



HAL
open science

Mémoire fragmentaire

Hélène Gheysens

► **To cite this version:**

Hélène Gheysens. Mémoire fragmentaire. Cahiers du Musée National d'Art Moderne, A paraître.
hal-01798259

HAL Id: hal-01798259

<https://hal.science/hal-01798259>

Submitted on 23 May 2018

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.

Mémoire fragmentaire

Alina Szapocznikow et Louise Bourgeois, 1969-1973

« Un historien de l'art warburgien n'est pas tenu à une spécialisation par période, frontière nationale ou particularité stylistique. [...] Je peux organiser une conversation entre l'artiste cubano-américaine Ana Mendieta et Botticelli et le Bernin ou encore de Szapocznikow avec Holbein sans perdre les coordonnées spécifiques – les générations et les géographies [...] – de leurs moments ou de leurs pratiques», affirme Griselda Pollock dans *After-affects / After-images, Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*¹. Comment ne pas être warburgien après la consécration par Roland Barthes de « la mort de l'auteur » ? Les contraintes topographiques et chronologiques semblent en effet étonnamment réductrices, surtout dans le domaine de l'art. Ainsi, Griselda Pollock peut-elle analyser librement les œuvres de Louise Bourgeois (1911-2010, ill. A) et d'Alina Szapocznikow (1926-1973, ill. B) en évacuant la question de leur rencontre. Depuis la redécouverte d'Alina Szapocznikow², les travaux des deux artistes sont régulièrement présentés côte à côte (« Awkward Objects »³, « After Awkward Objects »⁴, « Unfinished »⁵). Or, à l'heure de la subjectivation de l'histoire, il semble important d'examiner ce rapprochement à l'aune de l'historiographie de leurs échanges, attestés à partir de 1969. Alors qu'elles revendiquent toutes les deux l'histoire de leur vie comme source essentielle d'inspiration, le prisme biographique permet-il d'éclairer les tensions dialectiques présentes au sein de leurs œuvres ? Leurs échanges nous donnent-ils de nouveaux indices concernant les moments décisifs de la genèse de leurs créations ?

Alina Szapocznikow et Louise Bourgeois ont pu se croiser à Paris⁶, l'après-midi du 29 avril 1965, lors d'une rencontre impromptue avec Henri Zerner⁷, à la suite de quoi les deux artistes se seraient rendues ensemble à la fonderie Caroline Lee à Malakoff, non loin de l'atelier du tailleur de marbre de Jean Arp. Venue de New York, Louise Bourgeois est à alors Paris pour l'accrochage de *Fée couturière* (1963), qu'elle expose dans les jardins du Musée Rodin à l'occasion du Salon de la Jeune sculpture⁸. Alina Szapocznikow, qui veut quant à elle créer des sculptures « disposées de telle manière dans l'espace qu'on puisse danser autour d'elles »⁹, a certainement découvert avec intérêt ce cocon suspendu. Elle-même expose avec succès au Salon de mai *Goldfinger*¹⁰, qui fusionne objets industriels et moulages corporels et qui impressionne tant le jury de la fondation Copley (composé de Jean Arp, Marcel Duchamp,

Max Ernst, Roberto Matta et Darius Milhaud) que celui-ci lui décerne son prix en 1966. C'est un début de notoriété en dehors de la Pologne, son pays d'origine, où elle jouit d'une large reconnaissance. Sa sélection pour le pavillon officiel de la Pologne lors de la Biennale de Venise de 1962, comme l'article qui lui est consacré dans l'*Art Journal* en 1963¹¹, témoignent de sa place centrale au sein du monde de l'art de Varsovie, avant son installation définitive à Paris. Un admirateur de son travail invite pour la première fois Alina Szapocznikow à Carrare en 1966. En plein essor économique et culturel, cette région de l'Italie s'efforce d'attirer les sculpteurs contemporains. Ses responsables, sous l'impulsion d'Erminio Cidonio¹², le directeur de la marbrerie Henraux, ont créé des conditions de résidence artistique agréables, et ont lancé en 1956 un projet de musée international de sculpture¹³ et mis en place une biennale renommée¹⁴. Alina Szapocznikow y expose en 1967 deux bronzes (*Portrait* et *La Bouche déchirée*), ainsi qu'une sculpture de marbre et polyester (*Torse*)¹⁵. Sur place, elle réalise son *Autoportrait I* (1966), les *Grands Ventres* (1968) et les *Rolls Royce* (1970-1971). Au cours de ces mêmes années, elle se consacre à *Grande plage* (1968), sculpture qui peut se décomposer en deux espaces: celui de gauche, défini par une agrégation de ventres moulés, et celui de droite, consistant en une succession de doigts dressés. Cette œuvre, qui agence des fragments corporels tels des motifs, l'un emblématiques de l'artiste (le ventre) et l'autre largement utilisée par Louise Bourgeois (le doigt) - notamment dans *Germinal* (1967) et *The Fingers* (1968), peut ainsi apparaître comme une préfiguration de la confrontation directe de l'artiste polonaise avec l'artiste américaine. En 1969, alors qu'elle est de passage pour tenter de résoudre les questions logistiques posées par le transport des *Grands Ventres*, il est attesté que Alina Szapocznikow rencontre Louise Bourgeois. L'auteur de *Fillette* (1968) et de *Colonnata* (1968) est installée à Pietrasanta, à vingt kilomètres de Carrare et quatre de Querceta. Sur les conseils de Jacques Lipchitz, elle vient chaque été depuis 1967 travailler plusieurs semaines en Toscane. Elle y a notamment réalisé *Sleep II* (1967), *Tits* (1967), *Chapiteau* (1968), *Clamart* (1968), ainsi que les *Janus* (1968). Cet été 1969, elle travaille en particulier à la série *Cumul* et à son *Portrait de Robert*. Malgré quelques expositions personnelles à la Bertha Schaefer Gallery (1945), la Norlyst Gallery (1947), la Peridot Gallery (1949, 1950 et 1953) et surtout à la Stable Gallery et à la Rose Fried Gallery (1964), ainsi qu'une participation remarquée à l'exposition « Eccentric Abstraction » (1966) organisée à l'initiative du commissaire d'exposition Lucy Lippard¹⁶, l'œuvre de Louise Bourgeois est alors encore confidentielle. Une de ses sculptures, *Sleeping Figure* (1950)¹⁷, a toutefois été acquise en 1951 par le Museum of Modern Art de New York. Leur difficile quotidien, de femmes et de sculpteurs, les rapproche. Les lettres d'Alina Szapocznikow¹⁸, comme celles de Louise

Bourgeois¹⁹ attestent des combats exigeants qu'elles mènent toutes deux. Souvent seules femmes dans un monde presque exclusivement masculin, elles doivent démontrer leur détermination. Elles se heurtent aux défis financiers, aux grèves, aux difficultés de transport, et doivent faire la preuve d'une grande persévérance. Le 25 septembre 1969, dès le lendemain de son arrivée, Alina Szapocznikow emmène Louise Bourgeois dans différentes carrières, notamment à Piastra et à Ortonovo²⁰. L'Américaine, isolée dans ce pays étranger, trouve en Alina Szapocznikow une compagnie agréable : « Heureusement j'ai 2 amies : Alena la polonaise et Deborah l'historiographe », écrit-elle à son époux, Robert Goldwater, le 1^{er} octobre²¹. Elles approfondissent leurs échanges les jours suivants. Dans une lettre datée du 2 octobre, Louise Bourgeois raconte :

Ce soir à cinq heures Alina m'a invitée à la Meridiana où elle habite, pour me montrer ses catalogues & photos. Ce sont des parties du corps submergés dans de la mousse²² genre Gallo + Marisol²³ mais mieux. De fil en aiguille, elle m'a dit (elle a 35 ans : fils de 17 ans) qu'elle avait passé 5 ans de 13 à 18 ans au Camp d'Auchwitz. J'étais tellement surprise que je n'arrive pas à en secouer l'impression. Son père et son frère y sont morts. Sa mère qui était médecin s'en est sortie. J'ai posé des questions très sottes sur les graffitis et j'ai demandé ce qu'elles faisaient. Elle m'a dit : nous étions assises toutes nues, entassées et on se battait pour une pomme de terre. J'ai pensé que plus jamais je ne cesserai d'être reconnaissante. C'est incroyable les gens qu'on trouve sur son chemin²⁴ !!!

Alina Szapocznikow est très pudique au sujet de son expérience durant la guerre et, selon la logique de l'amnésie traumatique, refuse d'exposer sa douleur²⁵. Le compte-rendu qu'en fait Louise Bourgeois est très simplifié (en réalité Alina Szapocznikow a été enfermée dans un premier temps dans le ghetto de Pabianice, puis dans celui de Łódź avant d'être transférée au camp de Bergen-Belsen via Auschwitz²⁶). Malgré cela, la confidence témoigne de la proximité des deux femmes. En revanche, Alina Szapocznikow n'évoque pas le cancer qui lui a été récemment diagnostiqué et qui lui inspire des formes proliférantes²⁷. Louise Bourgeois conserve de cette entrevue le catalogue de l'exposition de la galerie Houston-Brown, réalisé en 1967. Alina Szapocznikow repart le 3 octobre alors que ses *Grands Ventres* sont exposés dans la cour de Henraux, avant leur expédition. Les deux femmes se promettent de se tenir informées de leurs déplacements²⁸. Dès son arrivée à Paris à la fin du mois, Louise Bourgeois appelle Alina Szapocznikow. Le 19 octobre, les deux femmes dînent à Malakoff. L'artiste américaine écrit à son époux :

Hier soir dîner chez Alina, son mari, son fils, des amis à eux, très modernes, très jeunes et très ambitieux. ils étaient tous communistes et n'ont qu'une idée : d'atterrir aux États

Unis. [Le seul qui ait réussi de leur groupe est Polanski (Roman), le cinéaste qui était un de leurs camarades de promotion. Ils sont si impressionnés par la connexion Knoedler (Paris, Londres, New York) que je sens qu'il faut que je sois à la hauteur de cette chance et encore, je ne peux pas faire plus que je ne fais, et ce que je fais je suis satisfaite avec. Je ne me sens pas et ne me suis jamais sentie trahie de l'intérieur (don ou motivation) Je sens que je trahie ma chance²⁹.] [...] *Personne ne vend, les artistes montrent les uns pour les autres. Il y a de très belles expositions et je suis heureuse d'être venue*³⁰ (ill.C).

Alina Szapocznikow note sur l'agenda de Louise Bourgeois³¹ les coordonnées d'amis, artistes polonais visibles ou présents aux États-Unis : Wociiek Fangor³², Magdalena Abakanowicz et Zofia Butrymowicz³³. Deux de ces artistes sont des femmes qui travaillent le textile et pratiquent de manière exclusive ou expérimentale la tapisserie. Louise Bourgeois, élevée au sein de l'entreprise familiale spécialisée dans le ravaudage de tapisseries, ne peut manquer d'être sensible à l'écho de cette expérience infantile. À la suite de ces retrouvailles, Alina Szapocznikow envoie deux « lampes érotiques »³⁴ (ill.D) en Italie à Louise Bourgeois. Il s'agit de deux *Lampes-bouches*, datées de 1969. Sur le pied de la plus grande d'entre elles, l'artiste polonaise a noyé dans le polyester un fragment de papier sur lequel elle a inscrit aux côtés de son estampille « Pour Louise, Alina », confirmant que l'œuvre a été pensée spécifiquement pour l'artiste américaine. Ces lampes témoignent des expérimentations dont l'artiste, en collaboration avec un chimiste de Rhône Poulenc, est devenue experte. Alina Szapocznikow étudie avec attention les propriétés de différents polymères et polyuréthanes, éprouvant leur sensibilité à la lumière, à la couleur et au moulage. Elle a compris l'intérêt de Louise Bourgeois pour ces sujets. L'artiste américaine se passionne en effet dès le début des années 1960 pour les réactions chimiques entre les matériaux, en particulier les plus nouveaux. Elle réalise ainsi des œuvres en latex (*Soft Landscape*, 1963) et en résine (*Resin Eight*, 1965)³⁵. Louise Bourgeois reçoit les lampes le 25 novembre 1969. En pleine préparation de son retour à New York, elle les laisse en caisses et ne les déballera jamais³⁶.

La rencontre entre les deux artistes est donc également l'histoire d'une non-rencontre. Comme d'autres rivalités constitutives d'un itinéraire artistique qui ont marqué l'histoire de l'art³⁷, leur relation est empreinte d'autant d'admiration que de compétition. Dès le 30 septembre 1969, Louise Bourgeois note au dos d'une lettre reçue de son mari, dans le secret de l'écriture parapsychanalytique qu'elle pratique obstinément depuis le décès de son père :

*L'état de dépression s'est présenté après un succès / Lettres de Xavier*³⁸ *que je n'attendais pas et Restaurant da fila / mes sorties avec la Polonaise, dîner avec l'Italienne*

*mariée au joueur – je suis silencieuse, je ne lutte pas pour l’attention / tout le monde parle sauf moi, je suis résignée, dépourvue, et je sais que je ne trouverai rien, vaincue / Quand j’attaque une [indéchiffrable] Nicoli / même quand j’étais high la situation de confrontation avec une autre femme me déprime toujours*³⁹ (ill. E).

À la suite du départ d’Alina Szapocznikow, une conversation avec Nathan Rapoport⁴⁰, la conforte dans ce sentiment ambivalent. Elle raconte à Robert Goldwater :

*J’ai eu une longue conversation avec Rapoport sur les gens qui ont été dans les camps. Il est polonais lui même (et Lipchitz⁴¹ aussi) et il m’a dit qu’ils sont des gens malades en ce sens qu’ils sont devenus sans scrupules. Cela ne me semble pas évident, mais cette remarque a jeté un voile sur l’amitié et surtout l’admiration que j’avais pour Alena + je crois plutôt que son énergie et ambition sont sans égal au point d’être obsessives – Enfin je n’ai pas montré ma construction de rouleaux à Alena parcequ’elle en ferait peut-être un usage plus intéressant*⁴² ! ? ! ?

Cette « construction de rouleaux » est un ensemble de cylindres arrondis juxtaposés qu’un voile baroque masque ou révèle. *Cumul I* (1969), acquis par l’État français en 1973⁴³, pourrait en être l’emblème. À ce moment critique, l’analyse de Nathan Rapoport renforce la méfiance naturelle de l’artiste américaine. Ses suspicions s’expriment plus fortement encore lors de la visite d’Alina Szapocznikow aux États-Unis. L’artiste polonaise est en effet invitée à participer à l’exposition « Art Concepts from Europe », que Pierre Restany organise à la galerie Bonino à New York. Du 10 au 28 mars 1970⁴⁴, elle présente, aux côtés de plus de quarante artistes – dont Marcel Broodthaers et Hanne Darboven –, un projet de création de Rolls Royce à l’échelle 2 : 1 en marbre rose⁴⁵. Peter Moore, proche de Louise Bourgeois, est le photographe de l’exposition⁴⁶. L’artiste polonaise écrit au sujet de ce projet intitulé *My American Dream* : « S’il existe un snob assez fantastique pour commanditer cette œuvre et l’installer chez lui sur sa pelouse, afin d’y accueillir ses invités et de leur offrir à boire sur ces sièges de marbre, mon rêve américain sera accompli⁴⁷. » Ce projet de véhicule de luxe agrandi ne verra pas le jour, néanmoins, à la suite de cette présentation, Alina Szapocznikow fait réaliser en Italie deux Rolls-Royce de taille réduite. L’exposition lui procure un motif d’aller à New York, alors qu’elle projette de s’installer aux États-Unis. Louise Bourgeois inscrit sur son agenda le 24 mars 1970 : « arrivée de Alina va chez Fangor⁴⁸. » Wociek Fangor joue parfois les intermédiaires entre Roman Cieslewicz⁴⁹, Alina Szapocznikow et Louise Bourgeois⁵⁰. Mais l’artiste américaine ne réserve pas un accueil chaleureux à l’artiste polonaise. Elle note les jours suivants :

Ce n'est pas gentil de dire « la justice et l'ordre » – comme fille française – je me sens coupable d'être égoïste (Alina), mais justifiée d'être suspicieuse bien qu'il se puisse que je sois irraisonnée et irréaliste. Mon travail est terminé et je veux me reposer. Je ne veux plus adopter d'enfant ou être une sauveuse pour qui que ce soit désormais – je n'en ai pas l'obligation⁵¹.

Elle poursuit :

Alina vient. Je ne dis pas qu'Alina n'a pas besoin de mon aide, ou n'a pas besoin de venir aux États-Unis (alors qu'elle a un si joli atelier à Malakoff – mais je dis que je ne peux pas aider. c'est trop pour moi. Je me sens mal à ce sujet et cela m'empêche de dormir. [...]) Les personnes ne sont pas avec vous si vous ne leur offrez rien : bien – [...]. L'étranger cherche à entrer et m'ennuie – À Querceta, quand les Poncet⁵² [voulait] connaître Aimone et la maison (je leur avait dit qu'ils ne pouvaient pas entrer) alors que tout le monde voulait connaître la maison de Gonzalo⁵³. Les Howard qui voulaient connaître mon travail (car je disais non). Alina qui voulait venir à Antony. Poncet qui voulait venir à Cugnia. Jessica est juste une intruse comme Poncet, Howard, Alina, Robert n'était pas là. C'est la crainte de la castration antérieure à la jalousie sexuelle au sein de la caste des sculpteurs. Les nouveaux membres ne me sont d'aucune utilité. Même chose avec Knoedler. Je me sens coupable d'égoïsme, d'inadaptation et de maturité, mais j'ai peur des intrus⁵⁴.

Elle cherche à dissuader Alina Szapocznikow et Roman Cieslewicz de venir à New York et leur écrit : « Vous connaissez la situation à New York puisque Alina et Topor⁵⁵ y étaient. Robert et moi aimerions vous en parler (dans des termes qui je le crains seraient différent de l'enthousiasme qu'on rencontre pour certains français)⁵⁶ » (ill.F). Louise Bourgeois oppose ainsi une fin de non-recevoir à la main tendue par Alina Szapocznikow. Griselda Pollock s'interroge : « Si l'exposition à la Bonino Gallery avait présenté ses “projets sculpturaux” les plus récents tels les stèles faites de mousse polyester noire accueillant des moulages fragmentaires du corps [...] ou les lèvres ou les seins [...] illuminés sur tiges [...], qui sait ce que Lucy Lippard [...] pourrait avoir écrit sur Alina Szapocznikow au sein de l'historiographie naissante des artistes femmes des années soixante⁵⁷ ? » Parallèlement, nous pouvons nous interroger : « Si Louise Bourgeois avait présenté Alina Szapocznikow à Lucy Lippard, la réception de son œuvre en eut-elle été modifiée ? » Les échanges entre les deux sculpteurs se poursuivent malgré tout. Alina Szapocznikow va voir la sculpture de Louise Bourgeois, *Clamart* (1968), exposée à la fondation Maeght au cours de l'été 1970. Sur la route de Vela Luka, où a lieu un symposium de jeunes artistes⁵⁸, elle s'arrête en Italie et rend

visite le 8 août 1970 à l'artiste américaine⁵⁹. Elle s'y arrête également sur le chemin du retour, ce qu'atteste une lettre de Louise Bourgeois datée du 17 ou du 18 septembre :

Jeudi : Ce matin, je reviens de Querceta où j'ai vu la Pappa⁶⁰ et tout le groupe de sculpteurs chez Henrauet – Alina est là. J'ai livré le petit sommeil que je lui avait donné à l'office du Dr Clutty⁶¹ chez Henraux car ce serait toute une histoire de l'envoyer en France. Je voulais le confier à la famille Poncet qui allait à Paris puis à la famille Nat Kaz⁶² qui allait aussi à Paris et 2 fois j'ai oublié. Alina + la Pappa viendront sans doute diner. J'inviterai Garaventa⁶³ pour faire les honneurs; cette année les sociabilités ne m'intéressent pas, seulement les modèles m'occupent et les résistances à vaincre dans ce travail en petit consomment toute mon énergie⁶⁴.

« La Pappa » livre finalement la sculpture aux Cieslewicz⁶⁵. Le *Petit sommeil* que Louise Bourgeois offre à Alina Szapocznikow et Roman Cieslewicz reprend le principe du « rouleau ». Ce dernier, phallus ou borne, est penché comme la tour de Pise (ill. A). Il appartient à la série des *Sommeil* qu'elle a commencée en 1967 et qui est intrinsèquement liée à Carrare et à l'Italie. Louise Bourgeois offre très rarement ses œuvres. Ce cadeau inhabituel a peut-être pour vocation de diminuer son sentiment de culpabilité de ne pouvoir s'engager aux côtés d'Alina Szapocznikow dans son projet américain. Elle se libère du devoir de reconnaissance afin de mieux nier cette fréquentation. Ce geste lui permet également de remercier Roman Cieslewicz pour quelques services rendus. Louise Bourgeois admire en effet le talent de graphiste de ce dernier et fait appel à lui pour certains projets, comme sa carte de visite en 1970 (ill. F). En 1973, elle lui demande de travailler sur le catalogue prévu en hommage à Robert Goldwater⁶⁶. Roman Cieslewicz, trop pris par les suites du décès prématuré de sa femme, ne peut s'en charger. Il envoie toutefois à Louise Bourgeois le catalogue de l'exposition posthume des œuvres d'Alina Szapocznikow. Cette réalisation retiendra l'attention de l'artiste américaine. À l'ordinaire avare de compliments, elle lui écrit : « Le catalogue de l'exposition d'Alina au musée d'art moderne est très beau⁶⁷. » Elle y découvre les dernières œuvres d'Alina Szapocznikow et, en particulier, sa série *Herbier* qui consiste en un moulage de plusieurs parties de son corps et de celui de Piotr Stanislawski, son fils adoptif. Telle une entomologiste, l'artiste polonaise épingle, sur des fonds noirs, les empreintes, en polyester, du visage, du torse, des pieds, du garçon. L'œuvre la plus ambitieuse de cette série est *Piotr* (1972), moulage du corps du jeune homme, offert, en équilibre, tel le Christ d'une *Pietà* d'où la Vierge eut été chassée. Louise Bourgeois reprendra ce principe de corps masculin entier et moulé – celui de Jerry Gorovoy⁶⁸ – pour en faire un

élément de *Cell (Arch of Hysteria)* (1992-1993). Le corps décapité sera alors suspendu, figé, en convulsion, au bout d'un fil incertain – plus de soutien possible, plus de Vierge.

Qu'elle soit l'expression de la peur panique de l'intrusion, héritière de l'installation de la maîtresse de son père au sein du foyer familial⁶⁹, du bouleversement provoqué par la disparition de sa tutrice et amie Rahissa Frenkel à Auschwitz⁷⁰ ou du souvenir douloureux du McCarthysme en période de guerre froide⁷¹, le refus de Louise Bourgeois d'accorder sa confiance à Alina Szapocznikow témoigne de son solipsisme radical. Son expérience peut être comparée à celle de Robert Morris en ces mêmes années : « À cette période, explique le sculpteur, seuls les objets inanimés sont vivants pour moi, et faire des objets devient mon rempart contre la menace des autres ; chacun est perçu comme menaçant, particulièrement ceux qui essayent de se rapprocher de moi. [...] Je veux façonner un monde au sein duquel je bouge seul parmi mes objets⁷². » Sa pensée s'inspire du *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, qui affirme que le monde d'un individu est toujours « son » propre monde⁷³. Louise Bourgeois manifeste son solipsisme dans sa résistance à vivre avec d'autres œuvres que les siennes, sa difficulté à reconnaître des influences, et dans son individualisme, qui l'empêche parfois d'exprimer pratiquement son féminisme théorique. Selon Jerry Gorovoy, son homme de confiance à partir de 1980, Louise Bourgeois ne désirait pas vivre entourée d'œuvres d'autres artistes. Sa demeure de la vingtième rue, conservée telle que lors de son décès, le confirme : en dehors du masque mortuaire de sa mère, de quelques gravures et lithographies (de Joan Miró, Le Corbusier, Aristide Maillol, Henri Matisse, Pablo Picasso), pour certaines issues de sa galerie parisienne et de sculptures « primitives » de taille réduite dans le bureau de son époux, seules ses œuvres sont présentes. Proche de Mark Rothko, Franz Kline ou encore Willem de Kooning, elle n'a conservé aucune œuvre de ces artistes. De même, tout en ayant fréquenté les surréalistes durant la Seconde Guerre mondiale, elle ne se reconnaît pas de filiations. Quoique s'affirmant féministe malgré elle⁷⁴, Louise Bourgeois se révèle incapable d'incarner ce mode de pensée collectif : « Mon féminisme s'exprime dans un intérêt intense pour ce que font les femmes. Mais je suis une absolue solitaire. Cela ne m'aide pas d'échanger avec des personnes ; cela ne m'aide vraiment pas. Ce qui m'aide est de prendre conscience de mes propres handicaps et de les exposer. Un constat très triste est que je n'apprécie vraiment que les personnes qui m'aident. C'est un constat très très triste⁷⁵. » À New York, elle souffre de l'attention que reçoivent Louise Nevelson ou Helen Frankenthaler. Le 8 décembre 1970, elle note à propos de l'installation « Portraits of Eight New York Women »⁷⁶ réalisée par Eleanor Antin : « Hotel Chelsea Room 322 - 6 portraits of NY women, Ce n'est jamais mon tour (Frankenthaler, Nevelson, Beryl Barr – Germaine Hare). »

Les lampes d'Alina Szapocznikow ne sont ainsi jamais exposées et la rencontre des deux artistes est bannie de la mémoire de Louise Bourgeois. La disparition précoce d'Alina Szapocznikow ne permet pas de proposer une contre-mémoire. Si les porosités entre les œuvres des deux artistes ne se trouvent pas dans le texte de leurs rencontres, elles doivent être traquées dans l'intertexte. À cet égard, leur expérience toscane est décisive. Les deux femmes partagent en Italie une même fascination pour les chefs-d'œuvre baroques de la Renaissance, en particulier ceux du Bernin⁷⁷. Toutes deux admirent en outre la figure tutélaire de Carrare : Henry Moore⁷⁸. Alina Szapocznikow se fait photographe avec le maître⁷⁹. Louise Bourgeois se réjouit d'être présentée au sculpteur anglais puis d'être autorisée à utiliser son atelier chez Henraux. Elle raconte :

12 persons le soir – Diner à l'Augustus pour Moore : Je l'appréhendais beaucoup. On m'a assis à côté du maître qui m'a demandé « ce que je faisais », je lui ai expliqué les formes du 20^{ème} siècle (découlés de l'industrie & des containers. il était intéressé et surpris et [a abandonné sa posture de "Dieu" vivant⁸⁰] ; assez pour qu'on rigole. Il n'est pas bon pour les confrères !!! [...] Moore part mercredi et je prends son atelier chez Henraux⁸¹.

Toutes deux trouvent auprès de lui la confirmation du succès possible de l'association de l'organique et du conceptuel, d'une abstraction qui n'oublie pas le corps, de la recherche de perfection dans l'informe. Au sein des ateliers locaux, elles trouvent le moyen d'articuler facture classique (l'utilisation du bronze et du marbre) et innovations techniques (les nouveaux types de moules et d'outils qui libèrent la forme)⁸². Alina Szapocznikow, dont la carrière est interrompue en plein essor, ne peut exploiter pleinement le regard porté sur le travail de Louise Bourgeois. Les *Rolls Royce* de son rêve américain, qui présentent des arrêtes affutées ainsi qu'une symétrie et une régularité très différentes de ses œuvres précédentes, se souviennent peut-être des leçons de géométrie de l'artiste américaine. En revanche, l'abondante production de Louise Bourgeois après 1973 permet de dresser des parallèles. Si les deux femmes pratiquent le moulage du corps en souvenir d'Auguste Rodin et sous le compagnonnage des Nouveaux Réalistes et des néo-dadas, force est de constater que Louise Bourgeois accorde plus d'attention à cette technique après 1973. Elle choisit, au cours des années 1980, d'utiliser pleinement la force expressive du corps moulé fragmenté. Nous pouvons raisonnablement penser que la réactivation des souvenirs de sa rencontre avec Alina Szapocznikow lors de son retour aux ateliers d'Henraux en 1981 n'est pas étrangère à un motif récurrent de son œuvre : des mains ou des pieds moulés présentés sur des roches brutes. Ces dernières sont souvent des blocs de marbre rose, largement disponibles à Carrare et choisis par Alina Szapocznikow pour son rêve américain de 1970. Dans *Give or Take* (1995),

Untitled (n° 3) (1996) ou *Welcoming Hands* (2000), les mains remplacent la jambe d'Alina sur le socle de pierre brute exposée à la galerie Houston-Brown. Pour *J'y suis, j'y reste* (1990) ou *The Runaway* (1998-1999), ce sont des pieds qui sont placés sur cet autel improvisé. Le motif de la jambe réapparaît de manière presque littérale, moulée dans *Cell III* (1991) et stylisée dans *Untitled (with Foot)* (1989). Dans cette dernière œuvre, le membre semble écrasé par une sphère, renouvelant ainsi le dialogue ininterrompu chez l'artiste entre le biologique et le mathématique. Et Louise Bourgeois se souvient certainement des lampes érotiques d'Alina Szapocznikow au moment d'éclairer *Trani-Episode* (1989 – encore une référence à l'Italie) dans *Precious Liquids* (1992). Plus généralement, les œuvres des deux femmes affirment une subjectivité qui conteste la suprématie de l'art minimal dans sa tentative de réévaluer le formalisme propre à la période moderniste⁸³. Leur subjectivité puise sa légitimité dans sa proximité avec le traumatisme : traumatisme personnel (malgré la référence au patriarcat) causé par la toute-puissance paternelle, dans le cas de Louise Bourgeois, traumatisme historique (quoique vécu intimement) de la Shoah, chez Alina Szapocznikow. Ces traumatismes s'articulent au sein du corps, de leurs propres corps : réceptacles des peines et des plaisirs, tant physiques que psychologiques ; frontières poreuses « entre soi et le monde⁸⁴ ». Le corps devient ainsi le centre de leurs préoccupations. Les deux artistes assument par ailleurs, comme le dit Kristine Stiles, le « rôle cérémoniel de l'art dans l'expression des conséquences inquiétantes des événements traumatiques⁸⁵ ». Cependant, le rapport que chacune instaure entre l'art et le traumatisme est fondamentalement différent. Louise Bourgeois, passe son expérience au filtre des mots et de la psychanalyse, tandis qu'Alina Szapocznikow la livre brute, inexplicée, inexplicable. Louise Bourgeois affirme que « l'art est une garantie de santé mentale⁸⁶ ». L'art sauve. Au contraire, Alina Szapocznikow s'y consume, s'y désagrège. Elle met d'ailleurs en scène son propre enterrement⁸⁷. L'artiste n'évacue pas pour autant la question de la survie et il est possible d'appréhender son œuvre au prisme du *Destruction Art*, tel que Stiles le définit dans son article « Survival Ethos and Destruction Art » (1992)⁸⁸ : « Un art qui ne se consacre pas exclusivement aux conditions de la destruction [...] mais qui est également un des moyens par lequel une conscience mondiale se forme et peut contribuer à la construction d'une nouvelle identité, nécessaire pour assurer la survie de l'humanité ». Louise Bourgeois, dans un premier temps, ferme sa porte à Alina Szapocznikow, selon une logique de protection face à la possibilité de l'anéantissement. Le risque désormais écarté, elle peut l'ouvrir à nouveau. Marcel Duchamp ayant démontré qu'une porte peut tout à la fois être ouverte et fermée⁸⁹, le dialogue entre les œuvres peut reprendre, au-delà de la question biographique.

¹ « A Warburgian art historian is not tied to period specializations, national frontiers, stylistic particularities. [...] I can place Cuban_american artist Ana Mendieta in conversation with Boticelli and Bernini or Szapocznikow with Holbein without losing the specific coordinates – generations and geographies, [...] – of their moments or practices » (Griselda Pollock, *After-affects / After-images Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. XXIX).

² Le renouveau de l'intérêt pour le travail d'Alina Szapocznikow doit beaucoup à l'engagement de commissaires d'exposition polonais tels que Anke Kempkes et Adam Szymczyk, qui l'ont inclus dès 2004 dans l'exposition « Flesh at War with Enigma » à la Kunsthalle de Bâle. Auparavant Anda Rottenberg avait réalisé une rétrospective remarquée à la Zacheta-National Gallery of Arts à Varsovie en 1998 et Sarah Wilson l'avait présentée dans son exposition « Paris, Capital of the Arts 1900-1968 », à Londres en 2002. Cependant sa véritable reconnaissance internationale est consécutive à sa présence à la Documenta 12 en 2007 puis à l'exposition « Sculpture Undone » qui voyagea du 10 septembre 2011 au 28 janvier 2013 entre le Wiels Centre d'Art contemporain (Bruxelles), le Hammer Museum (Los Angeles), le Wexner Center for the Arts (Columbus, Ohio), et le Museum of Modern Art (New York).

³ Agata Jakubowska (dir.), *Alina Szapocznikow. Awkward objects*, Varsovie / Bristol, Museum of Modern Art in Warsaw / University Presses Marketing, coll. « M Books », 2011. L'exposition s'est tenue du 14 mai au 26 juillet 2009. Le commissariat était assuré par Joanna Mytkowska et Agata Jakubowska, avec la collaboration de Marta Dziewanska et de Maria Matuszkiewicz.

⁴ <https://www.hauserwirth.com/exhibitions/501/louise-bourgeois-lynda-benglis-alina-szapocznikow-after-awkward-objects/view/>, consulté le 11 avril 2017, exposition du 17 novembre au 19 décembre 2009.

⁵ Kelly Baum, Andrea Bayer & Sheena Wagstaff (dirs), *Unfinished: thoughts left visible*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016. Exposition du 18 mars au 4 septembre 2016. Présentations de Alina Szapocznikow, *Tumeurs personnifiées* (1971), et de Louise Bourgeois, *Untitled (n° 2)* (1996).

⁶ Lettre de Louise Bourgeois à son époux Robert Goldwater dans laquelle elle mentionne la rencontre de « la sculpteur de Malakoff », 29 avril 1965, The Easton Foundation, LB-1457 (tous les documents identifiés comme LB, LBA, LL, RG et « Notes sur son agenda » dans cet article proviennent de The Easton Foundation et sont © The Easton Foundation. Les traductions sont de l'auteur. Les citations issues des écrits des deux artistes sont toujours transcrites en respectant leur grammaire et leur orthographe. Elles sont parfois traduites lorsque la compréhension l'exige).

⁷ Né en 1939, Henri Zerner, actuellement professeur émérite en histoire de l'art et en architecture à Harvard University, fut proche de Louise Bourgeois après leur rencontre à New York en 1958 (entretien téléphonique de l'auteur avec Henri Zerner, 30 mars 2017).

⁸ Gaétan Picon, Denis Chevalier, Cécile Goldscheider, *La Jeune Sculpture*, 1965, catalogue conservé par The Easton Foundation, exposition du 29 avril au 30 mai 1965.

⁹ Alina Szapocznikow, « Réflexions sur l'art », *Polska*, 1973, p. 22.

¹⁰ « Le salon de mai n'est pas mal – pêle-mêle mais intéressant » (lettre de Louise Bourgeois à Robert Goldwater, 7 mai 1965, LB-1459).

¹¹ *Art Journal*, vol. 22, n° 3, printemps 1963, p. 158-166.

¹² Pour l'histoire des carrières autour de Carrare, voir Francesca Alix Nicoli et Antoine Poncet (dirs), *Antoine Ponce. Aureo equilibrio nell'astrattismo internazionale*, cat. d'expo (Carrare, Centro Arti Plastiche e Piazza 27 Aprile, 30 juin-8 sept. 2013), Pontedera (Pise), Bandecchi & Vivaldi, 2013.

¹³ Pour la participation d'Alina Szapocznikow à ce projet, voir <http://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/1626>, consulté le 15 avril 2017.

¹⁴ La Biennale internationale de sculpture de Carrare.

¹⁵ Louise Bourgeois en conserve le catalogue.

¹⁶ Fischbach Gallery, New York, 20 septembre-8 octobre 1966.

¹⁷ Robert Storr, *Louise Bourgeois. Géométries intimes*, trad. de l'anglais par J.-F. Allain, Vanves, Hazan, 2016, p. 786-787 [chronologie].

¹⁸ Lettres d'Alina Szapocznikow à Roman Cieslewicz, IMEC.

¹⁹ The Easton Foundation, Louise Bourgeois Archive.

²⁰ « Hier, elena, la polonaise, m'a emmenée chez Nicoli, [Signori Vengor] et aux carrières de Piastra et Ortonovo » (lettre de Louise Bourgeois à Robert Goldwater, 28 septembre 1969, LB-1616).

²¹ Lettre de Louise Bourgeois à Robert Goldwater, 1^{er} octobre 1969, LB-1618.

²² À partir de 1968, Alina Szapocznikow utilise le polyuréthane qui, sous forme de mousse noire, lui permet de réaliser des séries (voir *Ventres-coussins*, 1968) ou de souligner la transparence des ses moulages en polyester (*Stèle*, 1968 ou *Torse noyé*, 1968).

- ²³ Frank Gallo (né en 1933), sculpteur américain de la figure féminine, et Marisol Escobar (1930-2016), peintre d'origine vénézuélienne proche du mouvement pop, installée à New York à partir de 1946.
- ²⁴ Lettre de Louise Bourgeois à Robert Goldwater, 2 octobre 1969, LB-1619.
- ²⁵ « Je n'ai jamais rien su de sa vie pendant la guerre, de sa vie en tant que femme. Il y avait un refus de sa part de parler de la guerre, de ce qu'elle avait vécu » (Piotr Stanislawski, entretien avec l'auteur, 13 mai 2015, dans H. Gheysens, *Alina Szapocznikow. Tumeurs, herbier. Chronique d'une exposition*, mémoire de Master 1 sous la direction de Angeline Scherf et Sébastien Gokalp, École du Louvre, 2015, Annexes) ; voir aussi le film documentaire de Jean-Marie Drot *Journal de Voyage en Pologne* (1966), diffusé à la télévision française le 4 avril 1969.
- ²⁶ Jonas Storsve, Annette Messenger, Anne Tronche, et Jola Gola (dirs), *Alina Szapocznikow. Du dessin à la sculpture*, cat. d'expo., Paris, Éditions Dilecta / Centre Pompidou, 2013. p. 145.
- ²⁷ Voir *Untitled* (1969), *Croquis de « Voyage » avec excroissances I* (1970), *Madone de Kruzlowa (Maternité)* (1969).
- ²⁸ « Aujourd'hui la statue de Alena a été montrée dans le jardin des sculpteurs avec la grue. Elle est partie à 7 heures (direct train Viareggio-Paris). Nous avons beaucoup bavardé et cela ma fait du bien » (lettre de Louise Bourgeois à Robert Goldwater, 3 octobre 1969 ; LB-1620).
- ²⁹ Le texte original est le suivant : « The only one who made it of their group is Polanski (Roman) the cinéaste who was a classmate of theirs. They are so impressed with the connection Knoedler (Paris, London, New York) that I feel that I ought to be up to the chance and yet I cannot do more than I do, and what I do I am satisfied with. I do not and never have felt betrayed from within (gift or motivation) I feel that I betray my luck [...] ».
- ³⁰ Lettre de Louise Bourgeois à Robert Goldwater, 20 octobre 1969, LB-1630.
- ³¹ Agenda de Louise Bourgeois, 1969, LBA-1969.
- ³² Wocieck Fangor (né en 1922), graphiste et peintre polonais, installé aux États-Unis à partir de 1966.
- ³³ Zofia Butrymowicz (1904-1987), artiste polonaise spécialisée dans les tapisseries.
- ³⁴ Terme de Louise Bourgeois qui désigne en réalité deux *Lampes-bouches*.
- ³⁵ R. Storr, *Louise Bourgeois. Géométries intimes*, op. cit., p. 317.
- ³⁶ « J'ai commencé à faire mes emballages. Alina m'a envoyé 2 lampes érotiques de Paris. Je n'ai même pas ouvert les boîtes » (lettre de Louise Bourgeois à Robert Goldwater, 25 novembre 1969, LB-1648). Lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 9 mars 2017, Jerry Gorovoy a confirmé avoir découvert après le décès de Louise Bourgeois, avec Frances Morris à l'époque conservatrice à la Tate Modern, les lampes dans leurs boîtes intactes.
- ³⁷ Ces rivalités nourrissent les imaginaires et les publications comme celle de Sebastian Smee à propos de Matisse et Picasso, Manet et Degas, Freud et Bacon, ainsi que Pollock et De Kooning : *The Art of Rivalry. Four Friendships, Betrayals, and Breakthroughs in Modern Art*, New York, Random House, 2016.
- ³⁸ Xavier Fourcade, directeur du département d'art contemporain de la galerie Knoedler à New York de 1966 à 1970, avant d'ouvrir sa propre galerie. Il signe un contrat avec Louise Bourgeois le 12 septembre 1969 et lui permet de participer à deux expositions collectives en janvier 1970 et septembre-octobre 1971.
- ³⁹ Notes de Louise Bourgeois sur une lettre de Robert Goldwater, 30 septembre 1969, RG-0170.
- ⁴⁰ Nathan Rapoport (1911-1987), sculpteur polonais, installé aux États-Unis à partir de 1950. On le connaît pour ses monuments à la mémoire de la Shoah.
- ⁴¹ Ses bonnes relations avec Jacques Lipchitz se sont détériorées lors de la réaction de ce dernier au décès de Varian Fry, qui avait joué un rôle décisif dans le transfert d'artistes occidentaux à New York pendant la guerre et qui est mort dans la propriété d'Easton de Louise Bourgeois et de Robert Goldwater. Cf. Lettre de Louise Bourgeois à Robert Goldwater, 29 septembre 1967, LB-1493 : « Lipchitz est un monstre. »
- ⁴² Lettre de Louise Bourgeois à Robert Goldwater, 4 octobre 1969 ; LB-1621.
- ⁴³ Puis attribuée au Musée National d'Art Moderne en 1976. Pour le récit de l'acquisition, voir J. Storsve « Louise Bourgeois au Musée national d'art moderne », dans Marie-Laure Bernadac et J. Storsve, *Louise Bourgeois*, cat. d'expo., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 18.
- ⁴⁴ Fonds Pierre Restany, INHA-Archives de la Critique d'art, Rennes.
- ⁴⁵ Il est important de noter que l'exposition ne montre aucun objet, seuls les documents sont visibles.
- ⁴⁶ Source : Voir Archives de la Bonino Gallery, citées par Manuela Ammer dans E. Filipovič, J. Mytkowska (dirs), *Alina Szapocznikow. Sculpture Undone 1955-1972*, cat. d'expo. (Bruxelles, Wiels Contemporary Art Centre, 10 sept. 2011- 8 janv. 2012 ; Los Angeles, Hammer Museum, 5 fév.- 29 avr. 2012 ; Columbus, Wexner Center for the Arts, 19 mai-5 août 2012 ; New York, MoMA, 7 oct. 2012-28 janv. 2013), New York, Museum of Modern Art, 2012, p. 135.
- ⁴⁷ Note d'A. Szapocznikow, écrite en anglais, reproduite dans *ibid.*, p. 58.
- ⁴⁸ « arrivée de Alina goes to Fangor » (AGENDA LB - 24 mars 1970).
- ⁴⁹ Photographe et graphiste d'origine polonaise, il est le second époux d'Alina Szapocznikow.
- ⁵⁰ IMEC, Fonds Roman Cieslewicz, CLW 107.

⁵¹ « It is not nice to say “law and order” – as a French girl – I feel guilty to be selfish (Alina) but justified in being suspicious though I may be unwisely, unrealistically, so my work is finished and I want to rest. I do not want to adopt children or be a savior to anyone anymore – I do not have to. » (AGENDA LB - 25 mars 1970.)

⁵² Antoine Poncet (né en 1928), sculpteur français, élève de Germaine Richier et d'Ossip Zadkine.

⁵³ Gonzalo Fonseca (1922-1997), sculpteur d'origine uruguayenne, époux d'Elizabeth Kaplan. Il se trouve à Pietrasanta en même temps que Louise Bourgeois.

⁵⁴ « Alina is coming – I do not say Alina does not need my help, or does not need to come to America (since she has such a nice studio in Malakoff) but I say I cannot help. it is too much for me. I feel bad about it and I cannot sleep [...] People are not with you if there is nothing in it for them: fair enough – [...] the outsider is pushing in and bugging me – In Querceta when the Poncets wanted to know Aimone + the house (I had told them that they could not come in) as everyone wanted to know about Gonzalo house. The Howard wanting to know about my work (because I said no). Alina wanting to come to Antony. Poncet wanting to come to Cugnia. Jessica is just an intruder like Poncet, Howard, Alina, Robert was no way to be seen. it is fear of castration predating sexual jealousy in sculptor guild new members are no use to me same at Knoedler's I feel guilty of selfishness and of inadequacy and maturity but I am afraid of intruders. » (Louise Bourgeois, agenda, 30 mars au 5 avril 1970.)

⁵⁵ Roland Topor (1938-1997), dessinateur, écrivain, graphiste français, membre fondateur du groupe Panique (avec Arrabal, Christian Zeimert, Alexandro Jodorowsky, Jacques Sternberg and Gironella). Il est à New York à l'occasion de son exposition du 12 mai au 6 juin 1970 à la Lefebvre Gallery. Il est un proche du couple Alina Szapocznikow et Roman Cieslewicz.

⁵⁶ IMEC, Fonds Roman Cieslewicz, CLW 107.

⁵⁷ « Had the show at the Bonino Gallery presented her most recent “sculptural projects” such as the steles made of black polyester foam with imbedded [...] fragmentary body casts, or [...] breasts or lips on stems illuminated [...], who knows if American art critic Lucy Lippard [...] might not have written Alina Szapocznikow into the emerging feminist history of women artists in the 1960s ? » (G. Pollock, *After-Affects / After-Images Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, op. cit., p. 186.)

⁵⁸ A. Jakubowska (dir.), *Alina Szapocznikow. Awkward objects*, op. cit.

⁵⁹ « the Alinas go to Yugoslavia all of August » (Louise Bourgeois, agenda, 27 juillet 1970).

⁶⁰ « La Pappa » est Maria Papa Rostkowska, une de leurs relations communes à Pietrasanta. Sculpteur et femme du monde polonaise, elle a épousé en 1958 Gualtieri Papa di San Lazzaro, propriétaire et directeur de la galerie XX^e Siècle à Paris et éditeur de la revue XX^e Siècle et des éditions XX^e Siècle.

⁶¹ Directeur artistique chez Henraux.

⁶² Nathaniel Kaz (1917-2010), sculpteur américain ayant travaillé à Pietrasanta, membre fondateur de la New York's Sculptor Guild.

⁶³ Lorenzo Garaventa (1913-1999), sculpteur et dessinateur italien.

⁶⁴ Lettre de Louise Bourgeois à Robert Goldwater, 17 septembre 1970, LB-1668.

⁶⁵ « La Papa va emporter la boîte destinée à Alina à Paris, ce qui évitera l'expédition à l'étranger. » (Lettre de Louise Bourgeois à Robert Goldwater, 25 septembre 1970, LB-1675.)

⁶⁶ Robert Goldwater décède soudainement le 26 mars 1973. Directeur du Museum of Primitive Art, l'institution lui consacre une exposition hommage en septembre. Voir la lettre de Louise Bourgeois à Roman Cieslewicz, IMEC, CLW 107 – 12 juillet 1973.

⁶⁷ Lettre de Louise Bourgeois à Roman Cieslewicz, IMEC, CLW 107 – 12 août 1973.

⁶⁸ Confirmant peut être ainsi la place symbolique de « fils adoptif » que ce dernier a pu occuper au sein de sa psychée.

⁶⁹ Sadie Richmond, maîtresse de Louis Bourgeois, le père de l'artiste, s'installe avec la famille à partir de novembre 1922, sous le prétexte d'enseigner l'anglais aux enfants.

⁷⁰ Lettre de Berthe Frenkel à Louise Bourgeois, 3 septembre 1945, LL-0037.

⁷¹ L. Bourgeois, M.-L. Bernadac, Hans-Ulrich Obrist, *Destruction du père. Reconstruction du père*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 2000, p. 117.

⁷² « Only the inanimate object is alive for me in these years, and making objects becomes my bulwark against the threat of the other, and every other is regarded as threatening, especially those who would try to get close to me. [...] I want to make a world within which I alone move amongst my objects. » (<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris>)

⁷³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de l'allemand par Gilles-Gaston Granger, Introduction de Bertrand Russell, Gallimard, 2001.

⁷⁴ Élisabeth Leibovici, « L'est-elle? Ne l'est-elle pas ? », dans M.-L. Bernadac et J. Storsve, *Louise Bourgeois*, op. cit., p. 135.

⁷⁵ « My feminism expresses itself in an intense interest in what women do. But I'm a complete loner. It doesn't help me to associate with people ; it really doesn't help me. What helps me is to realize my own disabilities and to expose them. Another very sad statement is that I truly like only the people who help me. It is a very, very sad

statement » (L. Bourgeois, dans L. Bourgeois et Donald Kuspit, *Bourgeois*, New York, Vintage Books, coll. « Vintage contemporary artists », 1988, p. 72).

⁷⁶ New York, Hotel Chelsea, 21 novembre-6 décembre 1970.

⁷⁷ *Homage to Bernin* (1967), de Louise Bourgeois, en témoignage.

⁷⁸ Henry Moore a largement contribué à la notoriété de la région en réalisant, avec l'aide de la marbrerie Henraux, *Reclining Figure* pour le siège de l'UNESCO à Paris ; voir Vittoria Laghi, « Monumental Abstract to Henraux : the Fortunes and Misfortunes of Its Sculpture Museum (1956-1972) », dans F. Alix Nicoli et A. Poncet (dirs), *Antoine Ponce. Aureo equilibrio nell'astrattismo internazionale*, op. cit., p. 69.

⁷⁹ H. Gheysens, *Alina Szapocznikow. Tumeurs, herbier. Chronique d'une exposition*, op. cit., p. 21.

⁸⁰ Le texte original est le suivant : « came off his godlike act ».

⁸¹ Lettre de Louise Bourgeois à Robert Goldwater, 22 septembre 1969, LB-1612.

⁸² L. Bourgeois, M.-L. Bernadac, H.-U. Obrist, *Destruction du père. Reconstruction du père*, op.cit., p 85.

⁸³ « Présences minimales. L'Anti-Forme et l'idée de danse », dans Marcella Lista (dir.), *A Different Way To Move: Minimalismes, New York, 1960–1980*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2017, p. 145.

⁸⁴ Helaine Posner (dir.), *Corporal politics*, Cambridge (Mass.) / Boston, MIT List Visual Arts Center / Beacon Press, 1992, p. 14.

⁸⁵ « [...] the ceremonial role of art in expressing the concerning consequences of traumatic events » (Kristine Stiles, *Concerning consequences. Studies in art, destruction, and trauma*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 2016, p. 13).

⁸⁶ « Art is a guarantee of sanity » est inscrit sur de nombreuses œuvres de Louise Bourgeois, notamment sur *Precious Liquids* (1992), Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

⁸⁷ Alina Szapocznikow, *Enterrement d'Alina* (1970, Musée National de Cracovie), reproduit dans Jola Gola, *Aliny Szapocznikow. Katalog rzezb*, Cracovie, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2001 p. 175.

⁸⁸ « [...] destruction art is not only about the presentation of the conditions of destruction. It is also one of the means by which a world of consciousness is being formed that may contribute to the construction of an latered sense of self, which is necessary to insure human survival » (K. Stiles, *Concerning consequences*, op.cit., p. 31).

⁸⁹ Jean Clair et Henri-Pierre Roché (dirs), *Marcel Duchamp*, vol. 2 ; *Catalogue raisonné, sources et bibliographie*, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977, p. 119 : « *Porte, 11, rue Larrey* ».