

La poésie de la violence Entretien avec Regina José Galindo

Silvio de Gracia

Number 105, Spring 2010

Fragments d'art actif

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62649ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

de Gracia, S. (2010). La poésie de la violence : entretien avec Regina José Galindo. *Inter*, (105), 8–11.

Journiac, Oppenheim, Acconci, Rinke et Burden, entre autres. La proposition d'Artaud de *tendre vers la mentalisation du corps et la sexualisation de la conscience* a marqué également la pratique de l'art corporel qui a vu le jour en 1969 face à l'échec de la société industrielle. Dans l'art corporel, le corps matériel devient un système de signes. Le corps matériel sera une toile où l'artiste écrira, dessinera ou sculptera, loin de toute exaltation ou de toute défense de la beauté. Un corps matériel, sans texte ni mise en scène, surface de communication collective qui s'exprimera avec son propre langage contre *l'establishment* et une société malade, responsable de notre malaise et de notre asservissement.

Pour l'art corporel, notre sexualité canalisée et réprimée est source de frustration et d'agressivité. « Une vraie pièce de théâtre bouleverse les sens et libère l'inconscient réprimé²⁰ », disait Artaud. L'art corporel, en s'imprégnant de violence liée au désir et à la tendresse, a manifesté le rejet de cette même violence par le biais d'une attitude destructive, qui était à son tour une catharsis, en exprimant une attitude proche des idées de l'actionnisme viennois. Une attitude qui a approfondi ce mode de connaissance de soi et qui a remis en cause, modifié et *bouleversé les sens* de l'autre par un effet d'identification et d'empathie. Gina Pane, par exemple, dans son *Escalade non anesthésiée*, à travers un subjectivisme extrême, subissait non seulement sa propre douleur, mais la transmettait également à l'autre : à l'autre présent dans son action. La douleur dont elle faisait l'objet traversait son corps et provoquait la personne présente à ses côtés, « trahissant ainsi le secret de la séduction »²¹, pour reprendre Baudrillard. Je veux ici parler d'une notion de provocation qui est comprise étymologiquement comme un appel de l'autre, l'autre dont on attend une réponse. « L'important était de mettre la sensibilité dans un état de perception plus profonde, plus fine²² », disait Artaud, alors que Pane associait la découverte de son propre corps au degré de faiblesse de ce dernier ; il voulait construire un langage basé sur la blessure où il parlait du silence, au-delà des mots, en tant que moyen idéal de réveiller la conscience, alors que les actions de Pane, d'Acconci ou de Burden, après avoir *bouleversé les sens*, exigeaient une réponse ou une réaction immédiate à leur cri, leur invocation, leur appel. L'art corporel est un mode d'intervention qui, bien que souvent rejeté, exerce toujours une influence sur l'art de la performance. L'empreinte d'Artaud est bien visible. ■

Conférence prononcée lors des journées *Mai 68 : la dernière avant-garde*, à Cordoue, les 19, 20 et 21 novembre 2008. Remerciements : Area de traducción de la Universidad Politécnica de Valencia.

Notes

- 1 Esther Ferrer, *De l'action à l'objet et vice versa*, catalogue de l'exposition, Séville, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1^{er} octobre au 22 novembre 1998, p. 17.
- 2 Allan Kaprow, « Entretien avec Bárbara Berman », *Allan Kaprow*, Pasadena Art Museum, septembre 1967, p. 10.
- 3 Jorge Glusberg, *L'art de la performance*, Buenos Aires, Ediciones de arte gaglianone, 1986, p. 100.
- 4 Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IV, 1956-57, p. 310.
- 5 Otto Mühl, *Lettres de prison*, Dijon-Quetigny, Les presses du réel, 2004, p. 95.
- 6 A. Artaud, *Cartas a Andre Breton*, Barcelone, Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivis, 1977, p. 63, 79 et 90.
- 7 *Ibid.*, p. 137.
- 8 Susan Sontag, *À la rencontre d'Artaud*, Barcelone, Lumen, 1976, p. 25.
- 9 Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, du Seuil, 1968, p. 92.
- 10 Giuseppe Pinot-Gallicio, « Discours sur la peinture industrielle et sur un art applicable », *La création ouverte et ses ennemis : textes situationnistes sur l'art et l'urbanisme*, Madrid, La Piqueta, 1977, p. 109.
- 11 John Cage, *Pour les oiseaux*, Caracas, Monte Avila, 1982, p. 103.
- 12 *L'art au corps. Le corps exposé : de Man Ray à nos jours*, Musées de Marseille, 1996, p. 20.
- 13 S. Sontag, *op. cit.*, p. 58.
- 14 S. Sontag, *op. cit.*, p. 53.
- 15 Oscar del Barco, introduction à *Antonin Artaud : textes 1923-1946*, Buenos Aires, Caldén, 1976, p. 20.
- 16 Piedad Solans, *L'actionnisme viennois*, Guipúzcoa, Nerea, 2000, p. 36.
- 17 O. Mühl, *op. cit.*, p. 121.
- 18 *Ibid.*, p. 148.
- 19 *Id.*, *Lettres à Erika*, Dijon-Quetigny, Les presses du réel, 2004, p. 358.
- 20 Sagrario Aznar, *L'art de l'action*, Guipúzcoa, Nerea, 2000, p. 16.
- 21 Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même*, Barcelone, Anagrama, 1988, p. 57.
- 22 S. Aznar, *op. cit.*, p. 16.

Bartolomé Ferrando est professeur de performance et d'art multimédia à la Faculté des beaux-arts de Valence en Espagne. Il est coordonnateur de la revue de poésie expérimentale *Texto poético* et membre du Flatus Vocis Trio, du Taller de Música Mundana et de Rojo. Il a fait des interventions dans le cadre de festivals de performance, de poésie sonore et de free-jazz dans plusieurs pays d'Europe, en Asie (Japon, Corée, Vietnam, Singapour), en Amériques du Nord (Mexique, États-Unis, Canada) et du Sud (Argentine, Venezuela, Chili). En plus d'avoir publié une vingtaine de livres, de CD, de DVD de poésie et d'essais sur la performance, Bartolomé Ferrando est coordonnateur de festivals de performance en Espagne.



> Regina José Galindo, *El peso de la sangre*, Guatemala, 2004. Photo : Victor Perez.

Regina José Galindo est actuellement l'une des plus importantes artistes de la performance en Amérique latine. Elle a été consacrée lors de la 51^e Biennale de Venise où elle a obtenu le Lion d'or pour la meilleure jeune artiste. Depuis, elle a une carrière fulgurante qui lui a permis de participer à de grandes expositions comme la deuxième Biennale de Moscou, la première Biennale de Arte y Arquitectura aux Îles Canaries, la troisième Biennale de l'Albanie à Tirana, la deuxième Prague Biennale, la troisième Biennale de Lima au Pérou, la première édition du Festival de Arte Corporal au Venezuela et le neuvième ExTeresa Performance Festival à Mexico, tout en faisant partie de diverses expositions dans des musées et institutions du monde entier. Son travail est viscéral et controversé, extrême



La poésie de la violence

— SILVIO DE GRACIA

> *Plomo*, 2006.

et radical. Ses actions parlent de la mort, de la violence, de la douleur, de la mémoire historique et des situations d'injustice. Le corps est un outil indispensable pour se concentrer sur ses actions, il peut apparaître nu, soumis à la torture, à la défense et aux rituels qui n'excluent presque jamais la douleur. La violence et la douleur sont à la base des actions de l'artiste qui a produit son travail dans le contexte d'une des plus longues et sanglantes guerres en Amérique latine, soit la guerre civile guatémaltèque qui a duré près de 36 ans. Née et élevée pendant cette guerre civile, en plein fléau et marasme ainsi qu'au sein d'autres manifestations diverses d'extrême barbarie qui sont devenues courantes dans la société guatémaltèque, Galindo est tel un miroir

reflétant la violente réalité de la plupart des villes de l'Amérique latine. Ses actions les plus célèbres sont *Perra* (elle a inscrit ce mot sur sa jambe avec un couteau), *Himenoplastia* (elle a soumis son corps à une opération dans une clinique illégale au Guatemala afin d'insister sur cette pratique dangereuse), *Limpieza social* (nue, elle s'est fait asperger le corps par un canon antiémeute) et *No perdemos nada con nacer* (elle a été enfermée dans un sac en plastique et jetée dans une décharge municipale). En 2005, à la *Biennale de Venise*, elle a présenté *Golpes* (Coups). Une petite cabine blanche avait été préparée, entièrement fermée, avec des haut-parleurs pour amplifier le son. Nue, Galindo est entrée dans la cabine et a été fouettée 279 fois, soit le nombre de

femmes assassinées au Guatemala cette année-là. Les spectateurs ont vu le fouetteur et entendu les gémissements ainsi que les coups. Galindo a déclaré que ce travail était « une métaphore pour le monde entier ; les gens savent ce qui se passe, ils écoutent, mais ne perçoivent pas exactement la situation, et personne ne fait rien à ce sujet ». Dans d'autres actions, Galindo s'est présentée dans un ring de lutte et a fait face à un lutteur professionnel ; elle a vécu trois jours dans un hôpital psychiatrique avec une camisole de force ; elle est restée enchaînée avec des menottes pendant quatre jours tout en menant sa vie quotidienne ; elle a reçu sur la tête, goutte après goutte, un litre de sang humain.

— Vous avez commencé comme poète et vous vous impliquez maintenant dans la performance. Pourquoi ce passage de la parole au corps, de la poésie à l'action ?

À un certain moment, j'ai été intéressée à voir mon corps, à le regarder comme une expérience, être dans le faire plus que dans l'agir. Entre l'acte d'écrire ou de faire de la performance, j'ai plutôt choisi l'adrénaline associée à l'exécution d'une action. Le travail de l'écriture a été remplacé par l'exercice de la pensée et la résolution de projets et d'idées où le corps devrait être une solution. J'aime l'écriture, elle me passionne, mais je ne veux pas en faire un métier. Parfois, j'ai la nostalgie d'écrire pendant des heures.

— Il y a quelque chose de très paradoxal avec l'art critique ou contextuel : il peut dénoncer, mais aussi banaliser... Est-ce possible qu'un travail aussi fort que le vôtre, qui est souvent un reflet de situations de mort ou de torture, court le risque de devenir une pure « esthétisation d'horreur » ? À partir de ces arguments, que pouvez-vous répondre à propos de votre travail ?

Je pense que mentionner ce paradoxe ne doit pas attaquer mon travail, mais plutôt le questionner. Toutefois, le paradoxe est réel. Il y a des œuvres qui témoignent ou dénoncent à partir de nombreuses scènes terribles de la vie, mais en même temps celles-ci sont créées pour le petit et élitiste monde de l'art. Il en est de

même des images fabriquées qui collaborent à construire une sorte d'esthétisation de l'horreur. Le chaos de ce monde est bien connu... Cette esthétisation fait partie de notre époque, de notre réalité. Une chose est le reflet d'une autre. Le véritable objet existe, donc la réflexion est inévitable.

— Quelle est la différence entre votre art et les scènes de violence et de mort présentées à la télévision ou sur Internet ? N'existe-t-il pas un goût pour le morbide similaire dans les deux cas, pour le consommateur-spectateur ?

Bien sûr qu'il y a un goût pour le morbide, c'est une maladie cachée. Mais tout est pathologique, l'univers est fait d'ombre et de lumière. Toutefois, nous avons tendance à ne remarquer que le côté sombre des choses... La différence, c'est que l'art n'est pas la vie, encore moins la réalité. C'est une représentation à partir du lieu où nous nous situons. Il s'agit d'une réinterprétation. La réalité passe par le biais des codes de l'artiste qui étudie, observe, analyse, travaille, manœuvre, manipule... La vraie mort n'est pas celle qui apparaît dans une œuvre d'art. La douleur n'entre jamais dans notre réalité. Il y a quelque chose d'intouchable pour l'artiste... d'inaccessible. La douleur est au-delà de l'homme ; même si une œuvre d'art crée une expérience, celle-ci ne sera jamais réelle.



> *Limpieza social*, Galleria Civica, Italie, 2006. Photo : Hugo Muñoz. Courtoisie : Prometeo Gallery di Ida Pisani.



> *No perdemos nada con nacer*. Photo : Belia de Vico.



> *Todos estamos muriendo*. Photo : Rosina Cazali et Belia de Vico.

— Pour beaucoup de gens, vos actions font sans aucun doute référence à l'art corporel des années soixante-dix et à l'actionnisme viennois. Pouvez-vous reconnaître des liens avec ces traditions ou pouvez-vous remarquer des différences ?

Il existe des influences, mais j'ai été intéressée par l'épuration, l'utilisation d'un minimum d'éléments en addition du corps. Le moment est différent, et c'est ce qui fait la différence. Pour l'instant, j'apprends, j'expérimente, j'essaie de développer, de contribuer à quelque chose... C'est ce qu'on verra avec les années.

— Pour les régions hégémoniques, l'artiste de la périphérie est amené à contextualiser les pratiques, c'est-à-dire à réaffirmer son engagement en faveur de son contexte social et politique... Est-ce qu'en Amérique latine, l'artiste est condamné à continuer dans cette voie ? Ou bien avez-vous aussi le droit de mettre l'accent sur des questions purement formelles, tout aussi pertinentes que le reflet de la réalité immédiate ?

Pour créer, il faut être libre, libre d'avoir des préoccupations qui sont purement formelles, des préoccupations de fond, philosophiques, au

sujet de l'espace et du temps. Chacun de nous a ses propres folies et y réagit de différentes manières. Chacun signe par ses propres convictions.

— Malgré un grand rayonnement à l'international, pourquoi avez-vous décidé de rester au Guatemala ?

Eh bien, parce qu'il y a beaucoup d'options. Je pense que le monde actuel est fait pour générer des désirs. Les communications, la technologie, le pouvoir de communiquer avec le reste du monde par un simple clic de souris ne signifient pas que vous pouvez le faire dans la vraie vie. Nous pouvons nous rendre dans un pays du premier monde pour faire un projet, mais pas nécessairement y demeurer. Il nous manque des documents, il nous manque la liberté. Nous pouvons le souhaiter, nous pouvons en rêver, mais nous ne pouvons pas le décider. C'est là où réside une partie de la perversité de notre temps : nous faire croire, nous faire sentir... Le Guatemala est mon pays, je me sens à l'aise dans ce chaos familial. En outre, ce n'est pas si facile, le monde a de plus en plus de portes, mais elles sont fermées.

— Vous avez dit que l'art est inutile et ne changera rien dans le monde. Pour vous, l'artiste a-t-il une utilité ?

C'est une supposition. Que l'art, l'exercice de la création, nous aide à être plus conscients, c'est quelque chose que nous croyons, mais qui sait ? Nous sommes peut-être chaque fois plus fous, avec plus de blessures... Mais nous pouvons enlever la croûte de la plaie et faire des œuvres d'art. Faire de l'art parce que nous aimons, d'une façon ou d'une autre, ce que nous choisissons, rien ne nous y oblige.

— Comment conjurer votre propre mort, l'idée de votre fin ?

Je ne vois pas, pour l'instant. ■

Entrevue réalisée en 2008 au cours d'un atelier de performance de Regina José Galindo donné à Córdoba, Argentine.

Silvio de Gracia est artiste visuel, performeur et organisateur. Il dirige la revue d'art postal et de poésie visuelle *Hotel Dada* et le festival international d'art vidéo *Play* dans la ville de Junín, en Argentine. Comme théoricien, il publie dans différents sites Internet et revues spécialisées. Il est l'auteur du livre *La estética de la perturbación*, pour un développement de l'art performance. Il a présenté ses performances au Canada, en Italie, en Angleterre, en Serbie, au Chili, en Argentine et en Uruguay. Il a été invité à la dixième *Biennale de La Havane* (2009) à participer aux rencontres théoriques « Intégration » et « De la résistance dans l'ère de la mondialisation » de même qu'à présenter un exposé sur la performance latino-américaine d'aujourd'hui.



> *Confesión*, La Caja Blanca, Espagne, 2007. Photos : Julian Stallabrass.



> *Perra*, 2005.



> *Vértigo*, Tirana Biennial, Albanie, 2005.

