

Performatif du désœuvrement. Pour une esthétique du dénuement, de la vie nue

Mélissa Correia

Number 121, Fall 2015

Pauvreté, dépouillement, dénuement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79334ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Correia, M. (2015). Performatif du désœuvrement. Pour une esthétique du dénuement, de la vie nue. *Inter*, (121), 6–10.



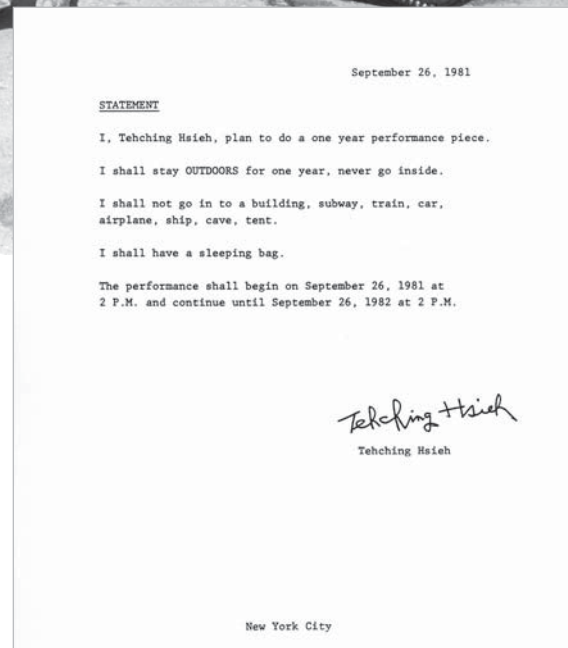
PERFORMATIF DU DÉSŒUVREMENT

Pour une esthétique
du dénuement, de la vie nue

► MÉLISSA CORREIA

Les actions dont ce texte rend compte sont du registre des pratiques du performatif, du dénuement, du non-spectaculaire, en ce que ces actes de présence, et leurs partitions, rendent perceptibles l'évidage de l'humain et la vacuité des existences maintenues en état de survie, dans des sociétés soumises à la gestion du capital générique, comme le manifeste leur volonté de se prémunir de circonstances telles que la précarité, l'aliénation et l'isolement social. Ce n'est pas un hasard si, à certaines occasions, celles-ci sont situées en contexte de visibilité et d'échanges restreints, ou même d'illegalité, d'où parfois leur nécessité d'être discrètes, anonymes. Dès lors, leur corps peut sembler désocialisé, inachevé, sans être déterminé puisqu'équivalent à des actes de différenciation et d'autoréflexion en regard du dégoût de l'humain, du pauvre, du fou, du disparu de la rue, bref de cette inclusive exclusion qui a lieu tant dans nos bidonvilles, nos prisons et nos camps de réfugiés qu'au cœur de nos métropoles. En ce sens, quels que soient les canaux pour y parvenir, la pratique du performatif, par l'imposition de restrictions, de privations, tend à l'excès, hors de ce que les carcans des pouvoirs régularisent et excluent.

Un avis de recherche émis contre Tehching Hsieh s'ajoute à la documentation d'actions intitulées *One Year Performance/Performance d'un an*. Lors de son excursion *Outdoors Piece/Extérieur* (NYC, 1981-1982), Hsieh présente certaines photographies réalisées par un ami au gré de quelques rendez-vous ainsi qu'une vidéo d'une tren-



► Tehching Hsieh, *One Year Performance 1981-1982*. © 1982 Tehching Hsieh. Courtoisie de l'artiste, The Gilbert and Lila Silverman Collection (Detroit) et Sean Kelly (New York).



taine de minutes, alors qu'il se trouve à vivre sans répit dehors avec son modeste havresac de la marine. À cette « microvidéocratie »¹ s'ajoute une cartographie de Manhattan où l'on retrouve le trajet de ses déplacements, le long de l'East River et dans Central Park. Tandis que la contrainte initiale était qu'il reste à l'extérieur, sans jamais entrer à l'intérieur d'un abri quelconque, y compris d'une voiture, d'un train, d'une tente ou même d'une toilette publique ou d'une cabine de téléphone, les principales captations de contact avec autrui vont se faire lors de son arrestation, suivie d'un séjour en prison. De déserteur à performeur clandestin, en passant par reporter de sa vie de sans-abri, il est clair qu'il sait avoir le dernier mot : lors de sa dernière non-performance (1989-1999), Hsieh annonce qu'il est resté « en vie », tout simplement. En cela, il est de ceux, comme les exilés, les bandits, etc., qu'Agamben nomme *Homo sacer*, qu'il décrit en termes d'existence *politique* qui reste liée à l'omniprésence de la loi et à l'impact de ses mesures : « une vie nue dépouillée de tout droit »².

Assise sur un banc de la gare de Tel-Aviv et portant un campement miniaturisé sur la tête, Rachel Echenberg, dans sa performance *Home* (ZAZ Festival, HaTachana HaMerkazit HaChadasha [Nouvelle gare centrale d'autobus], Israël, 2011), peint le mot hébraïque *ba-by-it* sur une paroi, avant d'en recouvrir entièrement de noir toutes les surfaces de plexiglas et d'être dans le confinement d'un espace d'exclusion : l'expérience d'un dehors³. La maisonnée, le propre de ce qui est le plus intime de l'existence, ce *oikos*, ou espace de l'*oikonomia*, où l'on se trouve et d'où l'on vient, se renverse, par procédé de substitution d'un chez-soi provisoire à une privation de la vue. Dès lors, cet espace d'internement advenu, à l'image d'un *ban* où s'inscrit le *nomos*, voire la matrice de la stratégie politique générale, converge vers l'actualisation d'un contrôle de la visagété, du vivant. Ici, la réception-don de cet acte d'extériorisation, durant lequel le visage reste isolé dans la forme intelligible du camp, semble évoquer une volonté de s'extraire de la norme politique du capital humain (des précaires, des réfugiés, etc.) et du contexte sociopolitique. Du coup, Echenberg ritualise une forme d'impuissance à vouloir voir ou, mieux, cette même extériorité donne accès à ce qui pourrait être qualifié d'effet limite, d'impouvoir, en regard de cette relation de domination de la vie nue au sein du politique. La vulnérabilité du corps s'expose à autrui par l'acte volontaire de se faire violence et peut se muer en empathie active ou se saisir sous la forme d'une question : de quoi nous faut-il être délivrés ? En 2003-2004,

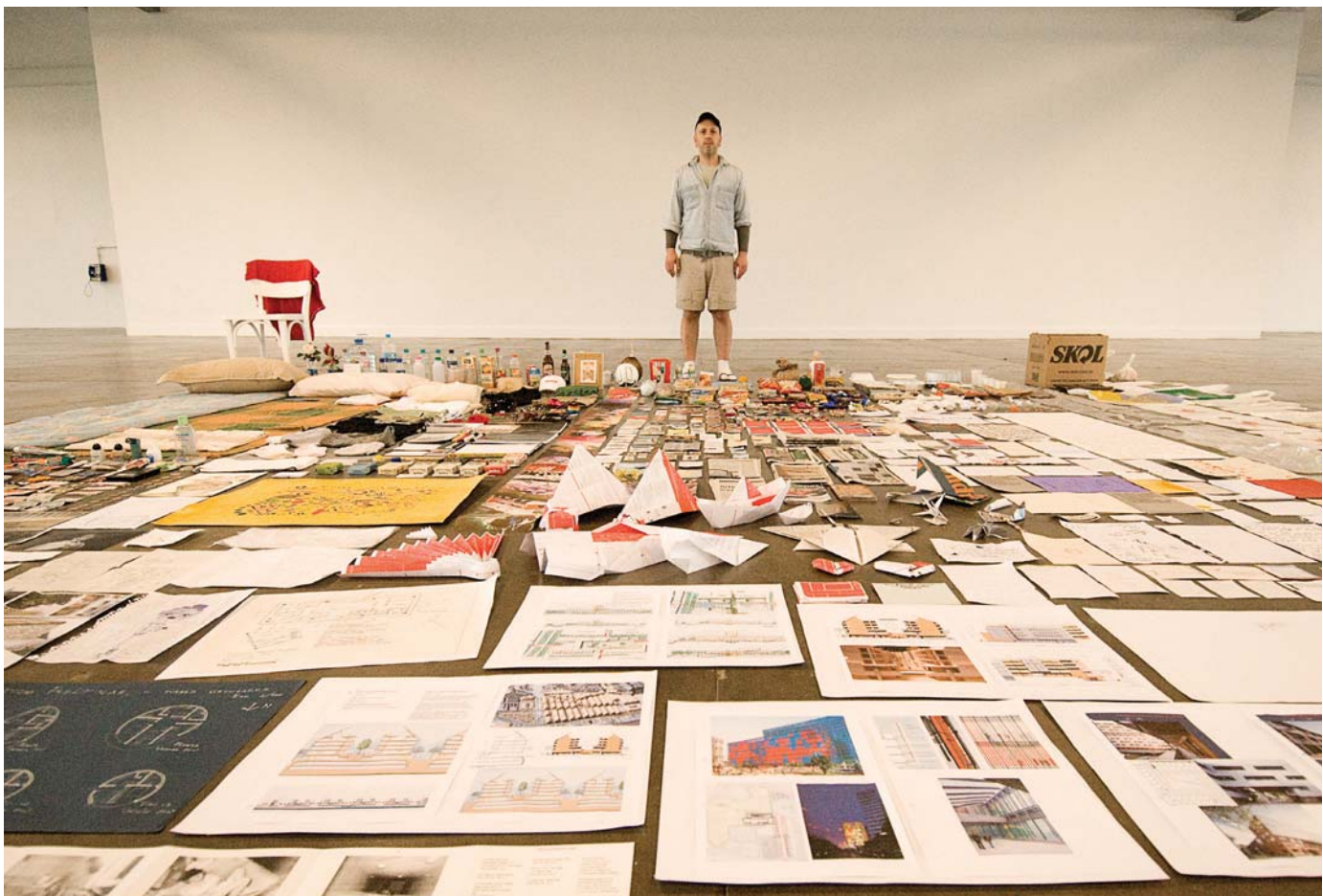


> Milan Knížák, *Installation dans la rue*, Prague, 1962-1963.

pour *The Blanket Series* (*Snow, Pigeons, Tides*) distribuée par Vidéographe, Echenberg fait usage en plein hiver d'un banc public situé dans un parc, en bordure du boulevard Saint-Laurent à Montréal, pour s'y coucher, jusqu'à ce que la neige recouvre son corps lors de *Blanket (Snow)* (4 min 42 s, 2003) ; jusqu'à n'être plus qu'une solitude que le froid recouvre. Autrement dit, elle est là, comme un être existant, un sans-abri, un entr'aperçu surexposé, en une restitution quasi immobile où se révèle l'événement d'un devenir qui se dérobe, telle une capacité d'agir qui reste indépendante à ce qui arrive, et parfois aveugle. La *potentia passiva*, « faculté de passivité et de réceptivité », suppose ici une pratique du performatif en vue d'échapper à une perte. Par exemple, lors de la vidéo *Blanket (Pigeons)* (3 min 32 s, 2004), tournée au square Norman-Bethune de Montréal en août 2003, son action consiste à demeurer allongée dans l'herbe, alors que son corps est recouvert de nourriture pour pigeons, ces derniers s'agitant au-dessus d'elle. Elle paraît intimement pénétrée par l'exigence de répondre à cette question : comment *performer* cette restriction, cette privation ? Fondée dans l'optique d'une politique du désœuvrement, comme puissance en attente, l'exposition d'un être quelque part



> Rachel Echenberg, *Home*, 2011. Photo : D. Fodczuk.



> Mauricio Ianês, *Untitled (The Kindness of Strangers)*, 28^e Biennale de São Paulo, 2008. Photo : Amilcar Packer.

abandonné à son existence, et pourtant existant, renvoie à un présent à venir, essentiellement hors d'un *chez-soi*, qui intègre l'insécurité et l'incertitude dans la perspective d'une temporalité devenue en quelque sorte sans promesse.

En 1962, cet extérieur qu'est la rue devient un lieu de transformation sociale, de transaction et de création pour Milan Knížák qui sera le représentant de Fluxus à Prague et le fondateur du mouvement Aktuál. Un document d'archives montre son corps allongé sur une planche de bois, à proximité d'une modeste entrée, rue Nový svět, faisant partie intégrante d'un bric-à-brac d'objets hétéroclites. On apprend que ceux-ci sont des surplus trouvés qui s'accumulaient chez lui. L'image intitulée *Installation dans la rue* (Galerie nationale de Prague, 1962-1963) le présente étendu dans la position de dormeur, un crucifix en fer appuyé de biais contre le mur à ses côtés. Cette présence, équivalente à une installation éphémère dans laquelle son corps se confond, est un acte de conscience critique, placé sous le double signe du sacrifice et du risque. L'être-corps, jeté là, dans les rebuts, fait écho à l'aliénation de l'individu et au contexte totalitaire de la société tchèque de l'époque. Par la suite, Knížák passe d'interventions composées au jour le jour, avec des amoncellements d'objets trouvés dans les rues, les cours ou les parcs, aux déambulations et aux rituels collectifs. En prenant place parmi ces entassements de débris ordinairement visibles un peu partout dans l'espace public, celui-ci s'expose à l'illégalité et à de possibles répressions de la part de l'appareil politique d'alors. Pour Knížák, il s'agit avant tout de faire en sorte que chacun « mène sa vie comme il le [juge] bon », et de « vivre autrement »⁴.

Quelque temps après l'ouverture officielle de la 28^e Biennale de São Paulo, en 2008, sous l'orientation de la vacuité, Mauricio Ianês, avec *Untitled (The Kindness of Strangers)*, se présente devant le public en étant dépourvu de tout, entièrement nu. Le corps en état d'engagement, de communication directe prévue en deçà des mots et d'interdépendance devant la réception-don des acteurs présents (le public, les agents de sécurité, etc.), de jour comme de nuit, est le point initial de cette proposition d'action en communauté. Dès le départ, Ianês a l'intention d'unir son existence, voire sa subsistance, pour la durée de l'événement, aux offrandes reçues avec l'optique d'y rester, d'y survivre. À cette disponibilité (24 heures par jour

durant 13 jours) où se déploie la faculté de vouloir se voir exposé en quasi permanence, comme « singularité quelconque »⁵, s'ajoute la situation ainsi créée d'une errance à l'intérieur des murs. Cette occupation des espaces libres du lieu d'exposition a transmuté vers un retranchement progressif de son corps surexposé, délocalisé, au profit d'une visibilité accrue de la relation entre Ianês et les visiteurs, causée par un éveil certain de l'aimable prévenance des étrangers. Pour les derniers jours, à l'image des personnes en situation de précarité qui adoptent une station fixe, voire un coin de rue pour effectuer leur temps de quête hebdomadaire, l'artiste opte pour l'appropriation d'une zone non occupée par les autres exposants, sur l'un des étages vides du pavillon. Cette initiation à la privation, exécutée en silence et comportant treize règles – l'une d'elle peut se traduire comme suit : « Lorsque vous recevez quelque chose de quelqu'un, il s'agit de regarder la personne dans les yeux et de continuer jusqu'à ce qu'elle abandonne. » –, a peu à peu donné accès à la mise en place d'une communication effective ou, du moins, aux indices tangibles d'échange et de responsabilité réciproque par un accroissement de dons. À un certain moment, vers la fin de cette mise à l'épreuve, Ianês a offert, à son tour, une prestation en chantant *I'll Be your Mirror* (The Velvet Underground & Nico). L'intervention de longue durée, suspendue entre l'attente de quelque chose et l'attention critique portée sur ce quelque chose, soulève la question de l'abondance des donations dans le cadre spécifique qu'est celui du champ artistique, en opposition au champ de la rue ou à tout autre contexte de pauvreté où la générosité est plus que vitale. Qu'est-ce qui entrave cette possibilité d'entraide, par exemple celle des passants envers les gens de la rue, lorsque la nécessité d'autrui est réelle ?

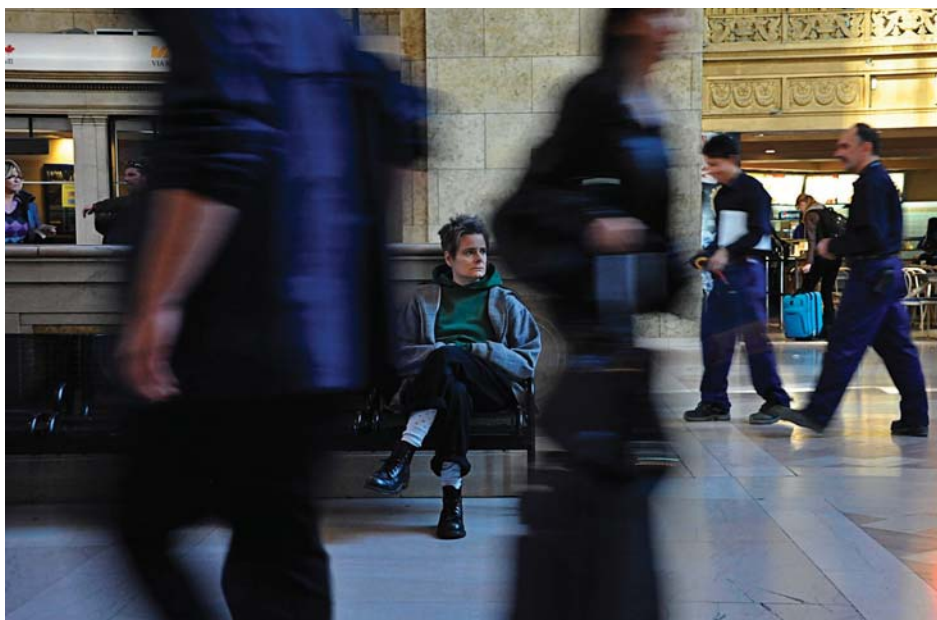
En 2010, à l'entrée de l'immense gare Union de la rue Front à Toronto, Karen Elaine Spencer (*sittin'*, 7a*11d International Festival of Performance Art, Ontario) est assise sur une allée de bancs, directement en face du poste destiné aux agents de sécurité : elle se rend à cet endroit dès neuf heures pour y être présente durant huit heures d'affilée, soit la durée journalière d'un travail quotidien de 40 heures par semaine. Elle y reste chaque jour et revient en ce même endroit pendant dix jours consécutifs. Entre chacun, elle publie ses réflexions, sans majuscules⁶. À cette confiance maintenue durant cette action (de 480 heures ou 28 800 minutes)

s'ajoute la littérature, comme les récits de ceux qui auront cherché à la retrouver, à l'observer, ou qui auront été la rejoindre en cet endroit public d'attente et de transition. Sur son blogue *like writing with water*⁷, on apprend également qu'aux gardiens de la station, avec qui elle a dû interagir, elle explique : « i replied, *working* »⁸. Il s'agissait en quelque sorte de valider l'étanchéité d'un fait qui n'est autre que celui de l'invisibilité des personnes en situation d'itinérance, et en particulier celle d'une femme, apparemment sans occupation, dont la présence est délibérément répétée dans un espace public par la récivité même de cette action. Or, qu'est-ce qui fait de cette action une « performance »⁹ ? Par la suite, Spencer a performé *sittin' with* durant trois jours (de 9 heures à 17 heures) à l'hôtel de ville de Moncton, au Nouveau-Brunswick, lors du festival d'art performatif et d'intervention jè-st' en 2011 ainsi qu'au square Cabot de Montréal en 2012. Entre-temps, sur un banc de la plateforme, en face de la voie ferrée de la gare Sainte-Thérèse, l'artiste, dans *has not yet arrived* (Praxis Art Actuel, 2011), reste assise une trentaine de minutes, une heure, le temps d'un pique-nique ou d'éplucher une orange, avant de reprendre le même train et de refaire le chemin inverse jusqu'à Montréal, en passant par les stations de métro, pour se rendre à sa maison d'où elle refait cette trajectoire à plusieurs reprises chaque semaine, du 1^{er} février au 31 mars. S'ajoute à l'action une correspondance sur un autre blogue¹⁰. Y sont alors mis en ligne des articles de journal extraits d'un quotidien distribué gratuitement dans les stations, des données, des photos ainsi que les indications concernant une intervention dans les petites annonces sous la rubrique « Service de transport » lors d'une résidence-laboratoire intitulée *Bloc5 : les flâneuses* au centre d'art actuel Praxis de Sainte-Thérèse. L'autoréflexivité de Spencer partagée sur le Web culmine en une volition qui se raccorde à une tension oscillant entre *mettre à jour* un état actuel des événements politiques, des nouvelles, et *mettre au jour, ipso facto*, ce qui reste dissimulé, ou à risque de dissolution, c'est-à-dire ce qu'on répugne à vouloir voir. En concordance avec les axiomes essentiels que sont l'impermanence et le désœuvrement, l'agir de Spencer actualise, comme dernier refuge, un savoir innommable de l'humain qui trouve son dénouement dans l'échange, la transmission, le don. En s'éprouvant, en coexistant, dans l'attente ou le transit, et en intervenant telle une « anonymalité »¹¹, l'artiste bride ainsi l'instance de la relation à autrui, tant au fondement de la *noèse* (acte de la pensée) face à la vie qu'au fait d'être une *persona* (de *personare* : « parler à travers »), en silence et en connexion, parmi les autres : les passants, les vagabonds, les exclus, les invisibles, les rêveurs... Cette quête de l'expérience, voire d'un sens commun, lors des projets *sittin'*, *sittin' with* et *has not yet arrived*, s'opère d'abord hors de tout cadre identitaire normatif, exproprié de toute identité, pour se diffuser ensuite sur le fil d'actualité des réseaux sociaux et sur le Web. Ces trames narratives qui se composent après coup sont d'une certaine manière intercalées

entre les nouvelles du jour, du moins sans faire fi de la carte médiatisée des intensités et autres circuits de visibilité, et engagent une réflexion sur les possibilités d'existences oubliées, de ceux qui sont en quelque sorte abandonnés par la société, socialement négligés, donc, ou liés tout en étant laissés en « liberté », voire libres d'une mort immanente, prévue, annoncée. L'art du performatif, nous rappelle Spencer, ne revient pas à feindre des manques ou des lacunes, mais à pratiquer une actualisation subtile des politiques de la mobilité et de l'anonymat, celles de ceux qui sont libres d'être invisibles, sans domicile fixe, tout en étant limités, sous surveillance, et ce, au risque de se mesurer à l'exigence d'une quête de l'expérience « en marge d'une position sociale sécurisée »¹² où s'inscrivent une esthétique de la précarité et une temporalité au jour le jour qui renvoie à une indéniable perte de repères.

La coexistence, inhérente au fait d'être vivant et à la pratique du performatif, converge vers ce constat de la tradition qui présuppose un transfert ou ce par quoi une tradition est possible : le langage. Plus souvent qu'autrement en deçà des mots, le performatif n'est toutefois jamais sans échange ni relation puisque « le corps a sa place capitale dans le "nous" »¹³ et qu'il est possible d'échanger, sans imposer. Dès lors, le sens de ce qui se transmet, indépendamment de ce qui est transmis aussi bien dans une littérature du commun et les trames poétiques du performatif que dans les microsites Web et autres supports, se raccorde à une forme d'ouverture dans laquelle quelque chose de transmis est possible. Veiller à cette mise en illatence (de *aléthéia*, en grec), même de ce qui est entr'aperçu « tel qu'il est » ou comme l'épreuve d'un écart entre le dévoilement de ce qui est latent et le seuil d'un presque rien – au terme d'une volonté de mémoire –, préserve le dessein d'un oubli qui se destine à l'ouverture historique, voire à la limite d'une sortie de soi, hors de soi. Ce qui reste indemne dans l'ouverture du concevoir, du manifesté, du don et donc de sa propre réalité rend accessible sa négociation entre nudité¹⁴, dénuement et forme de désœuvrement, de vie nue, par le transfert qui l'accroît.

À l'instar de la biopolitisation de la société, la pratique du performatif constitue *a priori* un des lieux privilégiés pour reconfigurer une corporéité d'affirmation ; pour exposer le corps, donc la densité du vivant, de la corporalité même, dans une posture parfois quasi négative ou en retrait, en méditation, en résilience ou en survie. L'énoncé performatif est éminemment concret, corporel, en ce sens qu'il se *produit* ou transforme une situation et un repositionnement de l'existence qui constituent sa structure interne, sa fonction et sa destination. Lié au risque, au choix, parfois au sacrifice, et générant de la dépense, l'être exposé se destine à la *performa* de même qu'à autrui. La singularité la plus aiguë, même quelconque, d'un corps en actes, dans cette immédiateté la plus étroite de la stricte dimension d'un « à présent », n'est donc pas à ignorer



> Karen Elaine Spencer, *sittin'*, 7a*11d International Festival of Performance Art, Toronto, 2010. Photos : Henry Chan.

de la réflexion des pratiques du dénuement en ce que leur résonance n'est pas la condition première de leur reconnaissance. Le *faire* performatif émerge dans un contexte de réalisation, ordinaire ou non, réel ou imaginaire, qui en légitime l'énonciation. Dès lors, « ce qui arrive » est situé, « *embodied* »¹⁵ dans cette instance d'une temporalité exclusive à l'acte de présence d'où surgit le corps en état d'extériorisation d'un conflit assumé comme d'une instabilité, d'une intranquillité, étant donné le consentement à cette forme d'inachèvement intrinsèque et jamais univoque qu'est l'acte même d'être en action, de *se performer*.

L'ancrage d'un corps dans une immobilité malgré tout processuelle opère, par actualisation, un redoublement du même en tant qu'altérité, une *praxis* de la vie nue, combinant unicité et répétition. Il ne faut pas comprendre par là l'intrusion d'un « corps pour rien », ni son inertie, ni sa désolation. Ce qui survient en « pergression »¹⁶ est l'être-corps qui s'expose sciemment ou de manière souterraine dans la brèche d'un maintenant entr'aperçu sans issu et en pleine mise à l'épreuve efficiente de l'instantanéité. Dans une sorte d'extension de conscience, il s'agit moins d'un jugement *stricto sensu* que d'une attention critique qui résiste à l'assaut des pouvoirs. La présence comme acte de résistance et de différenciation se veut en toute simplicité : un acte d'inscription transgressive intervenu dans l'« infra-mince » post-Duchamp de l'instant vécu, en ce moment, à cet endroit.

Indissociable de l'agir, ces pratiques, rejoignant parfois le « pas fait » de Filliou ou le peu fait, sont des formes d'affirmation par déliaison ou volonté de dépassement antiautoritaire, c'est-à-dire qui tendent vers un non-commandement, une non-participation ou, mieux, un refus, tout en étant inscrit dans le flux du temps et de l'expérience. À contresens du déni, de la surabondance des représentations récréatives, des médiations programmées, récupérées, ou des simples passages à l'acte vitalistes, une intériorisation du poétique et une gestualité *hic et nunc* de la « survivance »¹⁷ s'y trouvent alors révélées dans toute leur altérité. Mine de rien, l'actualisation du performatif du dénuement, de la vie nue, par son déplacement événementiel, réapparaît aussi comme la preuve d'une négociation restant comme telle désynchronisée de la capitalisation de l'humain. Le corps, comme vecteur d'une non-négation du *débinage* (« fait de dénigrer ») et du lien d'abandon partiel du vivant par le politique, réaffirme cette énigme d'un contremouvement actif.

Le dénuement assumé de ces pratiques d'art action confirme le « *less is more* » et propose la réduction, voire l'équivalent d'une mise en exergue de la *lessness* de Beckett, condition *sine qua non* d'une volonté infinie du désœuvrement, d'une dérive surexposée, sans la déroute de la domination et de la sujétion. Le hiatus gît dès lors au sein des rapports sociaux, inscrit entre dissolution, dérèglement et intensité au registre des récits sans tapage. Certes en retrait de l'assentiment général, la pratique contemporaine du performatif, mixée à des instances de transculturelle, d'écologie, de simplicité volontaire, etc., ainsi qu'à des affiliations historiques – par exemple l'Arte Povera, version 2.0 – et au prolongement des vues utopiques de Beuys, est marquée par des états de disruption, là où la quiddité de la performance, hors de tout cadre normatif, est en jeu. C'est une reconversion essentialiste paradoxale, donc, où persiste la mise à l'épreuve *ipso facto* d'un dissentiment, d'un renoncement, d'une pertinente vigilance, c'est-à-dire non pas tant le *reenactment* d'un antiart, d'un art non art, d'un non-corps, d'un « avant avant-garde »¹⁸, mais celui d'un presque rien qui offre la nécessité d'une présence en amont de la contingence de ses archives en contexte de précarité visible, d'itinérance, d'exil, d'isolement ou de pauvreté. Rien d'exceptionnel sinon que de se positionner, de s'exposer à une limite existentielle en résituant son être-corps par une proximité transgressive et, en toute conscience et attention critique, hors de l'évidance de l'humain, hors de ce non-être. Performant son propre *no man's land* identitaire, au plus loin de la marchandisation et du spectacle, de leur absorbante aliénation, sans rien solder, sans se soumettre ni se conformer et encore moins s'ériger en surplomb, le performatif du désœuvrement, par ce pouvoir singulier de court-circuiter le micmac du continuum culturel, est politique. ◀

Notes

- 1 « L'artiste met en évidence la violence à laquelle il s'est exposé lui-même. Certes, il s'est fait violence pour se faire voir, mais il retourne le propos et parle de la violence inhérente au photographique, de comment elle contribue à la vidéocratie qui envahit le monde de l'art. Et la société tout entière. » Michaël La Chance, « Performance et photographie : les temporalités de Tehching Hsieh », *Inter, art actuel*, n° 105, printemps 2010, p. 14.
- 2 « En outre, comme n'importe qui peut le tuer sans commettre d'homicide, son existence entière se réduit à une vie nue dépouillée de tout droit, qu'il ne peut sauver qu'en fuyant sans cesse ou en trouvant refuge dans un pays étranger. Toutefois, précisément en ce qu'il est exposé à chaque instant à une menace inconditionnée de mort, il est perpétuellement en rapport avec le pouvoir qui l'a banni. Il est pure z'o'e, mais sa z'o'e est prise comme telle dans le ban souverain et il doit à tout moment en tenir compte, trouver le moyen de l'éviter et de le tromper. » Giorgio Agamben, *Homo sacer : le pouvoir souverain et la vie nue*, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2010, p. 197-198.
- 3 « Essentiel est ici le fait que la notion de "dehors" se trouve exprimée, dans de nombreuses langues européennes, par un mot qui signifie "à la porte" (*fores* est, en latin, la porte de la maison ; *thyrathen* en grec, il signifie littéralement "au seuil"). Le hors n'est autre que l'espace situé au-delà d'un espace déterminé, mais il est le passage, l'extériorité qui lui donne accès – en un mot : son visage, son *eidos*. » Id., *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, M. Raiola (trad.), Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1990, p. 69-70.
- 4 « Il s'agissait avant tout de vivre autrement, de faire que chacun mène sa vie comme il le jugeait bon. Dans une société communiste, c'était à la limite du possible. Se distinguer, même d'une manière aussi minimale et discrète que le faisait le groupe Aktual, fondé pas Knížák dans les années 60, c'était aller à contre-courant, c'était tenter d'échapper au rouleau compresseur du régime socialiste qui avait tendance à voir dans tout comportement "autre" une menace pour la sécurité de l'État et entreprenait de le combattre par des persécutions policières. » Karel Šrp, « Le corps comme différence et différenciation : un autre aspect de l'histoire de l'art tchèque des années 60 et 70 », *Corps et traces dans la création théâtrale, 1962-2002*, É. Cornevin (trad.), Hazan, 2002, p. 33.
- 5 Cf. G. Agamben, *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, op. cit.
- 6 Par exemple, le jeudi 28 octobre 2010, Spencer publie : « *the impulse is to share, but i withhold. certain things can be destroyed through their transmission, so today i withhold from sharing and fold into that place of protection my already articulated and re-membered recollection.* » (« l'impulsion est de partager, mais je refuse. certaines choses peuvent être détruites par leur transmission, donc aujourd'hui je me retiens de partager, en cet endroit du pli de la protection de ma mémoire, les réminiscences déjà articulées. » Notre traduction.)
- 7 www.likeywritingwithwater.wordpress.com.
- 8 « *he asked me what i was doing here. i replied, "working." i then contextualized this by saying i was doing research, embodied research, researching what it was to be a stationary presence within a place of transit. he accepted my explanation saying if there was anything i needed, they were always here.* » (« il m'a demandé ce que je faisais ici. j'ai répondu « je travaille ». j'ai mis mes propos en contexte en leur expliquant que je faisais une recherche, que je l'incarnais, pour comprendre ce que c'était que d'être une figure stationnaire dans un lieu de transit. il a accepté mes explications, spécifiant que si j'avais besoin de quoi que ce soit, ils étaient là. » Notre traduction.)
- 9 « *how do we judge what "counts" as a performance and what defines for us the word "performer"?* »
- 10 www.hasnotyetarrived.wordpress.com/page/8/ je me repose. « lorsque que je me rends à la gare sainte-thérèse, je me repose. si ce voyage de la maison à la gare et ensuite ce retour vers la maison était une phrase, la pause à sainte-thérèse serait une virgule. Signé : k. »
- 11 « g » (Geneviève Matteau) indique : « J'ai décidé de garder ta nouvelle création "anonymité", qui veut dire anonymat, mais avec une petite résonance supplémentaire qui tire vers minorité, unanimité... » Message envoyé à Karen Elaine Spencer lors de la sixième semaine du projet *has not yet arrived*, entre Sainte-Thérèse et Montréal, 2011.
- 12 Pohanna Pyne Feinberg, « En marchant : audio-parcours », *Dis/location : projet d'articulation urbaine*, Dare-Dare, 2014.
- 13 Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, ENSBA, 2004, p. 14.
- 14 « La nudité du corps humain est son image, c'est-à-dire le tremblement qui le rend connaissable, mais qui reste en soi insaisissable. D'où la fascination tout à fait spéciale que les images ne manquent d'exercer sur l'esprit humain. C'est justement parce que la chose n'est pas la chose mais sa connaissabilité (sa nudité) qu'elle n'exprime ni ne signifie la chose ; et pourtant, dans la mesure où elle n'est pas que le moyen par lequel elle se dépouille des vêtements qui la recouvraient, la nudité n'est autre que la chose. Elle est la chose même. » G. Agamben, *Nudité*, M. Rueff (trad.), Payot & Rivages, 2012, p. 119.
- 15 « Quel médium, quelle matière garantit plus qu'une autre la présence singulière, autographique, immanente et "située" – *embodied*, dirait-on même en anglais –, quelle autre attestation de cette situation que le corps et sa présence qui opère comme une signature, comme la marque première et ultime d'un engagement au regard du temps et de l'espace vécu ? » Daniel Zerbib, « Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles) », in Rachel Cuir et Éric Mangion (dir.), *La performance : vie de l'archive et actualité*, Les presses du réel, 2013, p. 191.
- 16 « "Brouillage", "effacement", "dépassement" des frontières esthétiques, éthiques, morales et sociales caractérisent et thématisent les discours sur la performance. À proprement parler ces dynamiques ne sont pas toutes synonymes de transgression, et caractériser le jeu qui opère dans la performance devait nous conduire à parler plutôt de "pergression", autrement dit une marche par et à la limite plutôt qu'un franchissement. Néanmoins, la transgression polarise significativement l'attention critique. » *Ibid.*, p. 194.
- 17 Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, 2002, coll. « Paradoxe », 2002, 592 p.
- 18 Cf. RoseLee Goldberg, « Performance, a Hidden History, or The Avant Avant Garde », in AA Bronson et Peggy Gale (dir.), *Performance by Artists*, Art Metropole, 1979, p. 170-175.

Mélissa Correia est artiste activiste. Elle a été conceptrice d'ateliers de création au MNBAQ et documentaliste dans divers centres d'artistes comme La chambre blanche et Le Lieu. Médiatrice communautaire et intervenante de proximité dans un lieu d'implication sociale visant la « réduction des méfaits », l'inclusion et l'autonomie citoyenne, elle œuvre au mieux-vivre et à l'accessibilité à la culture, tout en militant pour la défense des droits avec les personnes en situation d'itinérance et de précarité.