01 2007

La mémoire du corps contamine le musée

Suely Rolnik

Traduit par L. Claudio Pfeil en collaboration avec Joël Girard

> *Je vais donner un exemple personnel : je considère la poésie comme l'une des composantes les plus importantes de l'existence humaine, pas tellement comme valeur, mais comme élément fonctionnel. Nous devrions prescrire la poésie comme l'on prescrit des vitamines.*
> *Félix Guattari, São Paulo, 1982*[1]

Le parcours artistique de Lygia Clark occupe une position singulière dans le courant de critique institutionnelle qui se développe au cours des années 1960 et 70. À l'époque, des artistes dans divers pays prennent pour cible de leur recherche le pouvoir institutionnel de ce qu'on appelle le « système de l'art » dans la détermination de leurs oeuvres : des espaces qui leur sont assignés aux catégories à partir desquelles l'histoire (officielle) de l'art les qualifie, en passant par les moyens employés et les genres reconnus, parmi tant d'autres éléments. Expliciter, problématiser et dépasser ce cadre étroit, c'est ce qui, dés lors, oriente la pratique la pratique artistique, comme condition de sa force poétique – la vitalité

proprement dite de l'oeuvre, d'où émane son pouvoir d'interférence critique dans la réalité.

Au Brésil, la critique de l'institution artistique se manifeste dès le début des années 1960 dans des pratiques particulièrement vigoureuses et s'intensifie au cours de la décennie au sein d'un mouvement contre-culturel très large, qui persistera même après 1964, lorsqu'une dictature militaire s'installe dans le pays. Toutefois, à la fin de la décennie, le mouvement commence à s'essouffler, en raison des blessures infligées aux forces de création par la recrudescence de la violence du régime avec la promulgation de l'AI5 en décembre 1968[2]. Beaucoup d'artistes sont alors contraints à l'exil, soit parce qu'ils risquaient la prison, soit parce que simplement la situation était devenue intolérable : tel fut le cas de Lygia Clark. À l'instar de tout traumatisme collectif de cette envergure, l'affaiblissement du pouvoir critique de la création due au terrorisme d'État, se poursuit encore une décennie, au-delà du retour de la démocratie dans les années 1980, lorsque le néo-liberalisme gagne le pays. Excepté une effervescence culturelle de courte durée au sein du mouvement de lutte contre la dictature, au début des années 1980, ce n'est que plus récemment que la force critique de l'art est à nouveau activée à l'initiative d'une génération qui s'affirme dès la seconde moitié des années 1990, avec des questions et stratégies conçues en fonction des problèmes suscités par le nouveau régime alors déjà pleinement établi.

À l'exemple des pratiques semblables qui ont cours aujourd'hui un peu partout, l'une des caractéristiques des stratégies actuelles est la dérive extraterritoriale tel que Brian Holmes le signale.[3] Dans le cas du Brésil et de plusieurs pays latino-américains, on privilégie dans cette dérive le lien avec les actions sociales et politiques (par exemple, le Mouvement Sans Toit du Centre de la ville de São Paulo). Cela n'implique pas pour autant une désertion totale de

l'institution artistique avec laquelle on entretient une relation sans préjugés, en une dynamique fluide de va-et-vient, qui à chaque retour tend à injecter dans son corps souffrant des doses de force poétique qui déclenchent des micro mouvements de déterritorialisation critique. Celle-ci constitue une caractéristique supplémentaire de ces pratiques qui, comme le suggère Holmes, les différencie des propositions marquées par la critique institutionnelle des années 1960 et 70.[4] L'auteur qualifie cette dérive d'« extradisciplinaire », pour désigner ce qu'il circonscrit comme une troisième génération de critique institutionnelle, afin de la distinguer des générations précédentes : la première, des années 1960 et 70, qu'il définit comme « anti-disciplinaire » et, la seconde, de la fin des années 1980 et du début des années 90, qui d'après Holmes, conduit le courant de la décennie précédente à sa limite, révélant l'impasse face à laquelle l'art se trouve confronté en orientant sa critique vers l'intérieur de l'institution artistique elle-même. La tendance extradisciplinaire qui s'affirme dans les années 1990 constitue une réponse à cette impasse, aussi bien qu'aux questions posées dans le contexte du néo-libéralisme, dont l'hégémonie internationale coïncide avec l'émergence de cette génération d'artistes. Mais en identifiant dans l'actualité la tendance extradisciplinaire, l'auteur envisage aussi de la distinguer des autres tendances présentes dans une partie de cette même génération, vers ce qu'il qualifie comme « interdisciplinarité » ou « indiscipline ». Par le premier terme, il désigne une dérive vers d'autres disciplines, celle-ci n'étant que discursive, recourant à une glamoureuse virtuosité afin de « farcir » un discours vide, dont résulte un pastiche entièrement dénué de critique. Ce genre de démarche est parfaitement digérable par le marché, puisque tout à fait conforme au goût de la demande d'esthétisation du nouveau régime. Par le second terme, l'auteur désigne dans certaines pratiques actuelles la présence d'une liberté d'expérimentation indisciplinée,

apparemment semblable à celle des courants des années 1960 et 70, mais dont la raison d'être est en fait l'adaptation à la flexibilité de demande de signes, caractéristique du système capitaliste contemporain. Dans ce contexte, comme nous le savons aujourd'hui, la connaissance et la création se sont muées en objets privilégiés d'instrumentalisation au service du marché, ce qui a conduit certains auteurs à qualifier le néo-libéralisme globalisé de « capitalisme cognitif » ou « culturel ».

L'artiste digère l'objet

En 1969, Lygia Clark écrit : « Au moment même où il digère l'objet, l'artiste est digéré par la société qui lui a déjà trouvé un titre et une fonction bureaucratique : il sera l'ingénieur des loisirs de l'avenir, activité qui n'affecte en rien l'équilibre des structures sociales »[5]. Ce petit texte, en quelque sorte prophétique, est la preuve de la lucidité aiguë de l'artiste vis-à-vis des effets pervers du capitalisme culturel dans le champ de l'art, déjà en 1969, lorsque le nouveau régime se profilait à peine à l'horizon, alors qu'il ne s'installera de manière plus incisive qu'à partir de la fin des années 1970. Les modalités de critique que Lygia met en action dans ses propositions au cours des deux décennies suivantes ne trouveront un écho que dix ans après sa mort, au sein du mouvement de dérive extradisciplinaire entrepris par la nouvelle génération d'artistes. Face à l'évidence de cette résonance et, par conséquent, du support collectif qui désormais s'offrait au geste critique de l'artiste – lequel était par ailleurs en train de s'estomper en fonction de la forme que prenait l'assimilation récente de son oeuvre par le marché –, j'ai décidé de réaliser un projet de construction de mémoire autour de sa trajectoire. Développé entre 2002 et 2007, ce projet avait pour but de créer les conditions favorables à la réactivation de la

puissance de son oeuvre dans son retour au terrain institutionnel de l'art.

Lygia Clark a entamé son périple en tant qu'artiste en 1947. Ses treize premières années ont été consacrées à la peinture et à la sculpture, mais déjà en 1963, avec *Caminhando* [Cheminant], sa recherche a subi un infléchissement radicalement novateur qui s'est avéré irréversible, se déplaçant vers la création de propositions qui dépendaient du processus qu'elles mobilisaient dans le corps de ses participants comme condition de leur réalisation. Mais en quoi consistaient précisément ces propositions ?

Les pratiques expérimentales de Lygia Clark sont généralement comprises comme des expériences multisensorielles, dont l'importance aurait été d'avoir surmonté la réduction de la recherche artistique au champ du regard. Cependant, si explorer l'ensemble des organes des sens était une question courante de l'époque, ce qu'effectivement Lygia Clark a entrepris, les oeuvres de cette artiste sont allées plus loin : le foyer de sa recherche consistait en une mobilisation de deux capacités dont serait porteur chacun des sens. Je fais allusion aux capacités de perception et de sensation, qui nous permettent d'appréhender l'altérité du monde, respectivement comme une carte de formes sur lesquelles nous projetons des représentations ou comme un diagramme de forces qui affectent tous les sens dans leur vibratilité.

Les figures de sujet et objet n'existent que dans l'exercíce de la première capacité du sensible. Cette capacité les suppose et les maintient dans un rapport d'extériorité mutuelle ; tandis que dans l'exerccice de la deuxième capacité, l'autre est une multiplicité plastique de forces qui pulsent dans notre texture sensible, devenant ainsi une partie de nous mêmes, dans une éspèce de fusion. Deux modes d'appréhension de la réalité, irréductiblement

paradoxaux dans leur logique, ainsi que dans leur dynamique. La tension du rapport entre ces deux capacités est ce qui convoque et donne impulsion à l'imagination créatrice (c'est-à-dire l'activité de la pensée), laquelle à son tour déclenche des devenirs de soi-même et du milieu dans des directions singulières et non parallèles, impulsées par les effets de leurs rencontres[6].

Dès le début de son parcours, Lygia Clark par son expérimentation artistique a cherché à mobiliser chez les récepteurs de ses propositions l'appréhension vibratile du monde, ainsi que son paradoxe par rapport à la perception, visant l'affirmation de l'imagination créatrice que ce différentiel mettrait en mouvement, et son effet transformateur. Le travail ne s'interromprait plus dans la finitude de la spatialité de l'objet ; il se réalisait à présent comme temporalité dans une expérience dans laquelle l'objet se déchosifie pour redevenir un champ de forces vives qui affectent le monde et sont affectées par lui, produisant un processus continu de différenciation. Celle-ci a été sa façon de résister à la tendance de l'institution artistique à neutraliser la force de la création par l'intermédiaire de la réification de son produit, en le réduisant à un objet fétichisé. L'artiste, de fait, *a digéré l'objet* : l'oeuvre devient *événement*, action sur la réalité, transformation de celle-ci.

Cette question était déjà présente dans les stratégies de Lygia Clark en peinture et en sculpture[7]. Néanmoins, après 1963, l'oeuvre en vient à ne plus pouvoir exister autrement que dans l'expérience de récepteurs, hors de laquelle les objets se convertissent en une espèce de néant, résistant en principe à tout désir de fétichisation. L'avant-dernier pas a été accompli dans le travail avec ses étudiants en Sorbonne, où l'artiste a enseigné de 1972 à 1976 [8]. À ce moment déjà, elle choisit de s'exiler du territoire institutionnel et disciplinaire de l'Art, émigrant à l'université, dans le contexte du Paris estudiantin post 68, où il devient possible d'introduire dans

ses propositions l'altérité et le temps, qui avaient été bannis du territoire de l'Art. Il apparaît cependant ici que l'expérience que ses objets supposent et mobilisent comme condition de leur expressivité bute sur certaines barrières subjectives chez leurs récepteurs. Celles-ci sont érigées par la fantasmatique inscrite dans la mémoire du corps, à la suite des traumas vécus dans le passé dans des tentatives d'établir ce genre de rapport sensible avec le monde – lesquelles auraient été inhibées du fait qu'elles n'ont pas trouvé de réverbération dans un entourage hostile à cette qualité de rapport avec l'altérité (ce qui peut s'aggraver dans les régimes de dictature où ce genre de rapport fait l'objet d'humiliation, d'interdiction ou de punition, comme dans le cas du Brésil des années 1960-70). Lygia Clark découvre alors que ce n'était pas du tout évident de rendre concrète l'une des questions centrales de sa recherche artistique : réactiver chez les récepteurs de ses créations cette qualité d'*expérience esthétique*. Je fais référence à la capacité des récepteurs de se laisser affecter par les forces des objets créés par l'artiste et de l'environnement dans lequel ceux-ci étaient vécus ; mais surtout de se laisser affecter, par extension, par les forces de l'environnement de leur existence de tous les jours. C'est devant cette impasse que l'artiste crée la *Structuration du Self*, dernier geste de son oeuvre, qui a lieu après son retour définitif à Rio de Janeiro, en 1976.

Le nouveau foyer de recherche devenait la mémoire des traumas et de leurs fantasmes dont la mobilisation cessait à présent d'être un simple effet collatéral de ses propositions, pour occuper proprement le centre nerveux de son nouveau dispositif. Lygia Clark cherchait à explorer le pouvoir qu'avaient ces objets de faire affleurer cette mémoire et de « la traiter" (une opération qu'elle nommait « vomir la fantasmatique"). C'est donc la logique même de sa recherche qui l'a amenée à inventer sa dernière proposition artistique, à laquelle

s'associait une dimension délibérément thérapeutique. L'artiste travaillait avec chaque personne individuellement en des séances une heure, une à trois fois par semaine, pendant des mois et, dans certains cas, plus d'une année. Sa relation avec le récepteur, médiatisé par les objets, était devenu indispensable à la réalisation de l'œuvre : c'est à partir des sensations de la présence vive de l'autre dans son propre « corps vibratile »[9], au cours de chaque séance, que l'artiste définissait peu à peu l'usage singulier des *Objets Relationnels*[10]. C'est cette même qualité d'ouverture à l'autre qu'elle cherchait à provoquer chez ceux qui participaient à ce travail. Dans ce laboratoire clinico-poétique, l'oeuvre se réalisait dans la prise de consistence de cette qualité de relation avec l'altérité dans la subjectivité de ses récepteurs.

Rechercher cette qualité relationnelle dans ses propositions artistiques a été probablement la manière que Lygia Clark a trouvée pour se détacher de la politique de subjectivation marquée par l'individualisme, à ce moment-là déjà dominant, tel qu'il se présentait – et se présente de plus en plus – dans le domaine de l'Art : le couple formé par l'artiste inoffensif en état de jouissance narcissique et son spectateur/consommateur en état d'anesthésie sensible. En ce sens, la notion de « relationnel », coeur de la poétique pensante de l'oeuvre de Lygia Clark, pourrait nous servir de loupe supplémentaire pour différencier des attitudes dans la masse de propositions apparemment similaires qui prolifèrent de nos jours, s'associant aux distictions proposées par Holmes entre, d'un côté, la tendance critique vers l' « extradisciplinarité » et, de l'autre côté, la tendance a-critique vers l'« interdisciplinarité » et l' « indiscipline ».

À l'intérieur du circuit institutionnel, les propositions qui sont qualifiées et pensées comme « relationnelles »[11] (y compris celles qui sont classées sous les rubriques « interactivité », « participation

du spectateur » et autres), se réduisent souvent à un exercice stérile de divertissement qui concourt à la neutralisation de l'expérience esthétique – une affaire d'*ingénieurs du loisir*, pour paraphraser Lygia Clark. Une tendance parfaitement au goût du capitalisme cognitif et qui se propage avec lui, exactement aux mêmes rythme, vitesse et direction. Ces pratiques établissent une relation d'extériorité entre le corps et le monde où tout demeure au même endroit et l'attention se maintient *divertie*, plongée dans un état de *distraction* qui rend la subjectivité indifférente aux effets des forces qui animent le milieu qui l'entoure. De la sorte, la prétendue indiscipline de ces propositions et/ou l'interdisciplinarité stérile des fioritures discursives qui l'accompagnent habituellement, constituent des moyens privilégiés de production d'une subjectivité facilement instrumentalisable.

Poétique « et » politique

Dans ce contexte, nous pouvons considérer que, du moins dans l'intention, la situation des pratiques « extradisciplinaires » est diverse. Celles-ci se caractérisent par un mouvement délibéré de dérive qui les conduit hors des frontières du circuit et, y compris, dans son contre-courant. Je fais allusion surtout aux propositions, fréquentes en Amérique latine, qui s'infiltrent dans les interstices les plus tendus des villes. Dans ce flux, elles réjoignent souvent les pratiques militantes. Mais quelle serait la raison de ce rapprochement entre artistes et militants dans le nouveau contexte ? Qu'auraient en commum leurs pratiques ? Par ailleurs, qu'est-ce qui les distinguerait dans leur intersection ?

Des actions militantes et des actions artistiques ont en commum ceci qu'elles constituent deux formes d'affrontement des tensions de la vie sociale sur les points où sa dynamique de transformation

se trouve bloquée ; toutes deux ont pour but la libération du mouvement vital, étant donc des activités essentielles pour la *santé* d'une société – c'est-à-dire, l'affirmation de sa puissance créatrice de changement lorsque celui-ci est nécessaire. Toutefois, les genres de tensions que chacune affronte sont différents, de même que les opérations de leur affrontement et les facultés subjectives qu'elles comportent.

L'opération propre à l'activisme, avec sa puissance macropolitique, intervient dans les tensions qui ont lieu dans la réalité visible, stratifiée, entre pôles en conflit dans le partage des places établies par la cartographie dominante dans un contexte social donné (conflits de classe, de race, de genre etc). L'action militante s'inscrit au coeur de ces conflits, se situant en position d'opprimé et/ou d'exploité, ayant pour but la lutte en faveur d'une configuration sociale plus juste. De son côté, l'opération propre à l'action artistique, avec sa puissance micropolitique, intervient dans la tension de la dynamique paradoxale entre, d'une part, la cartographie dominante avec sa relative stabilité et, d'autre part, la réalité sensible en perpétuel devenir, effet de la présence vive de l'altérité qui n'a de cesse d'affecter nos corps. Ces changements provoquent une tension dans la cartographie en cours, ce qui finit par entraîner des *collapsus* de sens. Ceux-ci se manifestent par des crises dans la subjectivité, lesquelles conduisent l'artiste à créer, de façon à donner expressivité à la réalité sensible génératrice de tension. L'action artistique s'inscrit sur le plan performatif – visuel, verbal, musical ou autre –, produisant des changements irréversibles dans la cartographie en cours. En s'incarnant dans les créations artistiques, ces changements rendent celles-ci porteuses d'un pouvoir de contagion à leur réception. Selon le dire de Guattari : « Lorsqu'une idée est valable, lorsqu'une oeuvre d'art correspond à une mutation véritable, il n'est pas besoin d'articles

dans la presse ou à la télé pour l'expliquer. Elle se transmet directement, aussi vite que le virus de la grippe japonaise »[12]. En somme : du côté du militantisme, nous nous trouvons face à des tensions propres aux conflits sur le plan de la cartographie du réel visible et dicible (plan des stratifications qui délimitent sujets, objets et ses représentations) ; du côté de l'art, nous sommes face à des tensions entre ce plan et ce qui s'annonce déjà dans le diagramme du reél sensible, invisible, indicible (plan des flux, intensités, sensations et devenirs). Le premier fait surtout appel à la perception et le deuxième à la sensation.

Si l'art, dans sa dérive extraterritoriale, se rapproche de l'activisme dans le contexte du capitalisme culturel, cela est dû au blocage de la force politique qui lui est inhérente, occasionné par le nouveau régime. Ce blocage découle de la logique mercantile-médiatique que celui-ci a infligée dans le domaine de l'art, laquelle opère aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de ce domaine. À l'intérieur du domaine de l'art, la manoeuvre est plus évidente : elle consiste à associer des pratiques artistiques aux logos des entreprises, en leur adjoignant par là du « pouvoir culturel », ce qui accroît leur pouvoir de séduction sur le marché. Ceci vaut egalément pour les villes, qui, de nos jours, investissent les Musées d'Art Contemporain et leurs architectures tapageuses, comme l'un de leur principal équipement de pouvoir afin de s'insérer dans le cadre du capitalisme globalisé, en les transformant ainsi en pôles plus attrayants pour les investissements. C'est à coup sûr du fait d'avoir senti l'exigence d'affronter l'oppression de la domination et de l'exploitation sur son propre terrain, laquelle découle du rapport spécifique entre capital et culture sous le règne du néo-libéralisme, que les artistes en sont venus à choisir les stratégies extradisciplinaires, associant la dimension macropolitique à leurs actions.

Néanmoins, le blocage de la puissance critique de la création a lieu aussi en dehors de son terrain, car la logique mercantile-médiatique non seulement possède dans les forces d'invention l'une de ses principales sources d'extraction de la plus-value, ce qui est un fait notoire, mais surtout elle opère une instrumentalisation des forces inventives pour constituer ce que j'appelerai ici l' « imagosphère » qui recouvre aujourd'hui entièrement la planète. Je me réfère à la couche continue d'images qui s'interpose comme un filtre entre le monde et nos yeux, en nous rendant aveugles à la pulsation tendue de la réalité. Cet aveuglement, associé à l'identification a-critique avec ces images, qui tend à se produire dans les strates les plus variées de la population planétaire, est ce qui conditionne les subjectivités à se soumettre aux desseins du marché, permettant ainsi que toutes leurs forces vitales soient enrôlées dans l'hyper machine de production capitaliste. Considérant que la vie sociale constitue la destination ultime de la force inventive ainsi instrumentalisée – systématiquement détournée de son cours vers la production de l'intoxicante imagosphère –, c'est précisément la vie sociale que beaucoup d'artistes choisissent pour monter leurs dispositifs critiques, poussés par ailleurs à se lancer vers une dérive hors de l'atmosphère également étouffante des institutions artistiques. Dans cet exode se créent d'autres moyens de production artistique et également d'autres territoires de vie (de là, la tendance à s'organiser en collectifs, qui maintiennent un rapport entre eux, se réunissant souvent autour d'objectifs communs aussi bien sur le terrain culturel que politique, pour regagner leur autonomie par la suite). Sur ces territoires, respire à nouveau la relation sensible (vibratile) avec une altérité vivante (c'est-à-dire l'expérience esthétique). Respire également la liberté de l'artiste de créer en fonction des tensions indiquées par les affects du monde sur son corps – ce qui se heurte, par ailleurs, à plusieurs obstacles sur le terrain de l'art.

La dimension macropolitique qui s'active dans ce type de pratiques artistiques est ce qui les rapproche des mouvements sociaux dans la résistance à la perversion du régime en cours. Ce rapprochement trouve sa réciproque dans les mouvements sociaux, qui, quant à eux, sont amenés à incorporer une dimension micropolitique à leur activisme traditionnellement circonscrit à la macropolitique. Ceci s'opère dans la mesure où, dans le nouveau régime, la domination et l'exploitation économiques trouvent dans la manipulation de la subjectivité via l'image, l'une de leurs armes principales, sinon « la » principale. Leur lutte cesse, ainsi, de se borner au plan de l'économie politique, pour embrasser les champs de l'économie du désir et de la politique de l'image. La collaboration entre artistes et activistes s'impose à plusieurs reprises actuellement comme condition nécessaire pour mener à terme le travail d'interférence critique entrepris aussi bien par les uns que par les autres, chacun dans un domaine spécifique du réel, et dont la rencontre produit des effets de *transversalité* dans chacun de ses terrains respectifs.

La loupe relationnelle

Une fois identifiée la dérive extraterritoriale, selon la vision que Holmes nous offre avec sa cartographie, nous sommes à même d'en préciser davantage les traits. La raison en est qu'il faut, également sur ce terrain, differencier des attitudes. Si dans le contexte du capitalisme culturel les artistes partagent avec les activistes les mêmes foyers de tension de la réalité, cependant, les pratiques artistiques d'interférence dans la vie publique les plus incisives ne sont pas celles qui, dans leur rapprochement avec les pratiques militantes, finissent par se confondre entièrement avec celles-ci – réduisant leur champ d'action à la macropolitique et courant le risque de devenir strictement pédagogiques, illustratives et même pamphlétaires. Les pratiques artistiques d'interférence dans la vie

publique les plus incisives sont plutôt celles quí affirment la puissance politique propre de l'art.

Ici, à nouveau, la notion de « relationnel », telle qu'elle est définie par les propositions de Lygia Clark, peut nous servir de loupe. Dans cette dérive vers la vie publique, les interventions artistiques qui gardent leur puissance micropolitique seraient celles qui se font à partir de la manière selon laquelle les tensions du capitalisme culturel affectent le corps de l'artiste et c'est cette qualité de relation avec le présent que ces actions visent à susciter chez leurs récepteurs. Et leur pouvoir de libérer l'expression et ses images de leur utilisation perverse sera d'autant plus grand que leur langage sera précis. Cela favorise d'autres modes d'utilisation des images, d'autres formes de réception, mais aussi d'autres formes d'expression qui peuvent introduire de nouvelles politiques de la subjectivité et de son rapport avec le monde – c'est-à-dire, de nouvelles configurations de l'inconscient dans le champ social, en rupture avec les références dominantes. En d'autres termes, ce que ce genre de pratique peut susciter chez ceux qui la reçoivent n'est pas simplement la conscience de la domination et de l'exploitation, sa face visible, macropolitique, comme le fait l'activisme. Ce qu'elle peut plutôt convoquer est l'expérience de ces relations de pouvoir dans le corps lui-même, sa face invisible, inconsciente, micropolitique, qui interfère dans le processus de subjectivation là où celui-ci devient captif. Face à cette expérience, il devient impossible d'ignorer le malaise que cette cartographie perverse provoque en nous. Ceci peut contribuer à rompre l'ensorcellement de nos yeux par l'imagosphère néo-libérale, réveillant leur puissance vibratile de l'état maladif d'hibernation. On acquiert ainsi une plus grande accuité dans le sens d'une pratique de résistance effective, y compris sur le plan macropolitique. Celle-ci par contre s'affaiblit lorsque tout ce qui concerne la vie sociale se réduit à nouveau

exclusivement à la macropolitique, en transformant les artistes qui oeuvrent sur ce terrain en simples scènographes, graphistes et/ou publicitaires de l'activisme (ce qui, en outre, favorise les forces réactives qui l'emportent sur le territoire institutionnel de l'Art, leur offrant des arguments pour justifier leur détachement de la réalité et leur dépolitisation).

Le nouveau contexte mène à une collaboration entre artistes et activistes qui permet de franchir l'abîme entre micro et macropolitique qui a marqué le rapport troublé d'amour et de haine entre mouvements artistiques et mouvements politiques au long du XXè siècle, responsable de nombre des échecs des tentatives collectives de changement. Mais pour cela, il faut maintenir la tension de cette différence irréconciliable, de façon à ce que ces deux puissances – micro et macropolitique – soient actives et que l'on préserve leur transversalité dans les actions artistiques et militantes que la nouvelle situation favorise en chacune d'elles et, par extension, dans l'ensemble de la vie sociale. Un rapport marqué par un « et » sous tension entre actions radicalement hétérogènes, distinct des rapports caractérisés soit par la réduction de l'une à l'autre, soit par le choix de l'une « ou » de l'autre ou encore par l'hallucination de leur synthèse, mais également par la supposition de leur non-rapport. Comme le suggère Rancière, « le problème ne consiste pas à renvoyer chacune à sa place, mais à maintenir la tension qui fait tendre, l'une vers l'autre, une politique de l'art et une poétique de la politique qui ne peuvent pas s'unir sans s'auto-supprimer »[13].

Sensible très tôt à cet état de choses, Lygia Clark a opté, dès les années 1970, pour la solitude de cette position extradisciplinaire, bien avant que celle-ci ne devienne objet d'un large mouvement collectif de critique sur le terrain de l'art. Le travail développé dans sa dérive a consisté dans la construction d'un territoire singulier,

auquel l'artiste a donné corps peu à peu tout au long de sa trajectoire. Avec la *Structuration du Self* s'achève cette construction. En ce sens, il est important de reconnaître que, de fait, Lygia a abandonné le champ de l'Art et a opté pour le champ de la Clinique, après son bref passage par l'Université. C'est une décision stratégique qui doit être reconnue comme telle. Il s'agissait de faire un corps à l'exil du territoire institutionnel de l'Art où sa puissance critique ne trouvait pas de résonance et avait tendance à s'effacer dans la stérilité d'un champ sans altérité (ce qui s'aggravait encore plus au Brésil sous dictature). Dans cette migration, l'artiste réinvente le *public* au sens fort des subjectivités porteuses d'expérience esthéthique. Celui-ci avait disparu de l'univers de l'Art, où a été remplacé par une masse indifférenciée de consommateurs démunis de l'exercice vibratile du sensible et dont la définition se réduit à leur classement dans des catégories statistiques pré-établies. Lygia construit ce nouveau public avec ses objets et dispositifs dans une relation avec chacun de ses récepteurs, en ayant pour objet la politique de subjectivation et, comme moyen, la durée (condition pour interférer dans ce champ, en y réintroduisant l'altérité, l'imagination créatrice et le devenir). Mais, si avec cette démarche Lygia Clark s'inscrit dans le mouvement de dérive extradisciplinaire qui viendrait à prendre corps deux décennies plus tard, son geste a dû rester en exil, puisque le territoire de l'Art n'était pas prêt à le recevoir. En ce sens, son oeuvre a dû rester en partie prisonnière de la position anti-disciplinaire qui avait caractérisé les mouvements de son époque.

Du point de vue du territoire insolite que l'artiste constitua avec son oeuvre, l'esthétique, le clinique et le politique s'avèrent être des puissances de l'expérience, inséparables dans leur action d'interférence dans la réalité subjective et objective. Comme nous l'avons vu, dans cette proposition s'opère une intervention subtile

dans l'état d'appauvrissement de la création et de la réception dans le circuit institutionnel de l'art", symptôme de la politique de subjectivation du nouveau régime capitaliste. Mais ce processus ne s'arrête pas là : la réactivation de l'expérience esthétique que ces propositions provoquaient a consisté plus largement en un acte thérapeutique et de résistance politique dans le tissu de la vie sociale, allant au-delà des frontières du champ de l'Art et mettant ainsi en crise son autonomie supposée. Avec ce travail, ses « clients » brésiliens – ainsi Lygia Clark nommait ceux qui se disposaient à vivre l'expérience – seraient probablement mieux equipés pour traiter les effets toxiques du pouvoir dictatorial dans leur puissance de création, mais aussi pour éviter que, au moment d'être réactivée par le pouvoir pervers du nouveau régime, cette force ne soit pas si facilement instrumentalisée[14].

C'est cette triple puissance de l'oeuvre de Lygia Clark – esthétique, clinique et politique – que j'ai voulu réactiver avec le projet de construction de mémoire, face au voile d'oubli qui l'enveloppe. Mais que veut dire « oubli » dans le cas d'un corpus d'oeuvre comme celui-ci, qui, au contraire, est de plus en plus célébré dans le circuit international de l'Art ?

De retour au musée

De fait, durant la vie de Lygia et encore pendant une dizaine d'années après sa mort, ses pratiques expérimentales n'ont eu aucune réception dans le territoire de l'Art. En 1998, le circuit institutionnel reconnaît enfin les propositions expérimentales de l'artiste[15], mais à partir de là elles en viennent à être fétichisées : on expose tout simplement les objets qui ont fait partie de ces actions ou bien on refait ces actions devant des spectateurs qui leur sont extérieurs. Si l'artiste avait fait de son oeuvre la digestion de

l'objet afin de réactiver le pouvoir critique de l'expérience artistique, le circuit digérait maintenant l'artiste en en faisant l'ingénieur du loisir d'un futur qui était déjà arrivé, ce qui « n'affecte en rien l'équilibre des structures sociales », exactement comme elle l'avait prévu. Tout au plus, l'on expose des documents, mais ceux-ci permettent seulement l'appréhension fragmentaire de ces actions dans leur simple extériorité, dénuées de leur essence « relationnelle ». Ainsi, l'on neutralise l'effort courageux du geste critique de l'artiste, de façon à faire de son oeuvre un mets exquis destiné au banquet de l'instrumentalisation.

Le malaise que cette situation provoquait en moi à chaque fois que je tombais sur l'oeuvre de Lygia Clark, enfermée dans le territoire de la Clinique ou réduite à un néant fétichisé dans le territoire de l'Art, c'est ce qui m'a imposé l'exigence d'inventer une stratégie qui transmettrait ce qui était en jeu dans ces pratiques et activerait ainsi l'impact de son geste, au moment même de son incorporation neutralisante par le système de l'Art.

Si le fait de maquerauter l'énergie critique des propositions de Lygia Clark au service des fins du capitalisme culturel signifierait leur mort, de même les laisser dans la Clinique, dépourvues du sens du geste migratoire qui les caractérisait, reviendrait à les confiner dans une nouvelle discipline, en éteignant la flamme disruptive de cette dérive. Comme dans tout exil, si le territoire de la Clinique lui avait servi de corps-prothèse pour réactiver la vitalité de la création agonisante dans le territoire de l'Art, le processus se poursuivrait avec le retour à ce dernier, à condition que le corps de son oeuvre réinventé et revitalisé dans l'exil puisse y irradier sa puissance, ouvrant là des espaces de pulsation poétique. Mais comment transmettre une oeuvre qui n'est pas visible, puisqu'elle se réalise dans la temporalité des effets de la relation que chaque

personne établit avec les objets qui la composent et avec le contexte établi par son dispositif ?

Promouvoir un travail de mémoire au moyen de plusieurs entretiens, qui seraient cinématographiquement enregistrés, telle fut la direction dans laquelle j'ai trouvé une réponse. L'idée était de produire un enregistrement vivant des réverbérations du corps constitué par Lygia dans son exil de l'Art, en son environnement culturel et politique au Brésil comme en France. Le but était de faire affleurer la mémoire des puissances de ces propositions, moyennant une immersion dans les sensations vécues dans les expériences que celles-ci procuraient. Là encore il ne suffisait pas de restreindre les entretiens à ceux qui étaient directement liés à Lygia Clark, sa vie et/ou son oeuvre ; il était nécessaire de produire également une mémoire du contexte dans lequel sa poétique avait son origine et ses conditions d'existence, puisque l'intervention dans la politique de subjectivation et de relation avec l'autre alors dominante était dans l'air du temps, et se produisait également, de beaucoup d'autres manières, dans l'ambiance contre-culturelle effervescente de l'époque. Il était surtout question de convoquer et de documenter l'angoissante expérience de l'abîme qui s'interposait alors au Brésil entre les actions macro et micropolitiques (qui se manifestaient respectivement dans la guérilla et dans la contre-culture) dans une espèce de rejet paranoïaque mutuel. Cet abîme pouvait alors être mis en question, étant donné qu'il commençait à être franchi. Il était nécéssaire d'inciter à un travail d'élaboration de cette experience intense de toute une génération, travail qui avait été empêché jusqu'alors par la superposition des effets nuisibles de la dictature et du néo-libéralisme sur l'exercice de la pensée (une tâche pour laquelle je pouvais compter sur mes trente et quelques années de pratique clinique). En somme, il s'agissait de produire une mémoire des corps que l'expérience des propositions de Lygia

Clark avait affecté et où elle s'était inscrite pour la faire pulser au présent, vu que son sol, irrigué au cours de trente années par les générations successives de critique institutionnelle, redevenait potentiellement fértilisable. L'opération irait à rebrousse-poil de la neutralisation de l'oeuvre de Lygia Clark, dans son retour à ce territoire promu par le marché. Le pari était que la réactivation de cette mémoire – notamment celle du legs de cette artiste – agencée avec la vigueur du mouvement artistique revitalisé par l'actuelle génération de critique institutionnelle, aurait le pouvoir d'associer à celui-ci de nouvelles forces issues de ces poétiques ancestrales ; et, réciproquement, le pouvoir d'associer de nouvelles forces à l'expérience de ces poétiques ancestrales qui étaient devenues objet d'oubli défensif. De cette façon, elles pourraient être réactivées et leurs questions pourraient être reprises dans la confrontation avec le présent.

La stratégie a consisté à faire entendre un concert de voix paradoxales et hétérogènes, marquées par le timbre de la singularité des expériences vécues et, donc, dissonantes par rapport aux timbres auxquels nous sommes habitués, que ce soit dans le champ de l'Art, de la Clinique ou de la Politique. Pour cela, 66 entretiens ont été réalisés, en France, aux États-Unis et au Brésil, dont le résultat est une série de DVD[16]. Au cours des tournages, Corinne Diserens qui, à l'époque, dirigeait le musée des Beaux-Arts de Nantes, a proposé que nous pensions à une exposition à partir de ce matériel. Un autre défi surgissait alors : serait-il pertinent de transporter cette oeuvre dans l'espace muséologique alors que nous savons que Lygia Clark avait déserté définitivement ce territoire dès 1963 ? Si l'artiste était encore vivante, aurait-elle choisi la circulation à double-sens qui est devenue possible de nos jours ? Nous ne le saurons jamais. Nous pouvons, cependant, être sûrs d'une chose : elle s'insurgirait résolument contre la manière dont

son oeuvre revient au musée. Mais Lygia n'est plus parmi nous et la décision sur la façon de réagir à ce retour ne peut être prise que par nous-mêmes. En prenant à mon compte la responsabilité et le risque de cette décision, j'ai fait le choix d'interférer dans les paramètres de transmission de son oeuvre, à l'intérieur du musée lui-même. Mais comment transmettre une oeuvre comme celle de Lygia Clark dans ce type d'espace ?

L'exposition a apporté une réponse possible, par le recours à la mémoire qui a constitué son nerf central. Les films imprégnaient de mémoire vivante l'ensemble d'objets et de documents exposés, de manière à leur restituer leur sens : c'est-à-dire, l'expérience esthétique, indissociablement clinique et politique, vécue par ceux qui ont pris part à ces actions et au contexte où elles ont eu lieu. Ma supposition était que, de cette manière seulement, la condition d'*archive morte* qui caractérise les documents et les objets qui restent de ces actions pourrait être dépassée pour en faire les éléments d'une mémoire vivante, productrice de différences au présent.

Pour cette entreprise, je comptais sur un type d'expérience de travail clinique sur le champ social, introduite par la Psychothérapie et l'Analyse Institutionnelles avec lesquelles j'ai été engagée au cours des années 1970 et 80, même période où Lygia développait ses expérimentations relationnelles. Dans ces décennies, un large mouvement de critique institutionnelle remuait le champ de la Santé mentale dans plusieurs pays, entraînant des ruptures irréversibles. C'est probablement la raison pour laquelle Lygia a choisi ce champ, et pas un autre, pour sa dérive extraterritoriale (période pendant laquelle, sur le terrain artistique, au contraire, le mouvement critique s'était tu, sous la pression écrasante du marché de l'art qui atteint son sommet dans les années 1980). Ce qui me conduit à supposer la raison de ce choix est le vif intérêt que ces

mouvements avaient éveillé chez Lygia – en particulier, l'expérience de la Psychothérapie Institutionnelle entreprise à La Borde, hôpital psychiatrique dont le directeur clinique était Guattari ; et, aussi, son déployement dans la Schizoanalyse, fruit de la collaboration du psychanalyste avec Gilles Deleuze. L'artiste a lu avidement *L'Anti-Oedipe*, première oeuvre conjointe des deux auteurs, au moment même de sa publication en 1972, en y ayant trouvé une curieuse affinité avec ses propres recherches.

Injections de poésie dans le circuit

S'interroger si les musées permettent encore ce type de déflagration critique n'est peut-être pas la meilleure manière de poser le problème concernant le mode de présentation de ce genre de propositions. À la différence de ce que pensait la première génération de critique institutionnelle, il n'existe pas de régions de la réalité qui soient bonnes ou mauvaises dans une prétendue essence identitaire ou morale qui les définirait une fois pour toutes. Il faut déplacer les données du problème, comme on a commencé à le faire plus récemment. Le foyer de la question doit être éthique : discerner les forces qui investissent chaque musée, à chaque moment de son existence, des plus poétiques jusqu'à celles de sa neutralisation instrumentale la plus indigne. Entre ces pôles actif et réactif s'affirme une multiplicité changeante de forces aux degrés de puissance variés et variables, en un constant réarrangement des diagrammes de pouvoir.

Il n'existe pas de formules toutes faites pour réaliser une telle évaluation. Pour cette tâche, artistes, critiques, commissaires d'exposition ou conservateurs de musée, ne peuvent compter que sur les puissances vibratiles de leur propre corps, de façon a se rendre vulnérables aux nouveaux problèmes qui palpitent dans la

sensibilité de chaque contexte et à chaque moment, afin de les porter ensuite au visible et/ou au dicible. Dans le cas des commissaires, par exemple, cette vulnérabilité leur sert à flairer les propositions artistiques qui auraient le pouvoir d'actualiser ces problèmes jusqu'alors virtuels, assumant ainsi la responsabilité éthique de leur fonction, conscients de la valeur politique (et clinique) de l'expérience artistique. Le pas suivant consisterait à chercher le lieu et la stratégie de présentation appropriés à la singularité de chacune de ces propositions, de manière à créer leurs conditions de transmissibilité.

Que ces actions artistiques aient lieu ou pas dans des espaces muséologiques, cela relevera de leur singularité et de la qualité du problème qui se trouve à leur origine ; et si, dans certains cas, le musée peut être l'un des lieux possibles pour la réalisation de ces actions, le choix de l'institution adéquate doit passer par une cartographie des forces en jeu avant que l'on prenne la moindre initiative. C'est de cette manière que la force proprement poétique peut participer au destin d'une société, en contribuant à ce que sa vitalité puisse s'affirmer, à l'abri de l'appel séducteur du marché qui lui propose de s'orienter uniquement selon ses propres intérêts.

La force poétique est l'une des voix dans la polyphonie paradoxale à travers laquelle se dessinent les devenirs hétérodoxes et imprévisibles de la vie publique. Ceux-ci n'arrêtent pas de s'inventer pour libérer la vie des impasses qui surviennent dans les foyers infectieux où le présent devient intolérable. L'artiste a une écoute fine pour les sons inarticulés qui nous arrivent de l'indicible là où la cartographie dominante s'éfiloche. Sa poésie est l'incarnation même de ces sons qui se font ainsi entendre parmi nous. « Les microprocessus révolutionnaires peuvent ne pas être de la même nature des relations sociales. La relation d'un individu avec la musique ou la peinture, par exemple, peut occasionner un

processus de perception et de sensibilité entièrement nouveau »[17], souligne Guattari. Et le schizoanalyste préconise : « Nous devrions prescrire la poésie comme l'on prescrit des vitamines ». C'est peut-être du fait d'avoir produit des doses généreuses de force poétique, que le legs de Lygia Clark continue à nourrir la pensée critique de notre actualité.

---

[1] F. Guattari et S. Rolnik, *Micropolítica. Cartografia do desejo*, São Paulo, Vozes, 1986 ; 7ème édition, revisée et augmentée, 2007, p. 269. Éditions en français : *Micropolitiques*, Paris, Le Seuil (Les empêcheurs de penser en rond), 2007.

[2] Le AI5 (Acte Institutionnel n. 5), promulgué par la dictature militaire le 13 décembre 1968, permettait de punir de prison n'importe quel acte considéré subversif, sans droit à *habeas corpus*.

[3] Voir B. Holmes, « L'extradisciplinaire », publié à l'occasion d'un travail en collaboration avec F. Deck dans l'exposition *Traversées*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2001. Voir également, du même auteur, « L'extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique Institutionnelle », Paris, Multitude, n. 28, 2007.

[4] La participation de treize collectifs de São Paulo à la IXe Biennale de Havana, sous le titre *Territoire São Paulo*, est l'un des multiples exemples du mouvement de va-et-vient du champs institutionnel de l'Art, de la part de jeunes artistes brésiliens. (http://www.bienalhabana.cult.cu/protagonicas/proyectos/proyecto.php?idb=9&&idpy=23).

[5] Lygia Clark, « L'homme structure vivante d'une architecture biologique et celulaire » *in Robho*, n. 5-6, Paris, 1971 (fac-similé de

la revue disponible in *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle*, catalogue de l'exposition, S. Rolnik et C. Diserens (Eds.), Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005.

[6] Pour de plus amples éclaircissements concernant la double capacité du sensible et son paradoxe, de même que de sa présence centrale dans la poétique de Lygia Clark, voir S. Rolnik, « D'une cure pour temps dénués de poésie », *ibid*., pp.13-26.

[7] Voir S. Rolnik, « Molding a Contemporary Soul : The Empty-Full of Lygia Clark » in Rina Carvajal y Alma Ruiz (Eds.). *The Experimental Exercise of Freedom, Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999, pp. 55-108.

[8] Lygia Clark a été enseignante à l'UFR d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art, de l'Université de Paris-I, Sorbonne (faculté connue sous le nom de Saint-Charles).

[9] « Corps vibratile » est une notion que je travaille depuis 1987, lorsque je l'ai proposée pour la première fois dans ma thèse de Doctorat, publiée en 1989 (*Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, Réédition, Porto Alegre, Sulina, 2006 ; 3ème édition 2007). Cette notion désigne la capacité de tous les organes des sens de se laisser affecter par l'altérité. Celle-ci indique que c'est tout le corps qui possède tel pouvoir de vibration sous les forces du monde.

[10] *Objets relationnels* est le nom générique que Lygia Clark a attribué aux objets qui avaient émigré de propositions antérieures vers la *Structuration du Self*, ou bien qu'elle créait spécialement à cette fin.

[11] Voir notamment N. Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, Dijon, France, Presses du Réel, 2002.

[12] F. Guattari et S. Rolnik, *Micropolítica. Cartografias do desejo, op. cit.*, p. 132. Édition en français : *Micropolitiques,* op.cit. p.160.

[13] J. Rancière, « Est-ce que l'art resiste à quelque chose ? », conférence prononcée au Vè Symposium International de Philiosophie – Nietzsche et Deleuze « Art et Résistance », Fortaleza, Brésil, 8-12/11/2004.

[14] Voir S. Rolnik, « Geopolítica da cafetinagem » / « The geopolitics of pimping » *in Rizoma.net*, revue éléctronique, *Documenta 12 Magazine Project*, 2006. Édition en espagnol : « Geopolítica del chuleo » in *Brumaria 7*, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Madrid, *Documenta 12 Magazine Project*, 2006. Édition en allemand : « Geopolitik der Zuhälterei » *in Transform.eipcp.net/ Transversal* « Subjectivities and machines », 10/2006.

[15] Je fais allusion à la petite salle consacrée à quelques unes des propositions expérimentales de Lygia Clark à la Documenta X et, surtout, à la rétrospective itinérante de son oeuvre organisée par la Fondació Antoni Tapiès, qui a circulé dans d'autres musées européens (y compris le MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille) et à Rio de Janeiro.

[16] Vingt DVD sous-titrés en français, accompagnés d'un livret, constitueront un coffret disponible en 500 exemplaires en France, qui seront distribués gratuitement à des institutions culturelles et educationnelles et commercialisés dans les librairies. En outre, 53 des 65 entretiens filmés seront à la disposition du public, aussi bien dans l'intégralité que dans leur montage, au Musée des Beaux-Arts de Nantes. Au delà de ce Musée la réalisation de ce projet a été

soutenue par le Ministère de la Culture et de la Communication et Le Fresnoy - Studio national des arts contémporains.

[17] F. Guattari et S. Rolnik, *Micropolítica. Cartografias do desejo, op. cit.,* p. 56. Édition en français : *Micropolitiques, op.cit.*, p. 67. .