

Sous la direction de Lorenzo Vinciguerra et Fabrice Bourlez

épure

Emmanuel Alloa

*Exorbitances. La folie de la vision
chez le dernier Merleau-Ponty*

Fabrice Lambert

La porosité à la frontière des corps

L'ŒIL ET L'ESPRIT MERLEAU-PONTY ENTRE ART ET PHILOSOPHIE

Lucia Angelino

*Pour une approche renouvelée
de l'espace pictural*

Véronique Le Ru

*Merleau-Ponty:
Qu'est-ce que sentir?*

Thamy Ayouch

*La posture théorisante
en phénoménologie*

Élisabeth Piot

Une présence « ennuyeuse »

Fabrice Bourlez

Queeriser la chair

Tania Rivera

L'expression, l'acte et l'autre

Mauro Carbone

*Benjamin et Merleau-Ponty
Lecteurs de Proust*

Nicoletta Salomon

Les artistes savent-ils ce qu'ils font?

Eran Dorfman

*L'art au quotidien: De Merleau-
Ponty à Benjamin*

Veit Stratmann

La rupture comme moteur

Stephan Kristensen

L'Innocence de l'artiste

Lorenzo Vinciguerra

*Entre support et surface.
Du chiasme en peinture*

ENTRE ART
ET PHILOSOPHIE

L'EXPRESSION, L'ACTE ET L'AUTRE. INCIDENCES DE MERLEAU-PONTY SUR LE NÉOCONCRÉTISME BRÉSILIEN

Tania Rivera

Tout geste est comparable à tout autre.

Maurice Merleau-Ponty

Le Mouvement Néoconcret est né à Rio de Janeiro en 1959 et ne dura, en tant que groupe formellement établi, que jusqu'à 1961. Il constitue, néanmoins, un important jalon de la production artistique contemporaine au Brésil. Il mit en marche une réflexion approfondie sur les rapports entre l'objet d'art, le corps et le sujet. S'en suivirent de riches propositions d'inclusion du spectateur, devenu actif d'une manière interne à la propre dynamique de l'objet artistique et qui ne s'épuisent pas dans les formules plus récentes de « participation du public » ou d'« art relationnel ». Les propositions d'artistes néoconcrets comme Lygia Clark, Hélio Oiticica et Lygia Pape, entre autres, restent une matrice féconde encore aujourd'hui. Elles ont exercé leur influence de manière complexe et entrecroisée avec d'autres questions sur les générations d'artistes qui ont suivi.

Le Néoconcrétisme apparaît comme une rupture au sein du Concrétisme. Ce dernier réunissait plusieurs artistes basés à São Paulo et à Rio – aussi bien peintres, sculpteurs et graveurs que poètes – autour d'un art non figuratif géométrique, depuis environ 1951 : au début avec le groupe *Ruptura*, de São Paulo, auquel viendront se joindre plusieurs artistes et

notamment la quasi totalité du groupe *Frente*, de Rio, en 1955. Le nouveau groupe apparaît comme une réaction aux propos tenus à ce moment-là par des artistes concrets de São Paulo – comme Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto et le groupe de poètes Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari – en faveur de l'application de procédés formels prédéterminés dans l'art. Haroldo de Campos va jusqu'à affirmer, en 1957, que la poésie concrète avancerait vers le « refus de la structure organique en faveur d'une structure mathématique (ou quasi-mathématique) »¹. Au lieu que les mots se suivent les uns les autres au hasard ou selon la « disponibilité intuitive », le poème devrait se construire à partir d'une structure mathématique planifiée à l'avance.

64

En revanche, l'idée centrale du Néoconcrétisme est celle de défendre l'expression, en soulignant la « signification existentielle, émotive, affective » que les concepts de forme, d'espace, de temps et de structure prendraient dans l'art². Le néoplasticisme, le constructivisme, le suprématisme et l'École d'Ulm sont ainsi réinterprétés par les néoconcrets comme autant de « conquêtes » au niveau de l'expression – devenue pour eux une notion centrale –, en même temps que la pratique artistique est mise en avant par rapport à toute théorie.

Or, le « Manifeste néoconcret », qui accompagne la première exposition du groupe, réalisée au Musée d'Art Moderne de Rio en 1959, donne à Merleau-Ponty une place importante dans cette prise de position. Le texte a été écrit au mois de mars par le critique et poète Ferreira Gullar et signé par

¹ Haroldo de Campos, « Da fenomenologia da composição à matemática da composição », dans A. de Campos ; D. Pignatari et H. de Campos, *Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960*, Ateliê Editorial, Cotia, SP, 2006, p. 133. Nous traduisons l'extrait cité, tout comme les autres textes portugais, sauf quand le traducteur est indiqué.

² Ferreira Gullar, « Manifesto neoconcreto », dans *Experiência neoconcreta*, Cosac & Naify, 2007, São Paulo, s/p.

tous les membres du groupe : Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim et Theon Spanúdis³. Merleau-Ponty s'y trouve mentionné à côté d'Ernst Cassirer, Susanne Langer et W. Weidlé, mais sa pensée semble donner le ton à une bonne partie du texte. L'appropriation de ses écrits se fait néanmoins d'une façon très personnelle et plus complexe que celle d'une « influence » directe au sens traditionnel du terme. Le manifeste défend lui-même la priorité de l'expérience des artistes sur l'emploi de théories, si bien qu'il serait abusif de poser la pensée du philosophe comme origine du programme qui s'y trouve explicité. Dans l'interview qu'il nous a donnée récemment, Ferreira Gullar a défendu l'idée que l'artiste, tout comme le critique et le philosophe, « construit lui aussi des réflexions – mais surtout il découvre, travaille, *fait* »⁴. Selon lui, le groupe néoconcret ne discutait pas conceptuellement la pensée de Merleau-Ponty ni d'autres auteurs (Gullar le faisait plutôt avec Mário Pedrosa, son ami et mentor à l'époque). À côté de son activité comme journaliste et critique d'art, Gullar était aussi poète et se trouvait donc entièrement engagé dans la recherche menée par ces artistes, partie prenante de ce qui était en train de naître dans cette pratique. Ses réflexions théoriques étaient ainsi directement liées à ce qu'ils faisaient et dont ils discutaient, et par conséquent les artistes du groupe « se sentaient représentés quand je parvenais à formuler ces idées-là », conclut Gullar.

Le « Manifeste Néoconcret » refuse les positions théoriques courantes voulant apporter une révision des bases théoriques de l'art concret. La phénoménologie et surtout la question merleau-pontienne de l'expression et de l'acte créateur permettent de mettre au premier plan

³ Ensuite, d'autres artistes ou poètes rejoignent le groupe : Willys de Castro, Hércules Barsotti, Décio Vieira, Hélio Oiticica, Osmar Dilon, Roberto Pontual, Carlos Fernando Fortes de Almeida et Cláudio Melo e Souza.

⁴ Cette interview a eu lieu en février 2014. Je tiens à remercier Claudio Oliveira pour sa collaboration.

l'expérience. Néanmoins la pensée néoconcrète n'a jamais eu l'intention d'adopter une position théorique figée. L'expérience néoconcrète ne découle d'aucune théorie. Elle comprend plutôt la production artistique elle-même comme réflexion et production de savoir, à côté et non en conséquence de plusieurs éléments théoriques autour de questions fondamentales ayant trait aussi bien à l'art qu'à la philosophie (et surtout à la vie, faudrait-il rappeler).

« Contrairement à la pensée mathématique et à la pensée scientifique, il y a une pensée phénoménologique qui tient à la perception, à l'expérience du corps propre, de l'être humain, à la vie. C'est cela qui m'a fasciné chez Merleau-Ponty », dit Gullar⁵. Cela rejoignait peut-être l'idée qui le guidait depuis le début de sa production poétique, en 1950, et qui le poussait sans doute à joindre la passion moderniste pour la destruction et la transformation du langage: « le langage devrait naître avec le poème ». Interrogé sur les textes de Merleau-Ponty qu'il aurait lus avant d'écrire le « Manifeste... », le poète n'arrive pas à les préciser. Il semble néanmoins indéniable qu'il ait lu « Le langage indirect et les voix du silence », publié en 1952 dans *Les Temps Modernes*, et aussi, très probablement, « Le Doute de Cézanne », paru en 1945 dans la revue *Fontaine (L'Œil et l'esprit)*, il convient ici de le rappeler, ne sera écrit par Merleau-Ponty qu'en 1960, plus d'un an après le « Manifeste... ». Gullar affirme que ce fut vraisemblablement Mário Pedrosa qui l'invita à lire des textes du philosophe. Mário Pedrosa (1900-1981) était un important critique d'art trotskiste à l'activité politique de grande envergure. Il fut l'un des responsables de la création de la Biennale de São Paulo en 1951 et joua un rôle décisif pour la naissance de l'art abstrait au Brésil⁶. Pedrosa était

⁵ Toujours dans l'interview de février 2014.

⁶ À propos de Pedrosa, voir T. Rivera, « Ethics, Psychoanalysis and post-modern Art in Brazil: Mário Pedrosa, Hélio Oiticica and Lygia Clark », dans *Third Text: Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*, n. 114, v. 26, 2012.

une référence très importante pour le groupe, qui décida de se baptiser néoconcret et de rompre avec les concrets pendant qu'il se trouvait au Japon pour quelques mois. C'est d'ailleurs grâce à cet éloignement que Gullar, âgé de 26 ans seulement, osa faire le pas décisif vers cette rupture, comme il nous l'a affirmé lors de l'interview. Homme très cultivé, Pedrosa avait une formation intellectuelle très solide. Dans ces écrits, on repère une présence diffuse de la phénoménologie et quelques références directes à Cassirer et Langer, tandis que Merleau-Ponty n'est que très rarement cité. Selon le critique et commissaire Paulo Herkenhoff, « les néoconcrets doivent peut-être plus à Husserl (à travers la lecture de celui-ci par Pedrosa) qu'à Merleau-Ponty. »⁷

Il est important de noter, d'autre part, que Pedrosa eut un contact direct avec les surréalistes français, notamment quand il vécut à Paris, en 1937-1938 (sa belle-sœur était mariée à Benjamin Péret et celui-ci, très proche de Pedrosa, vécut aussi au Brésil de 1929 à 1931). Bien que le critique refuse un alignement de la production artistique brésilienne à l'héritage surréaliste – qui était à ce moment très fort et explicitement revendiqué dans d'autres pays d'Amérique Latine –, il nous semble que sa réflexion sur l'expression et l'intérêt qu'il porte à l'art des enfants et des fous comme modèle d'expression "désintéressée" témoigne d'une appréhension très sophistiquée et personnelle des questions chères aux surréalistes, en dépit de ce qui pourrait être considéré comme leur "style". Dans ce sens, la lecture qu'il réalisa de Freud contribua peut-être à une conception de l'expression qui ne traduirait pas l'affirmation de l'*ego* et de la personnalité, mais témoignerait plutôt de la division du moi et de l'inconscient comme constitutive et intime étrangeté.

Lygia Pape (1927-2004), une des artistes du groupe, considère qu'il serait faux de tenir la pensée de Merleau-Ponty

⁷ P. Herkenhoff, *Poética da percepção. Questões da fenomenologia na arte brasileira*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 2008, p. 61.

pour guide de la production néoconcrète. Elle poursuit, dans une interview réalisée en 1995 :

« Il n'en a pas été ainsi. Merleau [*sic*] n'apparaît que quand il s'agissait de terminer les œuvres, lorsqu'il se montrait nécessaire d'avoir un texte qui puisse mettre en contexte (...) une production jamais vue auparavant, chargée de nouveauté et d'inventions.

Des concepts nouveaux s'insinuaient dans les œuvres, comme la brisure des catégories, l'abandon d'une position privilégiée pour la dite sculpture, l'usage de langages variés dans une même œuvre (images et mots en rapport), la coupure et le pliage de la page comme expression (qui donnera lieu aux premiers "livres-poèmes"), des concepts si révolutionnaires qu'ils vont dorénavant libérer l'artiste vers un univers de possibilités, un nouvel espace dans l'art et le surgissement d'un être plastique sans désignation qui lui soit propre et sans échelle, qui pouvait aller du plus petit au plus grand, comme les installations (qui ne portaient pas encore ce nom), et qui se dénommaient (...) : objet.⁸»

68

Pape mentionne d'autres «souvenirs philosophiques» avec lesquels la production néoconcrète aurait eu des affinités: la notion de «durée» et le principe de l'intuition chez Bergson, les présocratiques dans leur quête d'un élément primordial, le temps selon Heidegger, certaines formulations de Nietzsche, Kant et bien d'autres auteurs, «suivant les orientations individuelles des membres du groupe, comme Freud et les questions psychanalytiques.»⁹

Lygia Clark, l'artiste dont l'œuvre témoignait de la réflexion peut-être la plus poussée et puissante du groupe dans les années qui précédèrent l'Exposition Néoconcrète, dit dans une interview donnée en 1971 :

⁸ L. Pape, «O que eu não sei», *Item*, Rio de Janeiro, juin 1995, n.° 1, p. 17.

⁹ *Ibidem*.

« J'étais une personne très anarchique. Je crois qu'on ne me laissait avancer à l'école que pour se débarrasser de moi. Je n'ai jamais été quelqu'un de cultivé, mais je dois à des personnes comme Mário Pedrosa, Mário Schemberg et Ferreira Gullar une formation culturelle. Je ne lisais rien, eux ils lisaient beaucoup et discutaient avec moi.¹⁰»

Clark exagérait, sans doute. Quoi qu'il en soit, les éléments théoriques présents dans la démarche néoconcrète témoignent d'une relation intime et intense avec les recherches plastiques et poétiques menées par les membres du groupe. La pensée de Merleau-Ponty semble y jouer un rôle fondamental, quoique de manière plus ou moins diffuse. On s'approprie d'elle d'une manière «organique» et intégrée à un véritable bouillon d'expériences et connaissances diverses.

69

Le manifeste néoconcret

Le «Manifeste néoconcret» revoit les positions théoriques de l'art concret, étant donné «qu'aucune d'elles ne "comprend" de manière satisfaisante les possibilités expressives ouvertes par ces expériences»¹¹. Les nouvelles conquêtes de la physique et de la mécanique auraient élargi le champ de la «pensée objective» et ainsi stimulé une tendance à la rationalisation des processus et des objectifs de la peinture au long du XX^e siècle. Néanmoins, les «vrais artistes» comme Mondrian et Pevsner, entre autres, auraient construit leurs œuvres dans un «corps à corps avec l'expression» et auraient donc surpassé les limites

10 L. Clark, «A coragem e a magia de ser contemporâneo» ; cité par Milliet, Maria Alice, *Clark: Obra-Trajeto*, EDUSP, São Paulo 1992, p. 91.

11 Ferreira Gullar, «Manifeste néoconcret», dans *Expérience néoconcrète*, *op. cit.*, s/p.

imposées par la théorie. Les concrets rationalistes de São Paulo auraient vu l'homme « comme une machine parmi les machines », au nom de préjugés que la philosophie était en train de dénoncer. C'est dans ce contexte qu'apparaît le nom de Merleau-Ponty, suivi d'Ernst Cassirer et Susanne Langer. L'apport de la pensée du philosophe se précise ensuite :

Nous ne concevons l'œuvre d'art ni comme « machine » ni comme « objet », mais bien comme un *quasi-corpus*, c'est-à-dire un être dont la réalité ne s'épuise pas dans les rapports extérieurs entre ses éléments ; un être qui peut être décomposé en parties par l'analyse, mais qui ne se donne pleinement qu'à l'abord direct, phénoménologique. Nous croyons que l'œuvre d'art dépasse le mécanisme matériel qui la soutient, non pas par une quelconque vertu extraterrestre: elle le dépasse parce qu'elle transcende ces relations mécaniques (objectivées par la Gestalt) et parce qu'elle crée pour elle-même une signification tacite qui en elle surgit pour la première fois.¹²

Tout comme Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*, Gullar mesure la distance entre la *Gestalt* et les rapports mécaniques entre les éléments visuels – au nom desquels travailleraient les concrets de São Paulo – et l'approche phénoménologique selon laquelle ces éléments sont dépassés par la création d'une signification tacite. Une telle « signification nouvelle », c'est dans l'espace que l'œuvre néoconcrète entend la créer. En effet, la poésie de Ferreira Gullar venait de se faire objet dans l'espace, en ce qu'il appelle le *livre-poème*, qui obligeait le lecteur à passer les pages pour lire chacun des mots du poème. Par la suite, Gullar réalisera des *poèmes spatiaux* comme *Lembra (Souviens-toi, 1959)*: un petit cube bleu est posé sur une planche en bois blanc de quarante centimètres carrés ; il faut le soulever pour y

¹² *Ibidem.*

lire "souviens-toi". Ensuite Gullar conçoit *Poema enterrado* (*Poème enterré*, 1959) qui a même été construit dans le jardin de la maison de la famille Oiticica : par un escalier on descend au sous-sol pour entrer dans une *salle-poème* où l'on retrouve un cube rouge de 50 centimètres de côté. On le soulève et y découvre un autre cube, cette fois-ci vert, qui doit aussi être soulevé pour qu'apparaisse enfin un cube blanc de 10 centimètres de côté. Sur son côté inférieur on peut lire « *rejuvenesça* » (*rajeunis*, à l'impératif). On devrait alors remettre les cubes dans leur position initiale et rester quelques instants dans le poème. Quelques heures avant son inauguration chez les Oiticica, la pluie l'a inondé et personne ne put y rentrer.

Tandis que les poètes « concrets » de São Paulo, héritiers de Mallarmé, Ezra Pound et Ernest Fenollosa, exploraient la dimension visuelle de la poésie par le biais de l'idéogramme chinois et tendaient à y souligner la présence d'un message direct comparable à celui visé par la publicité, Ferreira Gullar s'intéressait à la parole expressive dont parle Merleau-Ponty dans « Le langage indirect et les voix du silence » : il y a une opacité inhérente au langage, le mot apparaît toujours sur fond de silence, imbriqué à la singularité de celui qui l'écrit ou le profère. Il y a un langage « tacite » et c'est à ce niveau-là que la peinture « parle » aussi, en rejoignant donc la poésie dans un même surgissement qui reprend en acte la genèse du sens. Quand l'art atteint le spectateur/lecteur, c'est pour l'inviter à recommencer à son tour ce même geste qui l'a créé. C'est ainsi que le spectateur peut rejoindre le « monde silencieux du peintre, dorénavant proféré et accessible. »¹³

De ces élaborations de Merleau-Ponty sur le langage « indirect » aussi bien dans la peinture que dans la poésie – et donc impliqué à un « geste expressif » qui peut être celui de la parole tout autant que celui de la touche du pinceau – découle l'acceptation d'une liaison très intime

¹³ M. Merleau-Ponty, « Le Langage indirect... », *op. cit.*, p. 52.

entre mot et image. Ceci nous semble un point important, qui reste peut-être relativement peu exploré dans l'œuvre du philosophe, mais qui a été percé par Gullar et incorporé à sa démarche. L'imagerie des mots dans la poésie, recelée par Mallarmé, qui fascinaient les poètes concrets, peut être revisitée à travers la pensée de Merleau-Ponty de manière conceptuellement mieux fondée. Le lien entre mot et image peut être vu de manière plus fondamentale encore : les deux partageraient un fonds silencieux et invisible, d'où jaillissent aussi bien les images que les mots. Or, c'est justement dans ce fonds indéfini que naît l'expression : comme *geste* (impliquant le *corps*) aussi bien pour le peintre que pour l'écrivain.

Tout en privilégiant Cézanne comme modèle et père de la peinture moderne, Merleau-Ponty creuse ainsi, dès 1952, la brèche que l'art contemporain viendra élargir quelques années plus tard, à savoir la brisure où vont venir se loger trois questions de poids : celle du dépassement de la représentation par une présentation qui implique le corps, celle de la critique de l'espace représentatif qui mènera du tableau à l'objet et, liée à ces deux premières, celle de la commune mesure entre parole et image permettant dorénavant un mélange plus ou moins prononcé des deux.

L'expression et l'espace

Selon le «Manifeste néoconcret», il faudrait «parler à l'œil» non pas comme «instrument», mais bien «à l'œil comme un moyen humain de posséder le monde et de se donner à lui»¹⁴. Il s'agit de parler à «l'œil-corps», écrit encore Gullar. La présence du corps est non seulement assumée comme centrale dans ce qui est de l'art, mais aussi proposée en acte au spectateur. Ainsi, le livre-objet de Gullar sollicitait la main et le geste de quelqu'un pour être «lu». Interrogé sur l'origine de l'importance accordée

¹⁴ Ferreira Gullar, «Manifesto neoconcreto», dans *Expérience néoconcrète*, *op. cit.*, s/p.

au corps, le poète affirme qu'elle lui était apparue déjà dans le simple action de lire un livre – n'importe quel livre : le fait qu'on doive, avec sa main, tourner chaque page. Il ne s'agit néanmoins pas, dans le programme néoconcret, de se borner à capturer le corps en même temps que l'œil, mais bien de faire en sorte que le vocabulaire géométrique puisse « assumer l'expression de réalités humaines complexes », que ses formes perdent « le caractère objectif de la géométrie pour se faire le véhicule de l'imagination »¹⁵. L'œuvre est un appel au sujet, une invitation à ce qu'il reprenne l'instant de son avènement au monde – dans la culture et à travers elle, dans la mesure où elle-même n'est jamais close et terminée : « la culture ne nous donne jamais de significations absolument transparentes, la genèse du sens n'est jamais achevée », comme le dit Merleau-Ponty.¹⁶

Dans le premier texte qu'il écrit (avec ses compagnons Reynaldo Jardim et Oliveira Bastos) en réaction au positionnement dit rationaliste des poètes concrets de São Paulo, Ferreira Gullar semble reprendre cette idée à son propre compte :

Le langage n'exerce aucune action directe sur le monde des objets sauf « dans le sujet », c'est-à-dire, dans la mesure où le monde des objets, devenu signification, culture, est déjà le sujet.¹⁷

Le sujet ne correspond nullement à une quelconque subjectivité privée et individuelle, mais prend une place intermédiaire entre langage et objet. Le sujet peut habiter l'objet et le langage, et l'art est le geste capable d'éveiller dans la culture, à un certain moment, cette condition d'être *hors soi-même*. La forme et l'espace sont au service de cet acte, et ils doivent devenir *temps* – dans une « *spatialisation* de l'œuvre »,

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. Merleau-Ponty, « Le Langage indirect... », *op. cit.*, p. 52.

¹⁷ Ferreira Gullar, « Poesia concreta: experiência intuitiva » (paru dans *Jornal do Brasil* le 17 juin 1957), dans *Experiência neoconcreta*, *op. cit.*, p. 77.

comme l'affirme encore le « Manifeste Néoconcret ». Cette dernière formule doit être comprise comme le fait qu'elle (l'œuvre) *est toujours en train de se rendre présente*, elle est toujours en train de recommencer l'impulsion qui l'a générée et de laquelle *elle était déjà l'origine*. Et si cette description nous renvoie aussi à l'expérience première – pleine – du réel, c'est que l'art *néoconcret* ne prétend rien de moins que rallumer cette expérience. L'art néoconcret fonde un nouvel « espace » expressif.¹⁸

74

Le raccordement de la question de l'espace et de l'espace-temps – l'une des plus importantes pour les avant-gardes du début du XX^e siècle, surtout chez les russes – à celle de l'expression – prise dans le sens que lui donne Merleau-Ponty – peut en effet être considéré comme le point fondamental des recherches néoconcrètes. Il est important de se rappeler que l'expressionnisme abstrait et le tachisme vivaient alors leurs jours de gloire. La venue de Mathieu à Rio en 1959 fournit l'occasion pour saisir le contexte dans lequel se déroulait les recherches expressives menées par Gullar, Clark et ses compagnons. Dans un texte publié dans le *Jornal do Brasil* en décembre 1959, Pedrosa synthétise l'opposition entre « expression directe », « auto-expression » narcissique dont il s'agirait dans l'œuvre de Mathieu, entre autres, et la force expressive, la « vitalité authentique » qui ne serait atteinte qu'à travers la « simplification » et la « cristallisation » de l'expression.¹⁹

Dans le premier type d'expression, « le peintre mêle ses affections et sentiments personnels, ses désirs et tralalas les plus explicites, à l'acte de réaliser, de manière que l'œuvre

¹⁸ Ferreira Gullar, « Manifesto neoconcreto », dans *Expérience néoconcrète*, *op. cit.*, s/p.

¹⁹ M. Pedrosa, « Da abstração à autoexpressão » (1959), dans *Mundo, homem, arte em crise*, Perspectiva, São Paulo, 1975, p. 36.

qui en résulte n'est qu'une projection affective de lui-même»²⁰. L'artiste reste prisonnier, dans ce cas, d'un premier moment du processus de création, sans atteindre le stade de la «simplification et cristallisation de l'expression»²¹. Les œuvres tachistes témoigneraient, selon Pedrosa, de très peu de «distance psychique» (expression qu'il reprend à Bullough ; elles recèleraient plutôt une valeur de «document humain», tandis que l'art abstrait qui parvient à une «distance psychique idéale» saurait faire la part entre, d'un côté, «l'artiste individuel, dans tout l'épanouissement de sa personnalité» et, de l'autre, «l'œuvre qui parle elle-même son propre langage, sans recourir directement à des sentimentalités, des plaisirs et suggestions extérieures, des angoisses ou névroses de la vie privée de son créateur.»²²

En employant des termes différents, l'argumentation de Pedrosa ne manque pas de faire écho à celle de Merleau-Ponty dans «Le langage indirect et les voix du silence» :

Il y a l'improvisation des peintres-enfants, qui n'ont pas appris leur propre geste, et, sous prétexte qu'un peintre est une main, croient qu'il suffit d'avoir une main pour peindre. Ils tirent de leur corps de menus prodiges comme un jeune homme morose peut toujours tirer du sien, pourvu qu'il l'observe avec assez de complaisance, quelque petite étrangeté bonne à nourrir sa religion de lui-même. Mais il y a aussi l'improvisation de celui qui, tourné vers le monde qu'il veut dire, a fini, chaque parole en appelant une autre, par se constituer une voix apprise qui est plus sienne que son cri des origines. Il y a l'improvisation de l'écriture automatique et il y a celle de la *Chartreuse de Parme*.²³

20 *Ibidem*, p. 37.

21 *Ibidem*, p. 33.

22 *Ibidem*, p. 40.

23 M. Merleau-Ponty, «Le Langage indirect et les voix du silence», *op. cit.*, p. 64-65.

Dans l'affirmation de l'expression défendue par les néoconcrets, il ne s'agit pas de se présenter soi-même directement, mais bien de chercher «son» expression – dans la mesure où celle-ci doit être construite dans le lien à l'autre, dans une zone d'indéfinition ou de transitivité avec l'autre qui serait celle où peut voir le jour l'expérience de l'art. La tentative de gagner l'espace à partir de la surface représentative du tableau ou du livre est d'emblée imbriquée à la question du corps (ainsi, Lygia Clark parlera de *ligne organique* et Hélio Oiticica, de *corps-couleur*, par exemple), mais aussi, avec et à travers le corps, il s'agit de (re) construire un espace pour (et *de*) l'autre. Il semblerait donc que les néoconcrets ont su faire résonner comme nul autre mouvement artistique à l'époque ce que Merleau-Ponty formule très précisément dans le même texte de 1952 :

76

L'œuvre accomplie n'est donc pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créée et, sautant les intermédiaires, sans autre guide qu'un mouvement de la ligne inventée, un tracé presque incorporel, à rejoindre le monde silencieux du peintre, désormais proféré et accessible.²⁴

L'œuvre ne fait pas que proférer une invitation à l'adresse de son spectateur : elle ne s'accomplit en tant qu'œuvre qu'au moment où elle atteint cet autre et entame en lui le geste créateur, toujours à refaire entre un peintre qui n'est pas là et quelqu'un toujours à venir.

Lygia Clark, l'acte et l'autre

Lygia Clark, en cherchant depuis 1954 à inclure l'encadrement dans sa peinture, pour rompre la

²⁴ *Ibidem*, p. 64.

délimitation traditionnelle entre l'espace pictural-représentatif et l'espace du monde vécu, parvint à ce qu'elle désigne comme étant la *ligne organique* : une ligne qui n'est pas dessinée, mais surgit de la rencontre entre deux plaques de bois, deux surfaces peintes de la même couleur ou de différentes couleurs. La ligne organique serait une sorte de *ligne extérieure*, de *ligne-espace* : rupture subtile par laquelle l'art se mêlerait au monde.

Quelques mois avant l'Exposition néoconcrète, Gullar fut poussé par une œuvre de Lygia Clark à concevoir la « théorie du non-objet ». D'après Gullar, l'artiste lui a montré, en même temps qu'à Pedrosa et d'autres amis, un travail composé par des « plaques de bois peintes en vert et gris, puis superposées », et qui pouvaient être manipulées²⁵. Lygia disait ne pas savoir de quoi il s'agissait au juste. Pedrosa a suggéré que c'était un relief, mais Gullar a noté qu'un relief présuppose une surface sur laquelle il serait posé, et ce n'était pas le cas. Il ne saurait point s'agir de sculpture non plus, étant donné que les plaques étaient détachées les unes des autres et pouvaient changer de position. Après réflexion, Gullar conclut qu'il s'agit bien d'un objet, mais d'un objet qui, différemment des objets quotidiens, n'a pas de fonction. Il propose de l'appeler *non-objet*, et le caractérise de la manière suivante :

Le *non-objet* n'est pas un anti-objet mais un objet particulier qui prétend réaliser la synthèse des expériences sensorielles et mentales : un corps *transparent* au savoir phénoménologique, intégralement perceptif, qui se donne à la perception sans laisser de traces.²⁶

²⁵ Dans l'interview qu'il nous a donnée en février 2014.

²⁶ Ferreira Gullar, « Théorie du non-objet » (publié au *Jornal do Brasil* le 19 décembre 1959), Luna-Park, n° 1, nouvelle série, Transédition, Paris, 2003 ; traduction de Catherine Bompuis.

L'objet, comme le précise Gullar dans un autre texte publié quelques mois plus tard, est un « être hybride » formé par la superposition d'un nom et d'une chose, dont seul le nom revient à l'homme, à la culture. Le non-objet est la synthèse perceptive de ces deux dimensions. C'est dans ce sens qu'il est « unitaire, intègre et franc ». La relation qu'il entretient avec le sujet « se passe d'intermédiaire » et sa signification est « immanente à sa propre forme »²⁷. Dans la théorie du non-objet, on accorde à la perception la place fondamentale que lui accorde Merleau-Ponty. Le « non-objet » d'art est toujours corrélé à un *corps* qui se donne intégralement à la perception.

78

La « ligne organique » de Clark évoquait déjà, sans doute, la présence de la peinture comme un corps homologue à celui du spectateur. C'est sa série *Bichos (Bêtes)*, qui commence en 1960 – quelques mois après la Première Exposition au MAM –, qui viendra néanmoins constituer un appel net et direct à l'action corporelle de la part du spectateur. Les *Bêtes* sont formées par des plaques d'acier reliées entre elles par des charnières qu'on peut manipuler à son gré. Ces sculptures mouvantes ne s'achèvent que grâce aux gestes d'un autre, capable ainsi d'actualiser, dans l'instant présent, le premier geste créateur. La manipulation du spectateur peut, en plus, générer un mouvement de la part de l'objet, ouvert par le jeu entre ses articulations et son poids. Quand on demande à Clark combien de mouvements la *Bête* peut faire, elle répond : « Je n'en sais rien, vous n'en savez rien, elle seule le sait »²⁸.

Dans « Diálogo sobre o não-objeto », Gullar souligne qu'il n'est pas en train de proposer et conceptualiser au préalable ce que devra être un non-objet, mais bien d'essayer de définir

²⁷ Ferreira Gullar, « Diálogo sobre o não-objeto » (paru au *Jornal do Brasil* le 26 mars 1960), dans *Expérience néoconcrète, op. cit.*, p. 95.

²⁸ Lygia Clark, Barcelona/Rio de Janeiro et al.: Fundación Tapies e Paço Imperial, 1999, p. 121.

ce qui existe déjà, ce qui est fait. La majorité des non-objets existants implique, d'une manière ou d'une autre, le mouvement du spectateur ou du lecteur sur lui. Le spectateur est sollicité à employer le non-objet. La seule contemplation n'est pas suffisante pour révéler le sens de l'œuvre – et le spectateur passe de la contemplation à l'action. Mais ce que son action produit c'est l'œuvre elle-même, car cet usage, prévu dans la structure de l'œuvre, est absorbé par elle, la révèle et s'incorpore à sa signification. [...] Devant le spectateur, le non-objet se présente comme inachevé et lui offre les moyens pour être achevé.²⁹

Gullar ajoute ensuite que le temps de l'action du spectateur sur le non-objet s'incorpore à celui-ci. Cela dure : « le spectateur y a versé son temps »³⁰.

Le travail par lequel Lygia Clark parviendra le plus radicalement à affirmer l'œuvre d'art comme incitation au geste de l'autre, tout en manipulant l'espace de manière à faire de lui une expérience temporelle, sera sans doute *En Marchant*, de 1963. Lygia y emploie une bande de Möebius, l'objet topologique qui, grâce à une torsion préalable à sa clôture comme une ceinture, subvertit nos habitudes spatiales conventionnelles, car elle ne présente pas de séparation dedans/dehors, elle n'a pas deux côtés, mais bien un seul coté qui peut être parcouru par le doigt en continuité, passant du dedans au dehors et du dehors au dedans, sans interruption. Cette figure topologique, Clark l'a probablement découverte avec Max Bill, l'artiste vainqueur de la première biennale de São Paulo avec son *Unité Tripartite* (1948-1949). Avec une paire de ciseaux, Clark coupe transversalement une bande de Möebius en papier, en prenant le soin de ne jamais rencontrer son point de départ. Le trajet

²⁹ Ferreira Gullar, « Diálogo sobre o não-objeto », *op. cit.*, p. 99.

³⁰ *Ibidem*, p. 100.

de cette coupure sur le papier se poursuivra à chaque tour, de manière répétitive, étendant la torsion de la bande le plus possible avant la rupture finale – qui viendra nécessairement, puisque la largeur de la bande n'est pas illimitée.

Ce travail déploie vigoureusement le caractère processuel de l'œuvre et la transforme en *acte* – un acte qui ne s'affirme pas une fois pour toutes, mais qui doit peut-être toujours se répéter, reprenant inlassablement son origine et son élan premier, plusieurs fois repris, toujours à refaire. Et comme le manifeste la bande de Mœbius, il s'agit d'un acte dialectique, ou plutôt d'une dialectique en acte, à l'œuvre. En parlant de la dialectique hégélienne, Merleau-Ponty se réfère, en effet, toujours dans « Le langage indirect... », à « une marche qui crée elle-même son cours et retourne en soi-même »³¹. En plus, il s'agit d'accomplir temporellement, dans l'expérience artistique, en marche, un « itinéraire intérieur à l'extérieur de moi », comme le dit Clark en 1965³². L'artiste met ainsi à l'œuvre ce que Merleau-Ponty puise encore dans les réflexions de Hegel sur l'Histoire : « ce moment où l'intérieur se fait extérieur, le virage ou le virement par lequel nous passons en autrui et dans le monde comme le monde et autrui en nous, en d'autres termes l'action »³³.

En proposant la coupe transversale de la bande comme un travail proprement artistique, Lygia dématérialise l'œuvre d'art en faisant d'elle un acte – un acte qui est lui-même une réflexion artistique très sophistiquée sur les relations entre le sujet, l'objet et le monde, aussi bien qu'entre le moi et l'autre. *En marchant* permet à l'artiste, en effet, d'affirmer dans l'art une *primauté de l'acte comme appel à l'autre*. Il ne s'agit nullement d'un geste qui affirmerait une subjectivité

31 M. Merleau-Ponty, « Le Langage indirect et les voix du silence », *op. cit.*, p. 91.

32 Lygia Clark, *op. cit.*, p. 164.

33 M. Merleau-Ponty, « Le Langage indirect et les voix du silence », *op. cit.*, p. 90.

« propre » à l'artiste, mais bien de l'art comme invitation à l'acte de l'autre, comme une « proposition » (c'est ainsi que Clark appellera dorénavant tous ses travaux) qui ne s'achève que dans l'expérience corporelle de tout un chacun – et donc à l'extérieur de l'artiste lui-même. Dans l'expression, il s'agit déjà de convoquer cette part de l'autre en soi, comme le dit clairement Merleau-Ponty :

Le fait central auquel la dialectique de Hegel revient de cent façons, c'est que nous n'avons pas à choisir entre le *pour soi* et le *pour autrui*, entre la pensée selon nous-mêmes et la pensée selon autrui, mais que dans le moment de l'expression, l'autre à qui je m'adresse et moi qui m'exprime sommes liés sans concession.³⁴

L'art est bien ce terrain incertain où le « pour soi » et le « pour autrui » s'entrecroisent, dans l'entrelacs dont il sera question dans *L'Œil et l'esprit*. Notons cependant le ton que lui donnera d'emblée le dialogue néoconcret avec cette pensée : il s'agit d'*éthique*, fondamentalement. Ferreira Gullar affirme très clairement dans le texte paru en mars 1960 : sans le spectateur, « l'œuvre n'existe que potentiellement, en attendant le geste humain qui l'actualise »³⁵. L'art s'adresse à l'autre et ne se fait qu'avec lui, en rallumant l'expérience de l'autre qui marque le sujet dans ses fondements, et dans cette mesure il s'agit, dans l'art, d'une action transformatrice de l'homme et du monde. Dans cette approche éthique de l'art résonne aussi pour les néoconcrets, très probablement, la portée politique au sens large que Pedrosa lui accordait, à la suite du constructivisme russe. Le déploiement des propositions de quelques artistes à partir du Mouvement néoconcret – surtout Lygia Clark et Hélio Oiticica – suivra dans les années 1960 et 1970 cette direction éthique, allant de l'appel au corps du spectateur vers une action de plus en

³⁴ *Ibidem*, p. 91-92.

³⁵ Ferreira Gullar, « Diálogo sobre o não-objeto », *op. cit.*, p. 100.

plus mêlée à la vie, au monde, en y prenant en compte la dimension sociale (chez Oiticica) et subjective (chez Clark), par des voies riches et complexes que nous ne pouvons évidemment pas développer ici³⁶.

Dans toute une lignée de recherches artistiques dont le néoconcrétisme présente un moment privilégié – mais qui ne se limitent pas à lui dans la production brésilienne –, nous remarquerons cette position éthique fondamentale dont Merleau-Ponty représente sans doute un des jalons. C'est peut-être là une marque de l'art brésilien, au-delà de toute préoccupation formelle ou esthétique au sens strict, que d'affirmer en acte que les autres « valent exactement ce que je vauds, et tous les pouvoirs que je leur donne, je me les donne du même coup »³⁷.

³⁶ Pour en avoir quelques aperçus, voir T. Rivera, « L'espace et le sujet. La psychanalyse, l'art contemporain et l'œuvre de Lygia Clark », *Psychologie clinique*, v. 34, p. 81-94, 2012 ; T. Rivera, *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*, EDUFF, Niterói, 2012 ; T. Rivera, *O avesso do imaginário. Arte contemporânea e psicanálise*, Cosac & Naify, São Paulo, 2013.

³⁷ M. Merleau-Ponty, « Le Langage indirect et les voix du silence », *op. cit.*, p. 92.

Conception couverture : Audrey Barbereau
Design graphique des pages intérieures : Christel Sajas
Cet ouvrage est composé en caractère Adobe Garamond Pro (2001),
un alphabet dessiné par Claude Garamond, Robert Granjon,
Robert Slimbach et diffusé par Adobe USA.

Ouvrage publié avec le concours
de l'Université de Reims Champagne-Ardenne
et de l'ESAD de Reims.

Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac CS40019
51 726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/EPURE/

ISBN 978-2-915271-94-2

Diffusion FMSH – CID
18-20 rue Robert-Schuman 94 220 Charenton-le-Pont

l'epure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

