce choix du buvard, papier épais à la texture veloutée, n'est pas anodin car « il est fait à partir de chiffons, c'est-à-dire de fils⁵ », écrit l'artiste. Les *Buvards* – c'est ainsi qu'ils sont intitulés – sont peints, souvent en gris, et ensuite piqués à la machine. D'autres sont grattés à la pointe sèche, ce qui crée des stries irrégulières sur toute la surface de la feuille et révèle la matière cotonnée du support. D'autres *Buvards* encore sont entièrement crayonnés à la mine de plomb et puis grattés à la pointe. Ces surfaces richement

modulées, allant d'un gris clair au presque-noir et sillonnées d'éclats de lumière font allusion aux espaces profonds, lointains, dans lesquels s'achemine notre regard.

*

Dès 1974, jeune artiste de trente-cinq ans, elle commence à exposer ses œuvres, tout d'abord dans une exposition personnelle à la Galerie Germain à Paris. Plusieurs expositions collectives et individuelles suivront, à Strasbourg, Bordeaux, Bruxelles, Anvers, Bonn... En 1976, l'une de ses grandes toiles et plusieurs *Buvards* entrent dans les collections du Musée National d'Art Moderne, un an avant l'ouverture du Centre Georges Pompidou en 1977. Toujours en 1976, la critique d'art féministe Aline Dallier montre ses peintures à la A.I.R. Gallery à New York, une galerie créée par des femmes pour exposer les œuvres de femmes, dans une exposition qui réunit des œuvres de plasticiennes travaillant en France : *Combative Acts, Profiles and Voices*. Ses œuvres sont également remarquées dans une exposition collective au Los Angeles Institute of Contemporary Art en 1977, *Unstretched Surfaces*, où elle partage les cimaises avec Allan McCollum, Peter Plagens, Christian Jaccard et Jean-Pierre Pincemin, entre autres. En 1982, elle est sélectionnée pour une bourse artistique internationale, le DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst* ou le Service allemand d'échanges universitaires) pour vivre et travailler à Berlin. L'année suivante, elle obtiendra une exposition personnelle à la Nationalgalerie où une sélection de ses œuvres trouvent leur place dans les collections permanentes.

Au début de son parcours artistique cependant, les œuvres qu'elle réalise, entre 1969 et 1972, sont des sculptures. *Neuf formes géométriques simples* est un ensemble de grandes colonnes articulées en zigzag constituées d'une structure métallique et recouvertes de sisal crocheté et teinté. Une autre série, intitulée « *de grands pans de siècles en voyage* », est composée de sculptures d'hommes grandeur nature, également élaborées à partir d'une structure métallique et de sisal teinté d'un bleu outremer. Ces deux ensembles de sculptures, aussi imposants que ses toiles, ont vu le jour après plusieurs années d'études, d'abord de lettres, de philosophie et de sociologie à l'Université de Strasbourg – « j'étais complètement dans les sciences humaines, il fallait que je m'ouvre au monde⁶ » dit l'artiste – et ensuite à l'École des arts décoratifs de cette même ville. Une bourse lui permet de passer une année, de 1969 à 1970, à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie en Pologne où elle rencontre des artistes qui expérimentent la création textile. Elle y découvre également les difficultés de la vie dans un pays qui réprime les revendications des droits humains.



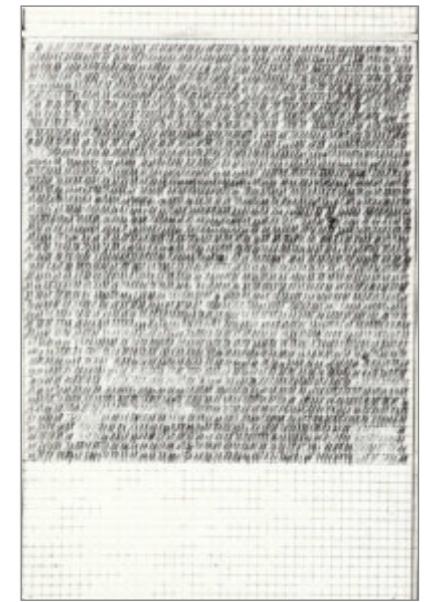
À GAUCHE
*NEUF FORMES
GÉOMÉTRIQUES
SIMPLES
(DÉTAIL)*
HAUTEUR 275 CM.
1969-1972

À DROITE
*"DE GRANDS PANS DE
SIÈCLES EN VOYAGE"*
HAUTEUR 170 CM.
1970-1972

« Une amie artiste n'avait que du sisal pour travailler, » se souvient-elle en parlant de son séjour en Pologne. Cette artiste crochétait des œuvres textiles, des corps et des vêtements, « défaisait des tapis de sisal, enroulait le fil et s'en servait⁷. » De retour en France, Bernadette Bour réalise en parallèle les colonnes et les hommes sur une période de trois ans. Les colonnes, couchées au sol, constituent à la fois un espace minimaliste et sensoriel ; le sisal confère aux structures géométriques une présence et une chaleur humaines. L'œuvre incite à la « participation des sens, à la mémoire et aux facultés intellectuelles (symbolique, imaginaire)⁸. » Quant aux sculptures d'hommes, dont l'anatomie harmonieuse rappelle les sculptures en bronze ou en marbre des dieux et des athlètes de la Grèce antique, l'artiste explique qu'en construisant ces œuvres, elle pensait au pouvoir des hommes et à la démocratie. « Je me suis inspirée des sculptures grecques parce que notre démocratie date depuis les Grecs, et qu'est-ce qui a changé depuis ? Les hommes sont toujours les mêmes⁹. »

En repensant ces sculptures d'hommes pour une œuvre performative, l'artiste détricote l'enveloppe de sisal de l'une des sculptures, déroulant le fil jusqu'à la tête. Cette partie « pensante » du corps garde sa peau crochetée tandis que le reste du corps n'est que structure métallique, dépouillé de sa force vitale. Bernadette Bour avait envisagé de faire une pièce de théâtre à partir de ce geste de détricotage. Elle aurait voulu que quelqu'un écrive un texte sur son travail qui serait lu tandis qu'elle déroulerait le fil du corps jusqu'à la tête. Il en résulterait une boule de sisal « grande et ronde comme la Terre¹⁰ », dit-elle. Ce projet n'a jamais eu lieu, mais le lien entre le fil et le texte a été établi et a servi de point de départ pour la suite de sa pratique.

Ne souhaitant plus figurer l'être humain au sens littéral, l'artiste décide de déconstruire et de documenter le procédé de fabrication qu'elle avait utilisé pour ses sculptures. Les *Fiches au procès* de 1973, une série de dessins au crayon sur papier quadrillé, constituent une forme de notation quasi systématique, voire une codification du processus de la création, reliant le geste du crochet à celui de l'écriture et de la peinture. Les premières *Fiches* représentent des rangées du chiffre « 1 », puis des rangées du symbole « plus », ensuite des rangées de « +1... », pour symboliser la fabrication progressive des mailles au crochet, les unes après les autres en rangées successives.



DEUX FICHES AU PROCÈS, CRAYON SUR PAPIER, 29,7 X 21 CM. CHAQUE, 1973

Présentés en série, ces dessins de formats modestes se révèlent d'abord comme des abstractions géométriques, des expérimentations formelles autour du gris et du trait. Ils représentent tous une grande partie rectangulaire de la feuille entièrement remplie de chiffres et de symboles, les variations dans les tonalités du gris étant le résultat de la pression exercée sur le crayon, de l'espacement plus ou moins serré des signes écrits. L'artiste semble se livrer à un exercice de graphisme, les dessins révélant les aléas de l'écriture manuscrite, avec les erreurs et les irrégularités de la main qui se fatigue et la pointe du crayon qui s'use. « On retrouve les mêmes erreurs dans cette écriture que dans le sisal crocheté¹¹ », dit-elle. Au fur et à mesure qu'elle reproduit le chiffre « 1 », l'écriture se resserre et se superpose de plus en plus, et ressemble à des points de couture en zigzag. Elle commence alors à expérimenter avec la machine à coudre sur papier, à piquer le papier avec du fil, ce qui va donner lieu à ses grandes peintures.

Parmi les *Fiches au procès*, l'un des dessins a une signification particulière. Au lieu de reproduire le chiffre ou le symbole mathématique, l'artiste a rempli la feuille quadrillée d'un texte qui se répète : « De la culture : déterminante dans le symbolique, concept où l'histoire et le langage se conjoignent pour fonder une anthropologie d'un type inédit. Si on entend par culture l'ensemble des signes qu'un individu trouve à sa naissance, le symbolique est alors pour lui l'ordre auquel il ne peut échapper¹². » Elle explique que ces lignes extraites d'un texte de Catherine Clément résument ce qu'elle cherchait à exprimer dans sa peinture. Si les œuvres qu'elle commence à exposer à partir de 1974 peuvent être décrites comme des expériences « matériologiques », elles sont également chargées de significations.

À GAUCHE
AB
1978
PAPIER DE SOIE COLLÉ,
PEINTURE À L'HUILE,
FIL SUR TOILE,
257 x 148 CM.

À DROITE
SANS TITRE
1975
PAPIER DE SOIE COLLÉ,
PEINTURE À L'HUILE,
FIL SUR TOILE,
245 x 147 CM.



En effet, ses grandes toiles sont bien des espaces picturaux traversés de signes, certes indéchiffrables mais qui suggèrent à la fois le langage écrit et les travaux d'aiguille. La matière peut aussi nous rappeler l'aspect du parchemin, support de l'écriture, voire celui de la peau, enveloppe corporelle inscrite d'une histoire, avec des blessures, des cicatrices. En contemplant les *Fiches au procès* et les peintures, nous pouvons également constater un certain acharnement dans la répétition des signes. L'intensité du travail et de la concentration se révèlent dans le rythme de l'écriture-couture qui s'accélère ou au contraire qui ralentit, qui se densifie ou s'éclaircit. Cette obstination méthodique fait partie du processus et alimente l'élan créatif de l'artiste. Sa peinture est peut-être la transcription même de la persévérance, du désir de tenir debout face à la vie et de forger son chemin. C'est l'expression d'une forme de ténacité qui mène vers la transcendance.

Nourrie de l'art américain de l'après-guerre ainsi que du minimalisme, la démarche rigoureuse de Bernadette Bour se rapproche de certaines pratiques conceptuelles – celles de Hanne Darboven ou de Sol Lewitt, par exemple – sans jamais cesser d'interroger la peinture, sa matérialité et les limites même du tableau. L'artiste raconte qu'elle s'est familiarisée avec les nouvelles directions de la peinture dans des revues d'art, notamment *Art in America* et *Artforum*, qu'elle pouvait consulter à la bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie. Des années plus tard, au retour de son séjour berlinois en 1984, elle découvre au Kunstmuseum de Bâle les œuvres des artistes américains qu'elle avait vues en reproduction dans les revues.

Dans les années 1980 elle repense son emploi de la toile et du buvard, exploite davantage « l'effet simultané endroit/envers », c'est-à-dire le fait de travailler les deux côtés du support. Elle n'utilise plus de fil, mais elle se sert encore de la machine. Elle réalise de nombreux *Buvards* en perçant le dos du papier, ce qui confère à la surface picturale un aspect peluché en quasi-relief, et qui n'est pas sans rappeler l'enveloppe de sisal de ses sculptures. Ces rangées de trous bien serrées comme des colonnes de texte scintillent sur la feuille, comme dans ce *Buvard* de 1980, peint en jaune cadmium de dos et d'un gris froid devant, ainsi évoquant la matière frémissante de ses grandes toiles.



COLLAGE 10
ACRYLIQUE, ENCRE DE CHINE, PAPIER DE SOIE,
CRAYON SUR BUVARD, 71 x 100 CM. 1981

BUVARD
BUVARD PULVÉRISÉ DE PEINTURE ET PIQUÉ,
65 x 50 CM. 1980

Est-ce le fait de travailler à l'envers et à l'endroit du support qui conduit l'artiste à s'échapper du rectangle traditionnel du tableau ? Ou bien a-t-elle pensé à ses sculptures et à l'organisation des volumes

dans l'espace ? Bernadette Bour avoue qu'au début de son parcours, en revenant de Pologne, elle aurait aimé faire de la sculpture, mais elle n'a pas trouvé de lieu adapté pour travailler. Au cours des années 1980, elle va s'interroger sur « l'au-delà » de l'espace pictural du tableau pour explorer autrement la peinture. Au mur de son atelier, elle accroche un buvard déchiré en biais, déjà peint en gris et piqué à la machine. Le rectangle devient une sorte de losange, introduisant ainsi du mouvement. Ensuite, elle agence sur le buvard une feuille de papier jaune. Une tension s'instaure entre les deux formes colorées, redessinant l'espace blanc du mur qui les entoure.

Des nouveaux procédés sont nés de cette expérience initiale. L'artiste dessine, compose sur une grande feuille blanche avec des buvards déchirés ou découpés. Ces formes trapézoïdales, triangulaires ou en demi-cercle sont parfois associées à des papiers colorés et découpés. Parfois, elle « corrige » ses compositions en les rehaussant avec un peu d'aquarelle ou en ajoutant une bande de papier de soie, ou bien en traçant un trait au crayon ou à l'encre de Chine pour prolonger le mouvement d'une courbe. En parallèle, elle continue à peindre sur de grandes toiles libres et non-apprêtées, de « faire venir » la couleur et la matière par le collage de bandes de papier fin. La toile n'est plus piquée à la machine mais partiellement pliée ; des parties de « l'envers » sont intégrées dans « l'endroit ». Les toiles deviennent ainsi des formes polygonales, voire des sortes de volumes qui rappellent les formes des buvards déchirés. Ces œuvres monumentales esquissent un lien de parenté avec les « *shaped canvases* », les toiles formées de Frank Stella ou d'Ellsworth Kelly, mais elles révèlent une souplesse et une sensation de mouvement qui est propre à la toile sans châssis. Dans son exposition à la Nationalgalerie de Berlin en 1983, trois grandes toiles pliées et peintes en jaune se déploient dans l'espace, dessinant un mouvement dansant tout au long du mur. C'est autant la manière de penser la peinture qui est en mouvement que les toiles et leur mise en espace.

Les récentes « interventions féministes¹³ » dans l'histoire de l'art contemporain en France et l'exposition *Elles@centrepompidou* au MNAM en 2009 ont redonné de la visibilité aux œuvres de Bernadette Bour, dont certaines ont récemment figuré dans des expositions thématiques, notamment *Le Choix de la Peinture* au musée de Tessé, au Mans, en 2024, et *Extreme Tension : Art between Politics and Society*, le nouvel accrochage des collections de la période 1945 – 2000 de la Nationalgalerie, visible à la Neue Nationalgalerie à Berlin jusqu'en 2027. Son œuvre a une valeur historique incontestable, et son approche de la peinture est toujours actuelle, en lien avec celle de nombreux autres artistes qui ne cessent de s'interroger sur le tableau, sa matérialité et ses infinis prolongements.



ACRYLIQUE SUR PAPIER BUVARD, 316,5 X 382,5 CM. 2000
(CATALOGUE "LE SOURIRE DE LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE", KUNSTMUSEUM DÜSSELDORF, 2000)

Une peinture qu'elle réalise en 2000 pour une exposition au Kunstmuseum à Düsseldorf exprime ce désir d'expérimenter et de repousser encore les limites de sa pratique. Travaillant pour la première fois à partir d'un thème, celui du *Sourire de la Victoire de Samothrace*, qui sera le titre de l'exposition, elle s'inspire de la sculpture hellénistique pour incarner la sensation de l'envol en peinture¹⁴. Son œuvre majestueuse, composée de deux grandes feuilles de papier buvard dont les

bords déchirés suggèrent la forme des ailes, se déploie sur plus de trois mètres de hauteur et quatre mètres de largeur. Sillonnées de rangées de perforations et peintes en couches superposées d'un rouge profond, ces ailes en papier traduisent autant une présence charnelle qu'un mouvement ascendant. Cette envolée de la couleur dans l'espace nous fait ressentir l'énergie vitale de l'artiste au travail, et nous révèle la puissance évocatrice de la peinture.

DIANA QUINBY, SEPTEMBRE 2025

¹ Bernadette Bour, texte inédit, 1975.

² Œuvre exposée dans les collections permanentes du musée du 1^{er} janvier au 31 décembre, 2024. L'œuvre est visible dans les collections en ligne : https://www.mam.paris.fr/fr/collections-en-ligne#/artworks/authors/BOUR%20Bernadette%E2%86%B9BOUR%20Bernadette?page=1&sort=by_author

³ B. Bour, *ibid*. Les citations suivantes proviennent de ce même texte.

⁴ B. Bour citée dans « Quelques épreuves visibles », texte d'Éric Michaud in cat. *Bernadette Bour*, Maison de la Culture et de la Communication de Saint-Étienne, 1985, p. 11.

⁵ B. Bour, « Fiches au procès », texte inédit, septembre 1973.

⁶ Conversation avec l'auteure le 1^{er} septembre 2025.

⁷ *Ibid*.

⁸ B. Bour, « 1969-1972, ensemble de 9 formes géométriques simples », texte tapuscrit inédit. Archives B. Bour.

⁹ Conversation avec l'auteure le 1^{er} septembre 2025.

¹⁰ *Ibid*.

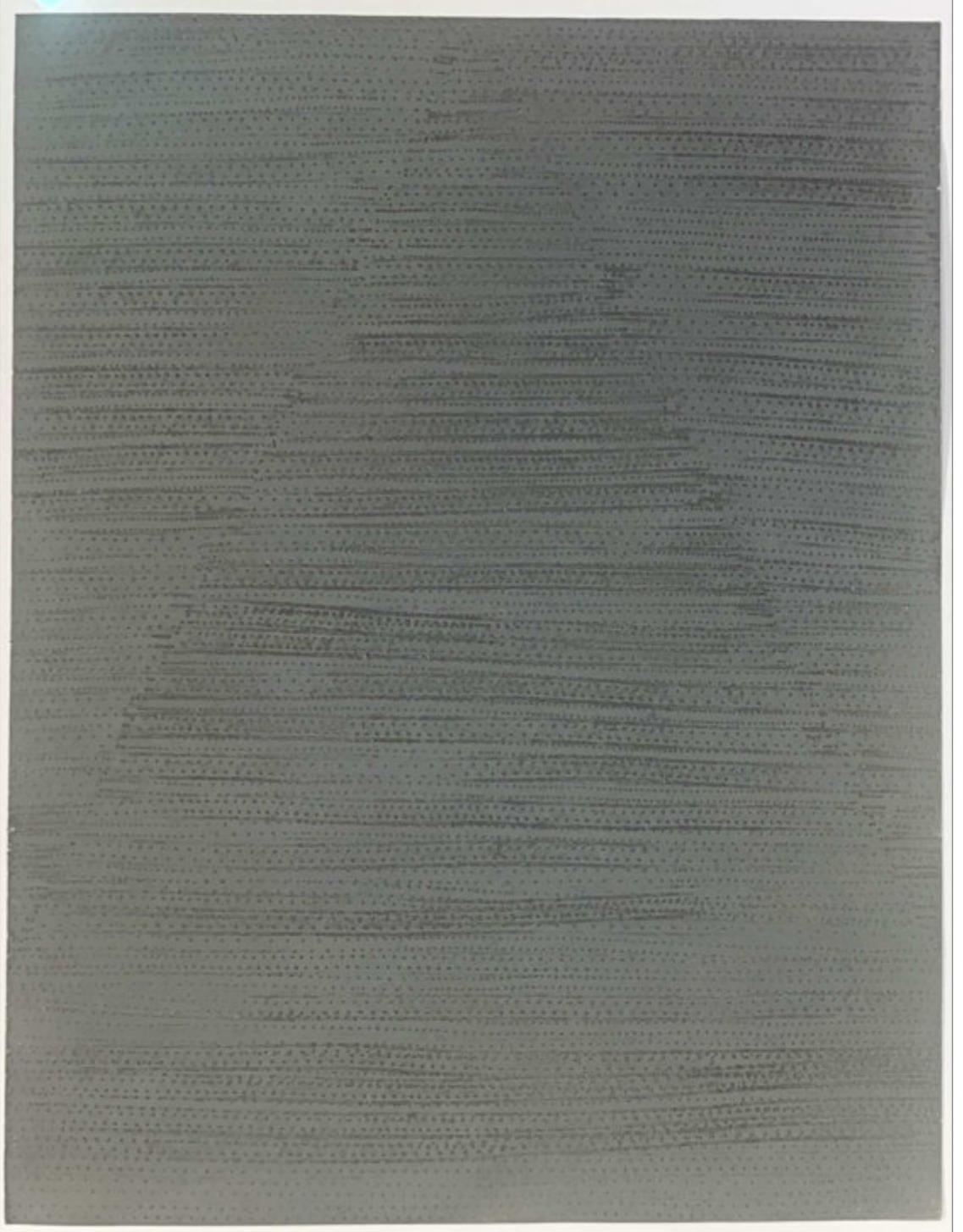
¹¹ *Ibid*.

¹² Catherine Clément, « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », in *Langages*, n° 31, septembre 1973, p. 43.

¹³ Terme forgé par Griselda Pollock in *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, 1988.

¹⁴ Voir B. Bour, note d'intention manuscrite, *Le Sourire de la Victoire de Samothrace*, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 2000, np.

BERNADETTE BOUR ŒUVRES



BUVARD

1977. PAPIER PIQUÉ ET PEINTURE, 65 X 50 CM.

Peut-être ne pourra-t-on plus longtemps encore soutenir un discours "réflexe" sur la pratique de l'art. J'entends simplement tout ce discours qui n'est d'abord garanti que par une "bonne" idéologie celle notamment où l'artiste renvoie, par ses gestes, à la vérité d'un travail artisanal (à une sorte d'étrange humilité d'un rapport avec la matière). Et cette autre manière de vérité, démesurément absurde, où les créations plastiques de femmes renvieraient miraculeusement à un être féminin. Travailler la signification, en élaborer plastiquement la matière énigmatique (et une matière qui est seulement insistante sur sa présence, sa configuration nouvelle avant même de pouvoir l'être sur son sens), cela ne consiste donc pas à retrouver des déterminations de sexe, de classe, d'histoire, à acquiescer au monde des autres (au monde "représenté"), cela consiste tout à la fois à inventer à libérer des déterminations, tout à l'heure encore inconnues : cela consiste simplement et radicalement à rejeter un monde déjà fait comme forme ou comme discours.

C'est peut-être quelque chose de cet ordre-là qu'il faudrait déjà saisir dans le travail de Bernadette Bour. Dans sa "discrétion" (à tous les sens du mot et, notamment, dans celui d'un "pouvoir discrétaire"), et dans son étendue.

Sur ses toiles des bandes de papier de soie, des couleurs et des fils composent moins tout à fait un espace qu'une première épaisseur (ce qui me frappe comme une transparence obstinée) dont, semble-t-il, plusieurs modulations se détachent toujours dont exactement plusieurs tissus, plusieurs vues des textures commandent des séquences de positions du regard, des distances variables et, surtout peut-être, plusieurs parti pris du corps posé en face de la peinture. S'il avance, ce n'est plus tout à fait un objet qui change de figure, c'est au fond quelques épaisseurs constituant cet objet-là qui se succèdent en face de lui sur le grand corps flottant des toiles. Les toiles, ces descentes de couleurs zébrées de fils, ces couleurs tenues par zones entières présentent au moins ce paradoxe de ne pas de si loin qu'on les laisse synthétiser réunir ou annuler ces couches et ces "états" dermiques comme des éléments : un paradoxe au moins articule les "toiles" de Bernadette Bour : ce sont donc plusieurs corps dans l'objet, plusieurs regards, c'est-à-dire plusieurs distances avec lesquelles la surface même compose.

Une répétition ne cesse cependant d'y changer les couleurs, les dimensions et les signes (l'écriture hâtie ou fiévreuse du fil) par lesquels les zones de papier boivent ou détournent des taches de couleur. Cette répétition qui module ainsi tout un corps léger, celui d'une sorte de transparence immobilisée des couleurs, ne cesse à mes yeux de reporter une interrogation sur tout l'espace qui borde énigmatiquement l'écriture toute l'écriture. Qu'est-ce, en effet qu'une telle quantité de signes

(affectant des lignes, des boucles, des hachures et l'idée même de leurs vitesses respectives), et qu'un tel destin de signes couvrant une sorte d'envers d'alphabet et qui ne serait destiné qu'à clore un espace ? à n'attacher peut-être que des variations de distance dans le regard d'un objet ? Car ce n'est assurément plus le support même qui est écrit. C'est plus exactement un premier décollement des supports tissulaire, chromatique, etc., que cette étrange graphie affecte.

Et pourquoi donc, au milieu de cette graphie, de sa fibrillation, des couleurs ? (ou plutôt : de la couleur comme si justement elle n'était ici qu'une variation de masse, qu'une modulation de quantité ?) La couleur des coutures, les hachures ne scarifient pas cet espace d'une écriture, ne rayent pas légèrement le papier ou la toile d'une singulière ressemblance alphabétique. C'est plutôt, dans le travail de ce derme, une invention d'écriture. Son invention dans le monde : je veux dire que ces signes serrés comme à l'envers d'un alphabet, cette constante reprise de fibres arrête une ancienne invention de l'écriture pour un espace où elle n'a pu résider *comme signification*.

Mais ceci revient aussi sous nos yeux comme une autre qualité d'espace : comme cette matière imprévue dont les statues et leur antiquité même seraient faites.

Je suis donc *improbablement retenu* sur cet imaginaire d'écriture qui ne réside pas dans l'espace que voudrait construire celui qui écrit, ni dans ce qu'il peut imaginer en une fiction ultime où il n'écrirait que la perte de son corps -, dans le comble de sa détresse dans des mots qui, constamment, ne supposent aucune langue existante. Un reste d'écriture (un reste, étrangement, préalable à sa diffusion historique) ne suppose pas la possibilité de trouver là un corps de signes échangeables. Cela se situerait en quelque sorte avant l'invention de l'écriture, dès que commence cet arpentage qui ne mesure pas l'espace. Et ceci, par une question des plus extérieures : dans le travail de Bernadette Bour un même système de fils, de toiles, de papiers, de couleurs, une telle répétition, ne produisent que des objets différents, c'est-à-dire commencent à *inscrire* exactement, commencent l'extension de ce "corps" et non son exploration.

Ce n'est donc pas une trame que travaille Bernadette Bour. Je crois surtout que quelque chose est saisi (est arrêté, est interdit ou bien disproportionné) par l'éloignement d'une figure. Est-ce une sorte de perte du corps figural qui travaille ici ? Est-ce la quantité même (ou l'invention) des signes qui ne peuvent le remplacer qui composent alors ou couturent (referment et bouclent) tout l'espace ? N'est-ce pas aussi le dehors même d'un espace figural, et sur un volume constamment *blanchi* de cette mémoire-là, qui tente une écriture ? C'est-à-dire ? Un réseau de signes qui ne fait que développer

ses suppositions, et tente aussi de ne pas s'arrêter de ne pas finir (avant d'avoir cousu la *peau du monde*). Au fond, la nostalgie d'une première trace qui ne compensait jamais l'éloignement du premier corps connu sans aucune mesure, sans aucune distance ?)

Une peau immense qui s'étale par plis et qui ne cesse d'être parcourue et zébrée infiniment par des fils qui l'écrivent, la trouent, la ponctue et, comme un sismographe, attachent (lient) paradoxalement le passage des couleurs, de teintes. Comme si l'espèce de descente, de coulée horizontale ou de moiré immobile de la couleur ne parvenait, en un tel acharnement, à se coudre, à se mordre pour que le corps lointain qui a ici délégué son passage ne s'en détourne plus.

Les hachures, les stries, le va-et-vient d'un fil que l'on suit comme une matière du dessin ne me renvoient pas à la mémoire de gestes (à la phraséologie du tissu, de la trame). Je les saisis à la distance que je choisis (trop près, trop loin, dans une évaluation d'espace la plus approximative). J'y apprends quelque chose que j'ignore, c'est-à-dire que je ne puis autrement imaginer (dont je ne sais produire l'image en moi-même). Cette espèce d'origine nouvelle qui fait naître par l'étrangeté (le regard) du travail de quelqu'un d'autre : ici, très fortement, une imagination solidifiée.

Où même un horizon, lié par bandes, un poids de ténèbres absorbées, imprégnant la matière qu'il se donne. Horizon uniment continu là où la séquence des signes le suspend.

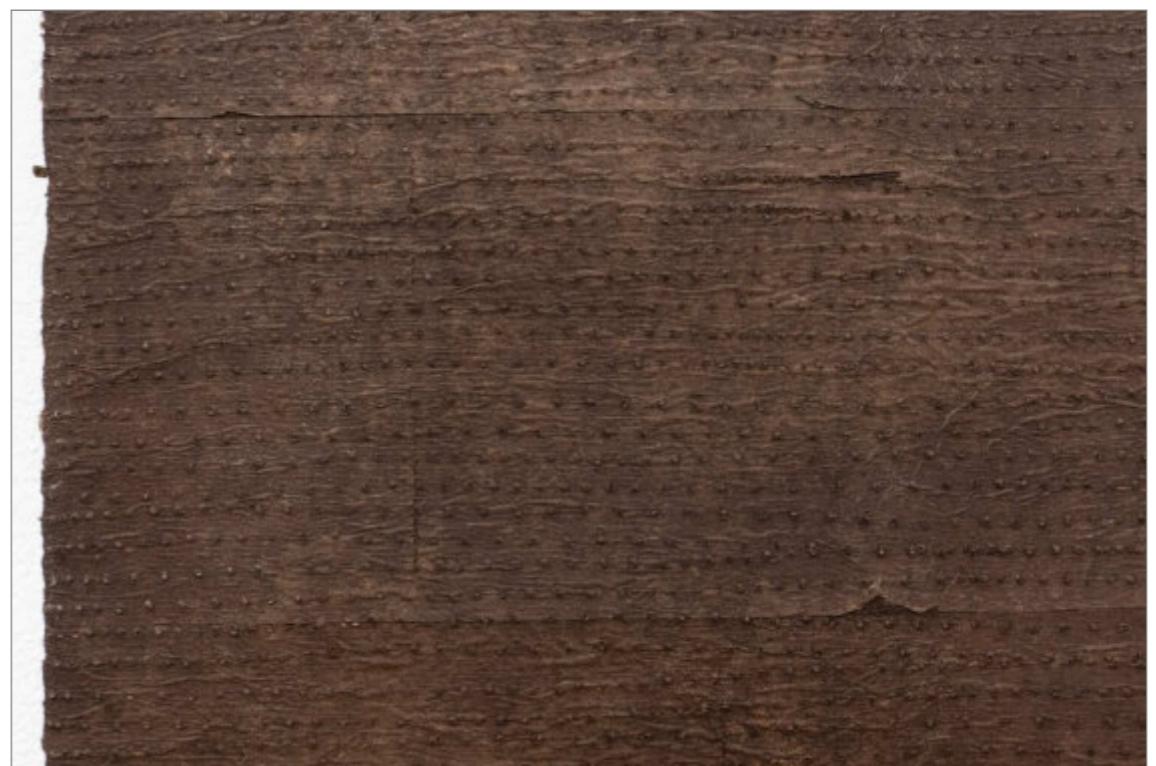
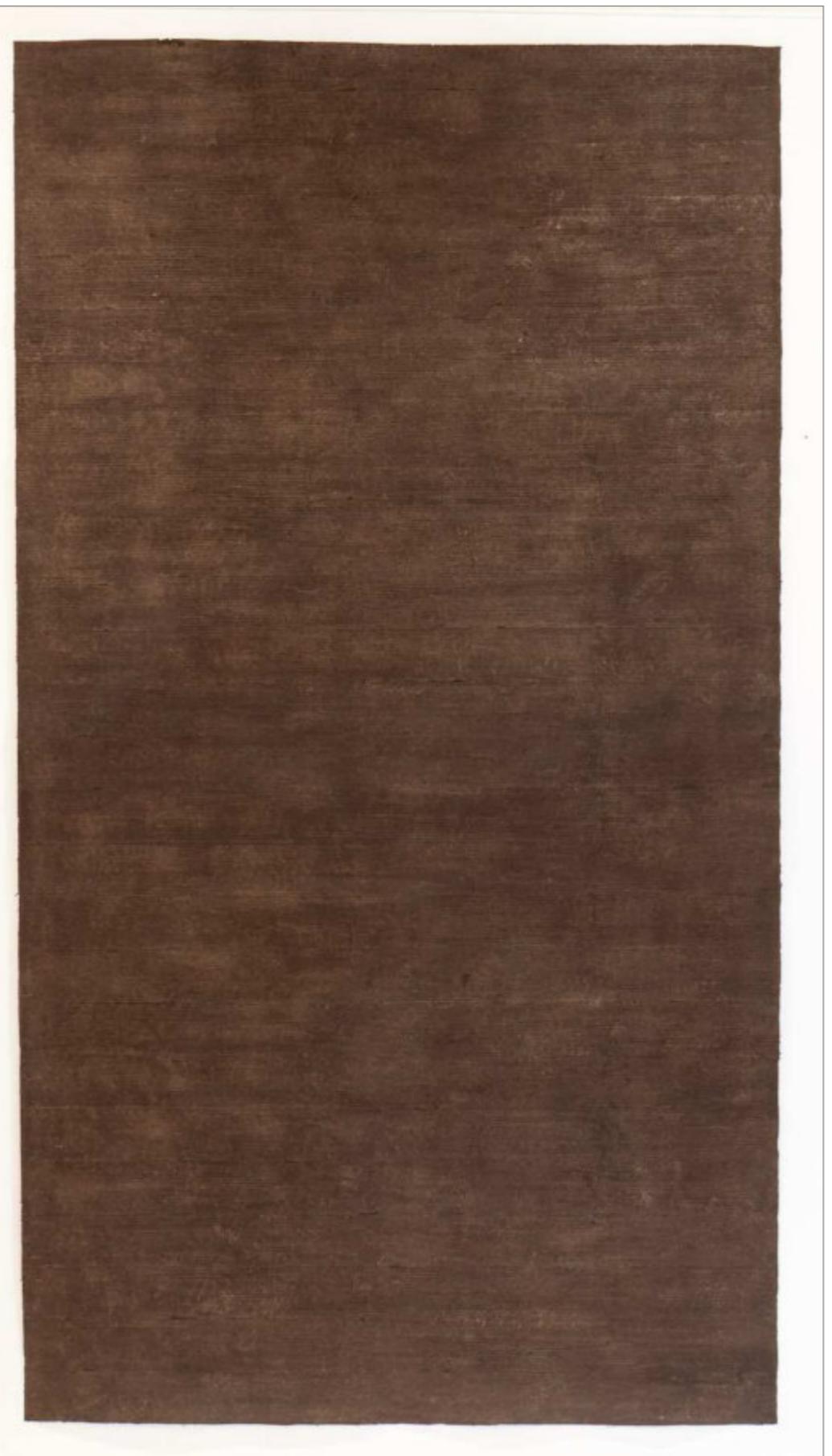
Donc une sorte de peau étendue sur laquelle toute marque et toute inscription invente une matière et un parcours. Des linéaments, des zébrures, des fibres fibreuses : une peau, une cuirasse qu'un corps ne rejoint pas dans son image, dont la "figure" entière n'est jamais recoussie mais qui sont l'un et l'autre séparés par ce temps, ce battement, cette éternité même pendant lesquels l'éloignement d'une telle figure invente sans espoir (sans réconciliation) son passage, ou son basculement, dans le monde d'un autre alphabet.

Or cela n'est pas la signification du travail de Bernadette Bour. C'est peut-être, à mes yeux, l'insistance même d'un horizon dans ce travail : je veux dire : en une sorte de "perte de dimensions" à l'intérieur de laquelle l'écriture poursuit ses signes nouveaux, les stries, les hache, les laisse fuir

le 6 décembre 1978
Jean Louis Schefer

JEAN-LOUIS SCHEFER

FACSIMILÉ, CATALOGUE ICC ANVERS, 1979



CI-CONTRE

« X »

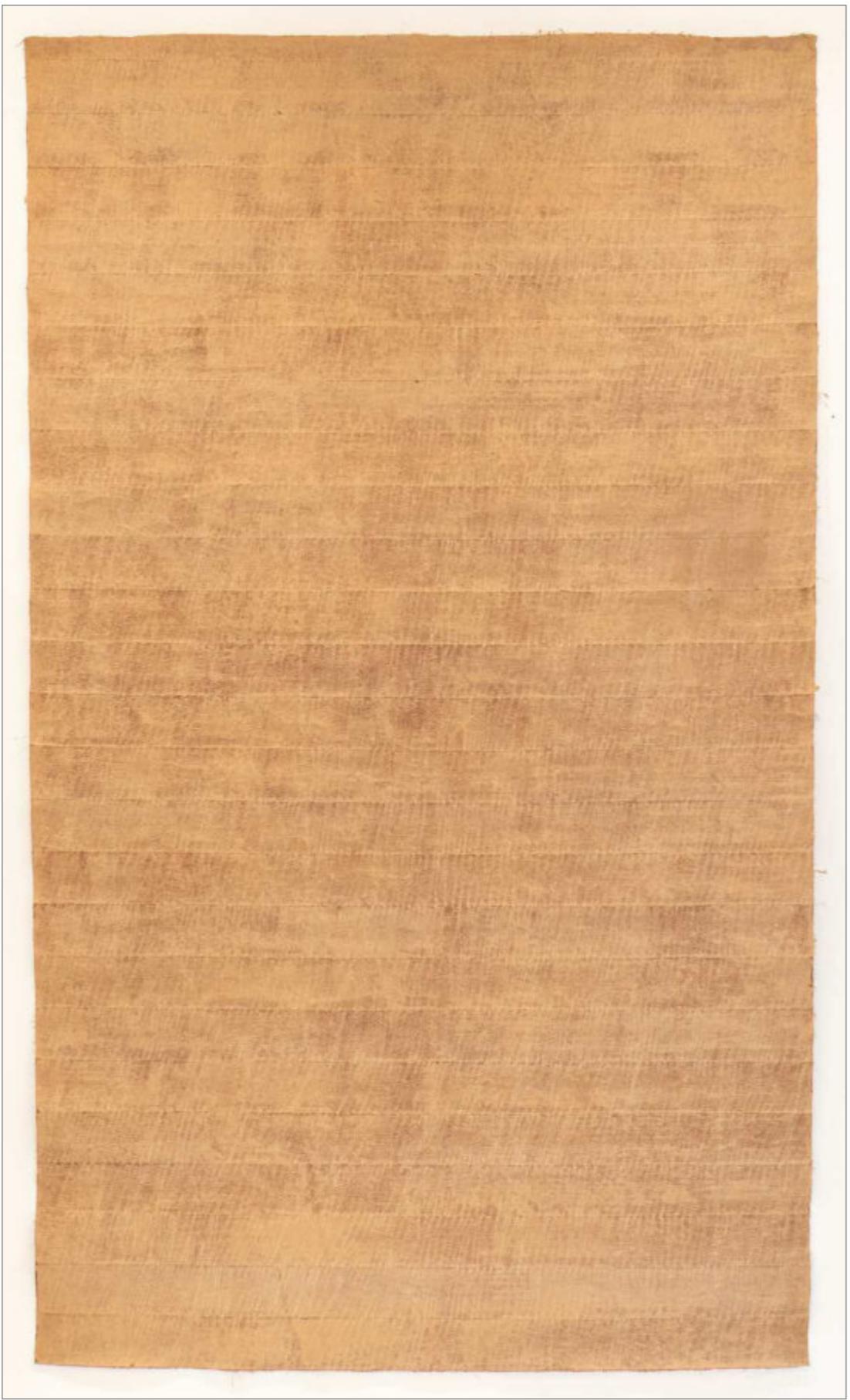
1978

HUILE SUR TOILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ,
TOILE PIQUÉE,
256 X 141 CM.

CI-DESSUS

« X »

DÉTAIL



CI-CONTRE

« Y »

1978

HUILE SUR TOILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ,
FIL,
248 X 147 CM.

CI-DESSUS

« Y »

DÉTAIL



CI-CONTRE

« G »

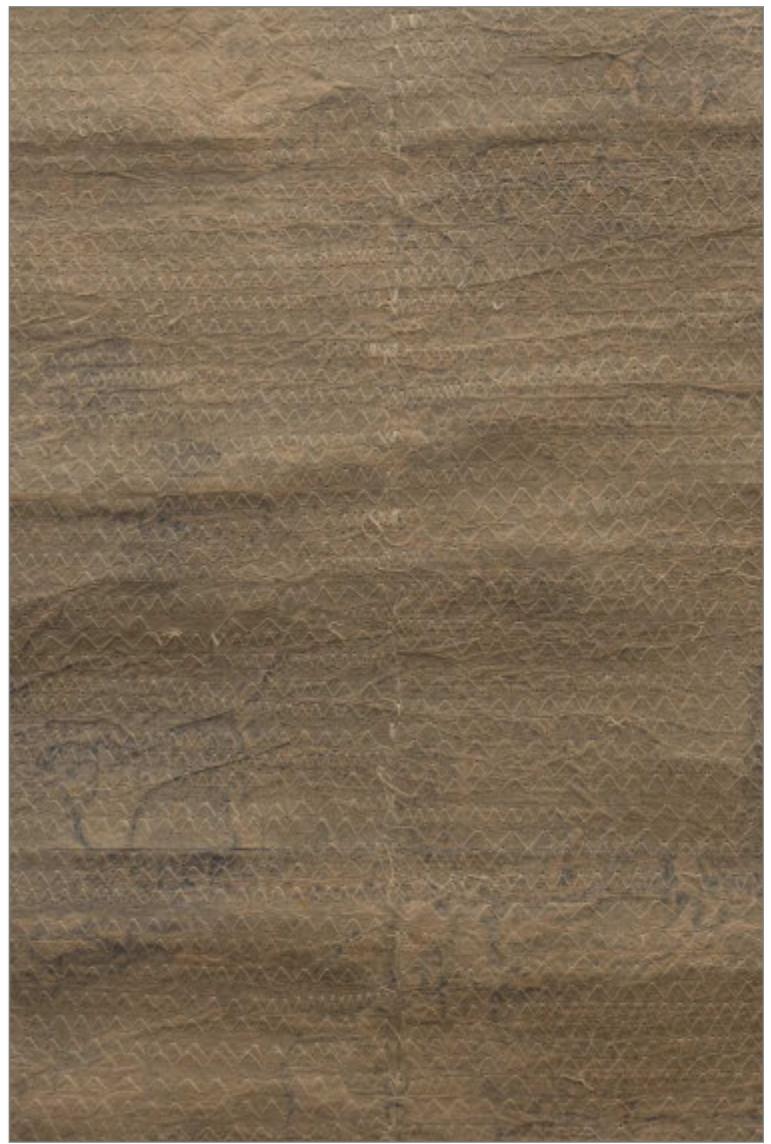
1977

PAPIER DE SOIE COLLÉ,
PEINTURE À L'HUILE,
FIL RENCONTRE INCONTRÔLÉE,
260 X 147 CM.

CI-DESSUS

« G »

DÉTAIL



CI-CONTRE

« F »

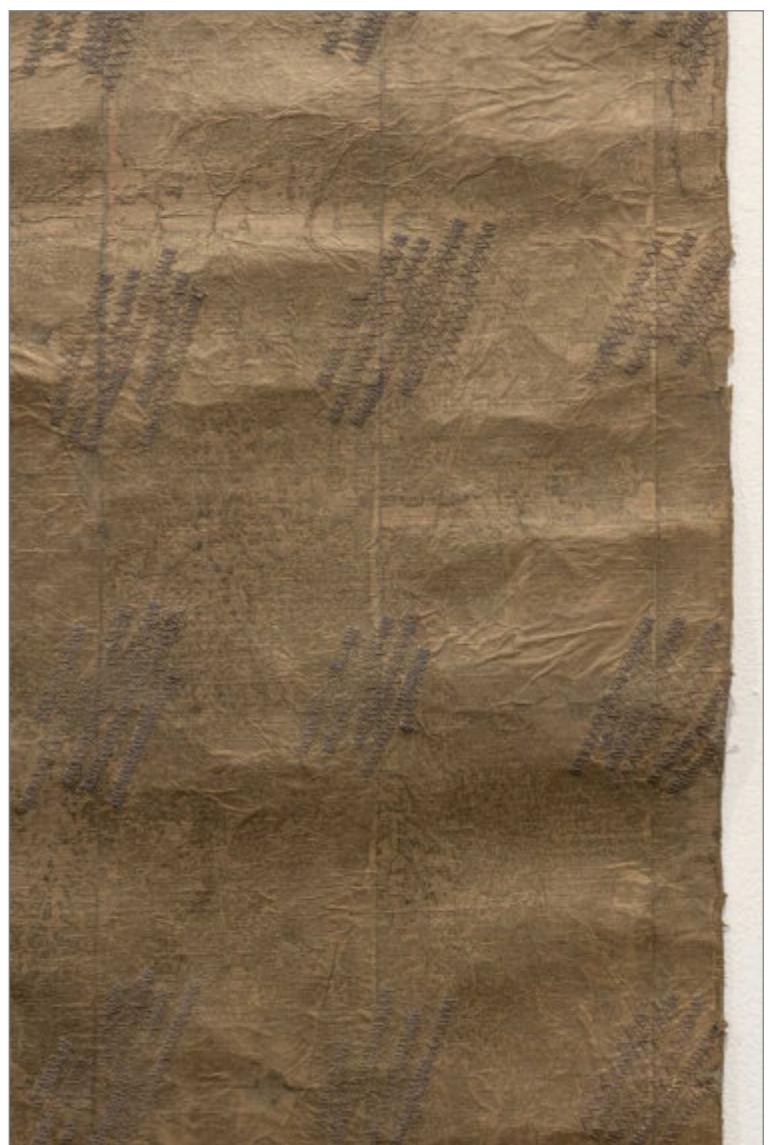
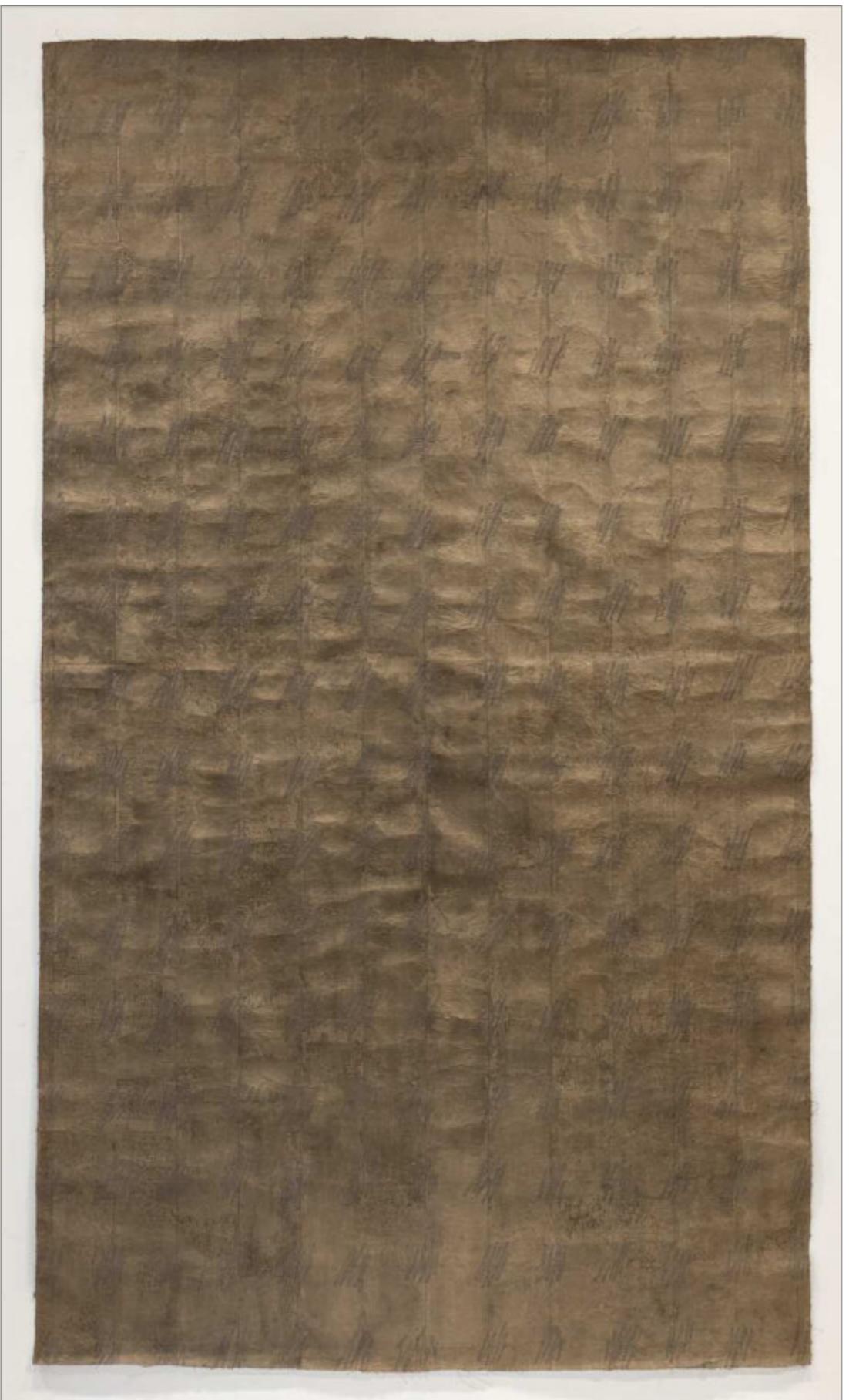
1977

COLLE,
PAPIER DE SOIE,
PEINTURE À L'HUILE,
FIL SUR TOILE DE LIN,
255 X 149 CM.

CI-DESSUS

« F »

DÉTAIL



CI-CONTRE

« H »

1977

PEINTURE À L'HUILE, COLLE,
PAPIER DE SOIE,
FIL,
SUR TOILE DE COTON,
255 X 145 CM.

CI-DESSUS

« H »

DÉTAIL



26



27

CI-CONTRE

« L »

1977

PEINTURE À L'HUILE, COLLE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ,
FIL SUR TOILE,
249 X 148 CM.

CI-DESSUS

« L »

DÉTAIL

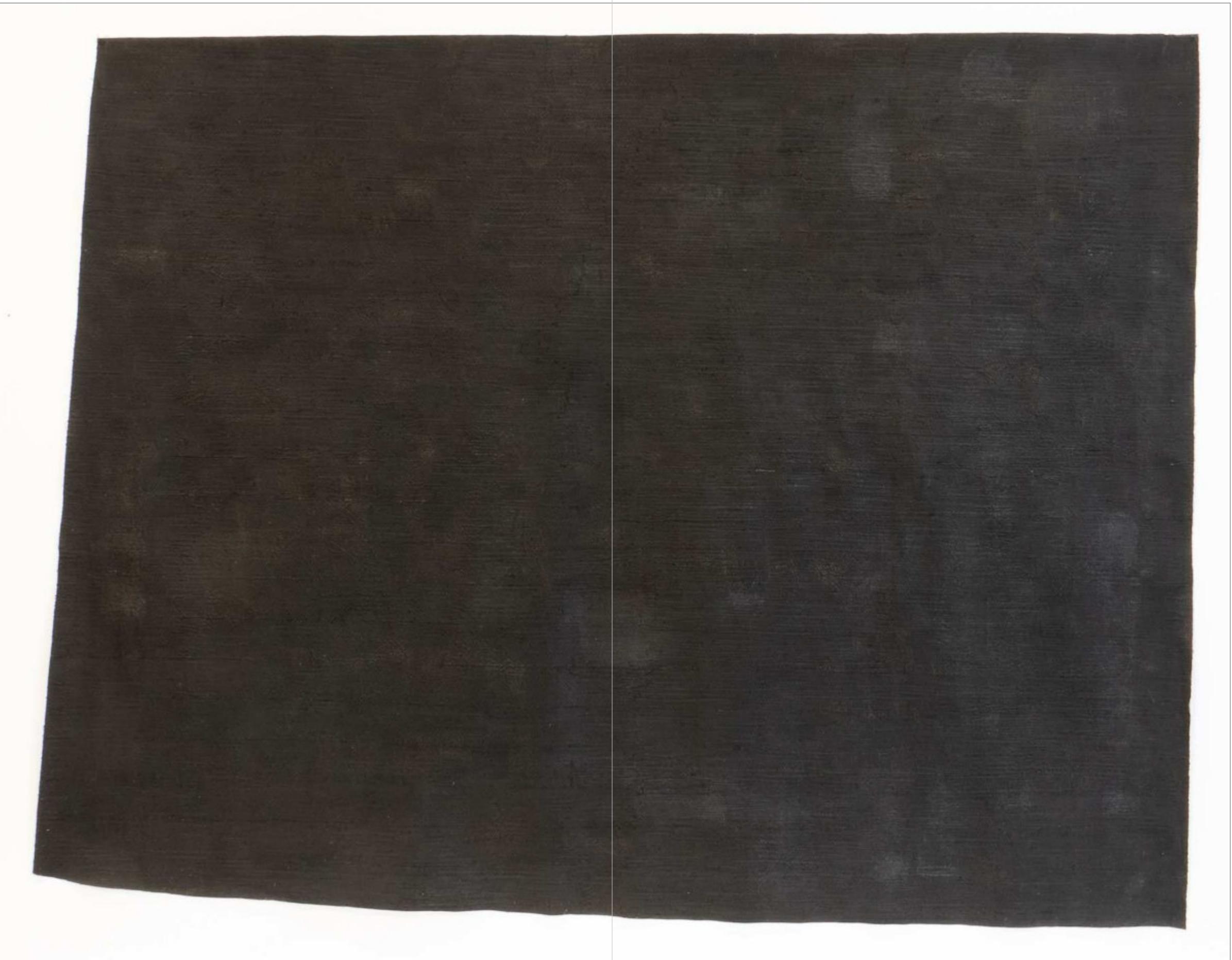


« J » 1977, PEINTURE À L'HUILE, PAPIER DE SOIE COLLÉ, FIL, 2 FOIS 252 X 147 CM. / 252 X 304 CM.

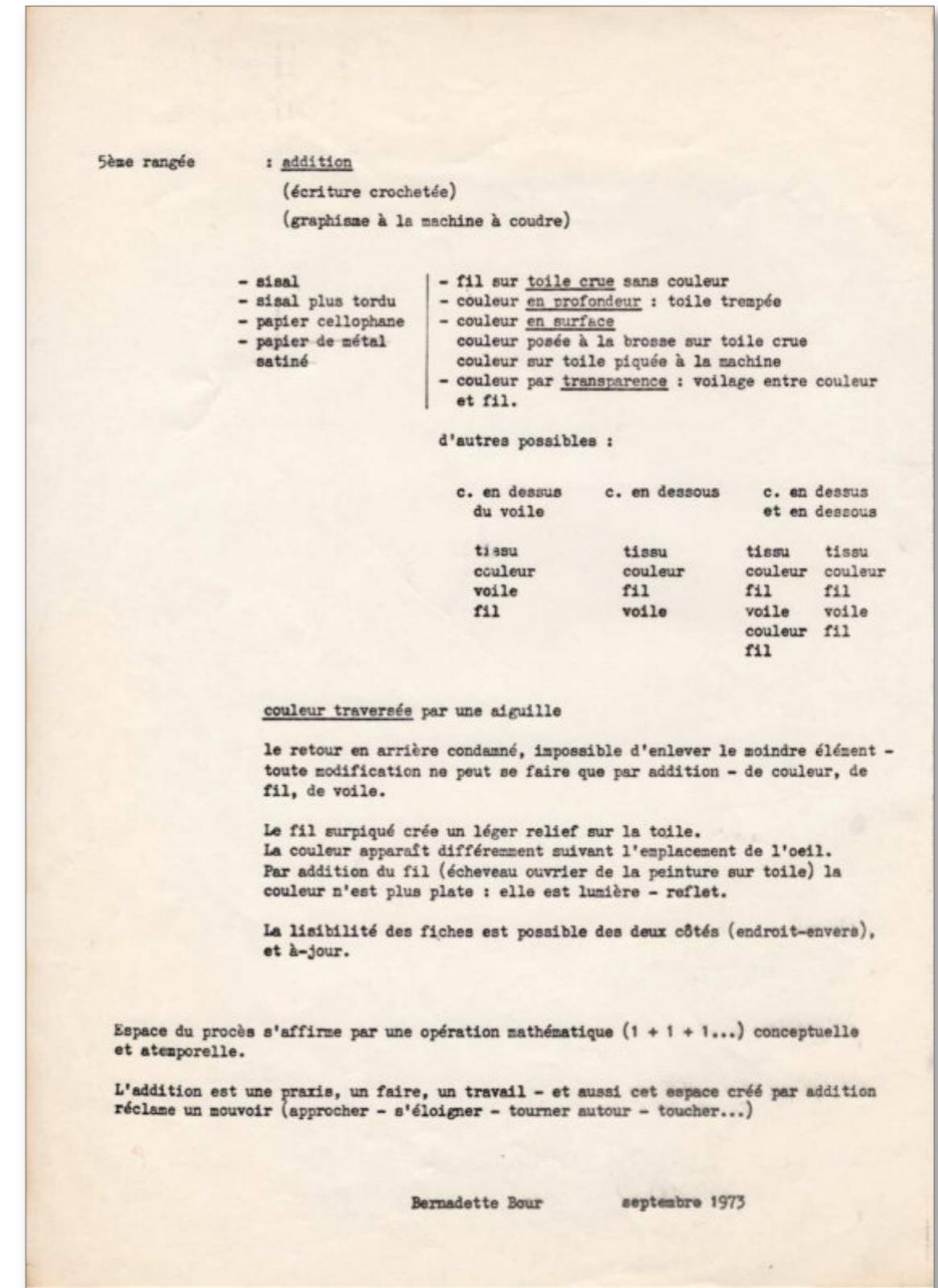
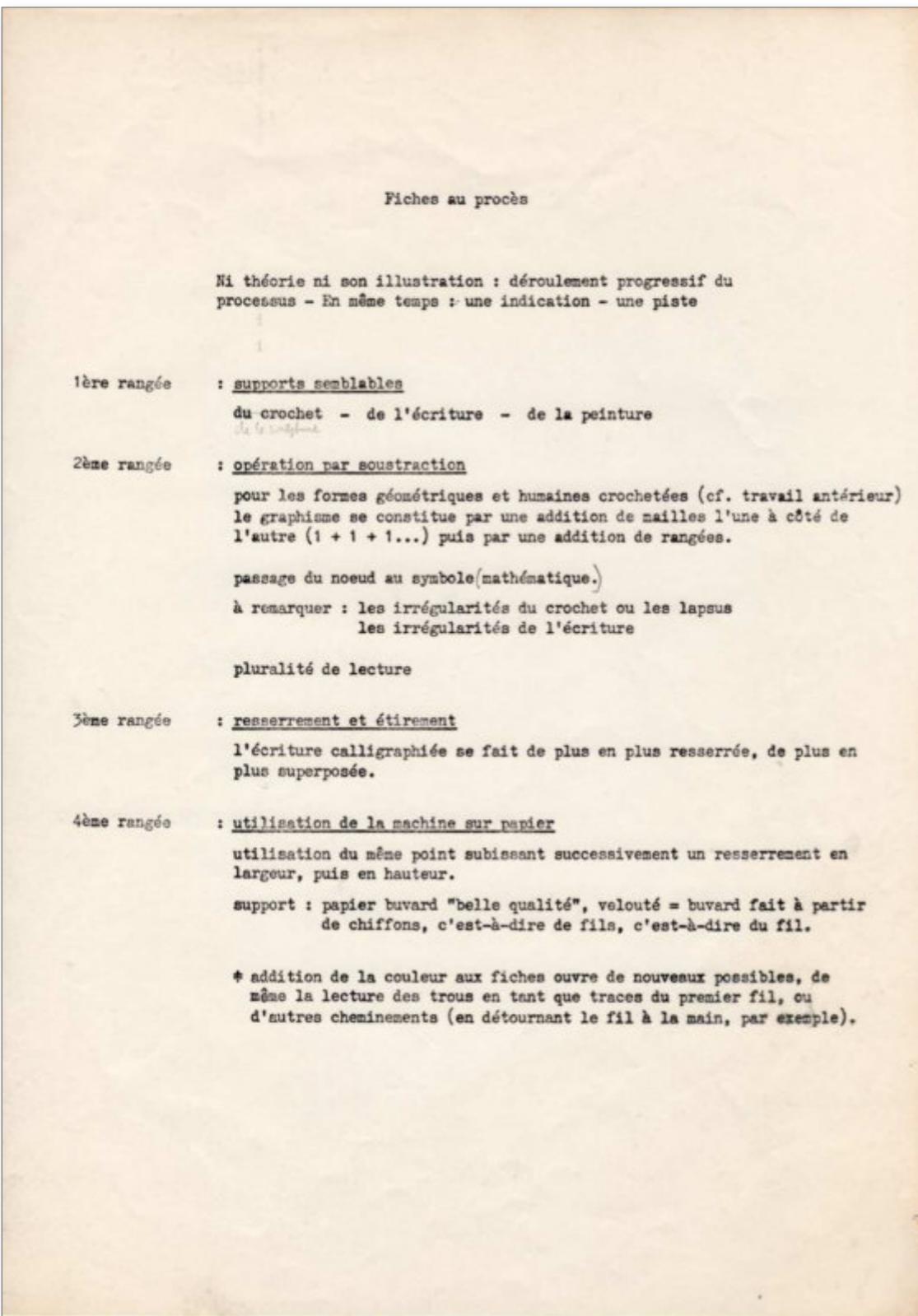


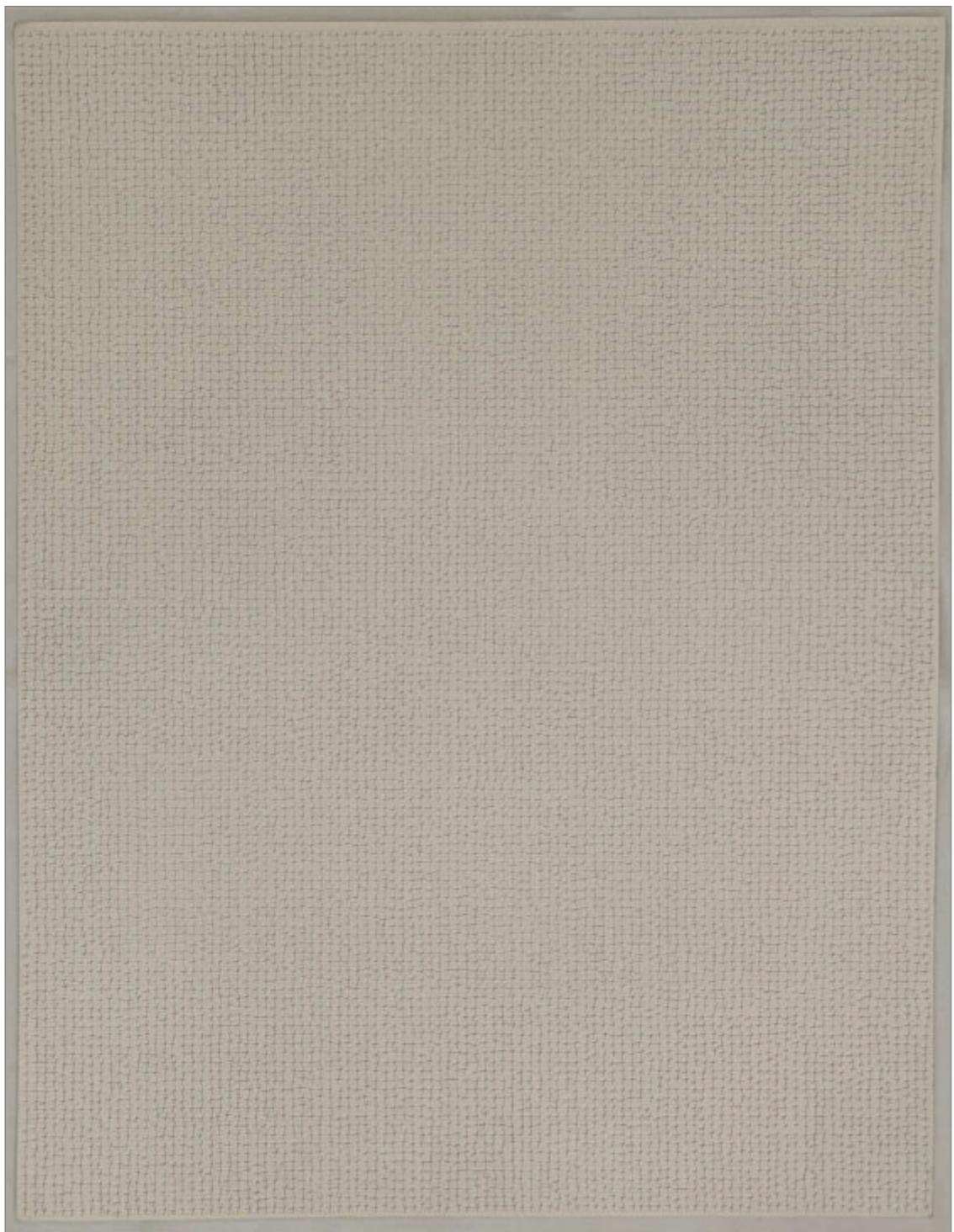
PAGES SUIVANTES, DÉTAIL DE « J »





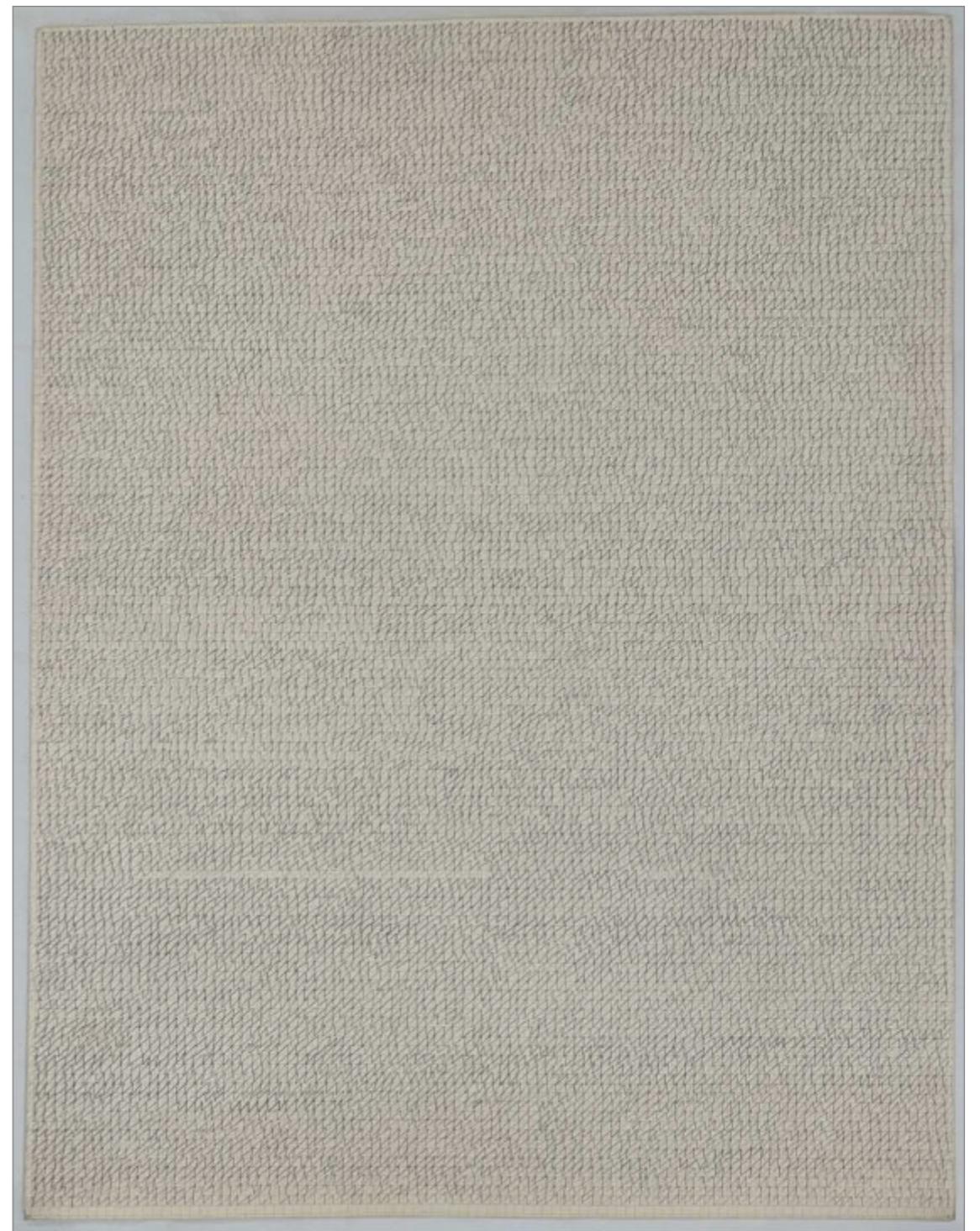
SANS TITRE, 1979, HUILE, FIL ET PAPIER DE SOIE SUR TOILE, 224 X 281 CM.





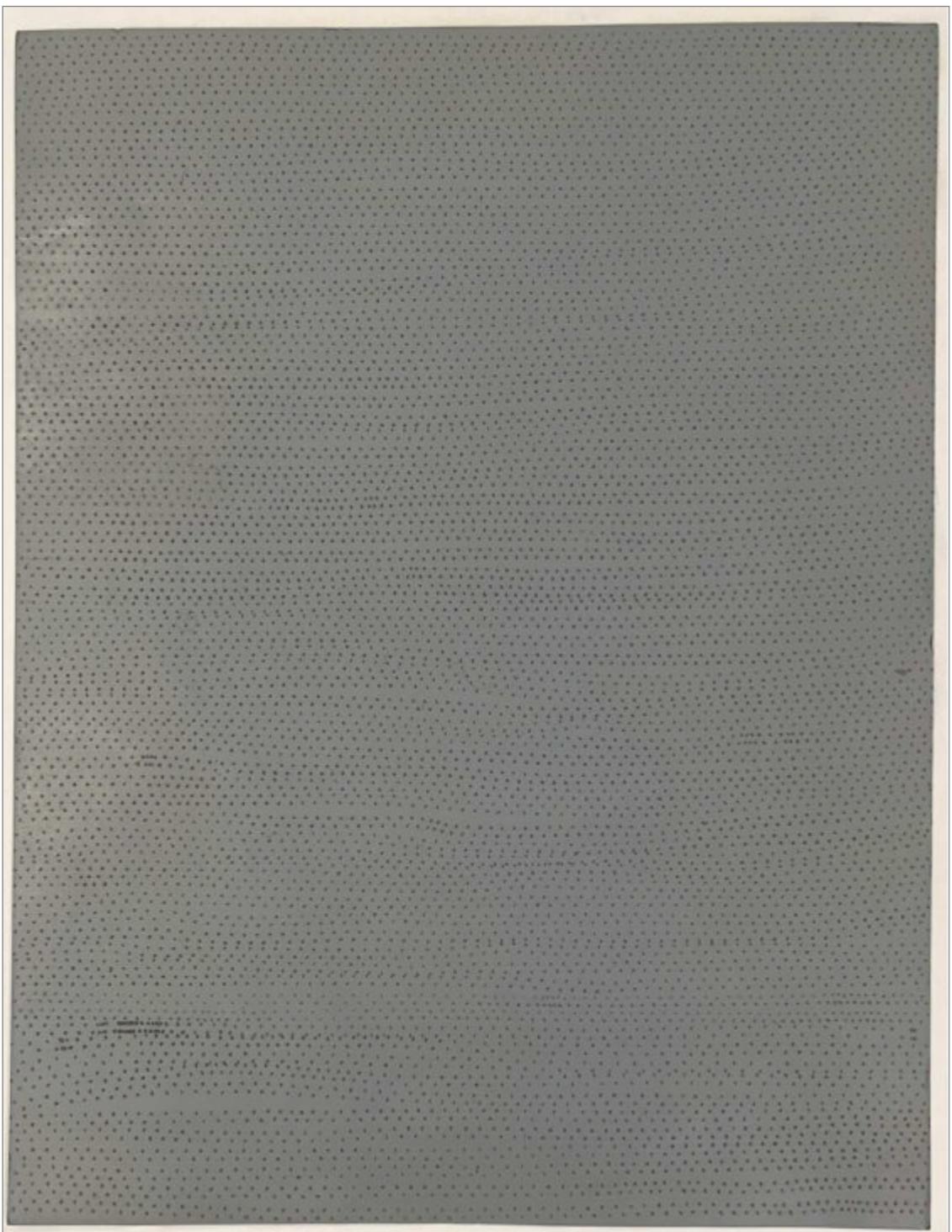
SIGNE « + », HB À LA VERTICALE-DISCONTINUE
1975, CRAYON SUR PAPIER QUADRILLÉ, 65 X 50 CM.

36



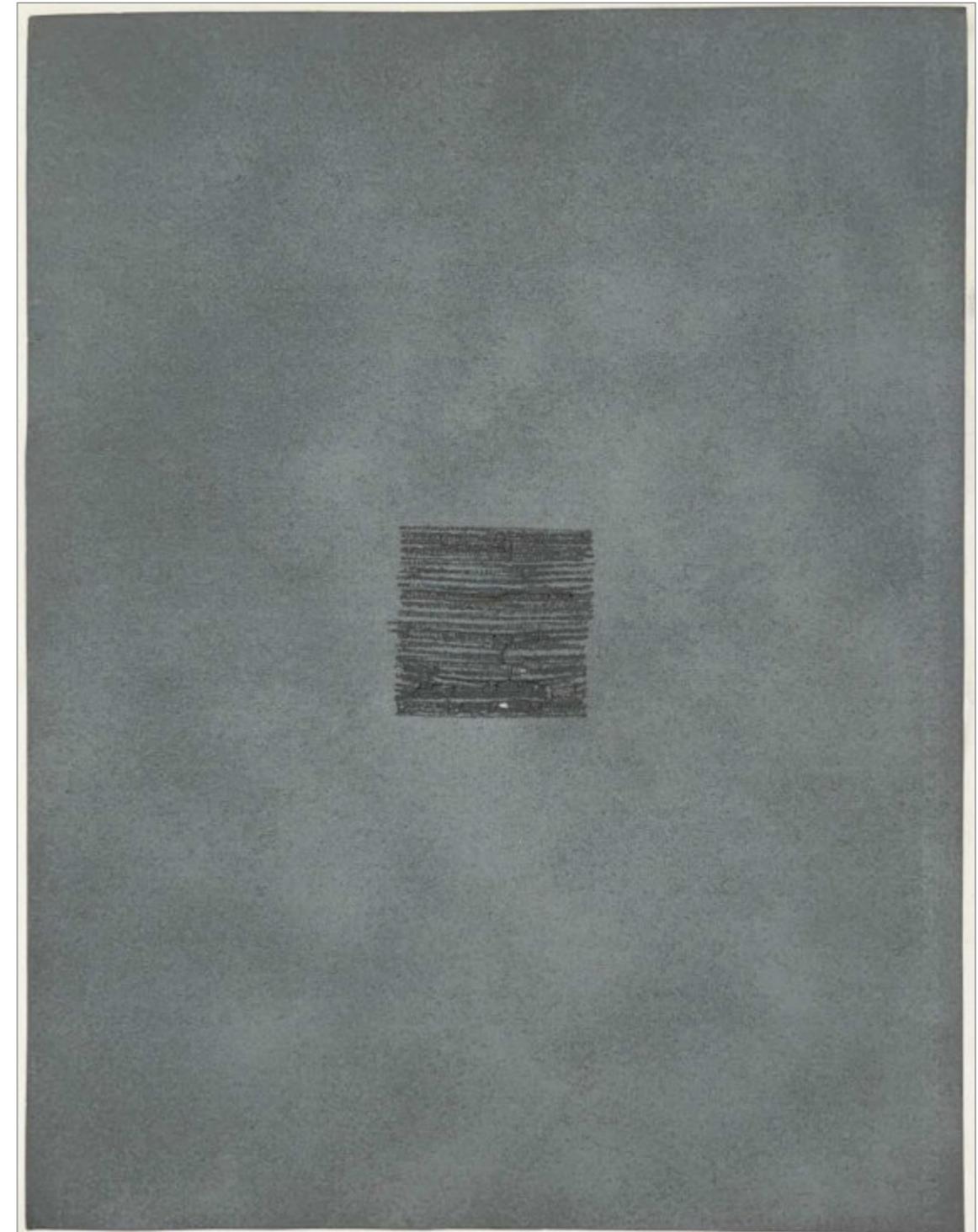
SIGNE « 1 », SANS LEVER LA MAIN
1975, CRAYON SUR PAPIER QUADRILLÉ, 65 X 50 CM.

37



SANS TITRE

1976, PAPIER PIQUÉ, PEINTURE, 65 X 50 CM.



BUVARD

BUVARD PIQUÉ SUR CARRÉ DE 10 X 10 CM AU CENTRE, 65 X 50 CM.



SANS TITRE

1982

COLLAGE SUR CARTON, 2 PAPIERS PIQUÉS, 73 X 102 CM.



SANS TITRE

COLLAGE SUR CARTON, PAPIER DÉCOUPÉ GÉOMÉTRIQUE GRIS
ET PIQÜURES JAUNES, PAPIER JAUNE, 73 X 102 CM.



SANS TITRE, PAPIERS DE SOIE COLLÉS,
PEINTURE, FIL SUR TOILE,
250 X 160 CM.



SANS TITRE, 1975, PAPIERS DE SOIE
COLLÉS, PEINTURE, FIL SUR TOILE,
245 X 147 CM.



« D » 1975, PAPIER DE SOIE, FIL, PIQÛRE,
PEINTURE À L'HUILE (+ LAQUE)
SUR TOILE DE LIN, 220 X 133 CM.



« E » 1975, PEINTURE À L'HUILE, PAPIER
DE SOIE SUR TOILE DE LIN (+ LAQUE),
220 X 133 CM.



« M » 1975, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE, FIL SUR TOILE DE LIN,
242 X 148 CM.



« N » 1975, PEINTURE À L'HUILE, COLLE,
PAPIER DE SOIE, FIL SUR TOILE DE LIN (RENCONTRE
SUR BANDE CENTRALE INCONTRÔLÉE), COLLE PATEX,
COULEUR FONCÉE PAR COUCHES SUCCESSIVES
BLEU PUIS NOIR, 245 X 148 CM.



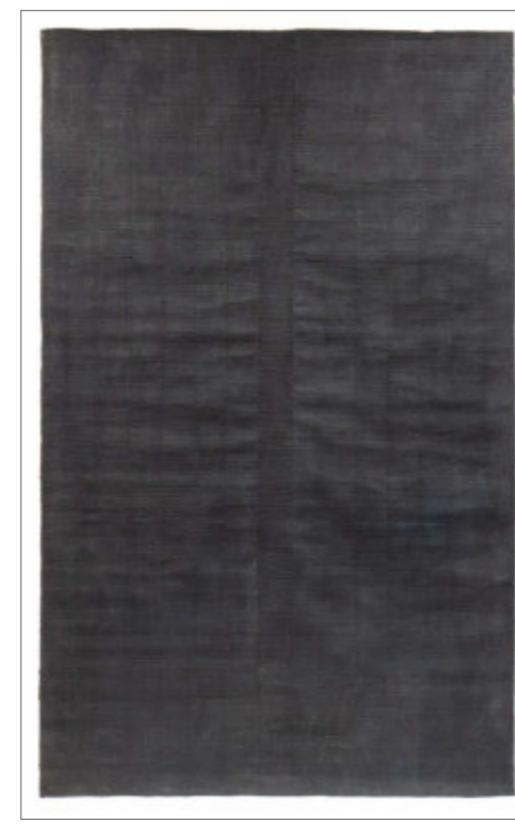
« A II » 1976, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE, FIL SUR TOILE DE LIN,
243 X 149 CM.



« B » 1976, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE, FIL SUR TOILE DE LIN,
237 X 148 CM.



« K » 1976, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, FIL SUR TOILE,
239 X 147 CM.



« Q » 1976, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, FIL SUR TOILE,
240 X 143 CM.



« P » 1977, PEINTURE À L'HUILE, PAPIER
DE SOIE COLLÉ, FIL SUR TOILE DE COTON,
250 X 150 CM.



« R » 1977, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, FIL SUR TOILE,
260 X 147 CM.



« T » 1976, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, FIL SUR TOILE,
247 X 148 CM.



« O » 1977, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, SUR TOILE,
245 X 147 CM.



« S » 1977, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, FIL SUR TOILE,
253 X 147 CM.



« T » 1977, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, FIL SUR
TOILE DE LIN, 258 X 144 CM.



« V » 1977, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, FIL SUR TOILE,
253 X 148 CM.



« W » 1977, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, FIL SUR TOILE
DE LIN, 248 X 147 CM.



« AD » 1978, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, FIL SUR TOILE,
247 X 147 CM.



« AE » 1978, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ SUR TOILE,
248 X 148 CM.



« AB » 1978, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, FIL SUR TOILE,
257 X 148 CM.



« AC » 1978, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, FIL SUR TOILE,
251 X 147 CM.



« AF » 1978, PEINTURE À L'HUILE,
PAPIER DE SOIE COLLÉ, PIQÛRES
SUR TOILE, 256 X 140 CM.



SANS TITRE (ICC ANVERS), 1978,
PEINTURE À L'HUILE, PAUPIER DE SOIE
COLLÉ SUR TOILE, 385 X 219 CM.

BERNADETTE BOUR BIOGRAPHIE

Née le 10 décembre 1939 à Nancy.

1960- 64 Études de Lettres et Philosophie.
Université de Strasbourg.

Licence d'Histoire de l'Art et d'Archéologie.

Diplôme National des Beaux-Arts (Peinture).

1971 Enseigne à l'Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg.

1972-78 Enseigne à l'Université de Strasbourg.

À partir de 1978, enseigne à l'École des Beaux-Arts de Lorient, puis à l'École nationale d'art et design de Dijon, puis à l'École nationale des arts décoratifs, Paris.

1970 Bourse du Gouvernement. Académie des Beaux-Arts (A.S.P.), Varsovie, Pologne.

1982 Bourse. Deutscher Akademischer Austauschdienst (D.A.A.D.).
"Künstlerprogramm, Berlin".

1984 Bourse. Ministère de la Culture, Berlin.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

1974 Galerie Germain, Paris.

1975 Galerie Les idées et les arts, Strasbourg.

1976 Musée d'Art Moderne, Ancienne Douane, Strasbourg.

Centre d'Arts Plastiques Contemporains, Entrepôt Lainé, Bordeaux.
Bleus, Palais des Congrès, Strasbourg.

Galerie Isy Brachot, 2ème section, Bruxelles.

1977 Galerie Farideh Cadot, Paris.

1979 Internationaal Culturel Centrum, Anvers.

Galerie de l'École des Beaux-Arts, Lorient.

1980 Galerie G. et S. Mathieu, Besançon.

1981 Galerie Baudoin Lebon, Paris.

1983 Peinture 1970-83, Nationalgalerie, Berlin.

1984 Kunstmuseum, Düsseldorf.

1985 Maison de la Culture et de la Communication à Saint-Etienne.

1987 *Leiden Sie dieses Lied ?* travaux 1987, Salzburger Kunstverein, Künstlerhaus Salzburg

1989 Galerie Itinéraire, Nice.

2000 *Le sourire de la Victoire de Samothrace*, Bernadette BOUR/Hildegard WEBER,
Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Düsseldorf.

2011 Galerie Yves Iffrig, Strasbourg.

2019 Galerie Françoise Livinec, Paris.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

1975 Suite de douze interventions, Galerie La Main Bleue, Strasbourg.

1975 Grands et Jeunes d'aujourd'hui, Paris.

1976 Centre d'Arts Plastiques Contemporains, Entrepôt Lainé, Bordeaux.

Du point à la ligne, CNAC G. Pompidou.

Combative acts profiles and voices, Galerie A.I.R., New-York.

Festival, Cagnes-sur-Mer.

Frauen machen Kunst, Galerie Magers, Bonn.

Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (Isy Brachot).

1977 *Frauen machen Kunst*, Kunstverein, Wolfsburg (R.F.A.).

Künstlerinnen International 1877-1977, Schloss Charlottenburg, Berlin.

Kunstverein, Frankfurt-am-Main.

Surfaces libres/ Unstretched surfaces, Institute of Contemporary Art, Los Angeles. En collaboration avec le CNAC G. Pompidou.

Biennale de la Critique, ICC Anvers.

1978 Palais des Beaux-Arts, Charleroi.

Aspects de l'Art en France, Art 9'78, Schweizer Mustermesse, Bâle.

1979 L'éternel conflit du dessin et de la couleur, Accrochage II, Musée National d'Art Moderne, CNAC G. Pompidou.

Œuvres contemporaines des Collections Nationales, La Rochelle.

Institut Goethe, Paris.

1980 European Perspectives: Austria and France, Art 1980, New-York.

1981 Nature du dessin, Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, Paris.
Désert, CIRCA, Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon.

Schwarz, Städt, Kunsthalle, Düsseldorf.

Pour Solidarnosc, Kunstmuseum, Düsseldorf.

1983 Armando, Bernadette Bour, Per Kirkeby, Joan Jonas, 4 invités du Berliner.

Künstlerprogramm du D.A.A.D., Künstlerwerkstatt, Lothringer Strasse, Münich.

Itinéraires de la création plastique en Lorraine, D.R.A.C., Metz.

1984 Traces et empreintes, Musée Barrois, Bar-le-Duc.

Échanges - Artistes français à Berlin, les invités du D.A.A. D. 1964 -1984,

"Künstlerprogramm, Berlin", Institut Goethe, Paris.

Acquisitions du F.R.A.C. Alsace (1981-1983), Musée d'Art Moderne, Musée historique, Strasbourg.

Musée de Mulhouse.

1985 Carta. F.R.A.C., Champagne-Ardenne, Cellier Carnot, Champagne Pommery, Reims.

Musée Municipal/Châteaufort, Sedan.

Acquisitions du F.R.A.C. Lorraine, Caves Sainte-Croix, Metz; Musée des Beaux-Arts, Nancy.

Papier / déchirures, M.J.C. Les Hauts de Belleville, Paris.

Musée Municipal, Châteaufort - Sedan.

Portrait de l'artiste..., Galerie d'Art et d'Essai - Université Rennes II, Rennes.

Wirken und Wirkung, DAAD Galerie, Berlin.

Œuvres du FRAC Alsace, Neues Museum, Fribourg-en-Brisgau.

Papier/Déchirure, Maison pour tous Eugène Pottier, Noisy-le-Grand.

Musée Municipal, La Charité-sur-Loire.

1990 Acquisitions 1989. Fonds National d'Art Contemporain - D.A.P - Paris.

1991 50 artistes pour le 25^e anniversaire de la Cité des Arts, Salle St Jean, Hôtel-de-Ville, Paris.

1992 Libres Espaces, Direction Régionale des Douanes à Strasbourg, Strasbourg.

Transparenz, März Galerien, Mannheim.

Les États du noir, Galeries Lambert Rouland, Paris.

1993 5 artistes de France: B. Bour, G. Titus Carmel, J. Ch. Blais, R. Feurer, G. Traquandi, Galerie Nichido, Tokyo, Nagoya, Osaka.

1994 Stadt der Frauen, Frauen Museum, Bonn.

Europäische Künstler, ArToll Kunstlabor, Bedburg-Hau, Allemagne.

1999 D'hier et d'Aujourd'hui, Chapelle d'Alspach, Kaysersberg, en collaboration avec le FRAC Alsace.

2002 La conquête de l'air. Une aventure du XX siècle, Les Abattoirs, Toulouse.

2007 Grosse Kunstaustellung, Düsseldorf N.R.W. 2006/07, Museum Kunst palast, Düsseldorf.

Invention et transgression, le dessin au xx^e siècle, Collection du Centre Pompidou, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon.

2009 Elles, Centre Pompidou.

2017 analoge tragflächen, Galerie Ursula Walter, Dresden.

2023 Extreme Tension. Art between Politics and Society, Collection of the Nationalgalerie 1945 - 2000, Neue Nationalgalerie, Berlin (jusqu'en 2027).

2024 Accrochage des acquisitions, Musée d'art moderne de Paris.

COLLECTIONS PUBLIQUES

Musée National d'Art Moderne, C.N.A.C. Georges Pompidou, Paris

Musée de la Ville de Paris

Musée d'Art Moderne Ancienne Douane, Strasbourg

Fonds National d'Art Contemporain, Paris

Fonds Régional d'Art Contemporain Alsace

Fonds Régional d'Art Contemporain Lorraine

Nationalgalerie Berlin

Fonds Régional d'Art Contemporain Auvergne

Kunstmuseum, Düsseldorf

BERNADETTE BOUR BIBLIOGRAPHIE

— « Agora 2 », Flash Art, n° 48-49, octobre-novembre 1974, p. 27.
Artitudes International, n° 15-17, octobre-décembre 1974, p. 25.
 — « Bernadette Bour » (Galerie Germain), *Flash Art*, n° 50-51, décembre 1974-janvier 1975, p. 22.
 $+ minus 0$, n° 12, mai-juin 1976, p. 40.
 Roger Kiehl « Bernadette Bour, Galerie "Les idées et les arts" », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, n° 92, 19 avril 1975.
das kunstwerk, Nr. 5, septembre 1975, reprod. p. 63.
 Marie-José Baudinet « Ce même tissu... », catalogue du Musée d'Art Moderne, Ancienne Douane, Strasbourg, 1976.
 Bernadette Bour « Fiches au procès », catalogue CAPC, Bordeaux, 1976.
 — « Lagneau, Bernadette Bour », *Info-Artitudes*, n° 6, mars 1976, p. 4 et 13 (reprod. p. 13).
 Aline Dallier *Combative Acts, Profiles and Voices : An Exhibition of Women Artists from Paris*, catalogue A.I.R. Gallery, New York, 1976.
 Grace Glueck « Art People », *The New York Times*, May 21, 1976.
 Mona Da Vinci « New Statutes of Liberty », *The Soho Weekly News*, June 10, 1976, p. 19.
 — « A travers la France et à New York », $+ minus 0$, n° 12 bis, mai-juin 1976, p. 40 (reprod.).
 — « Combative Acts, Profiles & Voices », *Arts Magazine*, October 1976, p. 28.
 Gilbert Lascault *Figurées, défigurées*, Gallimard (coll. 10/18), Paris, 1977, p. 64 et 206-207.
 Nancy Marmer « Waiting for Gloire », *Artforum* 2/1977, p. 52-57 (reprod. p. 57).
Le Quotidien de Paris, 18 octobre 1977.
 Alfred Pacquement « Aspects de la peinture en France », catalogue *Unstretched surfaces*, Paris - Los Angeles, 1977.
 William Wilson « A Checkmate on the Canvas Chessboard », *Los Angeles Times*, 20 nov. 1977, p. 98-99.
 Howard Singerman « Unstretched Surfaces » Journal de l'A.I.C.A., p. 25-27, 1977.
 Claudia Palluel-Marmont « Bernadette Bour, Galerie Farideh Cadot », *Nouvelles Littéraires*, novembre 1977.
 Maïten Bouisset « Economie formelle », *Le Matin*, 7 novembre 1977.
 Claire Stoullig « Bernadette Bour - Au fil du regard », *Art Press International*, n° 13, décembre 1977, p. 35 (reprod.).
 Nancy Marmer Report from Los Angeles « Unstretched surfaces », *Art in America*, n° 3, 1978, pp. 56-57 (reprod. p. 57).
 Susan C. Larsen « Los Angeles, Inside Jobs », *Art News*, p. 110-114, Janvier 1978.
 $+ minus 0$, n° 19, janvier 1978, p. 14.
 Anne Tronche « Bernadette Bour », *Opus International*, printemps 1978.
 Ignace Tostaniecki « Bernadette Bour », *Visages d'Alsace*, n° 1, p. 47-50, 1978.
 L. Touraine « De l'Art à revendre... », *Les Nouvelles Littéraires*, 29 juin-5 juillet 1978, p. 13.
 Annelie Pohlen « Bernadette Bour », *Heute Kunst*, juillet 1979.
 Jean-Louis Schefer « Bernadette Bour », catalogue *Bernadette Bour*, Internationaal Cultureel Centrum, (I.C.C.), Anvers, 1979.
 — « Bernadette Bour », *Heute Kunst*, *Flash Art* n° 25, juin-juillet 1979.
 René Payant « Bernadette Bour, Internationaal Cultureel Centrum », *Parachute*, Automne 1979.
 Marie-Louise Syring « Ausgemustert - Neue Tendenzen in Frankreich », *Du*, 6/1979, p. 64-68 (reprod. p. 66).
 Rolf-Gunter Dienst « Absolute Malerei, Zur einer neuen Kunst der Reduktion und Differenzierung », *Jahresring 79-80. Literatur und Kunst der Gegenwart*, Deutsche Verlags-Anstalt, 1979 (reprod. p. 275).
 Claire Stoullig « Bernadette Bour galerie g. et s. mathieu », *Art Press*, n° 38, juin 1980.
 « Bernadette Bour », catalogue *Nature du dessin*, Musée d'art moderne, Centre Pompidou, et itinérance, 1981.
 Maïten Bouisset « Bernadette Bour », *Le Matin*, 7 avril 1981.
 Maïten Bouisset « Déserts », *Le Matin*, 18 juillet 1981.
 Geneviève Breerette « Bernadette Bour: de fil en aiguille», *Le Monde*, 1er avril 1981.

Béatrice Parent « Bernadette Bour, Galerie Baudouin Lebon », *Artistes*, n° 9-10, octobre-novembre 1981, p. 77 (reprod.).
 Claire Stoullig « Bernadette Bour », catalogue *Nature du dessin*, MNAM Centre G. Pompidou, janvier 1981.
 Hannah Weitemeier-Steckel « Bernadette Bour », catalogue *Schwarz*, Kunsthalle Düsseldorf, 1981.
 Yvonne Friedrichs « Beuys hat Loch gestiftet », *Rheinische Post*, 17 oct. 1981.
 Giesling Nabakovski « Schwarz », *Kunstforum International*, n° 3, avril-mai 1982, p. 204-206.
 Rainer Crone « Sprache und Wirklichkeit », catalogue *Bernadette Bour*, Nationalgalerie, Berlin, 1983.
 Jacques Leenhardt « Sculpter dans le plan de la couleur », catalogue *Amando, Bernadette Bour, Joan Jonas, Per Kirkeby*, München : Kulturreferat der Stadt München ; Philip Morris GmbH, 1983.
 Hanne Weskott « Verpaßte Chancen, Gäste in der Künstlerwerkstatt München », *Süddeutsche Zeitung*, 9.02.1983.
 Katarina Hegewisch « Trotzige Selbstbehauptung », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.02.1983.
 Jürgen Beckelmann « Bildwerke von Bernadette Bour, Ansehnliches hochgestochen », *Volksblatt*, Berlin, 18.06.1983.
 Jacques Leenhardt « bernadette bour national galerie », *Art press International*, n° 73, septembre 1983.
 Jacques Leenhardt « Bernadette Bour », catalogue *Traces et empreintes*, Bar-le-Duc : Musée, 1984.
 Claire Stoullig « Bernadette Bour », catalogue *Carta*, Reims, 1984.
 Helga Meister « Löschpappen-Kunst, Bernadette Bour's neue Bilder », *Westdeutsche Zeitung (WZ)*, 6 April 1984.
 Ute Grudmann « Löcher in des Leinwand », *Neue Rhein Zeitung (NRZ)*, Nr. 84, 7 April 1984, p. 151.
 Yvonne Friedrichs « Bernadette Bour Arbeiten im Kunstmuseum, Ein Bildwerk ohne Inhalte », *Rheinische Post*, Nr. 87, 11 April 1984, p.
 Échanges : *Artistes français à Berlin*, 1964-1984. Paris, France: Berliner Kunstlerprogramm des DAAD, 1984.
 Éric Michaud « Quelques épreuves visibles », catalogue *Bernadette Bour*, Maison de la Culture et de la Communication de Saint-Etienne, 1985.
 Jean-Louis Schefer « Bernadette Bour », catalogue *Bernadette Bour*, Maison de la Culture et de la Communication de Saint-Etienne, 1985.
 — « Bernadette Bour "Le trouble du dénuement" », *Loire-Matin*, 13 décembre 1985.
 Philippe Dagen « Bernadette Bour, de la couleur vers le dessin », *Art Press* n° 99, janvier 1986, p. 32-33.
 Henriette Horny « Strenge Formen, verspielter Kleinkram », *Salzburger Nachrichten*, 29.07.1987, p 11.
 Gérard Birk « Bernadette Bour aux Beaux-Arts », *Le Bien Public*, Dijon, 24 avril 1989.
 Henri-François Debailleux « Noir », *Libération*, 12.03.1992, p. 43.
 Stephan von Wiese « Zu Bernadette Bour's Düsseldorfer Raum: "Le Sourire de la Victoire de Samothrace" », catalogue *Das Lachen des Nike von Samothrake - Le Sourire de la Victoire de Samothrace*, Kustmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Düsseldorf, 2000.
 Marion Kalter, Eugène Guilevic, *Herstory, Bookmachine*, Paris, 2013.
 Annalisa Rimmundo « Bernadette Bour », *Dictionnaire universel des créatrices*, Antoinette Fouque et coll., Des femmes, 2013. + site Aware : <https://awarewomenartists.com/artist/bernadette-bour/>.
 Françoise Froger-Jolivet *Le choix de la peinture, une autre histoire de l'abstraction en France, 1962-1989*, Arteos, Paris, 2024.



BERNADETTE BOUR, VUE D'ATELIER, CITÉ DES ARTS, PARIS, 1977

PHOTO MARION KALTER

CATALOGUE ÉDITÉ PAR
LA GALERIE ARNAUD LEFEBVRE
À L'OCCASION DE L'EXPOSITION

BERNADETTE BOUR
PEINTURES
23 OCTOBRE - 20 DÉCEMBRE 2025

CRÉDITS :

ARNAUD LEFEBVRE POUR LA CONCEPTION
DIANA QUINBY POUR LE TEXTE
BÉATRICE HATALA POUR LA PHOTOGRAPHIE
PASCAL HAUSHERR POUR LE GRAPHISME

LA GALERIE ARNAUD LEFEBVRE REMERCIE

BERNADETTE BOUR
HÉLÈNE KLEIN
BRIGITTE DESLEUX
DIANA QUINBY
MARION KALTER

ACHEVÉ D'IMPRIMER PAR PRINT 24
AU MOIS D'OCTOBRE 2025
EN 200 EXEMPLAIRES
ISBN : 9 782914 065085

GALERIE ARNAUD LEFEBVRE
10, RUE DES BEAUX-ARTS • 75006 PARIS
TÉL. +33 (0)1 43 54 55 23 / +33 (0)6 81 33 46 94
GALERIEARNAUDLEFEBVRE@GMAIL.COM
WWW.GALERIEARNAUDLEFEBVRE.COM



GALERIE ARNAUD LEFEBVRE
10, RUE DES BEAUX-ARTS
75006 PARIS

