

## **Penser l'innommable, de la vie exposée à une violence systémique, au féminicide**

Mélissa Correia

Number 135, Spring 2020

Métamorphoses et fluidités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/93834ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Correia, M. (2020). Penser l'innommable, de la vie exposée à une violence systémique, au féminicide. *Inter*, (135), 34–45.

PENSER L'INNOMMABLE,  
DE LA VIE EXPOSÉE  
À UNE  
VIOLENCE SYSTÉMIQUE,  
AU FÉMINICIDE

MÉLISSA CORREIA

Dans son plus récent ouvrage, l'autrice de *L'art sous contrôle* relève en ces termes un exemple de censures militantes : « [C]ertains accusent aujourd'hui [...] les *Métamorphoses* d'Ovide de promouvoir la culture du viol. L'œuvre est alors mauvaise au sens de corruptrice.<sup>1</sup> » Carole Talon-Hugon souligne cette négativité imputée à la trame de récits scandaleux de poursuites, d'abus et de délits illicites, insensés et condamnables. Sans nous opposer à ce constat, pouvons-nous faire l'hypothèse qu'un geste, dans sa capacité à apporter un éclairage sur la mémoire de la violence par l'expérience de métamorphoses, de déplacements et de survivances, est apte à provoquer des affects et des constructions identitaires autres ? Pouvons-nous voir dans la pratique du performatif, le plus manifestement en rupture, des réminiscences de figures archétypales par leurs empreintes identitaires, se reconstituant comme sujets vivants et agissants ? Qu'en est-il de ces corps féministes qui, par leur présence active, à proximité, constituent une façon de défier l'altérité, tout en ne se laissant pas soumettre grâce à leur résistance, leur subjectivité ? Quelle place occupe alors ce travail de mémoire de la violence, de l'ordre du mythe ?

Anne Creissels, pour qui le geste est fondamentalement emprunté, affirme que l'expérience du geste est la condition paradoxale même de sa métamorphose : « Sonder la mémoire à travers le corps, la mémoire des corps, est certainement le moyen de résister à l'assignation, aux assignations<sup>2</sup>. » En contrepartie, il s'agit donc précisément de redonner au corps manifeste, traversé par une métamorphose processuelle – davantage que son interdit social ou qu'une visibilité du changement de genre, d'apparence ou de peau –, son caractère indéniable d'expression d'une conscience tout à fait intérieure : celle qu'une vie peut devenir invivable, dépréciée, battue, vitriolée, violée, démembrée.





LAS DU  
QUOTIDIEN,  
TOUS,  
UN JOUR  
NOUS AVONS  
SOUHAITÉ  
CHANGER  
DE PEAU,  
ÊTRE  
UN AUTRE.

« Las du quotidien, tous, un jour nous avons souhaité changer de peau, être un autre<sup>3</sup> », écrit Lydie Pearl. Nonobstant le passage d'une identité à une autre ou encore les conduites sacrilèges de figures mythologiques, la métamorphose évoque également la sentence et l'impénétrable vouloir des dieux, voire leur rétorsion pour conjurer le cycle de la violence, qui pérennise la résilience, la souffrance ou la plainte. La métamorphose est alors exercée sur les protagonistes qui s'opposent à l'exclusion et à l'assujettissement inhumain, tel un mauvais sort. Cependant, mon hypothèse est que le recours à la métamorphose n'est pas seulement synonyme d'oppression, de malédiction et de sacrifice ; il est aussi le signe d'une révolte et d'un renouvellement qui font une brèche dans le déroulement de la fatalité. Et, de fait, il constitue autant de formes de légitime défense qui affleurent des pratiques ensevelies. Par exemple, le perçage avec une grande épingle des cœurs des fils d'Égyptos ou encore leur égorgement le soir de leurs noces, selon les versions des légendaires Danaïdes, tantôt figures de nymphes, de guerrières ou de criminelles condamnées à remplir des jarres percées ou un tonneau troué pour l'éternité, se compare aux chants des sœurs Procné et Philomèle, transformées en oiseaux, envers Térée, mari de la première et violeur de la seconde<sup>4</sup>. Or, le geste de Philomèle apparaît comme la mise à jour d'une violence fondatrice du mythe, dans sa dimension la plus crue et la moins apprivoisable, lorsqu'elle apporte au roi Térée la tête coupée de son fils sur un plateau de service, lui offrant ainsi ce qu'il en reste, en somme sa propre chair. Procné et Philomèle nous révèlent à la fois de quoi était constitué cet ultime repas, en guise de preuve de leur infanticide et de leur déclaration performée à titre de riposte à la séquestration, à la mutilation et à l'animalisation subies.

Ces récits montrent crûment une violence partagée, révélant que le fait de se défendre en attaquant est une condition de survie et de devenir politique. Nous nous rendons compte que les protagonistes qui peuvent manifester une violence aussi efficace doivent nécessairement en faire l'expérience. Or, pour diverses raisons, nous pouvons ajouter que les artistes provoquent également une métamorphose imaginée comme une fluidité, entre le soi et l'autre, en impliquant leur corps ou, autant dire, en partageant un art qui les lie à la violence sur les plans éthique et critique.

S'intéresser à l'expérience du geste, investir la violence, s'appropriier le mythe, sont des façons d'aborder la tension entre une singulière adhésion et une distanciation affirmée comme possibilité de déplacement et de transmutation pour revendiquer symboliquement son agentivité. De là, il s'agit d'identifier des pratiques qui, incidemment, ont justement mis en scène un refus de toute forme de dépossession et d'invalidation par autrui. Partant donc de ce constat incontournable du phénomène de la violence systémique faite aux femmes, nous nous concentrerons sur quelques œuvres d'Adrian Piper, de Marina Abramović, de Regina José, d'Ana Mendieta et de Michelle Lacombe qui, par leurs gestes et leur sacrifice de soi partiel, sublimé, sensible, ont su canaliser leur propre puissance de choc contre la violence, telle une défense au cœur de l'existence – telles des vies sur la défensive.

#### FÉMINISME OFFENSIF : DU GESTE CATALYTIQUE À LA MÉTAMORPHOSE

Les archives de la série *Catalysis* (1970-1971) de l'artiste américaine Adrian Piper<sup>5</sup>, dont subsistent de très rares images d'actions de ses deux ans dans les rues new-yorkaises, présentent l'artiste qui s'assied dans un transport en commun. Une serviette de bain blanche pend de sa bouche, ses joues en sont gonflées : double métaphore de l'asphyxie de la communauté des artistes femmes et du bâillonnement de la parole de la femme noire. Nous nous en doutons, son acte de présence s'accompagne d'une revendication, dans une société prompte à entraver, décrier et nier l'autre, surtout celui qui vient de l'étranger ; prompte à aliéner, déprécier et objectiver le corps féminin, métissé, racisé.

Piper erre aussi dans les rues bondées et interpelle les passants. À certains moments, elle est coiffée d'une perruque et travestie en jeune homme noir afin d'explorer, en public, les questions d'identité sexuelle et d'appartenance ethnique<sup>6</sup>. Nous apprenons – par les récits et confidences – qu'elle est parfois habillée de vêtements préalablement imbibés de vinaigre, d'œufs, de lait et d'huile de foie de morue, et ce, pendant une semaine. Sentant très mauvais, elle prend le train aux heures de pointe ou va à la librairie un samedi soir. Quel besoin a-t-elle

d'apparaître ainsi souillée par l'odeur d'aliments ? Quelles intentions se manifestent dans cet usage d'habits imprégnés de substances qui, n'étant plus digestibles, entretiennent une parenté étroite avec les fluides corporels, produisant une odeur au pouvoir déstabilisant ? Utilisé de manière déviante par rapport à la norme, ce mélange n'est plus qu'un excès de malpropreté et de pure perte ; une combinaison abjecte et nauséabonde créée à bon escient par Piper pour générer les résurgences d'un inconfort, d'un rejet.

L'espace de la pratique reste ainsi quasi confidentiel, et c'est le plus souvent la photographie, lorsque l'artiste décide de l'intégrer, qui permet d'en sauvegarder les traces. En revanche, cette posture apparemment solitaire est également le signal d'une « cohabitation rendue polémique » – liée à la toxicité du contexte social par les effets nocifs qu'il induit –, où chacun des gestes vise expressément à tester la perception des passants, à affecter autrui par une réaction intense de répulsion ou, autrement, à violer délibérément les normes sociales d'hygiène, de civilité, de convenances. Ces gestes, rassemblés sous le titre générique de *Catalyse*, désignent ici un ensemble d'interventions réalisées dans le dessein de déclencher ou d'intensifier un processus social, sinon de s'en défendre. Sa perspective artistique est donc, par extension, de « recourir à cette substance d'un genre particulier qu'est l'œuvre d'art (le plus souvent sous forme d'une action) »<sup>7</sup> ; d'y recourir même sous le mode de la rencontre qui heurte et trouble, qui accélère une réaction par le choc même de la présence altérée et transmuée, ayant pour conséquences possibles la discussion et la remise en question.

La métamorphose, lorsque adossée à la terreur de l'exclusion et du féminicide, comme à celle du racisme ou du sexisme, en appelle à l'autre en le convoquant, *malgré tout*, à répondre. Or, Piper mentionne que, dans les différentes écoles qu'elle fréquente alors où elle affronte un racisme qui, pour être latent, ne la blesse pas moins, « l'œuvre n'a pas de sens ni d'existence indépendante en dehors de sa fonction de vecteur de changement. Elle n'existe qu'en tant qu'agent catalytique entre moi et le spectateur »<sup>8</sup>. Ainsi, Piper « active l'espace » autour d'elle, et soulignons que « nombre de ces actions activent l'espace autant qu'elles en appellent à nouer une nouvelle relation, y compris sur le mode agressif, avec l'Autre »<sup>9</sup>. Elle réinvestit donc le contexte social par déplacement et affirmation de subjectivité, tantôt en se promenant – comme dans la série évoquée précédemment –, tantôt en se transformant dans ses *Mythic Being* (1973). Ce travail dans les années soixante-dix qui aborde les enjeux de la vie quotidienne en milieu urbain, la race, le genre et l'affrontement des préjugés reproduit au vu et au su de tous des postures à la limite de l'obscénité ordinaire, couramment connotées au machisme stéréotypé, comme écarter très largement les jambes ou porter des vêtements peints en blanc portant l'inscription « *wet paint* », et ce, de façon a priori anonyme.

Cette ambition pour la pratique du performatif, considérée comme canal pour mieux faire prendre conscience au public de sa situation par le dévoilement et la transmission d'actes de violence (prédateurs, raciaux, psychologiques...) faits au corps, qui induisent davantage une menace dans la réception et un jugement préjudiciable qu'une « victimisation », se retrouve également dans *Same Reflected Surfaces* qu'Adrian Piper présente en 1976 au Musée Whitney. Vêtue de noir, le visage peint en blanc, portant des moustaches pastiches et des lunettes noires, Piper danse sous un projecteur au rythme de la chanson *Respect* tandis que sur une bande préenregistrée elle raconte son passé de danseuse disco. Il faut imaginer cette action comme une fluidité problématique entre le soi et l'autre, entre l'artiste et le spectateur, liée à la durée requise pour que le geste puisse advenir dans l'espace – lieu physique et imaginaire essentiel. La violence alors jouée témoigne de ce qui peut transformer en « objet » quiconque y est soumis, invitant le public à percevoir la tension entre la description et la métamorphose. Or, nous entendons également « une voix masculine qui critiquait sévèrement ses mouvements, qu'elle modifiait selon les instructions de l'homme »<sup>10</sup>, écrit Roselee Goldberg au sujet de performances dites « autobiographiques », coïncidant à l'époque avec l'émergence du mouvement féministe et permettant le soulèvement de questions jusque-là relativement peu abordées.





## SEUILS D'UNE MÉTAMORPHOSE EXPIRANTE

À la même époque, Marina Abramović performe *Freeing the Voice* (1975). Dans l'enregistrement vidéo, nous voyons un corps allongé sur le dos, la tête inclinée vers l'arrière. La bouche ouverte et la posture tendue, vulnérable, désespérée, évoquent instantanément une violence. L'artiste émet des cris tantôt brusques, alternant entre agonie, désespoir et soupirs, tantôt prolongés, comme lors d'un mantra quasi ininterrompu. Nous savons que le cri est autant associé à une forme d'appel à l'aide, oscillant entre avertissement et prière, qu'au souffle et à ses connotations existentielles. La prémisse est simple : crier jusqu'à ce que la voix soit perdue, vacille, se vide. Autrement dit, elle doit se dépenser et persister, jusqu'à s'éteindre. La voix opère alors une métamorphose lente, profonde, sensible. De l'intention initiale du cri, il ne reste, progressivement, qu'une sorte de vide positif : un espace permettant de cristalliser l'importance du seuil où l'artiste se trouve en position de deuil, d'instant perdus à jamais, puisque jamais les mêmes, qui se renouvellent sans cesse. À travers le dessin de cette perte nécessaire à sa manifestation, de cette libération de la voix, se profile la réminiscence d'une agression imprécise, volontairement éloignée.

Évidemment, le devenir du cri est celui de l'expiration, du souffle : une image expirante en voie d'extinction<sup>11</sup>. Poussé à son paroxysme, le cri « entr'aperçu », apparemment infini, s'essouffle, s'épuise. C'est une intensité pure, à vif. Le corps en train de crier aspire à une situation autre, où la tension de la violence aura complètement disparu, c'est-à-dire à un niveau au-dessus de l'essoufflement, de l'effondrement, du vertige. Ce n'est pas seulement la voix, dans le geste de répliquer à cette peur inexorable d'être « piégée »<sup>12</sup>, qui est alors mise à épreuve : c'est tout le corps qui a du mal à produire et à maintenir cette réponse, avec ses cordes vocales endommagées. C'est ainsi que le cri devient un investissement physique réel, assorti d'une violence dans l'exécution.

Le cri s'avère enfin une façon de faire corps avec la dimension paradoxale de la survivance du souffle qui se transforme, peu à peu, en respiration vitale et qui, au lieu de disparaître, ne cesse pas. Montrer le corps, dire sa vulnérabilité et le mettre en péril pour atteindre des seuils irréconciliables, surtout en métamorphose, transformé par le cri qui l'anime, tendent à faire advenir une tension jusqu'à son désœuvrement. Ils révèlent le récit d'une dépossession et d'une persistance, dans un état de conscience ultime de soi<sup>13</sup>.

## MÉTAMORPHOSE CHIRURGICALE IN VIVO

Par le biais d'une vidéo, nous assistons cette fois à la reconstitution plastique et physique d'un hymen. Concrètement, dans *Himenoplasma* (2004), Regina José Galindo soumet son corps à cette opération dans une clinique clandestine afin d'insister sur la dangerosité de cette pratique<sup>14</sup> et de dénoncer la violence chirurgicale ainsi que les pressions infligées autant au corps social que féminin, notamment dans son pays où de jeunes femmes sont victimes des gangs de rue, du trafic humain et de la corruption. Suivant ce geste de métamorphose « sous anesthésie », Galindo nous propose de nous questionner sur la problématique de cette pratique associée à la notion de virginité que continuent de subir les femmes. De pareilles emprises sous ces régimes dogmatiques, voire religieux, les assujettissent à des mœurs hautement hypocrites, devenues les matrices normatives de différents pouvoirs oppressifs sur leur corps.

Son geste, évoquant une tradition de tragédies où le sang et la violence sont omniprésents, est simultanément celui d'une soumission volontaire de son organisme et d'une dénonciation face au constat social, une réplique à la violence. Politisée, la posture de Galindo montre une infime transformation corporelle, interne et invisible, à partir de cette singularité des récits traumatiques de mutilation et d'agression du corps des femmes. Apparemment, des centres sont régulièrement fréquentés par des femmes de tous âges dans les pays catholiques où la virginité est une des vertus essentielles régissant le dogme du mariage, évidemment uniquement pour les femmes<sup>15</sup>. Or, Galindo, qui a créé cette action pour faire surgir cette image devant nos yeux, a bien failli perdre la vie : une hémorragie l'a conduite à l'hôpital<sup>16</sup>.

Nonobstant cette complication révélatrice d'un des dangers réellement encourus par les femmes, et suivant ce constat social d'une violence inouïe, qu'essaie-t-elle de nous faire éprouver ? Après tout, nous avons affaire à des pouvoirs excluant une forme de subjectivité féminine du champ du politique : nous nous trouvons en présence d'une opération qui expose le pouvoir localisé sur le corps de l'artiste, mais qui empiète également sur le corps des femmes, les enfermant dans un cycle de violence non consensuelle. Cette forme de contrainte est spécifiquement politique. Autrement dit, les femmes exposées à cette violence, qui ne bénéficient pas de la protection qu'offre normalement la loi, ne sont malgré cela pas en dehors du politique.

Conformément à cette voie, Galindo propose ensuite d'autres projets questionnant la problématique des viols que continuent à subir impunément les femmes en Amérique latine<sup>17</sup>. Malgré ses huit mois de grossesse, elle ne cesse d'évoquer et de dénoncer les supplices endurés par les femmes, créant notamment une scène insoutenable dans *Mientras, ellos siguen libres*<sup>18</sup> (2007). Dans cette action, Galindo est attachée à un lit avec des cordons ombilicaux, tout comme « les femmes enceintes étaient capturées, ligotées, puis violées »<sup>19</sup> durant le conflit armé au Guatemala, rappelle-t-elle. Accompagnée de deux témoignages accablants intitulés *Mémoires du silence*, l'action réfère au viol des femmes indigènes comme « tactique répandue par l'armée ». Plus récemment, elle fait état des violences sexuelles – qui restent encore généralement impunies – dans *La siesta* (2016), en référence aux « viols silencieux », subis sous l'effet des « drogues du viol »<sup>20</sup>. Elle prête son corps exhibé pour éprouver le trauma psychique et corporel d'une violence faite au corps des femmes, afin de la transmuer.

Galindo n'a de cesse, dans ses actes et gestes, de réitérer une expérience d'emprise, une quasi-*adjonction d'agression*, pour induire une expression d'indignation et de défense. L'artiste entend s'objecter directement à la menace extérieure de l'oppression de genre en dénonçant l'impunité sociale et juridique des violences sexuelles<sup>21</sup> et en générant une réponse sociale contre les féminicides.

## TRANSMUTATION PARADOXALE D'UNE OBJECTIVATION SEXUELLE

Exécutée dans une ferme abandonnée de l'Iowa, l'action *Mattresses* (1973) d'Ana Mendieta est une rencontre violente, notre regard confronté à une mise en scène rappelant la reconstitution d'une scène de crime. Quelle est l'iconographie de cette *attaque visuelle* ? S'intéresse-t-elle à la figure du témoin, de la victime ou de l'agresseur ? Quelles preuves avons-nous que cette scène illustre le mythe familier du corps « violable » ? Cette fois, l'étalement du sang et l'encombrement de vêtements sur un matelas au sol, tout comme les déchets, journaux et boîtes de carton à la traîne, révèlent cette inquiétante absence du corps de l'artiste ; une absence prononcée par la tache de sang dégoulinant sur le mur central, preuve accablante de ce qui a eu lieu précédemment. Nous le savons, le viol se produit souvent sans témoin.

À propos du processus des œuvres d'Ana Mendieta consacrées à la violence faite aux femmes, Olivier Lussac écrit : « Aussi a-t-elle entrepris des petits gestes, près de son immeuble d'habitation, en utilisant des rebuts de toiles de jean souillées par du sang et des déchets organiques. Sang et déchets suggèrent en effet la mutilation, le démembrement, le retour à des crimes horribles [...] »<sup>22</sup>. Dans *Suitcase Pieces* (1973), Ana Mendieta met, dans une valise ouverte, des objets sanglants ressemblant à des parties de corps, à l'abandon, dans un parc public. Autrement, lors de *People Looking at Blood* (1973), elle place des restes sanglants non identifiables sur le trottoir devant la porte de son appartement. L'artiste s'assoit ensuite dans une voiture de l'autre côté de la rue pour filmer les réactions de répulsion et de dégoût des passants – matière même du document de l'action. Ce qui est le plus révélateur de ces images, cependant, reste la préoccupation de souillure d'un espace commun. L'exposition du sang témoigne ici d'une relative indifférence sociale à la possibilité d'un acte de violence ayant par déduction eu lieu dans la demeure. Capturant le spectateur, l'artiste vise dans cette série, et certaines autres mises en scène dans la même période, à piéger différemment son implication ainsi que certaines préférences humaines, en termes d'avidité, d'attraction ou de voyeurisme, au cœur de la culture omniprésente de la violence. Ana Mendieta révèle cette problématique inquiétante en suscitant une situation d'inconfort qui, contrairement à l'empathie, semble désigner d'emblée le regard extérieur du spectateur comme étant tour à tour témoin et complice.

En 1973, Ana Mendieta réalise des œuvres extrêmement conflictuelles en réponse à un viol et à un homicide brutal qui a depuis peu eu lieu à l'Université de l'Iowa : une jeune étudiante en sciences infirmières a été violée, mutilée et tuée sur le campus. *Rape Scene* (1973) documente une action de métamorphose que l'artiste a réalisée dans son appartement, empruntant la posture de la victime dénudée, ligotée, ensanglantée et penchée sur une table. Elle se place comme un corps violé à proximité, exigeant du public qu'il aborde sa relation avec l'image et l'identité qu'elle véhicule en tant qu'immigrante cubaine, interpellant des témoins, suscitant une réaction viscérale<sup>23</sup>. La scène recrée le crime à partir des indices et photographies publiés dans les médias.

Plutôt que d'organiser des cercles de paroles, des manifestations ou des ateliers de défense, Mendieta décide d'engager différemment son corps féministe en posant des gestes pour en raconter le récit. Ne pourrions-nous pas imaginer l'artiste modifiant son apparence avec du sang, intégrant une gestuelle simple, empruntée à l'expérience de violences sexuelles, extrêmes ou ordinaires – et ce, pour canaliser ce qui ne peut être nommé, autant ce que nous ne voulons que ce que nous ne pouvons nommer ? Nous pourrions conclure que Mendieta intègre l'expérience de l'horreur vécue en épousant une posture morbide sensible et intolérable par la reconstitution d'une agression vraisemblable. Ainsi, suivant le mythe de Philomèle, qui est isolée dans une bergerie au milieu de la forêt où le roi Térée la viole avant de lui couper sauvagement la langue avec une épée pour la réduire au silence, Mendieta ligote son corps, entrelaçant d'une corde ses avant-bras et mains, et garde le silence. Séquestrée, mutilée et systématiquement violée par son bourreau à plusieurs reprises durant un an, Philomèle décide de révéler sur un ouvrage tissé ce qui lui est arrivé alors qu'elle est enfermée dans un mutisme brutal – à l'exemple du retranchement social des victimes. Mendieta en incorpore la narration et le trauma. Cette représentation par la métamorphose, lors de *Rape Scene*, est depuis devenue l'objet d'une mythification rétrospective, quand bien même il ne reste que très peu d'archives. Deux autres versions ultérieures ont été mises en scène, à l'extérieur cette fois, dans les bois entourant l'Université. En déplaçant son corps à l'extérieur – à moitié nue sur un tronc d'arbre tombé ou visage dans l'herbe, enduite de sang et laissée à la vue des passants –, Mendieta entend montrer au public non prévenu d'avance que son corps manifeste la mémoire traumatique des corps violentés, souillés et abandonnés.

La métamorphose reprend en quelque sorte le scénario fixé par le trauma, mais elle en fait un usage autre. À sa profanation, le corps tente de se défendre par l'acte performatif qui vaudra pour tous les abus antérieurs, les humiliations et la souffrance. La métamorphose est alors la réparation d'un traumatisme qui a été effacé de la scène collective ou qui n'a pas eu la possibilité d'être nommé, restant ainsi dans l'innommable. Lorsqu'il y a une perte de son « identité », c'est-à-dire dans ce qu'elle incorpore de souverainement sacré, Ana Mendieta en vient à rejoindre la poétique de l'inanimé, de la pierre et des ombres. D'elle nous ne savons plus rien, ni d'où elle est venue ni qui elle a été avant de se retrouver couverte de sang dans les herbes hautes, en état complet ou presque de dénudement, face contre terre, à la vue des passants ; nous ne savons presque rien de ce qui l'a amenée là, dans ce processus sans voix – ni signe de secours humain. Est-elle une « victime » ou celle qui, en secret, orchestre le meurtre ?

Par la menace de féminicide qu'Ana Mendieta incorpore, comme une obsession, à la fois imaginaire et réelle, elle s'adresse à nous. Elle nous accuse sans rien dire, dans un silence proche parce que la possibilité d'un rendez-vous avec la parole, à un certain moment, a fait défaut. Cette mise en danger, là où il faut désormais restaurer la différence – mais aussi la distance symbolique – pour que ce qui a été atteint individuellement ou collectivement ne soit pas recouvert par le silence et l'oubli, est ce qui rend la pratique du performatif indispensable : essayer de construire à partir de l'innommable un langage commun. Toute parole étant désertée, sans preuve qu'un autre a entendu et répondu, c'est alors que la nécessité d'une métamorphose sacrificielle<sup>24</sup> commence à s'éprouver. Que quelqu'un, lors de cette convocation orchestrée par une objectivation sexuelle manifeste, enfin témoigne.

## EXTENSION, ENTRE MÉTAMORPHOSE DU CORPS ET POUVOIR DE LA PAROLE PERFORMÉE

Tenter de définir comment la métamorphose s'incarne pose également une question fondamentale : comment cette stratégie marque tout autant l'avènement du sujet que celui d'une posture en écart, en résistance ? La métamorphose, au cœur de nombreux mythes, serait ce qui infiltre les représentations et constructions identitaires, comme ce qui annonce la menace de réception d'une violence et d'une altérité – et, par extension, ce qui permet l'inscription d'un renouvellement des subjectivités. En outre, ce pourrait bien être le modèle d'une approche mettant en scène une mise à jour de la violence déjà présente à travers la mythologie et d'une condensation conférant aux images du corps le pouvoir de déplacer les représentations que nous nous faisons du féminin afin de permettre une relecture du mythe<sup>25</sup>. C'est pourquoi la métamorphose est ce qui renvoie parfois aux assignations de genre comme aux violences sexuelles, telles des images qui décrivent le mythe. En investissant le corps comme le lieu privilégié d'un changement d'état, même lorsqu'il semble la « victime » de sa propre métamorphose, l'artiste opère une sorte de déplacement des limites, avec le risque que cela représente. Ainsi, la promesse de subversion n'irait pas sans une négativité en termes de dépossession et d'assujettissement, autant dire d'une perte d'identité. Autrement, la métamorphose pourrait aussi entretenir ce rapport complexe entre aspiration au mythe et déconstruction d'un imaginaire conventionnel du féminin, où se déclinent les multiples gestes d'appropriation, de détournement et, par là même, de résistance. Plus largement, une attitude violemment symbolique et expiatoire s'imposerait, exprimant de nouveau le mythe utopique d'une rupture mystique, catharsis provocatrice.

Cette prise de position par une vraisemblable métamorphose ne se fait parfois pas sans cri. La déstabilisation des conventions esthétiques, oscillant entre rupture et continuité, travaillant à répondre à la volonté d'une « libération » des corps, ne se fait pas sans heurt, d'où le constat que les corps qui manifestent une métamorphose ne sont pas nécessairement souverains, en dépit d'une émancipation certaine. Bien au contraire, le corps performatif peut aussi mettre en scène une hybridité, une soumission et une vulnérabilité en étant offert au scalpel d'un chirurgien ou entièrement traversé par la *déhiscence*, cette indétermination du dire, de l'acte de raconter – en l'occurrence, les récits liés à l'expérience de la violence et des viols qui se perpétuent. Qui plus est, s'attarder à la notion de métamorphose s'avère une manière de résister aux tentatives d'effacement d'un déni sociétal envers la violence et les féminicides.

S'approprier un récit, manifester un corps subjectif, revisiter les modes de représentation, voilà ce qui semble prédominer dans les œuvres de métamorphose de ces artistes. Leurs gestes prêtent forme à la mémoire des corps liés à la violence de réception comme aux violences à l'égard des femmes, pour révéler ce que ceux-ci peuvent dire ou en prolonger le questionnement. Quant à la manière dont la métamorphose de soi peut infléchir la pratique du performatif, l'artiste Michelle Lacombe nous vient indubitablement à l'esprit. Anne-Marie St-Jean Aubre écrit à son sujet que « [l]a parole des femmes, souvent dévalorisée, est au centre de *Italics; Underlining for emphasis* (2010/2015), qui souligne la voix de l'artiste par un signe invisible inscrit à même l'intérieur de sa lèvre inférieure, marquant symboliquement son agentivité. Tout son travail vise le même objectif : exposer et faire exploser les barrières qui enclavent son champ d'action »<sup>26</sup>.

Quelle autre expérience peut naître de telles marques ? À qui sont-elles destinées, à l'exemple des caractères italiques associés notamment à l'intimité, au langage parlé, au témoignage ? La métamorphose, ou plutôt l'acte sacrificiel auquel elle s'identifie, est subtile, presque invisible, comme une cicatrice ancienne. Le geste de Lacombe découle de ces effacements qui se destinent à la communauté de ceux qui observent, aux témoins, comme un rappel autant de ce qui n'a pas été nommé et exige leur regard que de la voix intérieure de celle qui survit et exige réparation. Combien de paroles de femmes ont été ainsi avilées, oubliées, humiliées, sans que personne ne s'en aperçoive ? Elle nous rappelle que la métamorphose, même et surtout par son aspect le plus noir, le plus désespérément et violemment signalé, demeure opératrice d'une révélation immédiate, inespérée.



Le trait en souligne le caractère d'inattendue insistance. Situé à l'intérieur de la bouche, il renforce cette manière d'être dans l'irréparable, le « jamais plus », le « une fois pour toute ». Cette offrande ne devient intelligible que s'il y a transmission d'expérience ou convocation d'un témoin, d'un autre, concerné. Quand viendrons-nous à bout de la violence systémique à l'égard des femmes ? Lacombe nous montre qu'il s'agit parfois de « rayer quelque chose de sa vie » afin d'y introduire une parole performée de tout danger d'abus et de retranchement ; de souligner, du moins, un possible sans entrave, autrement qu'inhumain. Plutôt que d'affronter, de crier, de se *défendre* violemment, Lacombe nous présente, là où cela se nomme, en elle, un possible retournement du temps par le dévoilement interne, le trait d'union, qui unit tout en séparant le langage et l'écoute, l'art et l'existence. L'acte sacrificiel qui coupe comme une lame, offrant paradoxalement une vision de rupture qui laisse transparaître ce que pourrait être un rapport autre à la violence – et qui comporte une perte, c'est vrai – parce qu'il nous engage dans un commencement, affecte tout autant le devenir de l'être que sa propre peau.

#### QUE SIGNIFIE LA MÉTAMORPHOSE ICI MÊME, AUJOURD'HUI ?

Observer ces corps féministes conduit aussi à penser aux actions menées dans la société, en l'occurrence à cet hymne chorégraphié intitulé *Un violador en tu camino*<sup>27</sup> par le collectif chilien Las Tesis, notamment lors de la Journée internationale pour l'élimination de la violence à l'égard des femmes – le collectif a fait entendre sa voix contre les violations des droits des femmes, entre autres. Cette dénonciation chantée et dansée des violences, telles que le harcèlement de rue, les abus, les viols, les féminicides et la disparition forcée des femmes, se retrouve désormais reprise et traduite lors de rassemblements militants dans diverses villes, pour libérer la parole des victimes. Et le refrain souligne le manque de justice des pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire engendré par leur inaction face aux crimes commis et l'impunité des agresseurs et assassins, les désignant ainsi comme complices : « *El violador eres tú*<sup>28</sup>. »

- 1 « Le second type de reproche ne porte pas sur l'œuvre elle-même, mais sur les effets "illocutoires", c'est-à-dire sur des comportements répréhensibles qu'elle produit volontairement ou involontairement. » Carole Talon-Hugon, *L'art sous contrôle : nouvel agenda sociétal et censures militantes*, PUF, 2019, p. 118.
  - 2 Anne Creissels, « Le corps du mythe : performances du génie créateur », *Ligeia*, nos 121-124, janvier-juin 2013, p. 76.
  - 3 Lydie Pearl, *Corps, sexe et art : dimension symbolique*, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 2001, p. 138.
  - 4 Au vers 60, il est dit : « Et s'il est près de moi un homme d'ici qui sache interpréter le chant des oiseaux, à entendre ma plainte, il croira ouïr la voix de l'épouse de Térée [...] » Eschyle, *Les suppliants*, vol. I, P. Masson (trad.), Les Belles Lettres, 1921, p. 15.
  - 5 Cf. Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight. Volume I: Selected Writings in Meta-Art, 1968-1992*, MIT Press, 1999, 412 p.
  - 6 Cf. Roselee Goldberg, *Performances: l'art en action*, Thames Hudson, 1999, p. 130.
  - 7 Paul Ardenne, *Art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Flammarion, 2002, p. 74.
  - 8 « [T]he work has no meaning or independent existence outside of its function as a medium of change. It exists only as a catalytic agent between myself and the viewer. » Notre traduction. A. Piper, *op. cit.*, p. 42.
  - 9 De même, lors des *Funk Lessons I-IV* (1982-1984), Piper distribue des cartes à des personnes ayant tenu des propos racistes : « Je déplore la gêne que vous cause ma présence, tout comme je suis sûre que vous déplorez la gêne que me cause le racisme. » A. Piper, citée dans Dominique Baqué, *Un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, 2004, p. 147-148.
  - 10 R. Goldberg, *La performance : du futurisme à nos jours*, C.-M. Diebold (trad.), Thames Hudson, 2001 (1988), p. 174.
  - 11 Il faut associer le souffle à l'image, « toute apparition faisant corps avec sa disparition ». Gilles Deleuze, cité dans Nicole Gingras, *Souffle / Breathing*, Optica, un centre d'art contemporain, 2003, p. 12.
  - 12 « Dans *Freeing the Voice* (Libérer la voix), j'étais allongée par terre sur un matelas, entièrement vêtue de noir, la tête pendant au-delà du bord du matelas, et je hurlais à pleins poumons, donnant libre cours à l'exaspération que tout m'inspirait : [...] le piège dont je me sentais prisonnière. Je hurlais à en perdre la voix – trois heures durant. » Marina Abramović, *Traverser les murs : mémoires*, Arthème Fayard, 2017, p. 101.
  - 13 *Freeing the Voice*, indissociable de la pratique d'Abramović, n'est pas sans rappeler deux actions postérieures réalisées conjointement avec son partenaire Ulay, dont *Breathing In, Breathing Out* (1977) et *AAA AAA* (1978). Faut-il entrevoir dans ces processus faisant corps inexorablement par des face-à-face en duo, où le corps comme vecteur d'un mouvement introduit une perturbation, l'expression d'une adhésion à laquelle s'abandonner ou se heurter, jusqu'à la perte ? Partant d'une position d'égalité, où chacun s'agenouille devant l'autre et essaie de persévérer, de se surpasser, l'action montre soit la confrontation, manifestée avec véhémence, soit une image oscillant entre affrontement et réconciliation, sans résolution. Ce qui nous est montré est presque démontré : c'est une relation maintenue jusqu'à ce que leurs réserves réciproques soient épuisées, au point de s'évanouir.
  - 14 Voir à ce sujet cet entretien de Regina José Galindo avec Silvio de Gracia : « La poésie de la violence », *Inter, art actuel*, n° 105, printemps 2010, p. 9-11.
  - 15 À propos de ce constat et d'*Himenoplasma*, voir Maurice Fréchuret, *L'art et la vie : comment les artistes rêvent de changer le monde, XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Les presses du réel, 2019, p. 247-248.
  - 16 À propos de Regina José Galindo, voir Mildred Durán Gamba, « Urgences métaphysiques. 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. 21-24.
  - 17 Pensons notamment à l'action (2005) consistant à entailler à l'aide d'un couteau sur sa cuisse, jusqu'au sang, chacune des lettres du mot *Perra* (Pute), également le titre de l'action.
  - 18 « Pendant ce temps, ils restent libres. »
  - 19 R. J. Galindo, citée dans Olivier Lussac, *Rituels et violences dans la performance*, Eterotopia France, coll. « Parcours », 2020, p. 157.
  - 20 Cf. Mélissa Correia, « Révélation du praticable "devenir" performatif : en contexte de dépossession », *Inter, art actuel*, n° 130, automne 2018, p. 46-48.
  - 21 Lors du projet *No violaras* (Vous ne violerez pas) (2017), l'usage de l'impératif est un appel à la non-violence, une injonction et un commandement, sans détour.
  - 22 O. Lussac, *op. cit.*, p. 176.
  - 23 Mendieta a invité ses camarades de classe à son appartement où, par une porte laissée entrouverte, elle les a invités à entrer.
  - 24 Cf. Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Denoël, 2018, 364 p.
  - 25 Cf. Anne Creissels, « Performances de plumes : volatiles métamorphoses du féminin », *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Les presses du réel, 2014, p. 115-135.
  - 26 Anne-Marie St-Jean Aubre, « Un corps à lire / Reading a Body », *Esse, arts + opinions*, n° 90, printemps été 2017, p. 83.
  - 27 « Un violeur sur ton chemin. »
  - 28 « Le violeur, c'est toi. »
- p. 36-37  
Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973.
- p. 40  
Regina José Galindo, *La siesta*, 2016.  
Photo : Marco Nari.
- p. 44  
Michelle Lacombe, *Italics; Underlining for emphasis*, 2015. Photo : Christian Bujold.  
Tatoueuse : Dominique Bodkin. Action datant de 2010 réactivée dans le cadre d'une exposition de groupe au Musée d'art contemporain des Laurentides.  
Commissaire : Anne-Marie St-Jean Aubre.