

La notion de *Vivência* et la vie quotidienne chez Lygia Clark*

IINUMA Yoko

Université de Kyoto, Kyoto

Abstract: À l'occasion d'une rétrospective au musée d'art moderne de New York en 2014, l'artiste brésilienne Lygia Clark (1920-1988) a connu un regain de popularité sur la scène artistique internationale. Entre les années 1950 et 1980, active dans son Brésil natal et en France, elle est un porte-drapeau du mouvement artistique brésilien du Néo-concrétisme qui dématérialise les œuvres d'art, et est considérée comme l'une des pionniers de l'art participatif. Bien que ses œuvres soient souvent analysées d'un point de vue phénoménologique ou psychanalytique, du fait qu'elles fusionnent sujet et objet au cours du processus de la participation, elles ne sont pas suffisamment discutées selon la notion brésilienne de *vivência*, ou expérience vécue. Par le biais de cette notion de *vivência*, cet article interroge le sens de l'expérience artistique acquise par les gens durant leur participation aux œuvres de Lygia Clark, et met parallèlement en lumière non seulement la relation binaire sujet-objet, mais aussi la notion de vie quotidienne qui s'avère être un élément indispensable pour la réalisation de *vivência*.

Mots-clés: intersubjectivité, Lygia Clark, néo-concrétisme, quotidienneté, *vivência*

Introduction

L'artiste brésilienne Lygia Clark (1920-1988) déployait son activité artistique principalement dans son pays natal, le Brésil, et celui de son exil, la France, dans les années 1950-1980. Elle est l'une des pionniers du mouvement artistique brésilien du Néo-concrétisme, et est connue pour avoir encouragé la dématérialisation des œuvres d'art et créé des propositions d'art participatif. Elle considère le corps du participant comme l'équivalent d'un objet-œuvre, et c'est l'expérience artistique elle-même, acquise à travers le corps participatif, qui constitue l'œuvre. Se liant d'amitié avec l'artiste Hélio Oiticica (1937-1980), un autre porte-drapeau du néo-concrétisme, elle partage cette expérience artistique comme une manière de penser la vie. Leur expérience les conduit à créer le concept artistique de *vivência* littéralement traduit comme « expérience de la vie » ou « expérience vécue ». La conjonction entre l'art et la vie, problématique importante pour les artistes du 20^{ème} siècle, est également partagée par des artistes brésiliens de premier rang tels que Clark et Oiticica. Les principes à l'origine de leurs activités artistiques se posent donc à la fois comme opposition à l'histoire de la colonisation du Brésil et à la société oppressive de la dictature, et résistance aux codes conventionnels dans l'expression

* Cet article est basé sur la version japonaise imprimée dans *Bigaku* 261, No. 73 (2022) : 73-84, publié par la Société japonaise d'esthétique.

artistique et au système existant des musées comme institutions. Ainsi, la *vivência* se situe là où l'art et la vie se confondent. Conformément à ce principe, Clark refusait d'exposer ses œuvres dans les musées. Il y a donc eu très peu de rétrospectives à grande échelle de son vivant, sauf lors de ses dernières années, alors qu'elle est invitée en tant qu'artiste brésilienne de premier plan à de nombreuses expositions internationales, telles que la Biennale de Venise (1968). Après le décès de Clark, plusieurs rétrospectives sont organisées ; l'exposition itinérante « Lygia Clark » (1998) au Musée de Marseille et à la Fundació Antoni Tàpies de Barcelone ; « Lygia Clark — de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle ... » au Musée de Nantes ; « Lygia Clark — The Abandonment of Art, 1948-1988 » (2014) au Musée d'art moderne de New York. Jusqu'à cette dernière exposition, la France et le reste de l'Europe constituaient la scène principale pour ses rétrospectives. Ces dernières ont donné lieu à une traduction à grande échelle en anglais des documents écrits par et autour de Clark, jusqu'alors principalement rédigés en portugais et en français, et les recherches sur cette artiste ont par ailleurs fait l'objet d'une analyse qui s'est étendue à l'international.

Comme recherches antérieures, nous avons l'article de Guy Brett qui présente exhaustivement l'œuvre de Clark dans le contexte du cannibalisme, envisagé comme un mouvement culturel brésilien¹ ; l'analyse de Paulo Herkenhoff positionne Clark par rapport à la situation politique et sociale au Brésil et à l'histoire de l'art moderne² ; André Lepecki met en relation l'œuvre de Clark avec les domaines du Body Art et de la performance³ ; Christine Macel⁴ et Suely Rolnik⁵ dissertent sur l'œuvre de Clark par rapport à l'art et à la psychanalyse ; Haruhiro Ishitani⁶, quant à lui est le seul qui a rédigé un article sur Clark au Japon, dans lequel il traite de l'œuvre de Clark dans le contexte de l'art-thérapie. S'il existe certaines études qui présentent Clark en tant qu'enseignante, ou qui placent son œuvre dans le contexte de la visibilité des LGBTQ+, nous pouvons dire que le travail de Clark a été discuté jusqu'à ici principalement dans trois grands contextes : dans l'histoire et la pensée brésiliennes ; dans des genres tels que la performance ; dans le rapport entre psychanalyse et art, en se concentrant sur la fusion du sujet et de l'objet. Cependant, dans ces études antérieures, le terme de *vivência* a souvent été utilisé pour décrire l'expérience artistique visée par Clark, mais les implications de ce terme et sa pertinence spécifique pour décrire l'expérience artistique n'ont pas été suffisamment examinées. Dans cet

¹ Guy Brett, « Lygia Clark: Six Cellules », *Lygia Clark*, catalogue d'exposition, Paris, Barcelone, RMN, Fundació Antoni Tàpies, 1998. Brett présente le travail de Clark aux États-Unis pour la première fois en 1994, mais il faudra attendre 2014 pour qu'une rétrospective soit organisée dans ce pays.

² Paulo Herkenhoff, « Lygia Clark », *Lygia Clark*, catalogue d'exposition, Paris, Barcelone, RMN, Fundació Antoni Tàpies, 1998.

³ André Lepecki, « Imminent Acts: Lygia Clark and Performance », *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*, catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 2014.

⁴ Christine Macel, « Lygia Clark: At the Border of Art », *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*, catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 2014.

⁵ Suely Rolnik, « Molding a Contemporary soul: The Empty-Full of Lygia Clark », *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, catalogue d'exposition, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999.

⁶ Haruhiro Ishitani, « L'artiste en tant que thérapeute — Lygia Clark et l'objet transitionnel (Serapisuto toshiteno Geijutsuka — Lygia Clark to Ikou taishou) », *Reconsidération de l'art thérapie (Āto Serapī Saikou)*, Tokiko Kawada, Kinya Nishi (ed.), Tokyo, Heibonsha, 2013.

article, afin de définir l'expérience artistique que Clark vise à atteindre à travers la participation, nous allons étudier des œuvres de Clark et d'Oiticica et déchiffrer leur *vivência*, qu'ils considèrent comme une expérience artistique proprement brésilienne distincte de l'Occident. En outre, nous allons mettre en lumière la nature du concept du « quotidien (life)⁷ », qui est un élément essentiel de la *vivência* de Clark.

Afin de faire émerger l'importance du quotidien dans l'œuvre de Lygia Clark, le premier chapitre sera consacré à son œuvre *Caminhando* (Cheminaut) (1963), qui symbolise la dématérialisation. Ensuite nous reconsidérons l'interprétation par Yve-Alain Bois (1952-) qui relie l'expérience artistique à la « communication forte » de Georges Bataille (1897-1962). Dans le deuxième chapitre, nous examinons la *vivência* dans l'œuvre d'Oiticica, *Parangolés* (1964-1979) dans la perspective d'une comparaison avec celle de Clark. Enfin, nous allons analyser la *vivência* à travers l'œuvre de Clark *Máscaras sensoriais* (Masques sensoriels) (1967), ainsi que ce qu'est le quotidien chez Clark.

Chapitre 1 : Expérience artistique dans l'œuvre *Caminhando*

La psychanalyste brésilienne Suely Rolnik (1948 -), chercheuse de premier plan dans les études actuelles sur Clark, et également son amie proche, a été commissaire de l'exposition « Lygia Clark » qui a eu lieu en France en 2005. Selon Rolnik, l'œuvre de Clark *Caminhando* constitue un tournant, qui divise son œuvre en deux phases principales : l'avant (1944-63) et l'après (1963-88). La phase de l'avant comprend les tout débuts de Clark, pendant lesquels elle étudie auprès de l'architecte et paysagiste brésilien Roberto Marx et du peintre français Fernand Léger, ainsi que la période du concrétisme qui l'a vue réaliser des peintures aux formes géométriques, et enfin celle du néo-concrétisme. Clark remettait en question l'expression du non-humain dans le concrétisme ; pour s'y opposer, elle publie *Manifesto Neoconcreto* (Manifeste Néo-concret) (1959) avec le poète Ferreira Gullar (1930-2016).

Le mouvement du néo-concrétisme se caractérise par son soutien théorique à la phénoménologie de Merleau-Ponty, que l'historien de l'art Mario Pedrosa (1900-1981) a introduite dans le monde de l'art brésilien, et par sa vision de l'art comme un quasi-corpus plutôt que comme une machine ou un objet. L'art poursuivi par les néo-concrétistes consiste à « faire revivre l'expérience » ; ils placent au centre de leurs œuvres des expressions plus humaines et organiques ainsi que des expériences personnelles qui évoquent « la première — complète — expérience de la réalité » ; autrement dit, « l'origine »⁸. C'est-à-dire que les œuvres des néo-concrétistes invitent à la participation directe des spectateurs avec leurs corps phénoménologique, et ce n'est qu'à travers l'expérience primordiale du monde qui se produit pendant cette

⁷ Dans le slogan du 20^{ème} siècle « Art and Life », « life » fait référence à la vie comme existence humaine et à la vie civile ou sociale, mais dans cet article, « life » renvoie à la vie de tous les jours, en référence à la vie « quotidienne » que Clark utilise dans ses notes. Voir note 21 sur l'interprétation de *vivência*.

⁸ Ferreira Gullar, « Neo-Concrete Manifesto Rio de Janeiro » [*Jornal do Brasil*, Sunday supplement, Rio de Janeiro, March 22, 1959], dans *Cold America: Geometric Abstraction in Latin America (1934-1973)*, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación Juan March, 2011. pp. 442-443.

participation⁹ que l'œuvre prend un sens propre. Clark considérait cette expérience artistique et phénoménologique chez le néo-concrétisme comme une activité qui permettait aux gens de prendre conscience de leur propre corps, et cette perspective est restée fondamentale dans ses activités, même après la dissolution du mouvement en 1961. *Manifesto Neoconcreto*, qui souligne l'importance de l'expérience phénoménologique des participants, est sous-tendu par la *Teoria do Não-Objeto* (Théorie du Non-objet) (1959) de Gullar, qui est influencé par la « ligne organique¹⁰ » dans l'œuvre de Clark. Dans cette théorie, l'objet n'est plus une peinture ou une sculpture, mais il est présenté comme un dispositif où se produit l'expérience, comme un médium qui incarne l'intention de l'artiste. En désaccord avec Gullar qui proposait ce nouveau concept, Clark quitte ce mouvement. Dans *Caminhando*, réalisé après la dissolution du néo-concrétisme, la dématérialisation de l'œuvre s'accroît et l'expérience artistique chez le participant individuel est poursuivie de manière radicale. Pour cette raison, et également parce que l'œuvre prend la forme d'un ruban de Möbius, *Caminhando* revêt une signification importante dans de nombreuses études jusqu'à présent. L'historien de l'art Yve-Alain Bois en discute également dans son livre *L'informe* (1996) coécrit avec Rosalind Krauss, et interprète *Caminhando* comme un exemple de la « communication forte » conceptualisée par Bataille. Ce chapitre revient sur cet argument afin de clarifier la nature profonde de la *vivência*, qui peut être considérée comme une extension de l'expérience artistique visée par le néo-concrétisme, mais qui s'en différencie.

Caminhando est une œuvre participative simple que tout le monde peut créer n'importe où et à laquelle on peut participer facilement. Les participants coupent une bande de papier en forme de ruban de Möbius en deux moitiés à l'aide de ciseaux. L'expérience artistique se termine lorsque, après avoir fait le tour du cercle de papier avec les ciseaux, les participants sont confrontés au choix d'aller à gauche ou à droite de la rupture, jusqu'à atteindre un point où la bande devient de plus en plus fine et ne peut plus être coupée. Selon Clark, dans cette pratique artistique, le libre arbitre des participants est respecté et ils ne sont pas astreints par l'intention de l'artiste. L'expérience à laquelle les participants parviennent est donc imprévisible, même pour l'artiste. Dans la plupart des œuvres d'art-performance contemporain de l'époque, les participants prennent part à une performance prédéterminée par l'artiste et obtiennent simplement une expérience préparée. Le libre arbitre du participant est alors marqué, et la participation elle-même devient une fin en soi, alors que *Caminhando* n'est pas la « participation pour la participation » ; les participants vont « accorder un sens à leur geste »¹¹. Dans le processus, ces derniers engagent un dialogue avec eux-mêmes, dans lequel il n'y a pas d'objets matériels, mais seulement l'acte de couper, la pensée, et l'expérience¹². L'œuvre quitte les mains de l'artiste et commence à avoir son autonomie. La dématérialisation complète de l'œuvre encourage le spectateur à y participer

⁹ Mariola V. Alvarez, « The Anti-Dictionary: Ferreira Gullar's Non-object Poems », *Nonsite*, Article Issue 9, Mise en ligne le 30 avril 2013. [Consultation le 12 novembre 2021] Disponible sur : <<https://nonsite.org/the-anti-dictionary-ferreira-gullars-non-object-poems/>>

¹⁰ Dans le travail de Clark existe une ligne qui relie entre l'espace peint de l'expression (bidimensionnel) et l'espace réel où se trouve le spectateur (tridimensionnel), et qu'elle appelle « ligne organique ».

¹¹ Lygia Clark, « À propos de la magie de l'objet », *Lygia Clark*, catalogue d'exposition, Paris, Barcelone, RMN, Fundació Antoni Tàpies, 1998. pp. 152-153.

¹² Emma Sidgwick, « Vivência: From disciplined to remade lived experience in the Brazilian avant-garde of the 1960s », *Subjectivity*, vol. 3., Issue 2, Palgrave Macmillan Publishers, juin 2010. p. 195.

et suggère des possibilités d'auto-génération par le biais d'un dialogue intrinsèque. Par conséquent, dans l'œuvre de Clark, la relation traditionnelle artiste-œuvre-spectateur, dans laquelle le spectateur lit la subjectivité de l'artiste reflétée à travers l'œuvre, est rompue. Il s'agit de « l'art sans art » qui met l'accent sur l'expérience en soi chez le spectateur-participant¹³ ; alors, l'œuvre n'est plus un objet d'art qui figure l'artiste lui-même. Ainsi, Clark dévie de ceux qui étaient valorisés précédemment pour leurs œuvres d'art, et du système artistique existant. Ce fait la mène à envisager la « mort » de l'artiste, donc sa propre mort en tant qu'artiste, provoquant chez elle une grande souffrance.

En se concentrant sur ces douleurs et ces fissures, Bois positionne les actes de destruction tels que la déchirure comme une opération de l'entropie en tant qu'action de déclassifier l'art¹⁴ ; dans son ouvrage *L'informe*, il développe la discussion autour de la « communication forte » de Bataille et l'acte de Jean Genet de déchirer des manuscrits. En particulier, l'acte de déchirer dans *Caminhando* est considéré comme l'opération la plus proche de « l'informe » qui perturbe les catégories artistiques existantes¹⁵, car il a l'aspect drastique de déchirer non seulement le papier matériel, mais aussi le concept de l'œuvre. En outre, Bois interprète l'expérience acquise par cette déchirure comme une « communication forte » qui évoque « l'extase¹⁶ ». Selon Bataille, la « communication forte » n'est pas associée à la « communication faible » dans un langage profane, mais à des moments privilégiés de festivités et d'extase qui sont très éloignés de « l'activité habituelle des êtres »¹⁷. Dans les moments extraordinaires (au sens où ils sortent du quotidien et des règles de l'ordinaire), libérés des fissures de la vie quotidienne, à travers les blessures causées par la déchirure, la communication entre les êtres se forme, dans laquelle le sujet et l'objet s'unissent, et les gens sont en mesure d'atteindre « l'apparence suprême de l'existence »¹⁸. La dissolution par Bataille de l'écart entre l'écrivain et le lecteur, ou entre le moi et l'autre, est certainement un phénomène que l'on peut observer dans *Caminhando*.

De la même manière que Mario Pedrosa décrit *Caminhando* comme « l'homme étant son propre objet¹⁹ », l'acte de déchirer chez Clark fait que les corps et les gestes des participants remplacent les objets précédents, de sorte que les corps objectifs des participants qui ont joui de l'œuvre se transforment ici en corps de l'œuvre elle-même. L'acte de déchirer provoque la mort de l'artiste, mais en même temps il transforme le corps objectif du participant en corps subjectif de l'artiste, au moment de la déchirure dans *Caminhando*. Il se produit ici une sorte de fusion

¹³ Rolnik, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴ Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe : mode de l'emploi*, trad. du français par Kenji Kajiya, *et. al.*, Tokyo, Getsuyosha, 2021. p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 240-241. Selon Bois, l'opération de *L'informe* consiste à « déclassifier » et à « perturber les classifications ». Celles-ci renvoient aux unités d'éléments supérieurs largement usités dans l'histoire de l'art, tels que « le style, le thème, la chronologie, et enfin l'œuvre en tant que corpus de la production totale d'un artiste ». (Voir à Bois, *L'informe, ibid.*, p. 22.)

¹⁶ *Ibid.*, p. 242.

¹⁷ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, trad. du français par Isao Yamamoto, Tokyo, Chikuma Shobou, 1998. p. 318.

¹⁸ Denis Hollier « Le Collège de Sociologie : le 4 juillet 1937 », *Sei-Shakaigaku — Paris 'Shakaigaku Kenkyūkai' no Koudou/Gengo no Dokyumento 1937-1939*, trad. du français par Masakatsu Kaneko, *et. al.*, Tokyo, Kousakusha, 1986. p. 510.

¹⁹ Clark, *op. cit.*, p. 220.

sujet-objet. Ainsi, ce n'est que dans cette dimension que les participants font l'expérience d'un dialogue intrinsèque, et nous pouvons dire qu'il s'agit certainement d'une occasion de « communication forte » bataillienne, comme indiqué par Bois. Cependant, le fait de déchirer l'œuvre en tant qu'objet la réduit à « un tas de spaghettis de papier²⁰» qui est laissé sur le sol, et destiné à être jeté à la poubelle. Il est important de noter ici que les œuvres d'art nobles, conventionnellement exposées dans les musées, sont faites à partir de papier, un matériau familier et disponible quotidiennement dans la pratique artistique de Clark, et qu'elles sont ici déchirées et transformées en épaves. Aussi, la valeur matérielle de l'œuvre n'existe plus ; ne restent que l'action et l'expérience, qui deviennent elles-mêmes l'œuvre. L'expérience artistique proposée par Clark est ouverte aux participants en raison de la facilité des matériaux et des actions, qu'ils peuvent réaliser dans les espaces de la vie quotidienne. Le spectateur n'a plus besoin de se conformer aux œuvres d'art nobles exposées dans les musées qui servent de divertissement aux classes supérieures. La distance entre l'œuvre et le public n'existe plus, puisque le corps individuel devient lui-même l'œuvre d'art. En cela, nous pouvons lire l'idéologie de Clark selon laquelle l'art ne devrait pas appartenir à la culture des élites, mais devrait se produire dans la sphère de vie populaire. Cela reflète le contexte social de la supériorité de la culture blanche à l'époque dans la société multiculturelle brésilienne, qui accueille toutes sortes d'immigrants.

Il ressort de ce qui précède que l'œuvre de Clark propose une forme d'extraordinaire due à l'unification du sujet et de l'objet, mais elle souligne également l'importance du lieu où se produit ce phénomène, qui doit être un espace familier à tout un chacun et étroitement lié à sa vie quotidienne. En d'autres termes, pour Clark, la quotidienneté n'est pas une chose à rejeter, et l'on peut constater qu'elle est un élément aussi important que l'art conventionnel. Par conséquent, la « communication forte » de Bataille, qui poursuit une dimension suprême loin du quotidien, ne peut pas mesurer pleinement l'expérience artistique qui se produit dans l'œuvre de Clark.

Chapitre 2 : La *vivência* de Hélio Oiticica

D'après les considérations de Bois au chapitre 1, qui relie l'acte de déchirer dans *Caminhando* à la « communication forte » de Bataille, nous avons mis en évidence que dans le monde artistique de Clark, la quotidienneté n'est pas quelque chose à éliminer, mais plutôt à intégrer dans l'art. Il apparaît donc clairement que la dimension primordiale visée par Bataille n'est pas tout à fait identique à celle visée par Clark. Nous avons également confirmé que, bien que le travail de Clark ait hérité de l'expérience artistique dans la phénoménologie préconisée par le néo-concrétisme, ses différences méthodologiques l'ont conduite à sa recherche particulière d'une expérience artistique plus immanente. Dans ce chapitre, afin de clarifier la nature profonde du concept de la *vivência* que Clark et Oiticica ont développé ensemble après la rupture du mouvement néo-concrétiste, nous reprenons d'abord l'œuvre d'Oiticica, *Parangolé*, afin d'analyser ce qui est sa *vivência*.

Le terme *vivência* est traduit et introduit au Brésil au 20^{ème} siècle en tant que terme

²⁰ Bois, *op. cit.*, p. 242.

phénoménologique²¹; il est progressivement utilisé dans un contexte artistique par Clark et Oiticica, et est maintenant largement employé comme terme courant dans la vie quotidienne. La *vivência* désigne « une présence sensorielle accrue du corps, authentique, immédiate et non idéologique²² » et originellement « l'expérience de la vie (*life experience*) » en portugais. En portugais brésilien, en revanche, il désigne « l'expérience processuelle de vivre (*the processual 'experience of living'*)²³ », ce qui lui confère une connotation différente. Ces différences ont conduit Emma Sidgwick, chercheuse en sciences sociales et culturelles, à approfondir le concept de la *vivência* dans un contexte anthropologique. Selon elle, l'expérience portugaise de la vie est l'expérience que les gens accumulent au fur et à mesure qu'ils vivent, et qu'ils construisent dans une perspective de différenciation par rapport à l'autre. Au Brésil, en revanche, c'est l'inverse : la *vivência* ne se situe pas sur une ligne temporelle d'accumulation, mais est plutôt envisagée comme une expérience qui évoque un sens commun et intersubjectif, activée de manière plus créative et perçue dans l'instant. Alors, comment Oiticica et Clark ont-ils traduit et interprété cette *vivência* brésilienne dans un contexte artistique ?

Oiticica sublime, dans l'œuvre *Parangolé* en particulier, cette *vivência* que l'on peut expérimenter dans le « Tout environnemental (*Environmental Whole*) ». Dans *Parangolé*, les participants portent en guise de capes des manteaux et des tentes considérés comme des objets libres, et dansent la samba individuellement ou collectivement. En dansant, la frontière entre le spectateur et le participant se dissout, et l'expérience, ou *vivência* acquise au cours de la danse, devient une œuvre d'art. Ici, par l'acte de danser, les couleurs sont libérées du corps individuel enfoui dans le monde, et apparaissent dans l'environnement. Une fois que les couleurs sont apparues, elles se fondent dans les couleurs de l'environnement par le biais de l'interaction. Dans *Parangolé*, l'important n'est pas que le danseur sache bien danser ou non, mais qu'il produise la *vivência* dans l'environnement esthétique en dansant²⁴, et que les danseurs-participants pensent dans l'action. Dans la dimension festive et collective de la samba, par l'intensité hallucinogène des sensations, la vie humaine socialement refoulée au quotidien est évacuée²⁵; l'individu est libéré, et devient un élément structurel de l'œuvre, tel un moteur en action. Là, l'immersion de l'individu dans le collectif ainsi que la fusion collective avec l'environnement commencent à travers les vibrations du rythme. Cette expérience de la samba est décrite par Sidgwick comme un rituel collectif qui n'a pas de centre, dans lequel « on ne sait plus si la pulsation vient de l'extérieur ou du plus profond de soi²⁶ ». La fusion avec le milieu environnant et l'acquisition de la plénitude par la danse collective se produisent à cette occasion. C'est une opération qui

²¹ Sidgwick, *op. cit.*, p. 195. *Vivência* se traduit en anglais par « life experience » ou « lived experience ». Ce mot ne peut être traduit par « expérience », puisqu'il existe par ailleurs le mot « experiência » en portugais. En outre, à la lumière de la phénoménologie, en référence au « corps vécu : 生きられた身体, nous pouvons traduire *vivência* comme « expérience vécue : 生きられた経験 ». Cependant ici, afin de renforcer la perspective brésilienne, nous utilisons le terme « expérience de vivre : 生の経験 » dans la version originale de cet article en japonais.

²² Claire Bishop, *Participation*, Cambridge, The MIT Press, 2006. p. 110.

²³ Sidgwick, *op. cit.*, p. 195.

²⁴ André Lepecki, « The Non-time of Lived Experience: The Problem of Color in Hélio Oiticica's Early Works », *Representations*, n° 136, Autumn, California, University of California Press, 2016. p. 82.

²⁵ *Ibid.*, p. 91.

²⁶ Sidgwick, *op. cit.*, p. 201.

construit de nouvelles relation²⁷ en faisant tout d'abord émerger l'individu de l'environnement, puis en le réincorporant dans l'environnement collectif. Selon Sidgwick, en redéfinissant la relation entre l'individu et l'environnement, le concept artistique chez Oiticica se rapproche du carnaval et du dynamisme de la possession rituelle religieuse dans les religions afro-brésiliennes du Candomblé et de l'Umbanda²⁸. Ayant trouvé des dynamiques similaires entre cette transe religieuse, et celles induites par les rythmes de samba du carnaval et les drogues, Oiticica qualifie cette *vivência* dionysiaque de *suprasensorial*²⁹.

Je suis donc arrivé au concept que j'ai formulé comme suprasensoriel. (...) Ces propositions [des artistes] se concentrent principalement sur l'appel aux sens : le toucher, l'odorat, l'ouïe, etc., mais pas pour « constater » à travers le processus de stimulus-réaction, purement limité au sensoriel comme dans le cas de l'Op art. Par le biais d'une dilatation intérieure chez le participant, ces propositions visent déjà le suprasensoriel. La stabilité suprasensorielle serait celle de l'état hallucinogène (...) et l'état complémentaire, c'est-à-dire non hallucinogène³⁰.

En d'autres termes, le *suprasensorial* proposé par Oiticica est une sensation intérieure qui éveille « la perception totale » du participant, et s'élargit dans un état mêlant hallucination et non-hallucination, qui se dilate de l'intérieur vers l'extérieur. Dans la pratique artistique d'Oiticica, les participants découvrent « la spontanéité expressive » dans leur vie quotidienne refoulée et « le centre créatif intérieur » qui sommeille en eux, et ils sont guidés par la pulsation extraordinaire et festive de la samba, qui vient les libérer³¹. Les participants deviennent des axes de rotation de l'œuvre, rappelant le mouvement de la samba. En tant que centre de l'œuvre, ils font l'expérience d'une perception vivante, reliant l'intérieur de leur corps et l'environnement extérieur, et se réinscrivent dans leur propre environnement.

La *vivência* visée par Oiticica dans *Parangolé* n'est pas une œuvre d'art ou une expérience artistique conçue comme outil dominant à exploiter par les élites et les intellectuels. Cependant, dans la mesure où la nature festive et extraordinaire de la samba est essentielle chez Oiticica, pendant laquelle la violence de l'oubli de l'individu vivant dans un quotidien contrôlé est accepté positivement, nous pouvons dire que la *vivência* d'Oiticica s'accorde avec la « suprématie » de Bataille, et sa perspective qui met en valeur l'extraordinaire, et peut aller jusqu'à la négation de l'individu.

²⁷ *Ibid.*, p. 197.

²⁸ *Ibid.*, p. 202.

²⁹ Claire Bishop, *Installation Art: a Critical History*, New York, Routledge, 2005. p. 64.

³⁰ Hélio Oiticica, « Aparecimento do Suprasensorial na Arte Brasileira », traduit du portugais par moi-même, dans *Journal de Rio de Janeiro: Galeria de Arte Moderna*, no.13, 1968. [Consultation le 26 avril 2022] Disponible sur <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110620#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1324%2C-48%2C4347%2C2444>>

³¹ *Ibid.*

Chapitre 3 : La *vivência* de Clark et la quotidienneté

Dans les chapitres précédents, nous avons étudié *Caminhando* de Clark et *Parangolé* d'Oiticica, et leurs pratiques artistiques qui placent tous les régimes politiques existants dans le domaine de la noblesse et du sacré, à commencer par la dictature brésilienne et son contrôle social, et nous avons également vu qu'ils se trouvaient concernés par le mode de société rationaliste qui ignore les émotions, et par le système culturel représenté par les musées, les arts académiques et plastiques, ou encore, le marché de l'art. Avec le geste de les « contaminer³²», les deux artistes considèrent leurs pratiques artistiques comme un « exercice expérimental de la liberté³³». Bien que, comme mentionné ci-dessus, ils partagent la même motivation, leurs approches des différentes étapes de la réalisation de l'œuvre diffèrent. Dans l'œuvre d'Oiticica, le rythme de la samba conduit à la libération de l'individu d'une vie quotidienne astreinte par le système existant, et se caractérise par l'extraordinaire et le festif, ce qui se rapproche de la « suprématie » de Bataille. Dans ce chapitre, nous allons étudier *Máscaras sensoriais*, œuvre de Clark qui montre que sa *vivência* se réalise d'une manière différente de celle d'Oiticica, et nous allons examiner comment la quotidienneté a été transformée dans ses œuvres.

Comme nous l'avons déjà vu au chapitre 1, motivée par une réaction contre le système conventionnel et par la libération de l'individu, Clark se détourne de l'expression artistique de ses œuvres précédentes et introduit la « vie quotidienne » d'une manière multiforme. Tout d'abord, elle utilise des matériaux familiers et peu coûteux tels que le papier, le tissu, les pierres et les sacs en plastique au lieu de la toile et de la peinture pour réaliser ses œuvres. Ensuite, dans la pratique, au lieu de l'acte de contempler l'œuvre, elle introduit des gestes simples « routiniers » que l'on fait dans la vie quotidienne³⁴, tels que ramasser ou couper. En outre, elle s'éloigne des musées et des galeries en tant qu'espaces d'exposition pour se tourner vers des lieux familiers de par leur présence dans la vie humaine, tels que les rues, les parcs et les salles de classe, qu'elle considère comme des espaces de pratique. Avec ces changements des modes d'expression, la nature de l'expérience artistique évolue également, passant de l'expérience de regarder l'art et recevoir passivement l'intention de l'artiste, à une expérience qui naît dans le corps du participant individuel grâce à la pratique. À la lumière de ces différentes façons d'intégrer le quotidien, nous pouvons constater que chez Clark, l'œuvre d'art est développée au milieu de la vie quotidienne de chaque individu, contrairement à celle d'Oiticica qui intègre le quotidien lié à un système astreint. La quotidienneté de Clark, en tant que scène où la *vivência* se manifeste, repose davantage sur les sensations et les expériences de la vie quotidienne dans le corps de l'individu.

À partir de *Caminhando*, Clark tente de faire coexister l'expérience artistique trouvée dans les sensations quotidiennes et l'expression de la topologie de ses œuvres antérieures, mais son expérience artistique connaît un nouveau développement après une crise provoquée par un accident de voiture en 1966. Pendant l'hospitalisation, Clark retire un jour le sac en plastique qui

³² Rolnik, *op. cit.*, p. 2.

³³ Rodrigo Krul, « Art Criticism », *Mário Pedrosa: Primary Documents*, Glória Ferreira, Paulo Herkenhoff (ed.), New York, The Museum of Modern Art, 2015. p. 229.

³⁴ Clark, *op. cit.*, p. 188.

recouvre son poignet plâtré en raison d'une fracture. Elle respire ensuite à l'intérieur du sac, l'attache avec un élastique, et laisse un petit caillou s'enfoncer sur le sac gonflé. Dans son équilibre précaire et ses sensations délicates, elle trouve l'énergie brute de vivre et la conviction que cette expérience, vécue comme si elle « mimait l'accouchement³⁵ », est celle qu'elle doit proposer à travers sa pratique artistique. C'est pour cela qu'à partir de 1966, elle produit un certain nombre d'œuvres sur le thème de la *nostalgia do corpo* (nostalgie du corps), dans le but de permettre aux participants d'acquérir une telle sensation. Ses œuvres proposent à partir de là une expérience artistique qui invite les personnes à expérimenter des sensations plus introverties et plus corporelles, en laissant de côté la question de la topologie. Dans la série *Nostalgia do corpo*, les participants portent ainsi des *objetos sensoriais* (objets sensoriels) créés par Clark. Ces objets sont conçus pour faire régresser les fonctions corporelles, et permettre aux participants de découvrir de nouvelles sensations corporelles. Dans *Máscaras sensoriais*, une œuvre représentative de *Nostalgia do corpo*, les participants utilisent des masques en tissu colorés fabriqués par Clark. Ces masques présentent des caractéristiques spéciales, telles qu'un sac rempli de graines et d'herbes au niveau du nez, ou divers éléments qui induisent de nouveaux sons au niveau des oreilles, ou encore, au niveau de l'ouverture des yeux, des lunettes spéciales équipées de miroirs qui offrent différentes perspectives. Les masques sont conçus pour interférer avec la perception normalement apportée par les cinq sens, et provoquer des sensations physiques différentes. Les participants portant ces masques se déplacent de manière instable et se touchent les uns les autres pour explorer leurs propres sens dans l'obscurité, tandis que le fait de toucher les autres déclenche leurs sens physiques. Cette pratique se déroulant à l'intérieur et à l'extérieur, avec leurs sens étant mis en éveil par l'instabilité, les participants peuvent apprécier plus profondément l'environnement intérieur et extérieur qui les entoure. Clark décrit cette expérience artistique comme ci-dessous :

Au moment où le spectateur met le casque infrasensoriel, il s'isole du monde (alors qu'il devrait être dedans), et par cette introversion, il perd le contact avec la réalité, rencontrant dans son propre intérieur toute une gamme d'expériences fantastiques. Ce serait une façon de trouver le souffle du vécu. Tout ce qui lui est révélé à travers les sensations, le sensoriel, le conduit à un état équivalent à celui de la drogue. Cet état serait-il l'immanence de l'absolu ? Cette perte de la réalité apparente entraînerait-elle la connaissance d'une autre forme de réalité ³⁶ ?

Les orifices du masque donnent sur l'environnement qui entoure le participant, mais parallèlement, ils sont aussi largement ouverts sur « l'abyssal³⁷ », pensé comme une fosse marine qui s'étend à l'intérieur du corps du participant à travers la vision obscurcie. De fait, Clark

³⁵ Clark, *op. cit.*, p. 188. *Pierre et Air* (1966), produit après cet accident de la route, n'est pas abordé en détail dans cet article.

³⁶ Clark, *op. cit.*, pp. 219-220. La traduction littérale de *infrasensorial* serait « sous les sens ». Pour Clark, cela part de la sensation d'atteindre l'espace abyssal, pour aller jusqu'en dessous des sens en passant par l'abîme. Dans la version originale en japonais de cet article, nous utilisons la traduction « sensation profonde : 深感覚 ».

³⁷ Clark, *op. cit.*, p. 234.

considère le monde perçu par la vue jusqu'à présent comme une réalité virtuelle, et développe l'idée artistique originale de nous faire sentir un autre type de monde, en proposant aux participants de récupérer les sensations physiques et sensorielles du fœtus, perçue avec les cinq sens à travers la régression du corps.

Dans son essai *Apparition du Suprasensoriel dans l'Art brésilien* (1968), Oiticica suggère que la *vivência infrasensorial* acquise à travers la redécouverte de l'expression corporelle dans l'œuvre *Máscaras sensoriais* est équivalente au *suprasensorial*. Clark reconnaît également les similitudes entre *Máscaras sensoriais* et *Parangolé* dans une lettre à Oiticica, les qualifiant de « choses sensorielles³⁸ » partagées avec Oiticica. Cependant, alors que l'œuvre d'Oiticica consiste en une transe dans laquelle le corps bouge au rythme de la samba et se libère, fusionnant avec l'environnement extérieur, en d'autres termes, une expérience suprasensorielle obtenue par des méthodes dynamiques, l'œuvre de Clark est une transe dans laquelle le corps est conduit dans un espace abyssal intérieur, incorporant des perceptions corporelles provenant du contact avec d'autres personnes et de l'environnement extérieur. Il s'agit ici d'une expérience suprasensorielle atteinte par une méthode statique. Ces deux sensations suprasensorielles sont équivalentes mais de nature différente, Oiticica qualifiant cette perception de suprasensorielle, et Clark d'infrasensorielle. Cette différence entre *suprasensorial* et *infrasensorial* peut être directement appliquée à leur *vivência* en tant que différence dans l'expérience artistique des participants à l'œuvre. Clark nie les normes et les identités construites a priori, et invite les participants à rencontrer un état mixte de vie et de mort qui co-existent, qu'elle appelle *O antes é o depois* (l'Avant de l'Après), où ils vivaient avant leur naissance. Dans la cavité utérine, les participants font l'expérience de l'énergie vitale débordant à l'intérieur du corps, qui éveille leur soi embryonnaire à une nouvelle perception du monde. Nous pouvons dire que cette expérience du moment de la naissance, mémoire collective vécue de la même manière par tous les êtres humains, est la *vivência* primordiale proposée par Clark.

Afin d'atteindre l'*infrasensorial* dans son art, la *vivência* chez Clark devient introvertie à l'extrême à partir de 1966 ; dans ce contexte, comment pouvons-nous comprendre la quotidienneté de ses œuvres, notamment la série *Nostalgia do corpo* dans laquelle Clark explore la perception fondamentale ? En écho à la quotidienneté présente dans *Caminhando*, des matériaux familiers tels que le tissu et les graines sont également utilisés dans *Máscaras sensoriais* et le geste au cours de la pratique n'est pas une expérience visuelle passive, mais plutôt l'interaction entre les participants portant les masques. En outre, l'espace de pratique n'est pas une salle d'exposition de musée, mais une salle de classe ou une cour. Enfin, nous pouvons percevoir la même quotidienneté dans l'œuvre, du fait que cette dernière se concentre sur l'expérience vécue dans le corps de chaque individu. Cependant, après l'abandon de la topologie dans ses œuvres, la recherche par Clark d'une manière dont l'art peut provoquer une expérience plus profonde de la quotidienneté du sujet, tout en incluant la quotidienneté décrite ci-dessus,

³⁸ Concernant cette ressemblance, Clark a avoué dans la lettre à Oiticica : « je fais en ce moment une série de masques sensoriels qui rappellent beaucoup ton *Parangolé*. (...) De toute façon, la même question du sensoriel s'y trouve, en plus de celle de l'abyssal et de la nostalgie du corps, qui m'intéresse depuis longtemps. » (Voir dans *Lygia Clark, ibid.*, p. 234.)

s'approfondit et se développe davantage. En effet, si la pratique artistique à la recherche d'une expérience profonde est la « façon de trouver le souffle du vécu », comme le décrit Clark dans la citation ci-dessus, alors nous pouvons dire que la respiration est un élément important du travail de Clark. À travers la pratique artistique, les participants redécouvrent le geste quotidien et fondamental de la respiration, ce qui peut les conduire à une expérience profonde. Le masque, un dispositif utilisé pour couvrir les yeux, qui est utilisé dans des œuvres postérieures, permet non seulement d'accroître les sens des participants en couvrant leur vision, mais aussi de les rendre plus conscients de leur respiration. Clark intègre ici l'acte de respirer dans son travail et découvre le matériau universel qu'est l'air. Cela est particulièrement évident dans l'œuvre *Máscaras abismo* (Masques abîme) (1968), réalisée immédiatement après *Máscaras sensoriais*.

Dans *Máscaras abismo*, les participants ont les yeux complètement recouverts d'un masque, et un sac en filet de nylon ayant contenu des oignons est placé sur leur tête. À une extrémité du sac, ils sentent le poids des pierres sur leur tête, tandis qu'à l'autre extrémité, ils tiennent dans leurs bras un sac en plastique léger à l'intérieur du sac en filet, qui est gonflé d'air et devient aussi gros qu'un ventre. Les participants ressentent alors l'équilibre précaire entre l'élément lourd de la pierre et l'élément léger de l'air³⁹, et sont conscients de leur respiration. Le masque, qui dans *Máscaras sensoriais* était un dispositif invitant les participants à entrer dans un espace abyssal, devient ici un *máscaras órgãos* (masque d'organes) en tant que partie du corps qui porte les organes respiratoires des participants. Par la régression des fonctions corporelles, les participants deviennent fœtus, mais en se plaçant dans un état de précarité, ils ressentent physiquement le rythme de leur respiration et atteignent le lieu de leur propre origine. Selon Georg Groddeck, psychanalyste admiré par Clark, les rythmes et les battements de cœur ressentis par le fœtus dans le ventre de sa mère s'intègrent aux sons et aux mouvements de la vie quotidienne une fois devenu adulte ; ils deviennent alors un mode de vie et les battements d'une marche qui encourage à vivre⁴⁰. Les rythmes de la respiration et des battements de cœur que les participants découvrent grâce à l'œuvre de Clark entrent en résonance avec les vibrations quotidiennes de la mère, d'autrui, et de l'environnement dans le rythme circulaire de la vie. Ce lien entre l'art et la vie peut être confirmé par les titres mêmes des œuvres de Clark tels que *Caminhando* (Cheminant) et *Respire comigo* (Respire avec moi) (1966).

Les rythmes de la respiration et les battements du cœur, qui sont rendus conscients dans les œuvres introverties de Clark, incorporent l'environnement à l'intérieur, brouillent les frontières entre le soi, l'autre et le monde. Les vibrations externes incorporées à l'intérieur, combinées aux rythmes vitaux du corps, sont ensuite expulsées dans le monde⁴¹. Ainsi, dans la *vivência* de Clark, appréhendée comme exploration de l'expérience profonde de l'*infrasensorial*, le quotidien constitue le cycle artistique de la vie qui entre à l'intérieur de l'individu, qui l'expire ensuite. La découverte des rythmes de la vie embryonnaire est inscrite dans la vie quotidienne comme un battement de cœur primordial, même après la participation à l'œuvre, envisagée comme une

³⁹ Clark, *op. cit.*, p. 238.

⁴⁰ Georg Groddeck, *Le Livre du Ça (Esu no Hon: Aru Onna tomodachi he no Seishinbunseki no tegami)*, trad. de l'allemand par Shu Kishida, Kimiko Yamashita, Tokyo, Kodansha, 2018. p. 230.

⁴¹ Rolnik crée le concept de « Corps vibrant (Vibrating Body) » qui indique une résonance entre le monde et le corps.

quasi-naissance ; ainsi, cette découverte vient imprégner le cycle de vie de l'individu. Par conséquent, la quotidienneté de Clark n'est pas simplement une œuvre d'art qui accompagne la vie quotidienne de ses participants, mais elle se caractérise par une circulation vécue et respiratoire, dans laquelle l'expérience artistique est réintégrée dans la vie de l'individu.

Conclusion

En conclusion, Clark et Oiticica étaient préoccupés par la réalité du commerce de l'art dans lequel les œuvres participatives et l'art de la performance de l'époque, comme le GRAV⁴², étaient finalement réintégrés dans le style académique et interprétés comme des œuvres sublimes. A l'encontre de cette vision, la *vivência* telle qu'ils la pratiquaient est décrite comme plus « brute et atypique, proprement brésilienne », et distincte des pratiques des artistes occidentaux⁴³. Cette *vivência* brésilienne constitue un concept clé pour Oiticica et Clark, et irrigue la pratique des deux artistes, qui considèrent la *vivência* sous son sens originel en portugais brésilien : l'acquisition de la perception de vivre, à un moment donné de la vie. Dans leurs pratiques artistiques, Clark et Oiticica déplacent l'art-privilege vers un lieu plus proche de l'environnement de la vie quotidienne, et font du corps des personnes la scène où se déroulent l'œuvre comme expérience vécue. D'une part, Oiticica a adopté une approche « bataillienne », c'est-à-dire qu'il détache les participants du quotidien linéaire de la vie, et vise à libérer l'individu en l'amenant, par la transe, vers un état festif et extraordinaire. Clark, quant à elle, cherche à unifier l'art et la vie quotidienne de l'individu en faisant de la perception sensorielle du participant l'œuvre d'art, par le biais de l'acte entropique de déchirure tel qu'évoqué par Bois. Ainsi, elle se concentre sur le moment de la naissance, sujet familier et vécu par tous les êtres humains de la même manière. En conséquence, l'œuvre devient introvertie. Elle fait régresser le participant dans la forme de vie d'un fœtus, les fait réexpérimenter l'espace abyssal oublié dans son corps, et à travers ce processus, tente de lui faire redécouvrir les sens, ou l'*infrasensorial*. En outre, en considérant l'air comme un matériau à part entière dans son œuvre, Clark crée une séquence d'événements dans laquelle les expériences originelles rencontrées dans l'*infrasensorial* sont expirées, et réintégrées dans le cycle vivant du quotidienne et de l'activité vitale. Ainsi, l'acte de vivre la vie est la *vivência* de Clark, et la conjonction de la vie quotidienne et des œuvres d'art se transforme en une identification de la vie et de l'art. Clark, qui considérait la vie elle-même comme un art, a mis en pratique cette philosophie, qu'elle intitule *Pensamento mudo* (Pensée muette) (1971), et qui réside dans le fait de vivre simplement pendant deux ans, jour après jour, sans créer la moindre œuvre d'art. Dans l'ouvrage *Micropolitiques*, Rolnik affirme que Clark s'est éloignée de tous les systèmes, et savait que dans le monde artistique existant, « sa *proposition* ne pouvait pas fonctionner ». C'est pourquoi, dans les dernières années de sa vie, elle se tourne vers « un univers

⁴² Clark, *op. cit.*, p. 235. Clark indique dans une lettre « Le groupe de [Julio] Le Parc ». C'est ce « Groupe de recherche d'art visuel » qui est mentionné également dans Bishop, *Participation, op. cit.*, p. 113.

⁴³ Bishop, *Participation, op. cit.*, p. 113. Oiticica qualifie l'art brésilien de « scène plus brute » et estime qu'il est réalisé « de manière plus violente » par rapport à l'Europe ou aux États-Unis qui sont « super-civilisés ».

qui mélange art et psychologie clinique⁴⁴». Déplaçant sa pratique vers le domaine de la psychologie clinique, Clark commence une pratique artistique mais aussi thérapeutique à domicile, appelée *Estruturação do self* (Structuration du soi) (1976-1984). Dans le contexte des années 1960, époque à laquelle émergent l'art participatif et la performance, la pratique de Clark qui reconsidère la relation entre l'art et la vie fait aujourd'hui l'objet d'un regain d'attention. Pour conclure notre propos, nous pouvons dire ici que Clark est l'une des pionniers ayant contribué à la tendance actuelle, devenue universelle, des individus à chercher de l'art dans leurs vies.

* Cet article a été soutenu par le programme « Support for Pioneering Research Initiated by the Next Generation » auprès de la Japan Science and Technology Agency (JST). (Numéro systématique JPMJSP2110).

⁴⁴ Felix Guattari, Suely Rolnik, « La lettre à Felix (Nihon ban he no atogaki ni kaete – Felix he no tegami (1982-2021) », *Micropolitiques*, trad. du français par Masaaki Sugimura, Mahoro Murasawa, Tokyo, Hosei University Press, 2021. p. 626.