

Révélation du praticable « devenir » performatif : en contexte de dépossession

Mélissa Correia

Number 130, Fall 2018

Apocalypse

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88955ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Correia, M. (2018). Révélation du praticable « devenir » performatif : en contexte de dépossession. *Inter*, (130), 46–48.



> Regina José Galindo, *Piedra*, São Paulo, 2013. Photo : Julio Pantoja et Marlene Ramirez Canzio.

RÉVÉLATIONS DU PRATICABLE « DEVENIR » PERFORMATIF : EN CONTEXTE DE DÉPOSSESSION

► MÉLISSA CORREIA

Si, dans la situation présente de régulation biopolitique et de restructuration, par le biais de la gestion de flux migratoires ou de lutte contre la pauvreté, il n'est pas besoin de condamner à mort quelqu'un ou un ensemble de gens pour les laisser mourir, c'est que l'histoire récente s'avère celle d'une épreuve de désenchantement. C'est pourquoi nous devrions poser la question : que faudrait-il pour que ces vies vouées à la mort symbolique, à ne plus appartenir au corps social, ou réelle, dont les figures emblématiques sont l'immigré, le clandestin, le sans-abri, soient intelligibles ? Comment offrir ce rendez-vous avec ces processus d'effacement de vie, de mort et d'abjection en cours, comme avec tout avènement d'une négligence inaudible, d'un tort, d'une violence de destruction, qui coïncident avec le recul des politiques de protection sociale ?

Si, sans nul doute, les scénarios des temps sombres que nous connaissons aujourd'hui, par cette « nécropolitique »¹ relevant d'une forme d'administration de « *slow death* »², peuvent constituer une aporie pour l'imaginaire, il en est autrement pour toutes ces personnes, communautés et populations contraintes d'accepter une précarité embarrassante, encombrante, limitative ou sans issue en regard de leurs conditions d'être et d'appartenance.

Si une violence de la précarité et de l'abjection n'est pas chose à venir, si un espace mémorial du dénuement et du quasi-dépouillement nous est proposé, que ce soit un espace essentiellement reclus, ruiné, apocalyptique – une terre brûlée, asséchée, désolée, un territoire anonyme, suburbain, ou un lieu déserté, sinon un monticule de déchets, dont le registre est plus celui de la perte que du vestige – ou encore un espace potentiellement désuet, c'est que cet espace est constamment ramené vers ce qui est déjà là, l'enfer que nous habitons, que nous formons, ensemble. Alors, quelle forme de retour est à même d'enténébrer autrement cette anticipation du non-humain, d'une déréliction, d'une privation ? Plus important encore, comment répondre de l'effacement des singularités ou, en d'autres termes, des vies politiquement réduites à une matière sans signification, à l'état de résidu d'existence ? Dans cette perspective, il nous semble essen-

tiel de réfléchir aux façons dont l'événement, l'expérience ou le récit traumatique d'une « dépossession »³ peut être éthiquement réapproprié et politisé, et non cantonné à des revendications modérées. Qui plus est, il importe de nous attarder sur la notion constitutive de la dépossession puisque nous vivons dans le trop-plein, envahis par des objets industriels à pérennité rapide, et dans un encombrement des aires de stockage ou des dépotoirs, avec pour arrière-scènes les spectres de la précarisation annihilant les espoirs, de l'instrumentalisation des corps jusqu'à l'épuisement et de l'anticipation d'une violence de la déréalisation.

En attendant, nous vivons dans ce crépuscule interminable, teinté de perte sans précédent. Or, dans un tel contexte, que signifie être en connexion *avec les récits* ? Ceux-ci coïncident avec la perte de notre humanité, son avènement ou toute forme de dépossession. Seul importe ce que chacun saura en faire, car la « préservation » semble justement ce dont personne ne peut plus se soustraire. À l'heure où la vie humaine est transformée en capital et traversée par des mesures de crise ou des décrets thérapeutiques d'urgence, cet impératif de défendre *sa vie*, qui semble renforcer un état d'insécurité permanent, proprement *invivable*, jumelé à cette relative « égalité » puisque réduite au seul « fait d'être égaux face au danger de mort »⁴, est loin d'assurer la sécurité de notre survie, plus encore au sein de systèmes économiques et sociaux qui orchestrent des différenciations et des exclusions mutuelles dont nous sommes complices – et qui se perpétuent.

Il nous importe ainsi de considérer ce que peut notre imaginaire – en un monde susceptible d'être en péril – contre la toxicité des abus de pouvoir, des inégalités et des injustices sociales ou encore contre le « tri » par les appareils idéologiques, qui repose sur une orchestration durable des mesures de contrôle des admissions et des interdictions comme des déplacements et des expatriations. Ces appareils opèrent des déracinements, des oppressions et des insécurités, en parallèle aux déjections nucléaires et aux rejets industriels, entre centre et périphérie.

À l'ère de la gestion et de la politisation humanitaire, il faut nous dire que nous ne vivons plus dans le temps de l'utopie et que nous devons être vigilants face à une négativité de la dépossession, qui est une souffrance pour les subjectivités livrées à l'abandon, et résister aux tentatives d'effacement d'un déni sociétal. Aussi, il importe de nous dire qu'il est possible d'*agir*, avec attention et éthique, contre la perspective d'une annihilation des vies, différemment que par une appropriation, voire une nomination d'autrui. Encore, il faut faire entendre des voix plurielles qui refusent toute réduction, tout évitement du vivant au sein de la société telle qu'elle est, autant gagnée par la peur que la fascination pour le frisson, cultivant des formes de paranoïa de l'autre. Voici la tâche politique primordiale à laquelle les artistes contemporains sont confrontés : annoncer ce qui est rejeté, déclassé, dévalué et, sans promesse de notre survivance, affirmer une *intervention*.

QU'EST-CE QU'UNE VIE PARMIS LES IMMONDICES ?

Face à ce qui nous excède et pour appréhender comme antidote au saisissement accablant d'un enfermement ce principe de l'empathie par un corps empêtré, enlisé, pris au piège dans une matière et désignant une situation de dépossession, il est sans doute utile de nous appuyer sur la pratique contemporaine de Zhang Huan, né à Anyang, dans la province du Henan en Chine. Avant de s'investir dans des formes de ruines et de fossilisations monumentales, il a initialement mis l'accent – un accent notamment plus politique – sur une corporéité en action pour nous confronter à la violence qui conduit à cette mortification.

Nous retrouvons cet écho d'une critique de la pauvreté rampante, revendiquant le caractère de parabole que revêt la réponse de Zhang Huan, notamment lors de *12 Square Meters* (Beijing, 1994). Dans sa première action intitulée *Angel* (Beijing, 1993), pour avoir performé une contestation de la loi chinoise de l'enfant unique, l'artiste a été obligé de payer une amende et de rédiger son autocritique publique, à la suite de quoi Zhang Huan, à la fois dans un rapport au taoïsme et aux techniques de torture, a fait l'acte de *prendre place* dans l'exiguïté des sombres toilettes publiques de son quartier, à la frontière est de Beijing. Lors d'un entretien, il a mentionné les conditions de vie extrêmes des résidents de ce quartier situé en plein milieu d'un des quatre grands dépôts d'ordures de la ville où il vivait alors lui-même, de sorte que les populations qui étaient contraintes d'y demeurer étaient réduites à l'état de « déchets », d'« êtres jetables », éjectées et rejetées aux alentours des dépotoirs, des égouts et des fossés malodorants. C'est dans ce contexte d'insalubrité, d'insécurité et entièrement nu que Zhang Huan a enduit sa peau de substances nutritives, est resté en position sur une chaise et a soumis son corps à la multitude de mouches qui, attirées par ces substances, ont adhéré au miel et à la sauce de poisson gluante. Cette *apparition effective* face à une violence répressive semble liée à l'obligation d'adhésion aux normes de régulation des naissances que la société chinoise d'alors exerçait sur le corps – des femmes, en particulier.

La cruauté du traitement que s'est infligé Zhang Huan, dont le corps comme résonateur était réduit à l'énonciation d'une dimension inquiétante et désespérée – résultant d'une identification à sa communauté et d'un contexte d'émergence où les conditions d'existence exposent tous les occupants à une souffrance et à une humiliation collectives –, est le signe d'une dépossession. Cette exposition à la précarité et cette disposition, ou *extériorité sensible*, avec toutes les implications d'engagement affectif, d'adresse, de risque et d'imprévisibilité inhérentes à la violence de la *polis* et au constat névralgique du social, en partie entretenus par le durcissement des lois et des mesures coercitives, font en sorte qu'apparaître *exposé* équivaut à se soumettre à une « transformation » et à affirmer l'existence à rebours d'une décrépitude.

Les actions en solo de Zhang Huan comme *12 Square Meters* ou encore *Seeds of Hambourg* (Association d'arts de Hambourg, 2002), où l'artiste a laissé 28 colombes dans un pigeonnier s'installer sur son corps aspergé de miel pour grignoter et picorer des graines de tournesol, et celles en collectif comme *Nine Holes* (Beijing, 1995), où neuf corps dénudés sont étendus face contre sol, dans le versant d'une montagne de la région de Miao Feng, posent la question : face à la menace d'une situation de dépossession subie et, en même temps, face à un environnement où est mise à mal l'intégrité, comment offrir un « soi » qui ne soit pas entièrement en sa possession ?

Or, *offrir un soi* ne désigne pas ici une individualité, mais une « disposition à la sensibilité »⁵, à la source même d'une responsabilité vis-à-vis des autres. C'est en s'adressant à ceux « hors d'eux-mêmes » qu'une éthique peut être mise de l'avant, mise en évidence. C'est pourquoi cet acte d'une sensibilité radicale, situé dans un décentrement – au sens d'une relation de non-identité à soi, d'une préoccupation non exclusive envers soi –, permet de ne pas être enfermé dans cette exigüité de la pénitence, mais dans l'actualisation d'un consentement face à cette étrangeté du soi et d'une sollicitude pour initier un devenir autre. Ainsi entr'aperçu, le corps manifesté, au-delà d'une intériorité où, autant dire, le corps livré, lié à d'autres et contraint par des revendications qui émergent singulièrement d'en dehors, de *hors de soi*, requiert en ce sens une liberté de dépossession comme disposition et exposition, étrangeté, de soi. Autrement dit, répondre. Voilà la première urgence. Il faut, dit Blanchot, « sortir de soi-même », de tout ce qui l'institue comme intériorité, et prendre en charge le message inarticulé du corps pour mieux « entendre l'appel au-dehors »⁶. Cette exigence consiste, même lorsque nous nous tenons au bord du vide, comme absorbés par le risque, attirés quasi magnétiquement par le néant, à échapper à l'enfermement.

VIVRE AU BORD DE L'IRRÉPARABLE, TEL QUEL

Quant au fait de « vivre au bord », une vie dont la « place propre »⁷ est le non-être, parmi les rebuts, cela signifie « être jetable ». Et, dans le cas de Regina José Galindo, artiste guatémaltèque originaire de Guatemala, cela peut prendre la forme d'une exclusion, d'une manière de *se déposséder soi-même*, comme vie, face à une force de coercition, de privation.

Lors de *Desecho* (Mexico, Mexique, 2017), Galindo est restée dans un sac de poubelle noir. La vidéo en ligne montre d'abord la zone de déchets de la foire d'art Zona Maco, où l'on perçoit d'abord les menus mouvements d'un sac, puis deux manutentionnaires et un camion de l'État en train de prendre tous les contenants, y compris le sac qui contient Galindo, avant le chargement et le départ en direction d'une possible décharge. Le trajet a été filmé de l'arrière de la benne à ordures et de l'intérieur du sac. Auparavant, Galindo avait réalisé *No perdemos con nacer* (Guatemala, Guatemala, 2000⁸) : « [E]lle devient elle-même déchet lorsqu'elle s'enveloppe dans un plastique transparent et est jetée comme une ordures dans la décharge municipale⁹. » Ces actes successifs, indices d'un corps mortuaire, exhibent ce qui reste en apparence anonyme, affirmant une manière de performer, voire d'évacuer radicalement un refus d'être réduite, assujettie, au même statut que n'importe quel signe de présence déclassée, dévastée, anéantie.

Aux prises avec les atrocités, les débris et les dépouilles de l'histoire des guerres, Galindo signale notre risque de perte totale en ces termes, lorsqu'elle a réalisé « *Aún no somos escombros* » (Hambourg, Allemagne, 2016) pour l'événement *Quelle heure est-il sur l'horloge du monde* au Festival international sur le féminisme et l'espace public : « Personne ne veut penser que l'avenir pourrait ne pas être. [...] Nous ne sommes pas au milieu des décombres, mais

pourrions bientôt l'être¹⁰. » Galindo, par cette action, est apparue englutie, avec seulement la tête en dehors d'un volcan de moellons (appellation ancienne de pierres à bâtir) comme s'il s'agissait d'une sépulture, un groupe de femmes enlevant et déplaçant, avec soin, une à une, les pierres. Assurément, nous sommes « au pied du mur » : il n'est plus possible de reculer, quand bien même nous savons pertinemment que *tout aurait pu se dérouler autrement*. Avec une clairvoyance déchirante, Galindo ajoute : « Avec les yeux ouverts, nous observons la destruction dans des endroits reculés et dans des endroits proches. Nous voyons ces images pendant que nous arrêtons de respirer et pensons à quel point nous sommes tous vulnérables¹¹. »

DÉPOSSÉDÉE DE TOUT, PRIVÉE DE TOUT

Sur la poésie de la pierre, lors de *Piedra* (São Paulo, 2013), Regina José Galindo écrit : « Je suis une pierre ; en moi, l'histoire du monde¹². » Dans une vidéo mise en ligne, on observe le corps nu de Galindo, replié, qui gît au sol, couvert de charbon, comme une pierre. Presque inanimé, ce corps a stocké dans sa noire opacité toute notre historicité de la violence pour la transformer et la performer en *une* vie, ayant survécu aux ressacs et aux secousses des événements, des traumas. Trois bénévoles, au cours de l'action, ont uriné sur ce corps. L'acte de cette *souillure*, permis grâce à la complicité de l'auditoire, fait surgir le spectre de la saleté, de l'impropre, de la réduction et du reniement, qui vient brouiller et faire vaciller les normes de la reconnaissance de cette double exigence : y prendre garde et être reconnu comme *une* vie précaire, humaine. Au moment même où l'acte d'uriner sur le corps d'autrui se réalise, une part nous échappe, la souillure s'écoule sur ce galet de chair et échoue au sol, en signe de défaite face à cet acte de domination volontaire, de sorte que Regina José Galindo conserve, dans cette relation, sa souveraine représentation en mémoire, « [c]omme la pierre qui a gardé la haine et la rancœur dans sa mémoire pour les transformer en énergie vitale »¹³.

PLUS JAMAIS ÇA

Née en pleine guerre civile, Galindo a connu la barbarie du génocide guatémaltèque, les meurtres des guérilleros, les massacres des paysans mayas et les crimes contre les communautés indigènes tels que les viols, les tortures et les exécutions. L'art viscéral de Galindo se trouve également dans des projets antérieurs, comme *Tierra* (Les Moulins, France, 2013) où elle s'est tenue nue, debout, sur un monticule de terre, entourée d'une fosse creusée par une immense pelle mécanique. Cet usage systémique de la terreur et de la machine resurgit dans les témoignages lors des procès et dans les sites d'exhumation des corps des victimes.

Or, plus récemment, elle a fait état des violences actuelles, notamment les agressions et violences sexuelles à l'égard des femmes – qui restent en général impunies – comme dans *La siesta* (église de San Mateo, Lucca, Italie, 2016) lors du festival de performance Sui Generis où, étendue sur un matelas brodé de fleurs bleues et posé à même le sol, elle a ingurgité 10 ml d'un médicament pour faire directement référence aux « viols silencieux » par soumission chimique, communément nommée « drogues du viol ». Les violeurs tentent de faire absorber à leurs victimes, sans qu'elles ne le sachent, certains produits psychotropes comme des déprimeurs, des sédatifs ou, dans le cas de cette action, des hypnotiques, pour ensuite abuser d'elles. Galindo est rapidement tombée dans un profond sommeil lors de cette action, puis a été violemment réveillée par deux hommes lui ayant jeté un seau d'eau froide sur le visage.

Si notre imagination tente de renverser le passé, de retourner la mémoire – en tant que fatalité et oubli –, c'est pour que nous puissions encore lutter, à rebours de la brièveté de la vie, en contrepoint des déterminismes, de la violence normative ou de la violence de déréalisation, contre une forme d'achèvement de nos pires cauchemars éveillés. Alors, nous ne faisons qu'attendre ce qui peut être sauvé, ce qui à l'intérieur du langage du corps s'équilibre, consciemment ou non, par une réfutation et une mise à l'écart de la violence infligée, des interpellations et des forclusions douloureuses comme notre mort confirmée ou symbolique, notre extinction réelle ou fantasmagorique, pour les dépasser.

Si le corps peut affirmer une politique affective du performatif qui soit une *aventure* et non un spectacle, c'est que le corps performatif, conçu à l'image d'un assaut contre la censure des aspirations normatives et mettant l'accent sur la relation avec l'auditoire, est en mesure de solliciter un processus empathique pour déjouer la violence organisée qui détruit, frappe, offense, et de faire reconnaître, au milieu de l'enfer de notre temps, ce qui lutte pour une humanité affranchie de la vexation et du manque d'affects. « Lorsque nous disons "nous", nous ne faisons ni plus ni moins que mettre exactement le doigt sur ce problème. Nous ne le résolvons pas. Et peut-être est-il insoluble, et qu'il se doit de le rester »¹⁴, rappelle Judith Butler. ◀

Notes

- 1 Cf. Achille Mbembe, « Néropolitique », *Raisons politiques*, vol. 21, n°1, 2006, p. 29-60.
- 2 Cf. Lauren Berlant, « Slow Death (Sovereignty, Obesity, Lateral Agency) », *Critical Inquiry*, vol. 33, n°4, été 2007, p. 754-780.
- 3 Cf. Judith Butler et Athena Athanasiou, *Dépossession*, Diaphanes, 2016, 172 p.
- 4 Elsa Dorlin, *Se défendre : une philosophie de la violence*, La Découverte, 2017, p. 83.
- 5 J. Butler et A. Athanasiou, *op. cit.*, p. 96.
- 6 Maurice Blanchot, « La mort politique », *Comité*, n°1, octobre 1968, p. 8.
- 7 J. Butler et A. Athanasiou, *op. cit.*, p. 25.
- 8 Deux versions de ce travail ont été présentées : la première fois au 9^e festival de performance Ex Teresa Arte Actual (Zocalo, Mexico) et la seconde au 2^e Festival du centre historique (décharge municipale à Guatemala) cette même année. En référence à la notion de passage à l'acte, voir Mildred Durán Gamba, « Urgence métaphysique, gestes et troubles des corps exacerbés de deux artistes de l'Amérique latine : Regina José Galindo et Rosemberg Sandoval », *Inter, art actuel*, no 121, automne 2015, p. 21-24.
- 9 Mildred Durán Gamba, « Urgence métaphysique, gestes et troubles des corps exacerbés de deux artistes de l'Amérique latine : Regina José Galindo et Rosemberg Sandoval », *Inter, art actuel*, n°121, automne 2015, p. 24.
- 10 Notre traduction. Regina José Galindo, *Aún no somos escombros (Trümmerfrauen)* [en ligne], 2016, Hambourg, www.reginajosegalindo.com/aun-no-somos-escombros. « Nadie quiere pensar que el futuro podría no ser. [...] Aún no estamos en medio de los escombros, pero pronto podríamos estarlo. »
- 11 Notre traduction. *Ibid.* « Con los ojos abiertos observamos la destrucción en lugares remotos y en lugares cercanos. Vemos estas imágenes mientras detenemos el aliento y pensamos lo vulnerables que todos somos. »
- 12 Notre traduction. *Id.*, *Piedra* [performance en ligne], 8e Encuentro, Hemispheric Institute of Performance and Politics, São Paulo, 2013, www.youtube.com/watch?v=TQD3zJALPHk. « Soy una piedra ; en mí, la historia del mundo. »
- 13 Notre traduction. *Ibid.* « Que como piedra ha guardado el odio y el rencor en su memoria para transformarlo en energía y vida. »
- 14 J. Butler, « Violence, deuil, politique », C. Kraus (trad.), *Nouvelles questions féministes*, vol. 22, n°1, 2003, p. 76.

Mélissa Correia est artiste, intervenante de proximité et éducatrice basée à Montréal. Elle a été coordonnatrice de services et de formations interdisciplinaires au RAIQ, conceptrice d'ateliers de création au MNBAQ et documentaliste dans des centres d'artistes comme La chambre blanche et Le Lieu à Québec. Elle a signé les textes *Territoires de l'agir*, *Le performatif du désœuvrement, pour une esthétique du dénuement, de la vie nue*, *Usages, intoxication et inclusion d'une corporalité sociale*, *Hypothèses de désœuvrement et Résonance de la vie précaire, pour un usage éthiquement sensible du performatif*. Ses recherches portent sur les artistes activistes et sur les pratiques du performatif en contexte urbain, de précarité et de dépossession.