

Sur les traces de Lygia Clark

David Zerbib



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/1451>

DOI : 10.4000/critiquedart.1451

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

David Zerbib, « Sur les traces de Lygia Clark », *Critique d'art* [En ligne], 38 | Automne 2011, mis en ligne le 16 février 2012, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1451> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.1451>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

EN

Sur les traces de Lygia Clark

David Zerbib

RÉFÉRENCE

Rolnik, Suely. *Lygia Clark : « Archive pour une œuvre-événement »*, Paris : Carta Blanca : Centre national des arts plastiques, 2010

- 1 Le coffret noir, au titre un peu énigmatique, semble mettre à distance l'objet qui préside à son existence : l'œuvre de l'artiste brésilienne Lygia Clark (1920-1988). Mais il y a là moins maladresse éditoriale que signe d'une conception de l'archive défendue ici par l'auteur : la distance du témoignage est l'espace d'une relation à construire ou à « activer », une sorte de « vide » ou d'« incomplétude » à traverser. En d'autres termes, l'œuvre n'est pas dans la boîte. Elle n'est d'ailleurs pas dans les objets laissés par l'artiste, ni dans les images, ni dans les réserves de musées, bien que toutes ces instances indiquent à leur manière, à des degrés divers de vibration organique, des zones d'activation possible de l'œuvre. Ce que l'on tient en main n'est qu'une « ramification ». Celle-ci prend tout son sens dans son lien à d'autres déploiements, tel l'exposition de l'œuvre, son insertion dans les collections des musées ou encore l'exposition de l'archive elle-même. « Quatrième ramification », les dix DVD édités ici donnent accès à vingt longs entretiens réalisés par Suely Rolnik auprès d'amis de Lygia Clark ou de connaisseurs de l'œuvre, artistes, musiciens, cinéastes, chorégraphes, écrivains, critiques d'art, psychothérapeutes, militants ou anciens étudiants. Ils ne constituent eux-mêmes qu'un échantillon parmi soixante-cinq entretiens, vaste entreprise systématique d'enregistrement d'une mémoire vivante, engagée au début des années 2000, et dont la matière a notamment nourri, en 2005, une exposition rétrospective au musée des beaux-arts de Nantes. La problématique de ce travail rejoint la tension qui traverse les quarante ans de carrière de l'artiste : comment retrouver la vie au cœur d'un art tendu vers la création d'une forme essentielle, alors que cet art, sous l'effet d'opérations successives d'épuration, tend vers une abstraction métaphysique déconnectée des corps singuliers et collectifs où se joue, comme cela se manifeste de manière criante dans les années 1960, tout processus de transformation

esthétique et politique ? Du côté de l'archive, comment mettre en présence la forme historique de la solution proposée par L. Clark à la première question, *a fortiori* lorsque cette réponse a consisté en des formes pratiques que l'absence de l'artiste risque de priver de sens ? La grande difficulté vient en effet d'un tournant important opéré par l'artiste au début des années 1960. Figure majeure du néo-concrétisme brésilien aux côtés d'Hélio Oiticica, L. Clark choisit à ce moment d'ouvrir radicalement la forme géométrique de sa peinture et de sa sculpture à l'immanence de transformations dépendantes du spectateur, de sa présence et de sa capacité de manipulation.

- 2 Prolongeant la « Ligne organique », la « Destruction du cadre » ou ses célèbres *Bichos* (« bêtes », sortes de cocottes en métal articulées), l'artiste propose, en 1963, *Caminhando*, qui consiste à faire réaliser par le spectateur un ruban de Mœbius en papier, et à l'inviter à y entrer par un point à l'aide de ciseaux, puis à le découper dans le sens de la longueur, aussi longtemps qu'il est possible d'éviter le point de départ de la découpe. Ce cheminement sans dehors ni dedans, le long d'un processus infini en puissance, qui implique le corps de l'autre, se révèle *in fine*, comme le parcours de L. Clark, un trajet sans retour.
- 3 De 1962 à sa mort en 1988, l'artiste s'engage dans une voie expérimentale radicale, longtemps restée dans l'ombre de sa période néo-concrétiste et encore très mal connue aujourd'hui. Passant de la sculpture à la conception « d'objets relationnels » elle en vient à mener, à partir de 1972, pendant son exil parisien un projet autour du « corps collectif » qui s'incarnera lors d'ateliers organisés au Centre Saint-Charles de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. De retour au Brésil, en 1976, elle engage un projet nommé *La Structuration du Self*. Toujours plus en marge du monde de l'art, la démarche se veut thérapeutique et conduit L. Clark, non sans un dialogue tendu avec la psychanalyse, à expérimenter le rôle d'objets relationnels sur le corps de ses « clients » jouant, comme l'explique S. Rolnik, sur la mémoire sensorielle, inconsciente, sans représentation. Cette dernière phase intéresse particulièrement l'auteur à travers les questions qu'elle adresse aux interviewés. Venue de la recherche en psychanalyse, S. Rolnik a travaillé avec L. Clark dans les années 1970. Période la plus étrange, la plus difficile à situer, la plus solitaire de la vie de l'artiste. Son hypothèse paradoxale, étayée par plusieurs des entretiens, est que ce point ultime donne son sens à tout l'œuvre. Il est impossible d'entrer ici dans le détail de la vingtaine d'heures d'entretiens accumulées, avec semble-t-il un travail de montage réduit souvent au minimum, laissant résonner les silences du souvenir et se dérouler les détails parfois anecdotiques, les récits personnels apparemment hors-sujet mais qui finissent par rendre compte efficacement d'un contexte et d'une figure singulière qui s'en détache.
- 4 Le long d'un axe France-Brésil enroulé en ruban de Mœbius, découpons ces entretiens en cheminant partiellement au croisement des voix ; c'est d'ailleurs là un moyen d'activer la mémoire en sortant de la linéarité de l'*interview* filmé. On écoute alors Caetano Veloso chanter en racontant les séances de *Structuration du Self* ; Jards Macalé (musicien) pleurer sa « mère esthétique » ; Ivanilda Santos Leme (prostituée) se rappeler qu'elle se méfiait de L. Clark qu'elle prenait pour une gangster ; Rubens Gerchman (artiste) s'amuser à relater le projet fou qui aurait consisté à produire des *Bichos* par millions ; Suzana de Moraes (cinéaste) évoquer la férocité de la dictature et les rêves de la contre-culture. On entend souvent parler de la femme puissante, de la « bombe » qu'elle était dans le Brésil des années 1950, de sa passion pour les hommes et du lien entre son travail et l'idiosyncrasie brésilienne, la place qu'y joue le toucher ou,

dit Hubert Godard, « la perception sous-corticale ». Lula Wanderley, thérapeute, explique à ce point comment il libéra un psychotique en le mettant en contact avec les objets relationnels de L. Clark. Mais Thierry Davila, Yve-Alain Blois ou Guy Brett insistent sur le fait que L. Clark n'a jamais cessé d'être une artiste. On aimerait alors entendre, absent malheureusement de la sélection d'entretiens, la voix du psychanalyste Pierre Fédida expliquant que L. Clark « construit avec le corps un espace pour le mot », tandis que la psychanalyse produit l'inverse. Alors s'enclenche un débat entre, d'un côté, le théoricien du néo-concrétisme Ferreira Gullar, qui fustige l'art sensoriel sans retour, sans langage ni pensée de la dernière période de l'artiste, et de l'autre l'historien d'art Paulo Herkenhoff, clamant au contraire que L. Clark est « l'artiste de la seconde moitié du XXème siècle, le créateur qui a enquêté sur l'espace le plus profondément et avec le plus de richesse ».