

RAÚL ANTELO

Maria et Marcel

Regard, retard

Nous savons que la sculptrice brésilienne Maria Martins (1894-1973) entretint une relation passionnée avec Marcel Duchamp à partir de 1946¹. Elle fut, en réalité, la muse inspiratrice de *Dés* (dont la version de 1947, conservée au musée d'Art moderne de Stockholm, s'intitule exactement: *Étant donnés: Maria, la chute d'eau et le gaz d'éclairage*), c'est-à-dire que les œuvres des deux artistes, Maria et Marcel, se trouvent, sous plusieurs aspects, subtilement entrelacées.

On a toujours considéré que Maria pratiquait spontanément le réalisme magique, mais elle était aussi, d'une certaine manière, sensible aux problèmes de la redéfinition nominaliste de l'art. Murilo Mendes remarqua, sur ce point, que ses sculptures s'efforcent de provoquer, à l'ère de la technique, le passage de l'état mécanique à l'état magique, ce qui implique une interprétation duchampienne singulière de son œuvre². À l'inverse, il faudrait aussi s'interroger sur la possibilité éventuelle d'abstraire la figure de Duchamp quand Maria dessine le profil du nouvel artiste anarchiste, l'ant-artiste, sous la forme d'un sujet « élégant, radical, mais étranger aux complots et aux objectifs humanitaires des anarchistes traditionnels, un adversaire passionné de la bourgeoisie, un poète émancipé, un propagateur de la joie dionysiaque de la vie vécue jusqu'à ses ultimes conséquences³ ».

Mieux encore, on pourrait même se demander si ce renvoi mutuel ne nous obligerait pas à relire les œuvres de Duchamp et à nous poser la question de savoir si, en les analysant et en vérifiant leur retour prolongé, on ne constate pas effectivement que, dans les stéréoscopies préparatoires du

1. En ce qui concerne la chronologie de la relation Martins / Duchamp, voir *Duchamp*, la biographie de Calvin Tomkins (Barcelone, Anagrama, 1999). Sur Maria, on connaît le texte d'André Breton, écrit en 1947, à l'occasion de l'exposition de Maria à la galerie Julien Levy, New York (repris dans la dernière édition du *Surréalisme et la Peinture* en 1965, Gallimard, coll. « folio », 2002, p. 407-412). Ce texte très riche renvoie notamment la sculpture de Maria Martins aux *Vents tropicaux* de Saint-John Perse.

2. Voir Murilo Mendes, « Maria », présenté ici, p. 121, dans la trad. de Pierre Rivas. Voir aussi Francis Naumann qui, dans *Marcel Duchamp: l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Hazan, 1999, associe à Marcel Duchamp le texte de Benjamin.

3. Maria Martins, *Deuses malditos, 1. Nietzsche*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 3.

Grand Verre, la vision inclut une dimension ultra-légère, voire pornographique, semblable à celle de *Dés*, de la même manière que, dans le *Petit Verre*, l'anti-centrisme oculaire se renforce également grâce à l'insertion d'une lentille Kodak, comme une simple ébauche des *Témoins oculistes* que l'on trouvera, en fait, plus tard dans le *Grand Verre*. On pourrait dire en résumé que, dans ces œuvres, Duchamp substitue le *retard* au *regard*, modifiant le statut de l'*objet d'art* en *objet-dard*, et que ce passage est subtilement mis en relation, comme nous espérons le démontrer, avec l'œuvre de *La mariée*.

Les premiers commentateurs du *Grand Verre*, Katherine Dreier et Roberto Matta, étaient conscients de ce passage quand ils signalèrent que: « Les images de Duchamp sont là pour servir l'esprit humain en le détournant simplement de l'usage commun qui est attribué à l'objet, libérant ainsi le pouvoir de la vision⁴. » C'est pour cela, en définitive, que les regardeurs ou les voyeurs du *Petit Verre* ne sont pas seulement ceux qui font le tableau, mais aussi ceux qui produisent son portrait, c'est-à-dire la différence du sens, sa déconstruction. Concluons donc qu'il y a *retard* quand il y a aussi un *disregard* institutionnel.

De la même manière qu'une prothèse anesthésique – pensons à l'exemple de la téléphoto, invention contemporaine des premières stéréoscopies, qui annonce la télévision – nous permet de mieux comprendre le statut de l'image proposée par Duchamp, le document témoin (historique) doit être également stratégique (supra-historique), dans notre reconstruction historico-culturelle du lien qui unit Maria et Marcel, pour faciliter ainsi l'évidement d'une forme épuisée (celle de l'historicisme) sans proposer en échange une forme quelconque de fétiche final. En ce sens, il faudrait formuler la notion selon laquelle les stéréoscopies et le *Petit Verre* travaillent avec *retard* par rapport à *Dés*, installation que l'on pourrait lire, par conséquent, comme une sorte de préface ou d'avertissement *a posteriori* du *Verre* de 1918, bien qu'il n'y ait pas dans *Dés*, contrairement au *Petit Verre*, de lentille incorporée qui renvoie aux *Témoins oculistes*. Maintenant, le gaz d'éclairage est fourni par une *mariée* (Maria) qui concrétise le déictique de l'art: signaler que *m'art y est*, ici se trouve mon art.

Sans pudeur, la mariée s'expose en provoquant le *voyeur* à l'épier par le double trou de la serrure (ce qui répète l'effet stéréoscopique). Dans la solitude d'une perception individuelle – un à la fois, contemplant à son tour *le con de la mariée* –, chaque spectateur est captivé cependant par la véritable scène fétichiste. Tout connote la désillusion: il n'y a rien à voir, il n'est pas possible d'apercevoir le visage de l'aimée, elle non plus ne nous regarde pas

4. Katherine Dreier et Matta Echaurren, *Duchamp's Glass, La mariée mise à nu par ses célibataires même*, New York, Société Anonym Inc., 1944. Sur les « morphologies psychologiques » de Matta et les notes sur le « possible » de Duchamp, bien des commentateurs se sont penchés; voir notamment Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.), London, MIT Press, « October books », 1998.

et, ce qui est peut-être le plus grave, nous ne la voyons pas nous regarder, ce qui fait que devant la *mariée* chaque spectateur se comporte comme un photographe devant l'origine du monde, c'est-à-dire, face au retard originaire. Il reste muet.

Duchamp, le témoin oculiste, n'est pas absolument extérieur à un tel flux factuel et pourtant, ce qu'il « dit » de l'histoire est tout à fait singulier. Pour Duchamp, en fait, il n'y a rien à voir, l'histoire ne nous regarde pas et nous ne la voyons pas non plus nous contempler. L'histoire est un simple supplément, celui d'une tête de Méduse⁵.

Selon la logique nominaliste, il est évident que tout objet peut rencontrer n'importe quel public et que c'est dans ce caractère aléatoire que réside l'au-delà de la sensibilité que Duchamp met ici en jeu. Mais en même temps l'art nominaliste ne s'adresse pas aux masses sans discrimination. Il s'adresse plutôt à chaque individu en particulier, dont il sollicite l'intervention au-delà du conventionnel. C'est pourquoi le témoignage est double. Il ne désigne pas le caractère non-transférable d'une expérience vécue, mais plutôt le transfert effectif d'une expérience. De la même manière, les témoins sont également doubles ou stéréoscopiques: leur regard s'adresse à un Autre qui le leur rend sans cesse. Cette prémisse vérifie l'ultra-léger: le gaz d'éclairage s'enflamme ou, dit autrement, l'art accède à la quatrième dimension quand, justement, il se répand par conciliation, c'est-à-dire quand l'extension horizontale volontaire de la mariée va à la rencontre de l'extension verticale de la mise à nu.

Cette rencontre – qui est aussi une faute, un *paysage fautif* – est en tout cas le retard entre une œuvre et un individu, et pas nécessairement un public moulé par le goût ou la convention, la classe ou la nation, ce qui éloigne la définition de l'art de la problématique rationnelle du consensus au profit de la délectation subjective. Une fois ceci admis, le consensus n'est pas une pré-condition nécessaire pour qu'il y ait de l'art, une fois que l'œuvre disparaît à l'horizon de transparence et qu'elle exhibe seulement sa condition de fétiche vers lequel, de fait, tous les regards convergent. N'étant pas l'œuvre du *regard*, elle l'est uniquement du *retard* dans la mesure où maintenant pénètre en elle le *hasard*.

Comme l'affirme Pablo Oyarzun, ce prétendu objectif dépend d'une loi métaphorique fondamentale à travers laquelle est proposée une synapse des

5. C. Powell Miniggerode, qui en 1941 invita Maria Martins à exposer à la galerie Corcoran de Washington, signale que parmi les pièces réunies se trouvaient plusieurs Salomé, dont « l'une est un bronze debout, où la danseuse tient à bout de bras la tête de saint Jean qu'elle regarde avec un calme détachement; une autre est une petite terre cuite assise, recouverte d'une patine rose pâle, une autre enfin est une figure assise de grandes dimensions, en plâtre peint, qui occupe le centre de la salle et ne fut achevée qu'un jour ou deux après l'ouverture de l'exposition », (« Sculptures by Maria Martins », *Pan-American Union Bulletin*, v. 75, n° 12, dec. 1941, p. 683-684). Le mythe de Salomé traverse toutes les formes de l'art, que l'on songe à la Vénus anadyomène de Rimbaud, à l'*Hérodiade* de Mallarmé ou aux figures de Vargas Vila ou d'Evar Méndez.

impossibles de façon que la rencontre ne renvoie absolument pas à la trouvaille d'une chose qui nous surprenne ou nous trouble. C'est cette logique que Maria explore avec *L'Impossible*, sa sculpture de 1946 dont la version en plâtre se trouve au Musée d'art latino-américain de Buenos Aires (MALBA). La rencontre est ici objective: elle désigne le fait pour les choses de se rencontrer réciproquement pour accomplir une coïncidence inévitable. Il s'agit alors d'une rencontre de hasard fortuite et autonome des objets entre eux, dont la vérité extrême réside, précisément, dans l'énigme verbale⁶.

Chez Duchamp, les jeux de mots célibataires, comme *ovaire toute la nuit*, signalent une hybridation entre le lisible et le visible⁷. Cette hybridation qui est la vérité de la mariée constitue de plus pour lui la vérité de l'art située au-delà de la fonction ou de la forme et reconnaissable uniquement dans la délectation, c'est-à-dire dans une énergie du langage irréductible au discours, une énergie qui cristallise dans les synthèses disjonctives des mots bifides. Le chemin remonté par Duchamp est le même que celui parcouru par Maria.

Maria

Mais qui est Maria Martins? C'est la fille de João Luiz Alves, juge et politicien républicain qui fut ministre de l'Éducation et membre de l'Académie brésilienne des Lettres. C'est lui qui l'introduit à la culture classique – «j'appris Dante par cœur avant de savoir lire⁸» – et la fait éduquer au collège des sœurs françaises de Sion, à Pétropolis. Orateur érudit, il l'initie à la gallomanie à la mode, non sans prendre soin de lui inculquer un prudent relativisme culturel dont Maria tirera profit.

Elle se marie en 1915 avec Octavio Tarquínio de Souza (1889-1958), historien et écrivain avec qui elle vivra pendant une décennie. En 1926, elle se remarie avec un diplomate de carrière, Carlos Martins Pereira e Souza (1884-1964), qui est rapidement nommé à Quito, Paris et Copenhague. Marie étudie la sculpture à Paris avec Catherine Barjanski, puis en 1934 son mari est promu ambassadeur du Brésil au Japon. C'est là que Maria commence à s'intéresser au bouddhisme zen⁹. Deux ans plus tard, ils se rendent à Bruxelles où elle commence à travailler la terre cuite avec Oscar

6. Pablo Oyarzun, *Anestésica del ready-made*, Santiago de Chile, LOM / ARCIS, 2000, p. 122-125.

7. Voir Didier Ottinger, *Duchamp sans fins*, L'Echoppe, 2000, p. 24-31.

8. A.P.M., «Uma mulher em cartaz: Maria Martins pagou tributo às frustrações da infância», *O Jornal*, 9 nov. 1958.

9. Cf. Maria Martins, *Asia maior* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2 vol., 1958-1961), qui donne des preuves éloquentes de cet intérêt.

Jaspers. En 1939, grâce à ses liens avec le chancelier Oswaldo Aranha¹⁰, Getúlio Vargas envoie Carlos Martins à Washington et cette période, qui s'étendra jusqu'à 1948, année où il prendra son poste à Paris, sera déterminante pour la carrière de Maria. En 1939, l'artiste expose ses sculptures en bois – et notamment *Iara*¹¹, sur laquelle nous reviendrons – à la Foire Mondiale et, l'année suivante, à la Philadelphia International d'une part et, de l'autre, dans une exposition collective au Riverside Museum (New York). En 1941 elle réalise sa première exposition individuelle à la galerie Corcoran de Washington. Nelson Rockefeller lui achète la sculpture *Cristo* pour le MoMA¹².

C'est à cette époque qu'elle rencontre Jacques Lipchitz, avec qui elle apprend à travailler le bronze dans son atelier (Park Avenue / 58^e rue). Elle fréquente des artistes comme Mary Callery, Mies van der Rohe ou Philip Johnson et, en mai de la même année, elle organise une autre exposition individuelle à la galerie Valentine. Le MoMA lui achète *San Francisco* et le musée de Philadelphie, à la demande de Duchamp, *Iara*, une de ses sculptures récentes, présentées avec des peintures de Mondrian à la galerie Valentine au printemps 1942. Le catalogue comporte huit poèmes en prose de Maria sur des figures mythologiques de l'Amazonie, qui sont le sujet de l'exposition. La même année, elle rencontre à New York Amédée Ozenfant, Rufino Tamayo et André Breton. Elle fréquente le groupe de Masson, Tanguy, Matta, Max Ernst, Chagall, Mondrian et bien sûr Marcel Duchamp. Elle entre en relation avec Fernand Léger¹³, ancien maître de Tarsila, qui réalisera une série d'esquisses de ses sculptures.

En mai 1944 elle revient à la galerie Valentine avec une exposition de sculpture et des bijoux. La critique réservée de Clement Greenberg est représentative de son option anti-formaliste:

L'ensemble des bronzes à la *cire perdue* de la Brésilienne Maria Martins, qui se trouve à la galerie Valentine, représente peut-être la dernière manifestation de sculpture académique tout à fait vivante. Cette prolifération heureuse et monstrueuse de formes animales et végétales semble contredire la nature même du métal. La force d'invention n'est pas moderne, mais plutôt baroque, et doit sa puissance au décor latin colonial et à la luxuriance tropicale. Cette sculpture exprime l'enthousiasme que suscite la découverte industrielle en Occident de la capacité de

10. Aranha est l'auteur de la préface de *Asia maior: o planeta China* (1958), dans laquelle il dit que ce livre « naquit de la tête de Méduse ».

11. Voir dans le quotidien *A Noite*, Rio de Janeiro, 3 déc. 1940, p. 8, la note ayant pour titre « La victoire de Candido Portinari en Amérique », qui fait allusion à cette sculpture de Maria Martins.

12. Voir Lincoln Kirstein, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, MoMA, 1943, p. 36.

13. Pendant la guerre, Maria accueille Léger à l'ambassade du Brésil à Washington, où elle installe un atelier pour lui. Tous deux travaillèrent alors ensemble, Maria sur ses sculptures, Léger sur ses dessins d'inspiration anthropophage, *tarsilienne*...

couler et plier le métal pour créer les formes les plus compliquées et les plus souples qu'on puisse imaginer. Le choix du sujet de Mme Martins – la fertilité représentée par des corps féminins aux ventres ouverts, les espèces vivantes dans leur diversité proliférant et se mêlant en une création chaotique non-biblique – anime certes la forme, mais est dépourvu de la force nécessaire pour aller au-delà d'effets décoratifs. Le dessin est symétrique; les rapports formels sont transparents et prévisibles. Tel est le problème crucial et fondamental chez le sculpteur. Pourtant, aucune de ces remarques ne dénie le fait qu'elle jouit d'un immense talent. Il suffit de regarder l'objet en feuilles de métal intitulé *Le Couple*, et le groupe dit *Macumba* ; mais aussi les pierres précieuses sculptées, qui sont parmi les meilleurs exemples contemporains que je connaisse¹⁴.

En 1947, sur les conseils de Duchamp, Maria achète une toile de Magritte, *Le Modèle rouge* (1935), que Duchamp suggérera plus tard comme illustration de la couverture du *Surréalisme et la Peinture*, dans lequel Breton inclut son essai sur Maria, écrit en vue de l'exposition de l'artiste la même année à la galerie Julien Levy de New York et reproduit plus tard dans *A Phala* (São Paulo, 1967)¹⁵. En 1947 également, deux de ses œuvres figurent dans l'Exposition internationale du surréalisme à la galerie Maeght. Sa quête mythique coïncide, de manière symptomatique, avec le texte que Bataille écrit pour le catalogue de l'exposition.

En 1948, la famille Martins déménage à Paris où Maria installe un atelier à la Villa d'Alésia, en face de celui de Brancusi. Cette même année, elle expose à la galerie René Drouin, rue de l'Université. Carlos Martins prend sa retraite l'année suivante et ils retournent au Brésil.

Le musée d'Art moderne de São Paulo organise en 1950 l'exposition « Maria: sculptures ». Elle entre ensuite à la direction de la Fondation du musée et collabore à l'organisation de la première Biennale où elle obtient le deuxième prix de sculpture. En 1955, lors de la troisième Biennale, elle gagne le prix de la meilleure artiste nationale et, en 1956, est organisée une rétrospective de ses œuvres au musée d'Art moderne de Rio de Janeiro. Elle fait un voyage à travers l'Europe, en Egypte, en Israël, en Inde, au Japon et en Chine d'où elle tirera ses livres *Asia Menor: o planeta China* (1958) et *Asia maior: Brama, Ghandi, Nehru* (1961). Lors de l'inauguration de Brasília, elle installe sa sculpture *O rito do ritmo* en face du Palais d'Alvorada, nouveau siège présidentiel.

À la fin des années soixante, elle participe à l'exposition internationale « Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain ». Dans une lettre à Breton, Duchamp insiste pour que *L'Impossible*, qui appartient au fonds du

14. Clement Greenberg, "Review of a Group Exhibition at the Art of This Century Gallery and of Exhibitions of Maria Martins and Luis Quintanilla", *The Nation*, 27 mai 1944.

15. *A Phala*, Catálogo da I Exposição Surrealista, São Paulo, 1967, p. 111-113. L'illustration de la p. 58, qui rappelle fortement *L'Impossible* de Maria Martins, est la reproduction d'une représentation hindouiste, le mariage des contraires, dans laquelle chaque figure possède quatre mains, allusion à leur polymorphisme.

MoMA, puisse figurer dans le catalogue¹⁶. Il occupe finalement une page entière à la fin du volume.

En 1964, Maria devient veuve et, l'année suivante, elle publie un livre sur Nietzsche et expose deux œuvres, *Arvore da vida* et *A grande serpente*, à la grande exposition internationale «Surrealismo e Arte fantástica», dirigée par Pierre Labisse, dans le cadre de la VIII^e Biennale de São Paulo. En 1966, elle voyage à New York où elle est accueillie par ses amis, politiques et artistes¹⁷.

En 1968, elle termine d'autres sculptures pour Brasília: *Canto da noite* et *Le Chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits*, commencée en 1946. Deux années plus tard, dans la période la plus sombre de la dictature, Oscar Niemeyer lui commande une sculpture pour la cathédrale de Brasília. Choquée par les mouvements d'étudiants¹⁸, Maria ébauche quelques projets où elle superpose des instruments de torture à quelques crucifix, mais elle n'achèvera pas l'œuvre. Elle meurt à Rio de Janeiro le 27 mars 1973.

Dans sa nécrologie, Gerardo Ferraz souligne que Maria Martins pourrait être considérée comme la meilleure illustration de ce que Tarsila proposa timidement dans sa peinture anthropophagique:

Le sculpteur de Minas est bien au cœur du mythe du Grand Serpent, ce Grand Serpent dominateur de la forêt primitive¹⁹, qui est fortuitement l'Amazonie – comme pourrait être l'une des contrées du «monde perdu» d'une époque antérieure d'un passé lointain et son inspiration viendrait probablement de cette forêt agitée «sans écho», où le corps sans fin redresse sa tête et ses mains difformes, toujours trépidantes. Mais cette illustration de l'anthropophagie plonge ses racines au

16. Carte postale de Marcel Duchamp à André Breton, 20 octobre 1960, reproduite notamment dans *Affectionately Marcel. The Selected Correspondance of Marcel Duchamp*, éd. par Francis Naumann et Hector Obalk, Ghent, Ludion Press, 2000, p. 366.

17. Maria est logée dans la résidence des ambassadeurs Sette Camara quand un article du *Correio da manhã* (16 mai 1966) relate la rencontre entre Maria, Duchamp, Alfred Barr Jr. et James Sweeney. Duchamp fait l'éloge des collages de Heitor Coutinho («very strong and solid») présents dans la collection de l'ambassade brésilienne. Le même journal, dans un autre article du 27 septembre 1966, informe que la collection Maria Martins vient de s'enrichir de deux œuvres supplémentaires de Duchamp.

18. Dans un entretien avec Clarice Lispector, Maria soutient l'idée que les jeunes ont toujours raison. Cf Clarice Lispector, «Diálogos possíveis: Maria Martins, a juventude tem sempre razão», *Manchete* (Rio de Janeiro), 21 décembre 1968, p. 174-175.

19. Dans *Amazonia* (New York, Valentine Gallery, 1943), Maria Martins écrit: «*Cobra Grande*, le Grand Serpent, c'est la déesse qui règne sur tous les dieux de l'Amazone. Son fils est le fleuve Amazone. Elle habite au fond de la rivière dans un palais décoré de pierres précieuses et caché derrière des buissons de fleurs rares. De là, elle gouverne la forêt et donne ses ordres aux autres déités. C'est la déesse qui a donné la nuit au monde, pour empêcher que la lumière du jour ne lui fasse mal aux yeux quand elle rend visite à son royaume, le monde immense et inconnu de l'Amazone. Elle est aussi cruelle qu'un monstre et aussi douce qu'un fruit sauvage. Les autres dieux tremblent devant elle et les mortels lui rendent hommage et révérence. Et elle continue de vivre en paix au fond de son fleuve bien-aimé».

plus profond de l'esprit et des sens, elle est surtout érotique, ardemment exigeante, elle est la prison de sa figure obstinée et tendue²⁰.

Ferraz fait allusion aux motifs que Raúl Bopp inscrit dans son poème anthropophagique *Cobra Norato* (1931) et qui se trouvent également dans la rhapsodie de Mario de Andrade, *Macunaima* (1928). Ce sont ces motifs qui reviennent dans ses sculptures de la fin 1930.

Iara

Dans le catalogue de l'exposition « Amazônia » (1943), clairement alignée sur la *Good Neighbour Policy*²¹, on lit:

Yara est amoureuse de l'amour

Elle est la sirène de l'Amazone.

Si distant soit l'amour, Yara chante sa chanson de séduction. Si amoureux qu'il soit de son amante mortelle, l'amant entend la chanson de Yara et l'écoute. Malheur à qui l'écoute deux fois! Il est alors conduit à partir à sa recherche.

Il la trouve. La voici dressée sur le Grand Fleuve, debout sur un Vittoria Regia, le lotus cramoisi de l'Amazone. Elle est si blanche qu'elle brille des reflets verts de ses feuilles. Ses yeux d'émeraude sont aussi clairs et aussi traîtres que les eaux. Ses cheveux dorés et verdoyants la revêtent d'une autre séduction.

Il ne peut pas lui résister – il a trop écouté son chant de tentation.

Yara lui offre une fleur et le baiser de la mort. Il disparaît avec elle dans le courant. Ensemble ils suivent son cours – un cours parfois serein, parfois tumultueux – jusqu'à ce que, où que ce soit dans ce monde immense, un nouvel amour n'apparaisse et que Yara revienne pour détruire un autre humain qui ne peut résister à sa mortelle tentation – Yara.

Le poème en prose « Yara » possède le rythme des mélopées ancestrales, comme celle de Khayam ou celle de la « Boiuna Luna » dans *Macunaima*. Ce chant se transmet *however far-distant, however lost in love* – où que soit l'amant. C'est cette pulsion *however* qui revient non seulement dans son poème, mais aussi dans sa sculpture homonyme de 1944, une figure féminine en bronze qui comporte l'attribut du serpent sortant de sa tête et s'enroulant autour de son corps. Et c'est cette structure circulaire, presque spéculaire, qui associe dans le poème en prose le commencement et la fin du sortilège du nom: Yara. Ainsi, le poème ne renvoie pas à la mimésis, mais plutôt au mimétisme qui est duplication, non de la *physis*, mais de la *poiesis*, c'est-à-dire de l'énergie disséminée du langage, comme l'avait déjà

20. Geraldo Ferraz, « Maria Martins, apena suma escultora », *A Tribuna* (Santos), 8 avril 1973. Membre tardif du groupe « anthropophage », Ferraz a été marié avec Pagu, la seconde épouse d'Oswald de Andrade.

21. C'est ce qu'affirme Jorge Zarur dans sa préface au catalogue de Maria, qui définit l'Amazonie comme le monde « primordial », la « terre sans Histoire » d'Euclides da Cunha.

remarqué Valéry²² – et comme le reprendra plus tard Roland Barthes –, en tant que théorie nominaliste de l'art.

Devant *Iara* ou *However*, Clement Greenberg jugeait ces travaux néo-académiques – « *the last manifestation of academic sculpture* ». Toutefois, il vaut la peine de s'arrêter sur le procédé utilisé par Maria. Beaucoup plus tard, dans un entretien avec Clarice Lispector, l'artiste expliquera qu'elle avait travaillé « d'abord la terre cuite, ensuite le marbre et après la cire perdue qui ne souffre pas de barrières [...]. C'est un procédé ancestral qui vient du temps des anciens Égyptiens. C'est de la cire d'abeille mélangée avec un peu de gras pour être plus douce. Là, vous allez jusqu'à l'infini car il n'y a pas de limite ». Et quand Clarice l'interroge sur la durabilité du matériau, Maria n'hésite pas à affirmer que « la cire perdue est une façon de s'exprimer. Car ensuite on recouvre cette cire avec du cilice et du plâtre afin que la cire fonde et ne laisse que le négatif²³. Ainsi, vous verrez la chose la plus belle au monde: le bronze liquide comme une flamme et qui prend la forme que la cire a laissée »²⁴. Autrement dit, Maria voit dans la cire perdue une manière d'atteindre l'informe, l'ambivalence de la valeur. Si Duchamp définissait le génie comme *l'impossibilité du fer (faire)*, Maria essayait avec ses matériaux une *possibilité de cire* (d'illumination momentanée, comme celle des alumettes, et d'impression durable, comme celle des cachets de chancellerie). La *possibilité de cire* est possibilité de *Sire*, d'*être*, en fin de compte, en possession d'elle-même.

Toutefois, c'est cette question de l'ambiguïté formelle qui provoquera l'une des attaques les plus dures contre son œuvre. Elle est signée de l'un des disciples de Greenberg, Mário Pedrosa, pour lequel le défaut principal de Maria est le romantisme excessif de sa personnalité.

22. Faisant allusion au caractère hiéroglyphique du langage, Paul Valéry note dans ses *Cahiers I* que: « Un serpent – peut signifier 1° un serpent; 2° danger / ruse...; 3° la lettre S; 4° un dieu. En tant que S pourrait aussi symboliser une intégrale » (éd. Judith Robinson, Gallimard, 1973, p. 399). Non seulement la *Théorie esthétique* d'Adorno définira la littérature comme hiéroglyphe, écriture hermétique d'une culture disparue dont la reconstruction serait concomitante à la lecture de l'énoncé-reste, mais l'idée de l'art comme *rébus* ou énigme est à la base de la théorie esthétique de Foucault, inspirée par l'art de Raymond Roussel qui, comme on sait, fut le maître de Duchamp en matière de nominalisme esthétique.

23. Maria veut sûrement dire: le *positif*. *Négatif*, ici, n'a pas de sens en termes de fonderie (note d'Isabel Meyrelles).

24. Clarice Lispector, « Diálogos possíveis: Maria Martins, a juventude tem sempre razão », op. cit., p. 174-175. Dans un entretien antérieur (*Módulo, Revista de arquitetura e artes plásticas*, 2^e année, n°4, mars 1956, p. 46-49), Maria Martins avait déclaré: « Dans cette ère atomique qui est la nôtre, la recherche de nouveaux matériaux est indispensable, une fois que les laboratoires n'arrêtaient pas de les présenter. J'ai trouvé la *sermolite*, qui est une sorte de ciment découvert à grand peine par Bernard d'Assonval, un matériau presque magique. Il peut prendre différentes formes, il est comme une matière vivante, chaude, prend des apparences toujours nouvelles et possède par ailleurs une grande résistance. La *sermolite* me permet de faire des expériences intéressantes, parfois spectaculaires. Ce qui m'étonne, c'est que les architectes n'ont pas l'air de s'y intéresser. »

C'est cette imperfection qui fait apparaître précisément le trait négatif principal de son œuvre de sculpteur : l'absence de monumentalité. Il lui manque le sens de la grandeur de la forme. Dans ces grandes pièces tels les statues et les torsos, on remarque fortement cette absence du sens du monumental. Elle essaie de le compenser par une surabondance de mauvais goût très personnel, où des détails s'ajoutent aux détails, afin de donner forme à des représentations prises dans l'arsenal de thèmes littéraires modernes sur l'inconscient. Dans ces figures, ce qui l'emporte, c'est la profusion d'images ambiguës générées par le même processus d'associations d'idées sur le plan de l'inspiration poétique littéraire, surtout surréaliste. Maria s'avance les yeux fermés et sans regarder les signaux, ce qui l'amène à avoir une conduite dangereuse. Elle tente de trop expliquer ses idées ou ses extravagances. Le fond de son impulsion créative n'est pas plastique mais discursif. Il révèle dans ses œuvres, avec une impudence sublime et trop d'autosatisfaction, la vraie personnalité de l'artiste. C'est vrai qu'il y a en elle un fond inconscient d'exhibitionnisme, fruit d'une indépassable immaturité psychique ou d'une totale candeur qui désarme parce qu'elle ne se protège, ne s'épargne, ni ne s'inhibe. Et c'est dans ce défaut ou dans cette qualité, si on veut, que se trouve le secret de l'explication artistique de Maria.

Elle a une conception littéraire de sa sculpture, et pour cela même, romantique. Maria s'est initiée au monde des arts selon le dogme de Breton : *la beauté sera convulsive ou ne sera pas*. Ce fut l'époque où elle s'abandonna aux vents cinglants de l'inconscient, déjà exploré par la littérature. Malheureusement elle n'a jamais pu atteindre l'automatisme, précisément parce qu'elle s'est toujours placée au-dessus du processus créateur. Mêlant exhibitionnisme et sincérité, son art reste dans la zone des premières réactions sensorielles et n'atteint pas le monde plus intérieur et plus haut où le sensible et l'intelligible se confondent. Voilà pourquoi sa personnalité est toujours excessive, disons para-artistique. L'artiste, et l'artiste seul, appartient déjà à un autre plan plus lointain, plus solitaire, plus ennemi de sa propre vie, où la sensibilité est pensée et aussi intelligence. L'œuvre alors, monumental, vit par lui-même, dans cette terrible capacité de s'isoler, de tourner le dos à son créateur que seuls possèdent les véritables chefs d'œuvre²⁵.

Pedrosa estime que les volumes des sculptures de Maria sont sans consistance, sans articulation ni hiérarchie des plans, en raison de leur manque d'organisation. Il ne prend en considération que sa bi-dimensionnalité biologique – qui produit des formes parasitaires, sans consistance propre, qui peuvent à peine s'articuler sur des corps étrangers et contingents – comme représentation du corps même dans son désir narcissique de perdurer : « L'art de Maria agit comme un travail pénible, un talent aux nerfs distendus, même s'ils sont dominés par une volonté brute, il n'est sans doute pas autre chose qu'un caprice désespéré, un spasme douloureux²⁶. » La critique formaliste du parasitisme pourrait très bien être réfutée avec la formule de

25. Mário Pedrosa, « Maria, a escultora », *Jornal do Brasil*, 27 avril 1957.

26. *Ibid.* À propos du caractère positif et constructif du parasite, voir Michel Serres et les considérations de Derrida sur l'hospitalité.

27. « Un invité + un hôte = un fantôme », inscription portée à l'intérieur du papier métallisé entourant les bonbons distribués lors de l'exposition de Bill Copley à Paris, en 1953.

Marcel: « a Guest + a Host = a Ghost²⁷ ».

C'est un fait que l'intervention de Pedrosa cherchait à contrecarrer la réception dithyrambique de sa récente exposition au Musée d'art moderne, non seulement de la part de ses amis poètes et écrivains (Breton, Péret et Murilo Mendes) qui avaient collaboré au catalogue, mais aussi de critiques comme Antonio Bento, clairement identifiés au primitivisme moderniste et au nationalisme portinarien²⁸. Il ne s'agit pas, cependant, de l'attaque d'un nouveau venu car, dès 1926, le critique avait écrit – en collaboration avec Antonio Bento et Livio Xavier – un manifeste (non publié) qui faisait entrer, au travers des idées de Péret, le programme surréaliste dans le débat brésilien. Sa diatribe mettait en cause le caractère précurseur et la part d'héritage des théories de Maria.

Aujourd'hui, toutefois, on peut voir dans le primitivisme informel de celle-ci plutôt les trouvailles d'un réalisme intellectuel que les faiblesses d'un réalisme visuel. L'artiste affirmait avoir adopté dans son œuvre les préceptes formels avancés par Apollinaire²⁹ et, dans le catalogue de son exposition de 1956, elle expliquait elle-même sa conception de la naissance de l'art par l'*extimité*, avec des idées proches de celles de Bataille:

Les âges les plus reculés nous ont légué des images peintes, sculptées ou gravées qui nous transmettent jusqu'à aujourd'hui la magie de leurs religions, mythes, légendes, haines et amours. Ces ancêtres, menant une rude bataille contre la nature, entourés de dangers toujours nouveaux, assoiffés de beauté, ont semé dans leurs cavernes obscures, où ils vivaient, leurs premières œuvres d'art.

Et depuis ces ères, qui se perdent dans la nuit des temps, la véritable œuvre d'art garde en elle beaucoup plus que ce que l'image représente, elle garde la magie d'une double vie: celle que lui a donné l'artiste lors de la grande aventure de la création et celle qu'on lui prête quand on la contemple avec émotion³⁰.

Bien plus tard, elle revint sur le sujet:

Je me souviens maintenant de l'immense émotion que j'ai ressentie lors de mes visites aux grottes de Dordogne en France, d'Altamira en Espagne, où a vécu la plus ancienne humanité connue.

En ce temps-là, l'homme savait à peine s'exprimer par la parole, mais il avait déjà soif de beauté et c'est avec un silex grossièrement façonné qu'il a créé la première

28. Voir Antonio Bento, « A exposição de Maria », *Diário Carioca* (Rio de Janeiro), 26 juin 1956. L'adjectif « portinarien » fait référence à l'artiste brésilien Candido Portinari (cf. note 13).

29. « En art, pas plus que dans la nature la forme ne saurait être forme préconçue, on la trouve, on y aboutit par surprise. C'est une conséquence, un résultat certainement nécessaire d'une activité uniquement déployée pour aboutir à l'être. Telle matière pétrie de certaine façon se concentre en une telle forme, pétrie de telle autre façon elle s'érige en une autre. Ce qui compte donc c'est la matière et la façon dont elle devient intelligible et sensible à l'esprit. » Cité par Maria Martins dans « Maria Martins apresenta (et louva) Sônia Ebling, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), 19 avril 1959.

30. Cf. André Breton *et al.*, *Maria, Catálogo da Exposição*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1956.

sculpture découverte. C'est une pierre taillée de tous les côtés avec la même image répétée afin d'exorciser, qui sait?, les esprits maléfiques par lesquels il croyait être persécuté. D'autres vinrent ensuite et purent exécuter sur les murs de pierre des bas-reliefs et des gravures, et sont arrivés à la grande convention picturale projetée sur les murs des cavernes obscures.

Ils découvrirent comment faire ces couleurs et ces images millénaires qui m'ont fascinée, dignes des meilleurs peintres de notre époque, et elles se sont conservées toujours fraîches jusqu'à aujourd'hui.

Ces bas-reliefs, ces sculptures, ces images colorées furent probablement le premier signe visible de religiosité, qui continuerait tout au long des siècles, s'appuyant sur l'art, et se servant des artistes de chaque époque. [...]

La découverte d'objets gravés et taillés dans les lacs de la Suisse, les menhirs d'Angleterre, les peintures et les sculptures de l'Inde, de la Grèce, de l'Égypte, l'architecture et les sculptures des peuples inca, aztèque, maya, merveilleux témoignage de leurs civilisations, démontrent que l'art est, sans discontinuer, le véhicule de communication avec les dieux ou un hommage aux hommes qui quittaient cette vie pour l'éternité, cherchant, sans cesse, une conception de l'immortalité³¹.

Hasard, hagard

Cette définition de l'art comme éternel retour possède une claire connotation belliqueuse. Elle figure, justement, dans une polémique avec Mário Pedrosa, commissaire de la contribution brésilienne à la Biennale de Venise. Et bien qu'à cette occasion elle contredise l'opinion de l'objet de son admiration, Marcel Duchamp, il ne fait pas de doute que sa revendication d'un hyper-historicisme nietzschéen obéit à une singulière volonté de puissance pré ou anti-professionnelle, soumettant le jugement artistique à son ascendant personnel, non seulement sur l'Itamarati³², mais aussi sur les milieux artistiques internationaux.

Mais il ne fait pas de doute également que sa conception « littéraire » et « romantique », quasi médiumnique, de l'art coule de source duchampienne. Souvenons-nous des lignes par lesquelles Duchamp décrit l'acte de création comme une sorte de fusion nietzschéo-heideggerienne³³. C'est pourquoi il n'est pas surprenant que, interrogée sur la question de la durée et de l'éternité, Maria Martins parle par la bouche de Duchamp ou que, à l'inverse, quand Marcel voudra penser à l'au-delà de la matière, il se souviendra du conseil de Maria. En effet, dans un entretien donné à *O Jornal* (Rio de Janeiro, 9 novembre 1956), l'artiste affirme: « J'ai une âme de gitane et il me

31. Maria Martins, « A Bienal e o Itamarati », *Jornal do Brasil*, 29 octobre 1967.

32. Appellation du Ministère brésilien des affaires étrangères (note de Maï et Daniel Lefort).

33. « [...] l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clairière » (Marcel Duchamp, « Le processus créatif », dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 187).

serait profondément désagréable de poser mes pieds par terre dans un lieu déterminé jusqu'à ma mort (d'ailleurs nous ne mourons pas, ce sont les autres qui meurent)... » – phrase que, comme on sait, Duchamp copiera pour s'en servir d'épithète : « ...et d'ailleurs / c'est toujours les autres qui meurent »³⁴. La confession de Maria peut ainsi facilement être comprise comme un signal de nomadisme anticapitaliste, mais j'inclinerais à mettre l'accent, en revanche, sur le contenu paléopolitique qu'elle recèle, du fait qu'il est en relation avec des motifs et des procédés appartenant à sa propre esthétique.

En fait, la paléopolitique ne se confond pas avec l'humanisme, même si elle génère des hommes nouveaux³⁵. Elle est également antimoderne, bien qu'elle étende les frontières informelles du moderne. Elle pousse au nouveau, en effet, à partir de sujets existants, constitués en hordes incubatrices de métamorphoses, véritables cellules protégées de l'extérieur par des techniques de distanciation, dont la cohérence interne est assurée par un effet de serre émotionnelle, celui d'une institution psychosociale totale, scandée par des rythmes, des rites et un langage partagés. *O rito do ritmo*, précisément, attira Maria Martins vers la sculpture qui, de manière symbolique, marque l'accession du matriarcat moderniste heureux (l'anthropophagie transculturatrice et développementaliste³⁶) au pouvoir. Il est bon, également, de ne pas oublier que cette idée est liée à deux vecteurs de la pensée de Duchamp, l'un corporel – les *transformateurs* –, l'autre incorporel, le primordial³⁷.

Avec ses formes archaïques, Maria propose ainsi une manifestation *paléopolitique*. Il s'agit d'une sphère de matriarcat original dans laquelle les individus se trouvent à l'abri des nécessités et des pénuries. Cet enfermement face aux espaces primordiaux vise non seulement l'autosubsistance mais aussi le gaspillage et le luxe. Le caractère féminin de Maria s'attarde sur des objectifs

34. « Note 256 », dans Marcel Duchamp, *Notes*, éd. Pierre Matisse, préf. P. Hulten, Paris Flammarion, 1999, p. 147.

35. J'emprunte quelques-unes de ces hypothèses à Peter Sloterdijk (cf. *Dans le même bateau. Essai sur l'hyperbolique*, Rivages, 1997 ou *Bulles. Sphères, Microsphérologie 1*, Pauvert, 2002).

36. L'anthropophagie est l'une des premières, sinon la première, manifestations de transculturation au sens de Malinowski, repris par le cubain Fernando Ortiz dans les années quarante. C'est une façon de concevoir la modernité latino-américaine comme fusion aussi bien que comme transformation délibérée d'éléments provenant d'Europe et d'Amérique, sans qu'il s'agisse pour autant d'un métissage agglutinant et indifférencié. Maria soutient donc une conception ascendante du développement culturel.

37. Faut-il rappeler qu'en 1938, le poète péruvien César Moro, préparant une « Anthologie du surréalisme » pour la revue *Poesia* de Mexico, y avait inséré « Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse... » de Marcel Duchamp, sorte de proto-manifeste de l'infraordinaire, dont la publication précéda celle du dossier sur le Mexique, accompagné de photos de Alvarez Bravo, dans *Minotaure* (nos 12-13, 1939).

38. Ce qui apparaît clairement dans les débats symboliques de l'époque de la fondation de Brasília. Selon Haroldo do Campos, Brasília présentait toutes les conditions pour la production et la consommation d'un art véritablement contemporain – une ouverture à la nouveauté, à laquelle répondait une revue de masse comme *Manchete* (17 mai 1960) en reproduisant parasitairement la sculpture de Maria comme une corde à linge. À la fin des années

minimes et domestiques contre la *mégaloopathie* des hommes modernistes³⁸.

En effet, l'objectif éventuel qui stimule la synapse des impossibles désigne cette rencontre réciproque des choses à l'intérieur de la cellule primordiale, obéissant à une vérité extrême qui repose dans l'énigme verbale. De tels jeux célibataires, on l'a dit, pointent la vérité de la *mariée*, une vérité située au-delà de la fonction et de la forme, chose qui irritait beaucoup Greenberg comme Pedrosa et qui ouvre, en dernière instance, la délectation du langage à une mimésis disséminée de la *poiesis*. Si Duchamp substitue le *regard* par le *retard*, modifiant le statut de l'*objet d'art* par l'*objet-dard*, Maria prendra le *hasard* et le réinscrira à l'intérieur de la cellule mère comme un élément sauvage et *hagard*. *Hasard, hagard*: c'est le titre nominaliste d'une de ses sculptures qui nous convainc des limites des arguments « techniques » de Mário Pedrosa.

Le jeu onomastique de Maria va au-delà du *hasard objectif* surréaliste calqué sur le hasard d'Engels, et propose, en échange, l'inscription cryptée, sauvage, du sujet. L'artiste s'essaie alors, par la voie paléopolitique, à une définition nominaliste de l'art. Maria Martins attribuait à Nietzsche cette même disposition que l'on retrouve, soit dit en passant, dans les notes 208 à 289 de Duchamp³⁹. Elle propose, de cette façon, une manière particulière de lire « Kant after Duchamp »:

Kant se vantait d'avoir découvert chez l'homme la faculté de raisonner *a priori*, et même plus, comme Platon, qui cherchait à trouver, pour définir l'absolu, une forme aussi indiscutable que la vérité elle-même. Nietzsche démontra alors qu'on ne pourra jamais prouver la Vérité éternelle et immuable par les sens, de même qu'il serait impossible de la démontrer uniquement par des lois scientifiques. [...] Et Kant a pu seulement définir l'absolu en se servant des mots. Les problèmes fondamentaux de la philosophie, assure-t-elle, ne doivent pas nous inquiéter parce qu'ils sont insolubles. [...] Les nouveaux philosophes dont le monde a tant besoin ne prendront jamais le soin de vérifier si une opinion est vraie ou fausse, mais chercheront à prouver son utilité ou sa dangerosité⁴⁰.

Raúl Antelo

traduit de l'espagnol par Maï et Daniel Lefort,
et du brésilien par Isabel Meyrelles

vingt, Mario de Andrade avait déjà publié une photo de cordes à linge dans le Nordeste, avec la légende « cordes refoulées », faisant ainsi référence à la répression de la horde primitive théorisée par Freud. Les textes de *Manchete* soulignaient, en revanche, le caractère sublime, épico-religieux, de la construction de la ville.

39. Cf. Marcel Duchamp, *Notes, op. cit.*

40. Maria Martins, *Deuses malditos, 1. Nietzsche, op. cit.*, p. 72.