

Nouvelles perspectives en sciences sociales



À quoi oeuvre l'esthétique relationnelle? Une approche transitionnelle du paradigme relationnel en sciences humaines et sociales fondée sur les propositions artistiques de Lygia Clark et Marina Abramović

What Does Relational Aesthetics Work on? A Transitional Approach to the Relational Paradigm in Human and Social Sciences Based on Lygia Clark and Marina Abramović Artworks

Anne Volvey

Volume 14, numéro 1, novembre 2018

Sur le thème : sensibilités, émotions et relations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1056437ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1056437ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Prise de parole

ISSN

1712-8307 (imprimé)

1918-7475 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Volvey, A. (2018). À quoi oeuvre l'esthétique relationnelle? Une approche transitionnelle du paradigme relationnel en sciences humaines et sociales fondée sur les propositions artistiques de Lygia Clark et Marina Abramović. *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 14(1), 229–267. <https://doi.org/10.7202/1056437ar>

Résumé de l'article

Nicolas Bourriaud a défini l'esthétique relationnelle de l'art actuel, comme une « esthétique de la proximité » qui opère dans la sphère intersubjective. Sur le fondement des oeuvres des artistes Lygia Clark et Marina Abramović, ce texte complète non seulement le corpus de cet auteur, mais la typologie qu'il a initiée par la « figure » du care, pour la mettre au principe des phénomènes et jugements que cette esthétique décrit. En appui théorique sur la psychanalyse transitionnelle, le texte revient sur l'esthétique relationnelle, mais montre aussi comment elle oeuvre et ce qu'elle fait oeuvrer, mettant en évidence la part non seulement intersubjective, mais haptique (sens et émotion) de la relationnalité ainsi que son horizon narcissique identitaire. Il propose alors une définition paradigmatique de l'esthétique relationnelle, pour la mettre en perspective critique des développements relationnels et esthétiques des sciences humaines et sociales contemporaines, notamment de la géographie, et du *tournant spatial*.

Tous droits réservés © Prise de parole, 2018

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

À quoi œuvre l'esthétique relationnelle? Une approche transitionnelle du paradigme relationnel en sciences humaines et sociales fondée sur les propositions artistiques de Lygia Clark et Marina Abramović

ANNE VOLVEY

Université d'Artois, EA2468 Discontinuités

En 2001, Nicolas Bourriaud définit ce qu'il appelle l'esthétique relationnelle de l'art et lui associe un corpus d'œuvres des années 1990¹. Sa définition repose non pas sur un critère d'identité extérieur qui caractériserait l'œuvre concrétisée – comme la forme ou le sujet de l'objet d'art –, mais sur le principe interne qui animerait le processus à l'œuvre : « le fait d'opérer au sein d'un même horizon pratique et théorique : [...] la sphère des relations humaines² ». Cette esthétique engage le public de l'art dans une expérience qui ne découle pas de l'exercice après-coup d'un point de vue extérieur et individuel sur un objet concrétisé déjà-là, mais du développement d'une « proximité³ », proximité qui fait le processus artistique et dont dépend son aboutissement. Celle-ci contribue « sans déprécier la visualité » à la « relativiser » au profit du « contact et [de] la tactilité⁴ ». Cette

¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001.

² *Ibid.*, p. 45-46.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*

esthétique redéfinit, d'une part, ce qui est à l'œuvre avec l'art pour le récepteur : non plus les effets de l'appréciation d'une forme dans une expérience empirique individuelle (le jugement de goût), communicable à travers des énoncés verbaux, mais les effets de l'engagement dans des manières de faire qui font de l'ouverture de la sensation le moyen d'une relation directe et immédiate aux autres, et le moyen de l'installation d'une situation de partage infra-verbale. Elle redéfinit, d'autre part, comment œuvre l'art : elle fait dépendre cette disposition sensible de phénomènes haptiques⁵ plutôt que scopiques ou verbaux, et introduit la coprésence de corps co-agissant et co-(re)sentant dans l'art. Depuis, l'écho international de ce texte d'esthétique – au sens d'un effort théorique effectué pour identifier de nouveaux critères de jugements de ce qui œuvre dans l'art actuel⁶ – dit l'importance de ce que l'art relationnel cherche à installer avec l'esthétique – au sens des faits de sensibilité qui y font l'œuvre – et dont il rend compte. Au-delà d'identifier ce « régime esthétique⁷ » en le nommant, il s'attache à l'objectiver – il le documente par l'exemple, en décrit les éléments qu'il généralise en un premier niveau d'élaboration typologique, les inscrit dans une généalogie. Sans appareil théorique pour la soutenir, Bourriaud ne tient pas, cependant, la promesse paradigmatique incluse dans la mise en relation des deux termes qui fondent le régime qu'il identifie. Quelles « nouvelles possibilités de vie⁸ » se jouent dans la relation pour autant qu'elle est esthétique et dans l'esthétique pour autant qu'elle est relationnelle? Comment œuvre ce régime qui repose sur la coprésence corporelle et la résonnance haptique? Qu'est-ce qui œuvre et est œuvré dans la matrice de la relationnalité?

⁵ De *hapsis*, qui signifie « toucher » en Grec. L'haptique renvoie au sens du toucher associé au contact physique avec le monde des objets ou aux phénomènes intersubjectifs de participation émotionnelle ou d'empathie.

⁶ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 117.

⁷ Selon Jacques Rancière, le régime esthétique de l'art correspond, d'une part, au mode d'être sensible des œuvres et à un régime spécifique du sensible, et d'autre part, à une mise en visibilité du résultat de ce qui est produit dans ce régime (*Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000).

⁸ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 47.

Comme dans mes textes antérieurs, je propose de mobiliser ici l'appareil théorique de la psychanalyse transitionnelle (ou du *care*) pour élaborer une réponse à ces questions et, ce faisant, participer à la définition du paradigme de la relationnalité.

L'élaboration théorique et épistémologique de ce régime esthétique de l'art présente un intérêt majeur pour les sciences humaines et sociales. Au même moment, en effet, celles-ci interrogent, d'une part, la part esthétique de leur régime de scientificité contemporain en déconstruisant notamment ce qui se joue autour de l'engagement du sujet-cherchant dans les pratiques méthodologiques et dans la (re)présentation de leurs résultats de recherche. Elles installent, d'autre part, à cet endroit de l'esthétique méthodologique, la question de la relationnalité. Cette communauté d'intérêt entre disciplines traditionnellement distinguées par leur projet est le propre du *régime esthétique* dont Jacques Rancière montre qu'il fait voler en éclat la ligne de démarcation entre occupations sociales installée par l'un des précédents régimes qu'il a identifiés (le « régime poétique ») et tend à installer l'art comme fait social total⁹. Le développement depuis le milieu des années 1990 d'un nouveau champ disciplinaire à l'endroit de la reconnaissance *de* l'art par la géographie, puis de son hybridation avec l'art, montre non seulement la globalité de cette occupation sociale, mais combien celle-ci aujourd'hui travaille la géographie à de multiples niveaux. On y trouve, en effet, une géographie de l'art, qui, en prenant en charge le développement multidirectionnel de *politiques* de l'art, s'applique à une lecture géographique de la dimension spatiale des pratiques et formes artistiques, et théorise la participation de l'art au *tournant spatial*. On y trouve aussi une géographie *par* l'art, qui revisite des sujets disciplinaires au prisme de l'art ou bien réinvente avec l'art les méthodologies disciplinaires et, ce faisant, discute épistémologie de la géographie au moyen de l'esthétique. Dans cet article, en mobilisant comme point de départ cette identification d'un *régime esthétique* de l'art actuel, et en la faisant travailler sur les œuvres de deux artistes

⁹ Jacques Rancière, *op. cit.*

contemporaines, je me propose de mettre en évidence le principe spatial de cette « esthétique de la proximité » et d'éclairer un peu, ce faisant, ce qui relève de la relationnalité dans le *tournant spatial* actuel des sciences humaines et sociales.

Cet article travaille une sélection d'œuvres de deux artistes femmes¹⁰, Lygia Clark et Marina Abramović, dont je me propose de montrer qu'elles sont paradigmatiques de cette esthétique relationnelle, en ce qu'elles la poussent jusqu'à son principe-même : l'intersubjectivité ou « l'incorporation des investissements [somato-affectivo-psychiques] comme partie intrinsèque à l'existence de l'œuvre comme expérience¹¹ ». Mon exposé empruntera donc une voie empirique et d'échelle micro, pour atteindre une généralisation paradigmatique. Si ces deux artistes ne sont ni contemporaines l'une de l'autre, ni associées aux années 1990 auxquelles est lié le corpus de Nicolas Bourriaud¹², c'est la consécration récente de leur œuvre respective au début des années 2010, à la faveur de deux rétrospectives organisées au MoMA (Museum of Modern Art, New York) – *Marina Abramović: The Artist Is Present*, en 2010, *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*, en 2014 –, qui les (ré)unit dans le contexte commun des enjeux esthétiques de l'art actuel¹³. L'apparente opposition sémantique des intitulés masque en fait une profonde correspondance entre ces œuvres, correspondance dont cet article travaille l'hypothèse : elles ajoutent aux « figures de référence de la sphère des rapports humains [...] désormais devenues des "formes" artistiques à part entière¹⁴ », celle du *care*. L'article s'appuie sur une sélection de leurs œuvres dont l'interprétation mobilise des sources secondaires associées aux rétrospectives susmentionnées,

¹⁰ La documentation photographique ou vidéographique de leurs œuvres est facilement accessible sur Internet.

¹¹ Paul Herkenhoff dans Suely Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement. Projet d'activation de la mémoire corporelle d'une trajectoire artistique et son contexte*, Paris, Les presses du réel, 2011.

¹² Nicolas Bourriaud, *op. cit.*

¹³ Suely Rolnik, « La mémoire du corps contamine le musée », *Multitudes*, vol. 28, n° 1, 2007, p. 71-81.

¹⁴ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 29, fait référence pour sa part aux meetings, rendez-vous, jeux, fêtes et autres expériences de convivialité.

mais pas seulement : un film documentaire, des images photo et vidéographiques, des entretiens, des articles de catalogue, de recherche ou de presse.

La première partie du texte mettra en évidence l'importance de la présence de l'artiste dans l'esthétique relationnelle, ce qui nous conduira, dans une seconde partie, à introduire le *care* comme « figure de référence » de l'esthétique relationnelle et à travailler, ce faisant, ce qui s'y œuvre et comment ça s'œuvre. La troisième partie, ressaisira les éléments empiriques et théoriques apportés précédemment pour proposer, sur le fondement de la psychanalyse transitionnelle, une définition du paradigme que constitue l'esthétique relationnelle, en la mettant en perspective, d'une part, des développements contemporains en esthétique et en relationnalité, en géographie et dans les sciences humaines et sociales en général, et d'autre part, du *tournant spatial* des sciences humaines et sociales.

Le mode de présence de l'artiste dans l'esthétique relationnelle

Lygia Clark (1920-1988) est une artiste brésilienne, qui, après avoir appartenu dans les années 1950-1960 au néo-concrétisme brésilien, a, pendant 25 ans, conduit ses recherches artistiques en dehors de l'institution muséale : pendant son exil parisien, dans le cadre de son « laboratoire de recherche » à l'Institut Saint-Charles où, entre 1971 et 1977, elle a travaillé avec ses étudiants à ses expérimentations du « corps collectif », puis, à partir de 1978, dans son appartement de Rio de Janeiro, où elle posera sa pratique aux confins de l'art et de la thérapie, dans l'expérience de la *Estruturação do Self* (la *Structuration du Self*). La redécouverte de son œuvre par le monde de l'art¹⁵, et tout particulièrement l'appropriation par celui-ci de ses recherches précoces dans le champ de la relationnalité, ont été initiées par l'exposition de ses *objetos relacionais*, à la *Documenta 10*, en 1997. Marina Abramović (1946-), quant à elle, est une artiste serbe, qui, depuis le début

¹⁵ Jenifer Lacey, « Entretien avec Suely Rolnik par Jenifer Lacey », *Journal des Laboratoires*, mai-août 2012, <http://www.leslaboratoires.org/en/article/entretien-avec-suely-rolnik>.

des années 1970, pratique essentiellement dans le cadre d'institutions muséales occidentales et mobilise dans ses performances un référentiel moins thérapeutique que religieux. Ce n'est que tardivement que l'esthétique relationnelle est devenue le champ de sa pratique. L'œuvre *The Artist Is Present*, 2010, réalisée dans le cadre de la rétrospective éponyme, constitue à ce titre une véritable prise de position relationnelle de l'artiste – soit, un pied de nez à un dispositif muséal qui veut organiser la « *legacy* » de la « *grand-mother of performance art* ». Ainsi, son « *the public is my main work*¹⁶ » prononcé à propos de *512 Hours*, 2014, fait écho au « mettre fin à la dichotomie entre l'œuvre et le public¹⁷ » de Lygia Clark, qui fait référence, quant à lui, à *Caminhando* – la proposition qui a marqué le tournant relationnel de son œuvre, en 1963.

Comme l'écrit Clark à propos de ses expérimentations parisiennes, « *[the creation of] a living culture, in which the artist cuts himself off from traditional base and gives the body its central position again*¹⁸ » ou bien comme le souligne le titre d'un entretien avec Abramović, « créatrice en Art corporel¹⁹ », les œuvres de ces artistes sont rattachées à l'Art corporel et à l'Art performance. Mais plus encore, c'est leur manière d'opérer toutes deux dans la sphère des relations humaines qu'elles installent comme forme artistique par le biais de ces pratiques corporelles, qui les unit. Leurs propositions artistiques font, en effet, de corps mis en relation par leur agir et leur (re)sentir, au sein de situations artistiques dans lesquelles ils sont engagés, non seulement le moyen de l'œuvre, mais le lieu de l'œuvre d(e l)'art même. Abramović revendique désormais la « *Abramović Method [...] a public participatory event joining people in a communal experience to connect with oneself and with each other* ». Ces situations

¹⁶ www.youtube.com/watch?v=SAInsskQgOo

¹⁷ Citée dans André Lepecki, « Affective Geometry, Immanent Acts : Lygia Clark and Performance », dans *Catalogue de l'exposition Lygia Clark : The Abandonment of Art*, MoMA, 2014, p. 279.

¹⁸ Citée dans André Lepecki, *ibid.*, p. 281.

¹⁹ Sophie Cassagnes-Brouquet, « (entretien) Marina Abramovic, créatrice en Art corporel. Éléments d'une biographie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [en ligne], vol. 30, 2009 [<http://clio.revues.org/9469>].

relationnelles fonctionnent précisément sous le régime esthétique de l'haptique. Des œuvres comme *Diálogo de mãos* (Dialogue de mains), 1966, et *Luvas sensoriais* (Gants sensoriels), 1968, de Clark, ou bien *Imponderabilia*, 1975, *Point Contact*, 1980, de Abramović-Ulay et *The Artists Is Present*, 2010, d'Abramović, le mettent particulièrement en évidence. Comme l'affirme Suely Rolnik à propos de Clark : « l'œuvre se produisait effectivement, dans cette ouverture du sensible chez les récepteurs²⁰ ».

Si toutes deux promeuvent la notion de « corps collectif », Clark soustrayait cependant le sien aux situations artistiques auxquelles elle invitait ses étudiant-es, puis à la *Estruturação do Self* qu'elle proposait à ses patient-es, tandis qu'Abramović favorise au contraire une situation dyadique dans laquelle elle s'est engagée personnellement depuis son association avec Ulay jusqu'à son travail récent avec le public. C'est cette question de la présence de l'artiste dans des propositions artistiques qui mettent le public dans et à l'œuvre, de ses conditions et de ses modalités esthétiques, que j'analyserai dans cette première partie.

Marina Abramović : the artist is present, art is presence

Du côté de Marina Abramović, cette présence du corps de l'artiste, qui se trouve revendiquée dans *The Artist Is Present*, est, en effet, placée au fondement du processus relationnel. Le titre de cette performance de 2010 évoque *Art Must Be Beautiful, the Artist Must Be Beautiful*, 1975, un précédent *statement* artistique par lequel Abramović déconstruisait la représentation du corps de la femme en art et installait le pouvoir critique de la performance faite par des femmes dans le champ de l'art, tandis que le dispositif reprend celui de la série *Nightsea Crossing*, mais remplace Ulay par le public. Si le titre de cette œuvre s'apparente à un jeu de mots visant un habitus du monde de l'art, il est aussi intéressant de le considérer comme un développement en miroir du précédent, soit quelque chose comme « *The Artist Is Present, Art Is Presence* ». Au

²⁰ Suely Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement*, op. cit.

MoMA, l'artiste a été présente non pas seulement le soir du vernissage mais toute la durée de l'exposition, non pas à travers la documentation ou la réitération d'une sélection de performances antérieures, mais dans une performance participative qui donnait son titre à la rétrospective même.

La temporalité, la spatialité et des consignes constituent les éléments du cadre de cette présence. La dimension temporelle impressionne. Abramović a été présente 7,5 heures par jour, 6 jours par semaine, du 14 mars au 31 mai 2010, soit 716 h 30. La durée moyenne de la présence des participant-es était d'environ un quart d'heure, mais certain-es sont resté-es six ou sept heures avec l'artiste et/ou sont revenu-es plusieurs fois, tandis que d'autres ne sont resté-es que deux minutes. La spatialité du dispositif a été, pour sa part, moins commentée : un lieu dédié ouvert sur le musée, au sein de celui-ci un périmètre carré délimité par des bandes collées au sol et quatre projecteurs posés aux coins, au centre de celui-ci deux chaises placées de part et d'autre d'une table. Enfin, des consignes à destination du public complètent le dispositif : « *Sit silently with the artist for a duration of your choosing* » accueille le public à l'entrée de la salle, d'autres consignes lui interdisent de parler à l'artiste, de la toucher ou encore de contre-acter. Abramović est assise sur l'une des deux chaises et regarde dans les yeux des participant-es qui, chacun-e leur tour, pénètrent le périmètre, viennent s'asseoir en face d'elle et entrent en relation par le regard. La continuité de sa présence maintient le cadre d'une œuvre faite de la répétition des participations individuelles, successives, du public.

La dimension participative des œuvres d'Abramović est présente dès *Rythme 0*¹, 1974, ou *Imponderabilia*, 1977, et la relation à l'autre est au cœur des séries qu'elle a performées avec Ulay (*Relation Works* et *Nightsea Crossing*). Toutes impliquent la présence de l'artiste dans la situation artistique. Pour cette œuvre relationnelle, elle précise : « *The whole point of the exercise was to be fully present, concentrating on connecting with whoever came in*

*to sit down opposite me*²¹ ». La présence d'Abramović est une disposition qui ne mobilise pas que la sphère physique. Entraînée à la méditation, elle se met en état de totale disponibilité, elle est immobile et silencieuse, elle ne fait pas de pause ni ne satisfait ses besoins élémentaires. Paradoxalement, cette présence par le regard est une certaine manière d'être au/avec le public, qui se distingue radicalement du registre de l'autoportrait et de l'esthétique scopique qui gouvernaient *Art Must Be Beautiful*, *The Artist Must Be Beautiful*. Abramović, reconnue pour son travail d'auto-expérimentation de la résistance, donne cette fois à expérimenter concrètement au public et *avec* elle, une nouvelle limite somato-affectivo-psychique : être en relation sur un mode haptique. Le public n'est pas seulement invité à consommer visuellement de l'œuvre représentée dans la rétrospective, mais bien à éprouver, sur le fondement de la présence de l'artiste et dans son corps coprésent, coagissant et co(re)sentant *avec* elle, à la fois ce qui (s') œuvre dans de la relation et comment ça œuvre. Le risque spéculaire de théâtralisation (« *a staged situation*²² ») est de fait neutralisé par les éléments du dispositif qui contribuent à mettre le public soit en présence – dans l'immédiateté spatio-temporelle de la relation –, soit à distance et en attente dans la queue – et non au spectacle ni en spectacle. Comme l'évoquent les témoignages²³, il est ainsi impossible de prévoir combien de temps l'attente va durer, il est impossible de voir ce qui a lieu dans la situation relationnelle. L'œuvre a exclusivement lieu avec chacun·e des participant·es, après que celui/celle-ci s'est engagé·e dans le périmètre, a pris sa place en face de l'artiste et s'est rendu·e à son tour présent·e. L'œuvre s'instaure par une prise de contact oculaire et s'achève dans une séparation qui permet sa répétition. Abramović avait prédit « *I expect to be there 100%. Now it is up*

²¹ www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours.

²² Abramović, www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/v/moma-abramovic-what-is-performance-art.

²³ www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/marina-abramovi-the-artist-is-present.

*to the audience how they take it or not. I'd like them to be present*²⁴ ».

L'esthétique haptique de la proposition est révélée par les commentaires de l'artiste et du public. Un « être touché » dans la sphère de l'affectif procède du toucher oculaire dans la sphère physique. Abramović évoque cette « *emotional connection with anyone who wants to look at me for however long*²⁵ », tandis que les participant-es disent l'engagement corporel, et notamment le problème posé par la prise de contact puis sa déprise, la qualité du contact, et l'intensité émotionnelle qui en procède : « S'asseoir en face d'elle est une expérience qui transforme, c'est lumineux [...] elle presse le bouton qui fait sortir toutes les émotions²⁶ ». Cette expérience oculaire est d'abord un engagement corporel : elle dépend d'un enchaînement d'actes convergents plus ou moins subtils par lesquels s'établit le contact entre le/la participant-e et l'artiste (« *to make eye contact* »). Mais celui-ci déclenche un phénomène de participation émotionnelle intense – comme le sursignifie la création du micro-blog *Marina Abramović made me cry* pendant la performance²⁷. L'émotion²⁸ est, en effet, liée au corps de deux manières différentes : elle dépend des agir corporels qui mettent le sujet (ici le/la participant-e) en relation d'une certaine manière avec autrui ou le monde (ici Abramović), et elle est perception interne des modifications du corps par le sujet. Ces modifications, qui constituent l'indice sensible de l'épisode émotif, sont dotées de propriétés hédoniques. L'émotion est aussi caractérisée par sa

²⁴ www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/v/moma-abramovic-body-as-a-medium.

²⁵ www.newyorker.com/magazine/2010/03/08/walking-through-walls.

²⁶ Participant venu 14 fois, www.newyorker.com/culture/culture-desk/marina-abramovic-the-artist-is-once-again-present. Voir aussi www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/marina-abramovic-the-artist-is-present.

²⁷ <http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/>.

²⁸ Julien A. Deonna et Fabrice Teroni, *Qu'est-ce qu'une émotion?*, Paris, Vrin, 2008; Anne Volvey, « Sur le terrain de l'émotion. Déconstruire la question émotionnelle en géographie pour reconstruire son horizon épistémologique », *Carnets de Géographes* [en ligne], Pauline Guinard et Bénédicte Tratnjek (dir.), « Géographie des émotions », n° 9, 2016.

réflexivité : dans l'épisode émotif, l'attention est dirigée vers un objet extérieur (Abramović), mais c'est sa réorientation vers le sujet qui ressent qui permet à celui-ci (participant-e) d'accéder à son intériorité.

Lygia Clark : « sa présence [...] faisait l'œuvre d'art²⁹ »

Au contraire, Lygia Clark a théorisé et mis en œuvre la soustraction de sa présence corporelle aux équations relationnelles de son esthétique de la proximité. Ce qu'elle joue alors, en opposition critique avec l'Art corporel et l'Art Performance, c'est le retrait de son propre corps *contre* l'objet d'art, l'artiste-auteur et le récepteur-spectateur, afin de réduire la dichotomie entre l'art et le public. Et pourtant, comme en témoignent les étudiant-es et les patient-es que Suely Rolnik a interviewé-es pour son *Projet d'activation de la mémoire corporelle d'une trajectoire artistique et son contexte*³⁰, sa présence est elle aussi placée au fondement du processus relationnel : « La puissance actuelle [de la *Estruturação do Self*] était sa présence³¹ ».

L'œuvre d'art était ce qui se passait entre les gens. [...] Mais si elle n'était pas là, ça n'existait pas. [...] En se retirant, il y avait quelque chose qui passait, d'un charisme qui faisait que les choses se passaient parce qu'elle était là, en présence invisible, en filigrane. [...] C'était dans cette présence là que se situait son œuvre. Pour moi, l'œuvre a toujours été sa présence.³²

De fait, comme l'attestent la documentation photographique des œuvres de cette seconde période et les discussions actuelles sur les conditions de leur mise en vue muséale³³, si Clark ne

²⁹ Gaëlle Bosser dans Suely Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement*, op. cit.

³⁰ Professeure et critique d'art, psychanalyste, auteure en 1977 d'une thèse de troisième cycle en psychologie clinique sur l'*Estruturação do Self* et impliquée dans la conception de plusieurs expositions rétrospectives de l'œuvre de Clark.

³¹ Paulo Venâncio dans Suely Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement*, op. cit.; Professeur à l'École des Beaux-Arts de Rio Janeiro, critique d'art et curateur, il a été patient de Clark dans la *Estruturação do Self*.

³² Gaëlle Bosser dans Suely Rolnik, *ibid.*. Étudiante aux Beaux-Arts, elle a participé pendant deux ans à l'atelier de Clark à Saint-Charles. Elle a soutenu une maîtrise sur la pratique de Lygia Clark.

³³ Voir notamment les entretiens de Suely Rolnik et de Paul Herkenhoff dans Suely Rolnik, *ibid.* Ancien directeur du Musée des Beaux-Arts de Rio de

s'engage pas physiquement comme les autres participant-es, elle est présente d'une certaine manière au sein des situations qu'elle leur propose, et, par ce mode de présence, elle soutient ce qui s'y passe pour eux/elles. Sa mise en périphérie physique est en fait une requalification de sa présence sur un autre plan.

Avec *Caminhando*, 1963 – une proposition de collage et de découpage d'un nœud de Möbius, que chacun peut faire par et pour soi-même – Clark ouvre la voie de ses recherches en esthétique relationnelle. Elle y remplace l'artiste par le public et l'objet d'art par l'agir (au gérondif) – « *the act of doing in the present*³⁴ ». Mais, ce faisant, elle ne crée pas un autre objet d'art – soit, le produit de la transformation d'un médium ou la forme d'un acte, donnés à appréhender à un récepteur dans une relation d'extériorité avec eux et dans des conditions de visibilité muséales. Elle crée la possibilité d'expérimenter un *en-faisant-avec-l'objet*, afin d'ouvrir le potentiel sensible de celui qui agit. Elle crée, pour le/la participant-e, une « *proposição* » d'expérience de « formation³⁵ » – et non pas de forme donc –, formation qui ne peut exister qu'en elle-même, dans l'immédiateté, et qui ne peut être exposée, collectionnée, vendue.

À partir de cette œuvre princeps, en dehors de l'institution muséale, Clark va conduire des recherches artistiques du côté de l'esthétique, d'une part, du côté de la relationnalité, d'autre part, recherches qui, en donnant une place particulière à l'objet, définissent en creux son mode de présence. L'investigation d'une modalité esthétique particulière, le toucher, réunit les propositions qu'elle conçoit entre 1966 et 1968³⁶. À l'instar de *Luvas Sensoriais* (gants sensibles), 1968, l'objet souple, appelé « *objeto sensoriai* », sert d'opérateurs à la mise en rapport au monde (*Máscaras*

Janeiro, il est critique d'art et curateur, notamment de l'exposition rétrospective au MAM de Sao Paulo, en 1999.

³⁴ Lygia Clark citée dans André Lepecki, *op. cit.*, p. 287.

³⁵ Eleonora Fabião, « The Making of a Body: Lygia Clark's Anthropophagic Slobber », dans *Catalogue de l'exposition Lygia Clark : The Abandonment of Art*, MoMA, 2014, p. 296 : « At the the beginning Caminhando is nothing but a potentiality. You are going to form, it and you [...] ».

³⁶ Sylvie Coëllier, *Lygia Clark (L'enveloppe). La fin de la modernité et le désir du contact*, Paris, L'harmattan, 2003.

Sensoriais, 1967), à l'autre et à soi (*Diálogo de mãos*, 1966, *O eu e o tu*, 1967). Il est présenté par Clark aux participant-es qui en revêtent une partie ou la totalité de leur corps et qui, avec ou à travers lui, touchent des choses, se touchent et sont touchés. Le toucher, sens de proximité (entrer en contact par la peau), dans sa double dimension d'agir (toucher est un acte moteur) et de sentir (toucher produit une sensation), et par son inhérente réflexivité (toucher c'est être touché), permet de faire l'expérience d'une appréhension phénoménologiquement saillante des corps mis en présence. Celle-ci est nécessairement locale, partielle et fragmentaire, tandis que le mode d'appropriation distanciée et globale de formes, associé à l'exercice du regard est, pour sa part, empêché. L'investigation de la relation suit immédiatement, pour concerner les œuvres des années 1969-1973, notamment les propositions que Clark réalise avec un groupe d'étudiant-es dans son « laboratoire » à Saint-Charles. Avec *Corpo coletivo*, 1969, *Estruturas Vivas*, 1969, *Arquiteturas Biológicas*, 1969, *Rede de elásticos*, 1973, l'existence de l'œuvre dépend désormais de la performance collective de plusieurs corps qui s'y engagent tout entier et, ce faisant, « devien[nen]t entièrement sensoriel[s]³⁷ ». Le toucher en constitue toujours la modalité sensible principale, tandis que l'objet subit deux évolutions majeures : devenu grande surface souple, il glisse vers le registre cutané et il est incorporé. L'objet devient un des corps de cet assemblage sujet(s)-objet, doté d'une forme d'agentivité. Sa dynamique plastique renoue ainsi avec la prévalence de la formation sur la forme posée par *Caminhando*, promouvant des configurations temporaires que Clark appelle des « structures vivantes ». Présente d'abord comme une interface qui sépare et relie entre eux les corps coprésents dans la performance collective, la surface textile ou plastique s'incurve et se retourne ensuite en une peau commune (enveloppe) qui les fait fusionner en un « corps collectif³⁸ », avant de s'effacer pour les restituer finalement, les un-es et les autres, dans

³⁷ Paulo Venâncio à propos de l'*Estruturação do Self* dans Suely Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement*, op. cit.

³⁸ Gaëlle Bosser dans Suely Rolnik, *Ibid.* : « On se répandait sous la surface de papier et on fondait [dans le corps collectif]. [...] Dans la fusion ».

leur individualité corporelle propre³⁹. Enfin, *Baba antropofágica* (*Bave anthropophagique*), 1973, permet de préciser quelques dernières caractéristiques : le privilège accordé à l'horizontalité et le plus souvent au plan du sol, l'installation de la relation non seulement hors du registre scopique, mais dans l'infraverbal⁴⁰. Tous ces éléments esthétiques et relationnels seront repris postérieurement dans l'expérience brésilienne de l'*Estruturação do Self*, au sein, cette fois, d'un dispositif dyadique (comprenant exclusivement Clark et un·e patient·e).

Cette place et cette fonction de l'objet permettent de revenir, pour l'explicitier, sur le mode de présence de Clark. Celle-ci est physiquement placée en périphérie de ces « structures vivantes », elle ne participe pas à l'expérience tactile que vivent les participant·es, mais, depuis cette position périphérique, par sa disposition même, elle soutient ce qui s'y passe. Cette manière d'être présente de l'artiste s'exerce dans les registres affectif et psychique. Ceci est clairement manifesté par la transformation de l'objet qu'elle présente aux participant·es et que ceux/celles-ci incorporent, en son représentant symbolique. Sur un plan fantasmatique, pour les participant·es, ces objets sont fusionnés à elle. C'est ce dont témoignent les patient·es de la *Estruturação do Self*, à propos de ce qu'elle dénomme alors l'*objeto relacionai* :

Arrivait le moment où Lygia ne me touchait plus, elle ne faisait que me présenter les objets [...]. [...] L'objet se fond dans ton corps et toi dans l'objet. [...] Il y a un échange indescriptible avec l'objet. Ce qui au fond est une communication avec Lygia. [...] pendant l'expérience Lygia disparaît et tu restes avec les objets. Tu sens qu'il y a une autre sorte de présence. [...] Lygia est de plus en plus loin, et tu as l'impression qu'elle est tout cet espace, tous ces objets, un espace de présence diffuse.⁴¹

³⁹ Voir aussi Sylvie Coëllier, *op. cit.*, et Christine Macel, « Lygia Clark: At the Border of Art », dans *Catalogue de l'exposition Lygia Clark : The Abandonment of Art*, MoMA, 2014.

⁴⁰ Voir Paul Herkenhoff dans Suely Rolnik, *op. cit.*, et Eleonora Fabião, *op. cit.*, p. 297.

⁴¹ Lula Wanderley dans Suely Rolnik, *ibid.* Artiste et psychothérapeute, ce dernier a été un patient de la *Estruturação do Self*, dont il a intégré des éléments dans sa propre clinique.

Au-delà de leurs différences, l'analyse de ces modes de présence montre que la coprésence physique n'est pas la seule modalité de l'œuvre relationnelle, mais qu'une pluralité de modes de présence (physico-affectivo-psychiques) s'y trouve effectivement engagée. Tandis que l'haptique, qui fonde et anime la relation dont est faite l'œuvre, se révèle elle-même pluralisée entre diverses modalités du tact. La manière spécifique d'être présente des artistes *soutient*, dans chacune des situations dont elles créent les conditions de possibilité dans le champ de l'art, un processus de *formation* qui débouche, pour le/la participant·e, sur la confirmation pleine d'être un individu-sujet. Comme le dit Paul Herkenhoff, si dans « la confrontation avec le corps collectif [Clark] se livre entièrement à un et à tous dans une possibilité d'individuation », c'est pour faire de « cette présence qui fait de cet objet qu'elle appelle la "bête" un être vivant, [...] une possibilité de subjectivation⁴² ».

Le *care* comme « figure de référence » de l'esthétique relationnelle

Ces œuvres introduisent dans la typologie des « figures de référence de la sphère des rapports humains » qui constituent l'esthétique relationnelle, proposée par Bourriaud⁴³, une figure à mon sens principielle : le *care* – soit la sphère des agir et (re)sentir (*caregivers*/nourrissons) associés au maternage, qui ont été mis au fondement tant de la métapsychologie que de la clinique contemporaine par les théoriciens de la psychanalyse transitionnelle. La référence au *care* permet de prendre en charge ce qui est placé au fondement de ce qui (s')œuvre dans l'esthétique relationnelle, soit l'intersubjectivité. Elle permet aussi de rendre compte de la dimension clinique (en tant que cadre) et de la dimension thérapeutique (en tant qu'effet) de ces propositions artistiques particulières. Ayant présenté dans des textes antérieurs⁴⁴ ce paradigme qui relève du champ plus large de l'approche phéno-

⁴² Paul Herkenhoff dans Suely Rolnik, *op. cit.*

⁴³ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴ Anne Volvey, « Fieldwork: How to Get in(to) Touch. Towards a Haptic Regime of Knowledge in Geography », dans Mark Paterson et Martin Dodge (dir.), *Touching Space, Placing Touch*, Londres, Ashgate Publishing, 2012, p. 103-130; Anne Volvey, « 'Übergänglichkeit' : ein neuer Ansatz für die

ménologique et existentielle en psychologie (approche dite humaniste), je n'y reviendrai pas ici de manière argumentée. En revanche, c'est en m'y référant que je développerai la question de savoir ce qui (s')œuvre dans l'esthétique relationnelle de Lygia Clark et de Marina Abramović, soit l'identité subjective, et par quoi cela (s')œuvre, soit l'empathie.

Lygia Clark : La structuration du *Self*

La mise en correspondance des propositions de Lygia Clark avec l'approche psychanalytique du *care* est facilitée par le fait que celle-ci constitue l'arrière-plan référentiel explicite de son travail plastique et de ses écrits⁴⁵. Si, comme l'évoquent les témoignages rassemblés dans *Archive pour une œuvre-événement*⁴⁶, le dialogue de son œuvre avec la psychanalyse est un fait à la fois générationnel et personnel, en revanche, son intérêt privilégié pour les écrits du *Middle Group* de la psychanalyse anglaise, notamment ceux de Donald W. Winnicott, et pour ceux, en France, de Didier Anzieu⁴⁷, l'inscrit dans un paradigme métapsychologique et clinique alternatif au lacanisme alors dominant⁴⁸. Comme le montrent l'entretien de Paul Herkenhoff et le texte de Christine Macel, la recherche-crédation de Clark non seulement s'est nourrie de la psychanalyse, mais elle a investi ce champ jusqu'à y (dé) placer entièrement son travail artistique. La problématique posée par le titre de la rétrospective que lui consacre le MoMA, en 2014, l'*Abandonment of Art*, s'articule autour du développement de l'*Estruturação do Self* – une proposition dont la dimension thérapeutique semble l'emporter sur la dimension artistique.

Epistemologie der Geographie », *Geographische Zeitschrift*, vol. 92, n° 3, 2004, p. 170-184.

⁴⁵ Voir Sylvie Coëllier, *op. cit.* et Suely Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement*, *op. cit.*

⁴⁶ Suely Rolnik, *op. cit.*

⁴⁷ Voir Christine Macel, *op. cit.*, p. 253-261 et l'interview de Suely Rolnik dans Suely Rolnik, *op. cit.*

⁴⁸ André Green, « Winnicott et le modèle du cadre », dans Anne Clancier et Jeanine Kalmanovitch (dir.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In press, 1999, p. 171-177.

[Lygia Clark] cherchait [...] à provoquer, à travers les objets et les dispositifs qu'elle a montés, une ouverture dans la capacité sensible du récepteur. [...] Donc la dernière proposition qu'elle a inventée consistait exactement [à ce que] au lieu que cette mobilisation de fantasmes et du refoulé soit comme un effet collatéral de [sa] proposition, [qu']elle soit au cœur même de la proposition. Elle voulait explorer le pouvoir qu'avait ses objets de convoquer cette mémoire-là, mais aussi le pouvoir qu'aurait ses objets de la guérir. [...] Et là la dernière proposition, *l'Estruturação do Self*, acquiert délibérément une dimension thérapeutique.⁴⁹

Bien avant la rétrospective du MoMA, cette « thérapeutique créative⁵⁰ » sera replacée dans le champ et le monde de l'art par l'exposition collective *L'Art médecine*, qui a eu lieu en 1999, au Musée Picasso d'Antibes. Thierry Davila⁵¹, l'un des deux commissaires de l'exposition, énonce ce qui rend la situation efficace :

C'est [...] l'artiste thérapeute ou l'artiste chaman. Où la présence de l'artiste est requise pour que l'efficacité du dispositif puisse avoir lieu. Et moi ce qui m'intéressait, c'était de voir à l'intérieur du travail de Lygia Clark, comment elle se débrouillait par rapport à l'utilisation des objets.

Cette question de la double présence de l'objet et de l'artiste dans les propositions artistiques de Clark est, en effet, congruente avec les éléments de la théorie transitionnelle qui a été généralisée à partir de l'observation de ce qui se passe dans les situations de *care*. La métapsychologie transitionnelle met au fondement des processus d'individuation et de subjectivation qu'elle théorise l'intersubjectivité et l'haptique. À l'encontre d'une approche individualiste de la subjectivation, en reconnaissant avec la psychologie développementale que c'est l'expérience d'« être avec » qui fonde l'unité de la psyché, elle fait strictement dériver la subjectivité de l'intersubjectivité⁵². Elle place la conscience de soi

⁴⁹ Suely Rolnik dans Suely Rolnik, *op. cit.*.

⁵⁰ Gaëlle Bosser dans Suely Rolnik, *ibid.*

⁵¹ Thierry Davila dans Suely Rolnik, *ibid.*

⁵² Sylvain Missonnier, « De l'Einführung à l'énaction métaphorisante, dans les consultations thérapeutiques de Serge Lebovici », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, vol. 3, n° 2, 2013, p. 85-130; René Roussillon, « Actualité de Winnicott », dans Anne Clancier et Jeanine Kalmanovitch (dir.), *Le paradoxe de Winnicott*, 1999, p. 9-26.

et la possibilité de la symbolisation du moi dans le détour par l'autre, un autre incarné et vivant, dont les interventions ont tout à la fois une dimension physique, affective et psychique. L'observation des situations de soin met en évidence la coprésence du *caregiver* et du nourrisson, ainsi que leur co-performance – soit, les agir du *caregiver* : notamment, le soutien (*holding*) et la présentation de l'objet (*object presenting*), et ceux du nourrisson : l'utilisation de l'objet (*use of the object, playing*)⁵³. Mais cette interaction dans le domaine sensori-moteur se complète, le plus souvent, d'un échange écholalique multimodal (messages, imitations, partages d'émotions) qui la transforme en relation. L'empathie du *caregiver* joue alors un rôle essentiel dans le processus qui permet au nourrisson de rassembler ses expériences subjectives et d'y donner un sens. Le toucher pluralisé, qui y est associé, donne lieu à des sensations qui nourrissent le processus de symbolisation précoce du moi chez le nourrisson : la symbolisation primaire procède par une sorte de somatopographie en ellipse du double enveloppement maternant (*holding des caregivers*) et cutané (sa peau) dont le nourrisson fait l'expérience⁵⁴. Cette symbolisation primaire dépend de la pulsion d'attachement⁵⁵, dont la fonction est non seulement de régler la coprésence des *caregivers* et du nourrisson sur des émotions, mais d'assurer la transposition au niveau psychique des sensations cutanées associées au *care*⁵⁶. Dans la dynamique pulsionnelle de l'attachement, l'objet, présenté par la mère et utilisé par le nourrisson, est non seulement incorporé mais introjecté par lui – il est transposé d'un plan physique sur un plan psychique. Il devient le représentant symbolique de la mère, qui sert à maintenir la continuité avec elle sur un plan psychique, dans l'expérience physique de la séparation : il est dit *relationnel*⁵⁷. Ces éléments ouvrent sur un

⁵³ Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1975.

⁵⁴ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1995 [1985].

⁵⁵ John Bowlby, *Attachement et perte*, vol. 1 : L'attachement, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le fil rouge », 2002 [1969].

⁵⁶ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, *op. cit.*

⁵⁷ Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, *op. cit.*

paradigme alternatif au freudo-lacanisme, qui redéfinit tout l'appareil conceptuel de la psychanalyse – tant l'inconscient (comme le non ou mal advenu symbolique des agir relationnels bébé/*caregiver* – et non le refoulé) et la souffrance psychique (comme la souffrance narcissique-identitaire – et non la psychose), que l'identité subjective (comme narcissique, le *self*, – et non sociale). C'est l'analyse de ces phénomènes intersubjectifs primaires et infra-verbaux que la clinique transitionnelle met au principe de sa pratique, substituant ainsi le modèle clinique du *care* à celui, freudien, du rêve, dans son approche des troubles narcissiques-identitaires⁵⁸. La condition de ce modèle alternatif réside alors dans la transposition du toucher physique – qui reste problématique dans le champ de la psychanalyse – en toucher empathique permettant au psychanalyste d'installer un *holding* thérapeutique qui vient soutenir les phénomènes transitionnels qui y ont lieu⁵⁹. Ce faisant, cette clinique fonctionne alors comme un « transfert de situation », c'est-à-dire en tant que déplacement d'une relation originaire dans une situation relationnelle actuelle, afin que puissent se rejouer les non ou mal advenus de la symbolisation primaire, ou simplement la reconfirmation de ce qui est advenu. Enfin, si la clinique transitionnelle reconnaît la fonction transitionnelle du cadre clinique, et donc de l'analyste dans ce cadre, elle se rapproche de la création artistique à deux endroits : d'une part, en faisant des situations artistiques un autre type de transfert de situation⁶⁰ et, d'autre part, en intégrant des dispositifs artistiques dans la clinique transitionnelle⁶¹ – dispositifs qui lui permettent notamment d'adapter l'interdit du toucher.

⁵⁸ René Roussillon, *op. cit.*

⁵⁹ René Kaës (dir.), *Crise, rupture et dépassement. Analyse transitionnelle en psychanalyse*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1997 [1979]; Masud R. Khan, « Une certaine intimité », préface dans Donald W. Winnicott, *La consultation thérapeutique et l'enfant*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », p. X-XLIV, 1971.

⁶⁰ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981.

⁶¹ Donald W. Winnicott, *La consultation thérapeutique et l'enfant*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient »; Marion Milner, *Les mains*

Sur ces bases transitionnelles, succinctement présentées ici, il devient possible d'analyser la dimension transférentielle de l'esthétique relationnelle de Clark, et, par là-même, ce qui s'y œuvre non seulement physiquement et affectivement, mais psychiquement. Tout repose, en effet, sur la correspondance qu'il est possible d'établir entre le mode de présence de l'artiste dans la situation plastique et le mode de présence du *caregiver* dans la situation de care, et finalement le mode de présence de l'analyste dans la clinique fondée sur le modèle du care.

Les participant-es et les patient-es de Clark évoquent la manière dont cette « mère esthétique⁶² » essayait de réinvestir plastiquement le champ des phénomènes transitionnels en s'adressant, à partir du corps et via l'haptique, à l'*infans* dans l'adulte.

Pour moi, Lygia a toujours fait figure de mère surpuissante, qui d'une certaine façon avait le pouvoir [...] de faire naître, auprès des participants, un retour de ce refoulé très ancien qui est le lien privilégié préverbal. Donc on était pris dans une relation avec elle qui était celle du nourrisson avec sa mère. [...] Elle essayait de découvrir ce qu'était la mère archaïque [...] dans le rapport à son nourrisson. Elle essayait plastiquement, et pas seulement intellectuellement ou psychanalytiquement, elle essayait plastiquement de réinvestir ce champ-là.⁶³

Cette assimilation de Clark à la figure du *caregiver* est reconnue par l'artiste elle-même, à propos de l'*Estruturação do Self* : « *I always say that my work is a massive mothering*⁶⁴ ». Cependant, par le fait de la distinction et de la séparation qu'elle instaure au sein de la situation plastique entre deux types de toucher – toucher empathique et toucher physique –, c'est bien la place du *caregiver* clinicien que Clark occupe. Ce démarquage permet

du Dieu vivant. *Compte rendu d'un traitement psychanalytique*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974; Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image. De l'image aux images virtuelles*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1995.

⁶² Jards Macalé dans Suely Rolnik, *op. cit.* Chanteur-compositeur et acteur, il a été un patient de l'*Estruturação do Self*.

⁶³ Gaëlle Bosser dans Suely Rolnik, *op. cit.* Voir, dans un registre interprétatif, Christine Macel, *op. cit.*

⁶⁴ Lygia Clark, « Writings by Lygia Clark, 1968-Mid-1980 », dans *Catalogue de l'exposition Lygia Clark : The Abandonment of Art*, MoMA, 2014, p. 239.

d'appréhender les éléments du fonctionnement transférentiel des « corps collectifs » et de l'*Estruturação do Self*. Le soutien empathique qu'installe Clark par son mode de présence est d'une nature comparable au *holding* thérapeutique de la clinique transitionnelle : il permet le développement chez le/la participant-e d'un état de régression, et il favorise l'introjection de l'*objeto sensoriai* ou *relacionai* (présenté par elle et utilisé par le/la participant-e). Dans le cadre de ce *holding*, un autre mode de relation tactile peut alors opérer. Le toucher physique qui a lieu effectivement dans la situation plastique vient actualiser le non ou mal advenu ou encore le déjà advenu de la situation de *care* originaire somatopographié à partir de la peau et engrammé dans celle-ci, et lui offre une voie de secondarisation ou bien de reconfirmation, sans passer par la parole⁶⁵. Comme le dit Suely Rolnik, Clark créait « de[s] propositions qui dépendaient du processus qu'elles mobilisaient dans le corps de ses participants⁶⁶ ». Les patient-es de Clark témoignent de ces états régressifs dont ils/elles ont fait l'expérience. Ils s'éprouvent à travers des sensations de désintégration qui rappellent l'« état d'être informe » qui, pour Winnicott⁶⁷, caractérise l'état transitionnel – « un stade de repos à partir duquel peut s'élaborer quelque chose de créatif ».

Il y avait un début, un milieu et une fin [l'*Estruturação do Self*]. Le début était toujours identique, l'accommodation du corps, le début des sensations. Le milieu était variable, il y avait [...] des pierres, des petits sacs remplis de terre ou de sable [...]. [...] Parfois elle sortait et me laissait avec ces objets pour que j'incorpore tout ça. [Pendant ce temps-là] Je pensais, je sentais. Comment imaginer une telle pensée? Je pensais depuis le rien jusqu'au tout. [...] Et [...] finalement elle remplissait les trous du corps et le souffle de la vie, et alors tu renaissais.⁶⁸

Cette assimilation permet aussi de comprendre ce qui s'œuvre dans ces situations – soit, au sens strict la *structuration du Self*. Les situations artistiques de Clark, le « corps collectif », ou

⁶⁵ Voir les entretiens de Paulo Venâncio et de Gaëlle Bosser dans Suely Rolnik, *op. cit.*

⁶⁶ Suely Rolnik dans Suely Rolnik, *op. cit.*

⁶⁷ Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁸ Jards Macalé dans Suely Rolnik, *op. cit.*

l'*Estruturação do Self*, ouvrent sur une expérience de (re)formation subjective identitaire.

« Je pense que c'est le principe même de la question qu'elle poursuivait dans son œuvre qui l'a menée, à la fin, à l'*Estruturação do Self* et qui touchait à la frontière de la clinique. [...] Le travail a été inventé à mon avis pour reconnecter la subjectivité à cette expérience corporelle et sensorielle du monde, qui était très refoulée et étouffée⁶⁹ ».

Ainsi, la matrice transitionnelle qui, à mon sens, est dotée du plus fort potentiel heuristique pour rendre compte de cette « thérapeutique créative » clarkienne réside dans cet état paradoxal de la transitionnalité que Winnicott⁷⁰ dénomme « la capacité d'être seul en présence ». Celle-ci correspond aux processus qui se développent quand le nourrisson joue avec un objet comme s'il était seul en présence du *caregiver* qui le soutient par sa simple présence. Winnicott rattache à ce jeu en présence avec l'objet relationnel l'apprivoisement du sentiment de solitude associé à la séparation physique (avec le *caregiver*) et l'installation précoce du sentiment d'exister dans son moi. Ainsi, la *formation* qui s'œuvre dans les situations plastiques de Clark est précisément celle de la (re)création de soi (du *Self*).

Marina Abramović : « *I am just the mirror of their own self* »

On ne trouve pas à ma connaissance, du côté de Marina Abramović, de références psychanalytiques qui viendraient soit soutenir, soit expliquer son travail. Seule sa souffrance psychique associée aux déprivations maternelles qu'elle a connues enfant se trouve reconnue par l'artiste elle-même, mais aussi placée par les commentateurs à l'origine de sa proposition relationnelle : « *Marina's connexion to the audience comes out this extraordinary lack she felt as a child. She desires to be loved, she desires to be needed*⁷¹ ». Les références sont plutôt religieuses, puisées dans

⁶⁹ Suely Rolnik dans Suely Rolnik, *op. cit.*

⁷⁰ Donald W. Winnicott, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, collé « Petite bibliothèque Payot », 1969; Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, *op. cit.*

⁷¹ Klaus Biesenbach dans le film documentaire sur l'œuvre, Matthew Akers, *Marina Abramović: The Artist Is Present*, Show of force Productions/HBO

l'orthodoxie qu'elle a connue enfant ou dans le bouddhisme qu'elle pratique aujourd'hui. Cependant, c'est bien une fonction de *caregiver* qu'elle associe à son mode de présence dans *The Artist Is Present* : « *My whole idea at MoMA was to give out unconditional love to every stranger, which I did*⁷² ». Tandis que le choix de son vêtement, de sa coiffure, de sa position – la distance à la table qui met en valeur l'assise – et de son attitude – l'immobilité qui confère un aspect sculptural au corps et qui concentre les phénomènes d'expressivité dans le visage – fusionnent la figure transitionnelle du *caregiver* avec celle de la Madone. On peut y voir, en effet, une représentation de la vierge *sedes sapientia* qui tient l'enfant sur ses genoux et auquel elle est reliée par l'axe du regard. Pour la « *good enough mother* » comme pour la Madone, le soutien physique, affectif et psychique qui est procuré à l'enfant s'origine dans la dimension empathique du *care*.

La situation créée par Abramović se résume, en effet, à la simplicité motrice et à la profondeur psychico-affective d'un contact oculaire d'une durée indéterminée. Abramović rappelle « *Nobody could imagine... that anybody would take time to sit and just engage in mutual gaze with me [...] It was [a] complete surprise... this enormous need of humans to actually have contact*⁷³ » et un participant multirécidiviste confirme : « *it's luminous, it's uplifting, it has many layers, but it always comes back to being present, breathing, maintaining eye contact*⁷⁴ ». Je propose de recourir à une autre matrice transitionnelle, le « rôle de miroir de la mère et de la famille » que Winnicott⁷⁵ a décrite avant de l'intégrer à la clinique transitionnelle, afin d'analyser le fonctionnement et la production de cette esthétique relationnelle. La « fonction de réfléchissement » des *caregivers* est différente du « stade du miroir » décrit par Jacques Lacan, bien qu'elle soit tout

Documentary Film, 106 min., coul., 2012.

⁷² www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours.

⁷³ www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010.

⁷⁴ Participant venu 21 fois, moma.org, *ibid.*.

⁷⁵ Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, op. cit.

autant liée à la problématique de la construction subjective identitaire. Cette différence renvoie, en effet, à une divergence métathéorique majeure entre deux définitions de l'identité subjective : l'identité narcissique, pour la théorie transitionnelle, et l'identité sociale, chez Lacan. La première renvoie à la mise en équation de la subjectivité (je) et de l'egoïté (moi) dans le *self*, à partir d'une expérience existentielle fondamentale vécue dans le cadre vivant du *care*, soit dans l'expérience d'être en relation. La seconde fait de l'identité subjective (je) le produit de l'assujettissement à un ordre symbolique par le truchement du langage, tandis que le moi est « captation imaginaire ». Ainsi, chez Lacan, le réfléchissement qui a lieu dans l'expérience du miroir que fait le nourrisson avec sa mère est à l'origine d'un premier « je spéculaire » immature qui nourrit, dans le registre de l'imaginaire, l'« illusion moïque ». En tant que premier *stade* d'identification du nourrisson à son corps perçu comme une totalité, il précède les stades postérieurs où l'exercice de la fonction symbolique du père (le Nom-du-père) ouvre sur l'assujettissement à l'ordre symbolique, et instaure le « je social ». Chez Winnicott, le réfléchissement qui a lieu dans le regard empathique de la mère qui regarde l'enfant qu'elle soutient, physiquement, affectivement et psychiquement est celui du processus de mise en équation du je et du moi et de son produit, le *Self*. Ce *holding* par/dans le regard facilite le rassemblement des expériences subjectives du nourrisson et lui permet d'y donner un premier sens, il fonde un *état* – qui peut donc être vécu à nouveau –, doté de propriétés hédoniques, le sentiment d'exister et de se sentir réel (*i.e.* capable de se relier au monde et à l'autre en tant que soi-même). Winnicott transpose cette fonction de réfléchissement dans le cadre clinique et la reporte sur le thérapeute : « la psychothérapie [consiste] à donner [...] à long terme en retour au patient ce que le patient apporte. C'est un dérivé complexe du visage qui réfléchit ce qui est là pour être vu⁷⁶ ».

⁷⁶ Donald W. Winnicott, *ibid.*, p. 161.

L'enjeu subjectif identitaire qui traverse le contact oculaire proposé par Abramović est effectivement énoncé dans de nombreux entretiens de participant-es et/ou d'observateurs de *The Artist Is Present*. « She is a blank slate, a "giant canvas of projections" [...] »⁷⁷, affirme l'un. « Plutôt que de regarder dans les yeux de Marina et d'y voir l'artiste, les participants y percevaient souvent ce qu'ils décriraient comme des projections d'eux-mêmes⁷⁸ », souligne le réalisateur du film documentaire. Cet enjeu est confirmé par Abramović. En nommant la « *such pain inside* »⁷⁹ qu'elle a rencontrée à travers cette « *emotional connection with anyone who wants to look at me for however long* »⁸⁰ et dans laquelle « *there is nowhere to go except in yourself* », elle décrit sa fonction empathique. À travers l'exercice d'une forme d'intuition imaginative qui lui ouvre la connaissance directe de l'expérience subjective des participant-es, dont le réfléchissement devient pour eux/elles une voie pour la conscience réflexive de leurs émotions, l'artiste active la dimension proprement doxastique de l'émotion de participation. Ils/elles accèdent, le cas échéant, aux données primaires de leur souffrance narcissique identitaire et, pour certain-es, prolongent ou répètent l'expérience. Ainsi, Abramović conclut « *I am just the mirror of their own self* »⁸¹. La relationnalité est ici très forte car, comme l'écrit Winnicott, dans cet accordage à tous les niveaux (somato-psycho-émotionnel) le *caregiver* se trouve lui aussi construit dans le regard du nourrisson : Abramović est alors construite par les participant-es en « *(grand-)mother of performance art* ». La dimension transférentielle de cette situation artistique est à nouveau assez claire : elle remet en jeu le problème de l'identité subjective et, par la relance du travail de symbolisation qui est au cœur de ce type de *holding*, ouvre sur des expériences que les participant-es jugent « transformatives »⁸².

⁷⁷ Dans Matthew Akers, *op. cit.*

⁷⁸ Extrait d'une note d'intention pour son film documentaire : Matthew Akers, *ibid.*

⁷⁹ Dans Matthew Akers, *ibid.*

⁸⁰ www.newyorker.com/magazine/2010/03/08/walking-through-walls.

⁸¹ Dans Matthew Akers, *ibid.*

⁸² Rebecca Taylor, www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/marina-abramovi-the-artist-is-present et le participant

Klaus Biesenbach, commissaire au MoMA, résume tout cela d'un paradoxe en forme de trait d'esprit : « *It is a self-portrait*⁸³ ». En effet, l'œuvre d'art *The Artist Is Present* replace la question de l'autoportrait en art du côté du public-participant et il l'a fait aussi glisser de la représentation formelle d'une figure extérieure vers la (re)création du *Self*. Ce que vient confirmer la galerie de portraits photographiques de Marco Anelli, qui en constitue l'archive officielle⁸⁴. Il importe alors de remettre cette proposition dans la perspective de l'œuvre d'Abramović, parce qu'elle signale que le changement de régime esthétique implique un changement de régime identitaire. Avant *The Artist Is Present*, Abramović travaille dans le champ du scopique où se joue, autour de performances qui font de son propre corps (ou de la dyade corporelle qu'elle forme avec Ulay) un objet d'art donné à regarder à des spectateurs, la critique de la domination masculine en art – une question d'identité sociale. Avec *The Artist Is Present*, elle engage une esthétique relationnelle où elle utilise le regard pour toucher émotionnellement des participant·es et pour soutenir ce que ce toucher provoque en eux/elles, la (re)création de l'identité narcissique – « *to create something where there is nothing*⁸⁵ ».

En introduisant le *care* dans les « figures de référence » de l'esthétique relationnelle, ces œuvres s'en font le paradigme (au sens de l'exemplarité). L'actualité internationale de celle de Lygia Clark, après un effacement de presque trente ans, et cela malgré la dimension « idiosyncrasique⁸⁶ » qui lui est aussi reconnue, ou

qui est venu 14 fois – www.newyorker.com/culture/culture-desk/marina-abramovic-the-artist-is-once-again-present.

⁸³ Dans Matthew Akers, *op. cit.*

⁸⁴ www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/.

⁸⁵ Abramović, www.youtube.com/watch?v=SAInsskQgOo

⁸⁶ Paulo Venâncio dans Suely Rolnik, *op. cit.* : « Finalement, je crois qu'[Lygia Clark] est à l'intérieur de l'affect brésilien, parce que le problème est la proximité, être près, une expérience du toucher, de s'approcher. Tout ça c'est à nous. Je crois qu'elle approfondit cette expérience peut-être de la [manière] la plus radicale qui a jamais été faite. » Voir aussi les analyses de Suely Rolnik et Paul Herkenhoff sur ce thème dans Suely Rolnik, *op. cit.*

la conversion relationnelle et haptique de Marina Abramović, montre, en effet, combien leurs propositions incarnent et objectivent une voie importante au sein des recherches contemporaines de l'art. Mais on comprend aussi que ces artistes femmes qui installent l'intersubjectivité, le *care* et le narcissisme dans l'art aujourd'hui, qui proposent des « thérapeutiques créatives » qui empruntent le corps sensori-moteur pour autant qu'il permet d'entrer en résonnance affective afin d'ouvrir la voie vers le psychique, puissent déranger tant empiriquement que théoriquement. Car, nous l'avons vu, notamment avec le travail d'Abramović, l'esthétique relationnelle qu'elles travaillent touche la question de l'identité subjective et de sa politique. Si l'analyse de ces œuvres met en évidence la pertinence de l'appareil théorique de la psychanalyse transitionnelle pour élaborer l'esthétique relationnelle, ce qui s'y passe et ce qui s'y joue, l'anthropologie qui fonde ce courant de la psychanalyse l'inscrit, en conséquence, dans une certaine métathéorie.

Le paradigme relationnel en sciences humaines et sociales : la condition esthétique et spatiale de l'identité narcissique

Les œuvres de ces deux artistes femmes et les points d'analyse que j'en ai proposés me permettent en retour de définir ce qu'est, à mon sens et sur des fondements transitionnels, l'esthétique relationnelle. Cette définition sera ici réintroduite dans le champ des sciences humaines et sociales pour venir soutenir de manière critique le développement des réflexions sur l'esthétique et la relationnalité, notamment celles qui se sont développées dans le champ de la méthodologie et qui abordent, ce faisant, la question du régime de scientificité contemporain. Les termes de cette définition me permettront, par ailleurs, d'aborder la question épistémologique du développement de l'approche spatiale en sciences humaines et sociales.

Préciser le paradigme de l'esthétique relationnelle et ses enjeux épistémologiques

Pour préciser les conséquences paradigmatiques de l'esthétique relationnelle, restons d'abord dans le domaine de l'art et revenons au texte de Bourriaud. Dans une conclusion en forme de « Notes », celui-ci se met en quête d'un fondement théorique au régime qu'il a identifié. Il le place alors dans la perspective d'une lecture de textes de Félix Guattari qu'il axe sur la question de la subjectivité, afin d'avancer (sur) la question des « interdépendances fondatrices de subjectivité⁸⁷ ». Mais il ne problématise ni n'élabore cependant les enjeux théorico-épistémologiques inhérents à cette « forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat⁸⁸ ». D'une part, pris dans la terminologie bourdieusienne du champ social, le texte ne permet pas de distinguer la relationnalité de l'interactionnalité – tout au long du texte, les notions de relation, d'interaction, d'interconnexion et de négociation, mais aussi celles de rapports intersubjectifs, interhumains, interactifs, sont employées les unes pour les autres comme si elles relevaient des mêmes registres métathéoriques. D'autre part, cet appui théorique ne lui permet pas, comme il le reconnaît lui-même, de soutenir une réflexion portant sur les phénomènes et processus esthétiques sur lesquels repose selon lui le fonctionnement de cette relationnalité en art. Cela affaiblit la portée de la promesse théorico-épistémologique incluse dans la mise en regard des deux termes qui fondent le régime qu'il objective et décrit.

Sur le fondement des analyses conduites sur les œuvres de Lygia Clark et de Marina Abramović avec l'appareil théorique de la psychanalyse transitionnelle, je propose de définir l'esthétique relationnelle en quatre points : 1) le fait que ça œuvre, 2) dans la sphère de l'intersubjectivité, 3) et selon une certaine modalité esthétique, 4) à la (re)création de l'identité subjective narcissique. Tout d'abord, l'idée problématisée plastiquement dans *Caminhando*, soit la prévalence de la formation sur la forme. La relationnalité

⁸⁷ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 199.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

serait alors, en premier lieu, ce concept qui sert à dire ce processus dans lequel les potentiels mis en rapport ne sont pas déjà formés, figurés, caractérisés ou déjà identifiés, mais entrent en formation par l'occasion d'une actualité commune (coprésence, co-performance, co-investissement pluralisé) et émergent donc en tant que configurations temporaires dans ce qui procède d'une situation. Le deuxième point décisif concerne l'intersubjectivité dans laquelle ce processus a lieu – soit la sphère interpersonnelle du partage, au niveau mental, de l'expérience vécue (motrice, affective, cognitive). Cette intimité affectivo-psychique que procure le partage des activités mentales peut être relative à un référent extérieur ou bien intérieur. La psychologie développementale traite l'intersubjectivité comme un « système motivationnel » – la motivation prenant ici la place de la pulsion en psychanalyse –, et, pour certain·es auteur·es⁸⁹, ce partage intentionnel peut être plus ou moins activé selon les situations. Le troisième point met en valeur la part de l'haptique, une esthétique archaïque (infra-verbale) qui relie particulièrement l'engagement du corps (registre du physique) et les investissements (registre du psychique) par le rôle d'interface joué par l'émotion (registre de l'affectif). L'émotion, compte tenu de ses propriétés hédoniques, cognitives, réflexives et doxastiques, fait le pont entre le corps sensori-moteur et la capacité représentative du psychisme. Dans l'intersubjectivité, c'est spécifiquement le rôle de l'empathie que la psychologie a importée dans le domaine de la connaissance, en tant que mode d'accès intuitif au monde psychique de l'autre⁹⁰. Elle complète le modèle piagétien du développement cognitif de l'enfant centré sur l'interaction avec l'environnement concret par le truchement des schèmes sensori-moteurs, d'une fonction à la fois communicationnelle et mentale, qui ne relève pas du registre du langage. Au-delà de la contagion émotionnelle – qui implique la fusion avec les états affectivo-psychiques de l'autre – et différemment de la sympathie – qui vise le bien-être

⁸⁹ Daniel Stern, « Le désir d'intersubjectivité. Pourquoi? Comment? », *Psychothérapies*, vol. 25, n° 4, 2005, p. 215-222.

⁹⁰ Comité éditorial, « Introduction », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, vol. 3, n° 2, 2013, p. 5-18.

de l'autre –, l'empathie vise la compréhension de l'autre (capacité à intuituer et à se représenter la perspective subjective de l'autre : son émotion, l'objet et les raisons de celle-ci), un savoir affectif. À côté de l'empathie maternelle, les notions de « proto-représentation » ou d'« enveloppe proto-narrative » associées à celle d'« empathie métaphorisante⁹¹ » tentent de rendre compte de la manière dont l'empathie constitue non seulement la trame de l'intersubjectivité, mais le moyen de l'activité symbolique (d'abord analogique puis réfléchie) à l'œuvre dans les situations du *care* comme dans celles, postérieures, qui les actualisent sur un mode transférentiel. Enfin, le quatrième point concerne ce qui est œuvré dans l'esthétique relationnelle : la (re)création de l'identité subjective narcissique. L'ensemble de ces éléments sont au cœur de la théorie transitionnelle quand elle s'attache à la question de l'individuation et de la subjectivation, tant en métapsychologie qu'en clinique. C'est pourquoi je propose de la mobiliser au-delà des cas ici étudiés, augmentée des apports contemporains de la psychologie développementale, pour en faire un appareil méta-théorique à penser l'esthétique relationnelle en général. Pour accéder à cette dimension proprement matricielle, la proposition transitionnelle devrait alors être mise en perspective d'autres approches dites relationnelles (en psychologie sociale ou en sociologie constructiviste ou encore en philosophie), qui instruisent leur argument sur d'autres fondements philosophiques ou anthropologiques, mais aussi en comparaison avec les approches dites interactionnistes.

Si l'esthétique relationnelle a d'abord été identifiée dans le champ de l'art, elle concerne aujourd'hui tout le domaine des sciences humaines et sociales caractérisé par la montée en puissance des références relationnelles et esthétiques – au point qu'on pourrait sans doute évoquer un *tournant esthétique relationnel*. Il m'est difficile de revenir de manière exhaustive là encore sur un pan de la recherche que j'ai analysé en épistémologie de la géographie, en travaillant, d'une part, sur le modèle du *care*

⁹¹ Sylvain Missonnier, *op. cit.*

emprunté par les méthodologies qualitatives⁹², et d'autre part, à l'articulation des croisements méthodologiques entre art et géographie⁹³. Si l'esthétique y est devenue un champ factuel de la recherche, à travers le développement des études sur l'affect, la sensibilité, l'émotion⁹⁴, et si la relationnalité est devenue un champ de réflexion critique des méthodologies qualitatives⁹⁵, ces recherches se rejoignent dans une tendance contemporaine à mobiliser l'art, c'est-à-dire son esthétique, comme moyen privilégié pour mettre en œuvre de la relationnalité⁹⁶. Ceci passe autant par l'emprunt méthodologique à l'art que par l'hybridation avec l'art, dans des méthodologies dites créatives. Après la critique politique du régime scopique et les investigations du côté des méthodes narratives, l'haptique est ainsi devenu une référence des méthodologies qualitatives⁹⁷. En effet, comme le

⁹² Anne Volvey, « Le corps du chercheur et la question esthétique dans la science géographique », *L'information géographique*, Vincent Coëffe (dir.), « Le corps, objet géographique », vol. 78, n° 1, 2014, p. 92-117; Anne Volvey, « Fieldwork: How to Get in(to) Touch. Towards a Haptic Regime of Knowledge in Geography », *op. cit.*; Anne Volvey, « 'Übergänglichkeit' : ein neuer Ansatz für die Epistemologie der Geographie », *op. cit.*

⁹³ Anne Volvey, « Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique », *Belgeo* [en ligne], Carine Boichot, Tatiana Dubroux et Boris Grésillon (dir.), « Art(s) & Espace(s) », n° 3, 2014.

⁹⁴ Joyce Davidson, Liz Bondi et Mick Smith (dir.), *Emotional Geographies*, Burlington (VT), Ashgate, 2005; Pauline Guinard et Bénédicte Tranjek (dir.), *Carnets de géographes*, numéro thématique : « Géographie des émotions », n° 9, 2016.

⁹⁵ The Professional Geographer, « Women in the Field: Critical Feminist Methodologies and Theoretical Perspectives », vol. 46, n° 1, 1994, p. 54-66; Gillian Rose, « Situating Knowledge: Positionality, Reflexivity and Other Tactics », *Progress in Human Geography*, vol. 21, n° 3, 1997, p. 305-320; Nancy Duncan, « Introduction. (Re)placings », dans Nancy Duncan (dir.), *Body Space. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, London and New York, Routledge, 1996, p. 1-10.

⁹⁶ Harriet Hawkins, « Dialogues and Doings: Sketching the Relationships Between Geography and Art », *Geography Compass*, vol. 5, n° 7, 2011, p. 464-478.

⁹⁷ Lise Bondi, « Empathy and Identification: Conceptual Resources for Feminist Fieldwork », *ACME*, vol. 2, n° 1, 2003, p. 64-76; Lise Bondi *et al.*, *Subjectivities, Knowledges, and Feminist Geographies. The Subjects and Ethics of Social Research*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, Rowman & Littlefield, 2002; Mike Crang, « Qualitative Methods: Touchy, Feely, Look-See », *Progress in Human Geography*, vol. 27, n° 4, 2003, p. 494-504; Mark

montre Jacques Rancière, le « régime esthétique » de l'art fait voler en éclats la ligne de démarcation pragmatique entre « occupations sociales » installée par le « régime poétique ». En reposant sur le principe de la représentation (*mimesis*), celui-ci permettait de distinguer des autres formes d'activité sociale le (bien) faire et le (bien) juger qui organisaient la production artistique des objets des Beaux-Arts et leur réception esthétique. Au contraire, le « régime esthétique » alimente certes la crise de la représentation, mais ouvre sur un contexte général dans lequel l'art finit par fonctionner comme un fait social total – c'est-à-dire apte à traverser toutes les sphères du social et à les articuler entre elles. Notons cependant qu'en géographie comme dans les autres sciences humaines et sociales, l'esthétique relationnelle est tout particulièrement mobilisée par les méthodologies issues des épistémologies critiques, particulièrement féministes, et notamment mais pas seulement autour d'un champ factuel, esthétique, qu'elles ont souvent contribué à ouvrir. Cette mobilisation sert à porter un agenda politique dont l'horizon est formé soit de la déconstruction critique soit de l'*empowerment* des identités sociales (de genre, de classe, de race, etc.), aussi bien du côté de la géographie du sujet-cherchant que du côté de celle des sujets-enquêtés⁹⁸. Il importe de dire que s'impose alors, compte tenu d'une contradiction métathéorique, une nécessaire réflexion de la géographie, et des sciences humaines et sociales, sur les conditions de possibilité de l'articulation du paradigme de l'esthétique relationnelle, qui opère à l'articulation du moi et du je (identité narcissique), à l'investigation et à la (re)production scientifiques de l'identité sociale. Une réflexion dont on peut penser qu'elle n'est pas toujours bien engagée compte tenu de la difficulté des géographes féministes à poser la question et particulièrement à remobiliser la psychanalyse transitionnelle pour

Paterson et Martin Dodge (dir.), *Touching Space, Placing Touch*, Londres, Ashgate, 2012.

⁹⁸ The Professional Geographer, *op. cit.*; Heidi Nast et Audrey Kobayashi, « Re-Corporealizing Vision », dans Nancy Duncan (dir.), *Body Space. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, Londres and New York, Routledge, 1996, p. 75-93.

interroger ce qui s'œuvre en tant que savoir *situé* dans les méthodologies fondées sur le *care* dont elles/ils-mêmes font la promotion⁹⁹. C'est tout un champ de recherche à l'articulation entre paradigmes identifiés qui est à investir – une recherche en épistémologie politique, dont on peut faire l'hypothèse qu'elle pourrait travailler à l'endroit du rapport entre empathie et identification.

Préciser sa dimension spatiale : relationnalité et tournant spatial des sciences humaines et sociales

Une des expressions privilégiées par Bourriaud pour caractériser la « "forme" artistique » qu'il identifie est celle d'« esthétique de la proximité¹⁰⁰ ». Nous avons effectivement rencontré l'importance de la dimension spatiale des œuvres paradigmatiques de Lygia Clark et de Marina Abramović. Je voudrais revenir dans cette dernière partie sur le principe spatial qui, à mon sens, fait fonctionner l'esthétique relationnelle et participe, ce faisant, à alimenter une réflexion sur ce qui se joue dans le *tournant spatial* des sciences humaines et sociales. Dans son texte, Bourriaud prend en charge la spatialité inhérente à l'esthétique relationnelle par toute une série de métaphores – l'« espace relationnel¹⁰¹ », l'« habiter¹⁰² » ou la « cartographie¹⁰³ ». Il est suivi en cela par Sébastien Biset¹⁰⁴ qui s'est re-saisi de la notion d'espace relationnel avancée par Bourriaud, pour s'outiller d'une référence aux travaux de Donald W. Winnicott. Cependant, celui-ci détourne l'analyse de l'espace relationnel d'une attention portée à la spatialité de la

⁹⁹ Rose Gillian, *op. cit.*; Lise Bondi, « Stages on Journeys: Some Remarks about Human Geography and Psychotherapeutic Practice », *The Professional Geographer*, vol. 51, n° 1, 1999, p. 11-24.

¹⁰⁰ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰² *Ibid.*, p. 13.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰⁴ Sébastien Biset, « L'art, espace potentiel de sociabilité. Sur les agents relationnels de l'art à l'heure de l'asepsie autoproclamée », dans Eric van Essche (dir.), *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2007, p. 69-79.

situation de *care* chez Winnicott vers la spatialité exclusive du lieu muséal. Comme je l'ai montré, la psychanalyse transitionnelle est effectivement traversée d'une préoccupation spatiale, mainte fois répétée bien que peu élaborée¹⁰⁵. Elle s'intéresse particulièrement à la manière dont les *caregivers* et le nourrisson font *avec* l'espace pour gérer le problème radical de la distance (question de l'attachement), mais aussi de la transformation du contact (peau à peau) en une matrice de primo-symbolisation du moi (question de la somatopographie).

La psychanalyse transitionnelle va me servir à mettre en évidence cette dimension spatiale des études de cas. Les dimensions spatiales du dispositif conçu par Abramović dans *The Artist Is Present*, nous l'avons vu, privilégiait la tenue à distance du public pour favoriser pleinement la mise en présence qui s'initiait alors dans une prise de contact par le regard. Dans le cours de l'œuvre, cette coprésence s'est trouvée renforcée concrètement par l'enlèvement de la table qui séparait initialement l'artiste et les participant-es. Ce qui est en jeu dans cette œuvre c'est, à mon sens, la dynamique de l'attachement. Cette unique et micro évolution du dispositif voulue par l'artiste a été interprétée par l'un des agents de sécurité placé à l'extérieur du périmètre, comme la suppression du « *buffer*¹⁰⁶ » (tampon). La disparition de la table signale, en effet, que les processus affectivo-psychiques qui se rejouent dans la situation plastique et dont le potentiel se trouve ainsi décuplé ont bien à voir avec la question radicale de la distance – soit la gestion de ce principe de réalité qu'est l'espace (au sens de *spatium*) qui sépare le nourrisson et le *caregiver* sur un plan physique, dont l'expérience lui permet de psychiser individuation et identité subjective, et l'acceptation de trouver d'autres modalités d'être en relation (la vue comme sens de la distance et le langage). Cette situation évoque les discussions

¹⁰⁵ Anne Volvey, « 'Übergänglichkeit' : ein neuer Ansatz für die Epistemologie der Geographie », *op. cit.*; Anne Volvey, « Fieldwork: How to Get in(to) Touch. Towards a Haptic Regime of Knowledge in Geography », *op. cit.*

¹⁰⁶ Dans Matthew Akers, *op. cit.*

contemporaines sur le rapport entre attachement et intersubjectivité¹⁰⁷, et notamment l'hypothèse que les processus intersubjectifs puissent être des régulateurs du couple séparation/réunion au même titre que les conduites d'attachement ou bien sous-jacentes à celles-ci. Si le/la participant-e trouve/crée le *holding* qui lui permet de revivre empathiquement cette expérience intersubjective originaire de l'attachement et de relancer le travail de symbolisation qui lui est associé, il importe que la décision de rompre le contact et de prendre de la distance, mais encore celle de revivre la situation lui reviennent.

Pour ce qui concerne Lygia Clark, la prévalence de la question spatiale sur la question corporelle est posée et discutée par Paulo Herkenhoff : « Je dirais que Lygia a cherché tout le temps l'expérience de l'espace. Pas seulement les questions formelles et structurelles de l'espace, mais comme un processus vivant, qui comporte un devenir et des topologies extraordinaires¹⁰⁸ ». En effet, ses recherches renvoient, d'une part, à la dimension spatiale de la transitionnalité, qu'elle a expérimentée en incarnant la figure de *caregiver* qui soutient les processus affectivo-psychiques (cf. figure de l'enfant qui joue en présence du *caregiver*) : « Lygia est de plus en plus loin, et tu as l'impression qu'elle est tout cet espace, tous ces objets, un espace de présence diffuse¹⁰⁹ ». Mais elle y ajoute un travail sur le processus somatopographique que Didier Anzieu met à l'origine de la primo-psychisation du moi. C'est-à-dire l'élaboration psychique d'une image-sensation du corps, en première enveloppe du moi qui permet la relation à l'autre séparé et au monde. Cela est particulièrement présent dans *Baba antropofágica*, 1973, dans laquelle ce qui se joue, comme dans le travail clinique du *packing*¹¹⁰, c'est bien la (re)formation de l'enveloppe physico-psychique du/de la participant-e allongé-e

¹⁰⁷ Daniel Stern, *op. cit.*; Karlen Lyons-Ruth, « L'interface entre attachement et intersubjectivité : perspectives issues de l'étude longitudinale de l'attachement désorganisé », *Psychothérapies*, vol. 25, n° 4, 2005, p. 223-234.

¹⁰⁸ Dans Suely Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement*, *op. cit.*

¹⁰⁹ Lula Wanderley dans Suely Rolnik, *ibid.*

¹¹⁰ Pierre Delion, *Le packing avec les enfants autistes et psychotiques*, Saint-Agne, Érès, 1998.

au sol, dans le travail relationnel avec les autres participant-es placés autour de lui/elle, travail matérialisé par le *mapping* des fils, qui permet à la fin du processus l'individuation et la subjectivation, marquées par la mise dans le monde de l'enveloppe. On peut suivre alors le développement de cette image du corps, d'une part, vers la cartographie et, d'autre part, vers l'architecture – *A casa é o corpo*, 1968, *Arquiteturas Biológicas*, 1969.

Un travail en géographie sur l'esthétique de la proximité, à partir de ces œuvres et de leur interprétation au moyen de la psychanalyse transitionnelle, permet une ouverture sur les questions de l'habiter, d'une part, et de la cartographie, d'autre part. En sortant la spatialité de l'esthétique relationnelle du pli métaphorique où la laissait Bourriaud, il est possible de retrouver des thèmes majeurs du *tournant spatial* contemporain des sciences humaines et sociales.

Bibliographie

- Akers, Matthew, *Marina Abramović: The Artist Is Present*, Film, Show of force Productions/HBO Documentary Film, 106 min., coul., 2012.
- Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981.
- Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1995 [1985].
- Biset, Sébastien, « L'art, espace potentiel de sociabilité. Sur les agents relationnels de l'art à l'heure de l'asepsie autoproclamée », dans Eric van Essche (dir.), *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2007, p. 69-79.
- Bondi, Lise, « Empathy and Identification: Conceptual Resources for Feminist Fieldwork », *ACME*, vol. 2, n° 1, 2003, p. 64-76.

- Bondi, Lise, « Stages on Journeys: Some Remarks about Human Geography and Psychotherapeutic Practice », *The Professional Geographer*, vol. 51, n° 1, 1999, p. 11-24.
- Bondi Lise *et al.*, *Subjectivities, Knowledges, and Feminist Geographies. The Subjects and Ethics of Social Research*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, Rowman & Littlefield, 2002.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001.
- Bowlby, John, *Attachement et perte*, vol. 1 : L'attachement, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le fil rouge », 2002 [1969].
- Cassagnes-Brouquet, Sophie, « (entretien) Marina Abramovic, créatrice en Art corporel. Eléments d'une biographie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [en ligne], vol. 30, 2009 [<http://clio.revues.org/9469>].
- Clark, Lygia, « Writings by Lygia Clark, 1968-Mid-1980 », dans *Catalogue de l'exposition Lygia Clark : The Abandonment of Art*, MoMA, 2014, p. 232-243.
- Coëllier, Sylvie, *Lygia Clark (L'enveloppe). La fin de la modernité et le désir du contact*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Comité éditorial, « Introduction », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, vol. 3, n° 2, 2013, p. 5-18.
- Crang, Mike, « Qualitative Methods: Touchy, Feely, Look-See? », *Progress in Human Geography*, vol. 27, n° 4, 2003, p. 494-504.
- Davidson, Joyce, Liz Bondi et Mick Smith (dir.), *Emotional Geographies*, Burlington (VT), Ashgate, 2005.
- Delion, Pierre, *Le packing avec les enfants autistes et psychotiques*, Saint-Agne, Érès, 1998.
- Deonna, Julien A. et Fabrice Teroni, *Qu'est-ce qu'une émotion?*, Paris, Vrin, 2008.
- Duncan, Nancy, « Introduction. (Re)placings », dans Nancy Duncan (dir.), *Body Space. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, London and New York, Routledge, 1996, p. 1-10.
- Fabião, Eleonora, « The Making of a Body : Lygia Clark's Anthropophagic Slobber », dans *Catalogue de l'exposition Lygia Clark : The Abandonment of Art*, MoMA, 2014, p. 294-299.
- Green, André, « Winnicott et le modèle du cadre », dans Anne Clancier et Jeanine Kalmanovitch (dir.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In press, 1999, p. 171-177.
- Guinard, Pauline et Bénédicte Tratnjek (dir.), *Carnets de géographes*, numéro thématique : « Géographie des émotions », n° 9, 2016.

- Hawkins, Harriet, « Dialogues and Doings: Sketching the Relationships Between Geography and Art », *Geography Compass*, vol. 5, n° 7, 2011, p. 464-478.
- Kaës, René (dir.), *Crise, rupture et dépassement. Analyse transitionnelle en psychanalyse*, Paris, Dunod, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1997 [1979].
- Khan, Masud. R., « Une certaine intimité », préface dans Donald W. Winnicott, *La consultation thérapeutique et l'enfant*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », p. X-XLIV, 1971.
- Lacey, Jenifer, « Entretien avec Suely Rolnik par Jennifer Lacey », *Journal des Laboratoires*, mai-août 2012, <http://www.leslaboratoires.org/en/article/entretien-avec-suely-rolnik>.
- Lepecki, André, « Affective Geometry, Immanent Acts : Lygia Clark and Performance », dans *Catalogue de l'exposition Lygia Clark : The Abandonment of Art*, MoMA, 2014, p. 278-289.
- Lyons-Ruth, Karlen, « L'interface entre attachement et intersubjectivité : perspectives issues de l'étude longitudinale de l'attachement désorganisé », *Psychothérapies*, vol. 25, n° 4, 2005, p. 223-234.
- Macel, Christine, « Lygia Clark: At the Border of Art », dans *Catalogue de l'exposition Lygia Clark : The Abandonment of Art*, MoMA, 2014, p. 252-261.
- Milner, Marion, *Les mains du Dieu vivant. Compte rendu d'un traitement psychanalytique*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974.
- Missonnier, Sylvain, « De l'Einfühlung à l'énaction métaphorisante, dans les consultations thérapeutiques de Serge Lebovici », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, vol. 3, n° 2, 2013, p. 85-130.
- Nast, Heidi et Audrey Kobayashi, « Re-Corporealizing Vision », dans Nancy Duncan (dir.), *Body Space. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, Londres et New York, Routledge, 1996, p. 75-93.
- Paterson, Mark et Martin Dodge (dir.), *Touching Space, Placing Touch*, Londres, Ashgate, 2012.
- The Professional Geographer*, « Women in the Field: Critical Feminist Methodologies and Theoretical Perspectives », vol. 46, n° 1, 1994, p. 54-66.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Rolnik, Suely, « La mémoire du corps contamine le musée », *Multitudes*, vol. 28, n° 1, 2007, p. 71-81.

- Rolnik, Suely, *Archive pour une œuvre-événement. Projet d'activation de la mémoire corporelle d'une trajectoire artistique et son contexte*, 20 Entretiens/témoignages, coffret 10 DVD, Paris, Les presses du réel, 2011.
- Rose, Gillian, « Situating Knowledge: Positionality, Reflexivity and Other Tactics », *Progress in Human Geography*, vol. 21, n° 3, 1997, p. 305-320.
- Roussillon, René, « Actualité de Winnicott », dans Anne Clancier et Jeanine Kalmanovitch (dir.), *Le paradoxe de Winnicott*, 1999, p. 9-26.
- Stern, Daniel, « Le désir d'intersubjectivité. Pourquoi? Comment? », *Psychothérapies*, vol. 25, n° 4, 2005, p. 215-222.
- Tisseron, Serge, *Psychanalyse de l'image. De l'imaginaire aux images virtuelles*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1995.
- Volvey, Anne, « Le corps du chercheur et la question esthétique dans la science géographique », *L'information géographique*, Vincent Coëffe (dir.), « Le corps, objet géographique », vol. 78, n° 1, 2014, p. 92-117.
- Volvey, Anne, « Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique », *Belgeo* [en line], Carine Boichot, Tatiana Dubroux et Boris Grésillon (dir.), *Art(s) & Espace(s)*, n° 3, 2014.
- Volvey, Anne, « Fieldwork: How to Get in(to) Touch. Towards a Haptic Regime of Knowledge in Geography », dans Mark Paterson et Martin Dodge (dir.), *Touching Space, Placing Touch*, Londres, Ashgate Publishing, p. 103-130.
- Volvey, Anne, « Sur le terrain de l'émotion. Déconstruire la question émotionnelle en géographie pour reconstruire son horizon épistémologique », *Carnets de Géographes* [en line], Pauline Guinard et Bénédicte Tratnjek (dir.), « Géographie des émotions », n° 9, 2016.
- Volvey, Anne, « 'Übergänglichkeit' : ein neuer Ansatz für die Epistemologie der Geographie », *Geographische Zeitschrift*, vol. 92, n° 3, 2004, p. 170-184.
- Winnicott, Donald W., *La consultation thérapeutique et l'enfant*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1971.
- Winnicott, Donald W., *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1969.
- Winnicott, Donald W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1975.