

COLLABORATEURS

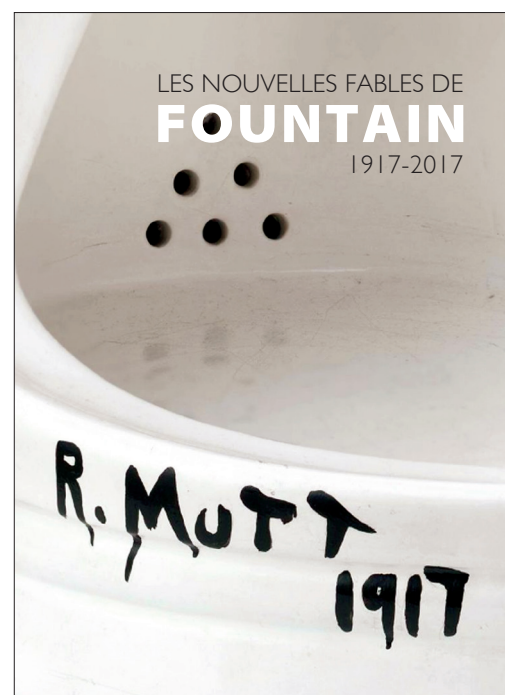
Jaouad Amerzouk
Nathalie Bachand
Julien Blaine
Jacques Caumont
Mélissa Correia
Nathalie Côté
Fernando Davis
Silvio De Gracia
Jacques Donguy
Charles Dreyfus
Marie-France Dubromel
Philippe Franck
Alain Frontier
André Gervais
Istvan Kantor
Michaël La Chance
Françoise Le Penven
Bruno Lemoine
Helge Meyer
Werner Moron
Víctor Muñoz
Virgile Novarina
Cai Qing
Elvira Santamaría
Jean-Jules Soucy
Artur Tajber
Sylvie Tourangeau
Gabriela Zigova

11,95 \$



ISBN 978-2-924298-31-2 imprimé
ISBN 9978-2-924298-32-9 (PDF)

EN SUPPLÉMENT



inter

A R T A C T U E L

127

RISQUES ET DÉRAPAGES

2/2

INTER, ART ACTUEL 127 RISQUES ET DÉRAPAGES 2/2





LA PROMESSE DU PERFORMATIF, EN PÉRIL ?

► MÉLISSA CORREIA

Aujourd'hui, à une époque où il suffit d'un incident pour resserrer les règles pour tous et où le cadre semble effectivement se durcir, Qingmei Yao¹, une jeune artiste originaire de Yueqing, dans la province chinoise Zhejiang, et basée en France, entonne en 2012 dans les rues, à partir d'une voiture équipée d'un haut-parleur se greffant dans le corps d'une idéaliste obstinée, après deux tours du circuit du Grand Prix de Formule 1 à quelques kilomètres de Nice, son *Troisième couplet de l'Internationale solo à Monaco*. En effet, l'hymne révolutionnaire qui évoque la trahison des idéaux de la devise républicaine en débutant par « L'État opprime et la loi triche », d'ailleurs interdit en Chine, est diffusé dans le paradis fiscal de la primauté de Monaco, juste avant que Qingmei Yao soit interceptée par deux policiers face à la place du Casino. Tantôt *Le procès* (2013), où le corps (in)discipliné de Qingmei Yao paraît obstiné à se défendre dans un dialogue avec trois distributeurs automatiques, intégrant et diffusant des citations de Mao Zedong, de Maxime Gorki, de Winston Churchill et de Mark Twain – ou alors, un an plus tôt, en 2012, elle s'engage dans une action plus directe du chant de résistance qui se termine par une intervention policière, mais se

poursuit après coup, se transmettant par la vidéo en sous-titrage de la bande son enregistrée où, dans une conversation inattendue, s'impose un contrôle identitaire intégral.

De même, en 2015, Qingmei Yao crée le poste de « mendiant employé » dans un bureau de recrutement à Marseille et engage un processus de négociation et de sélection de candidats, selon une liste de critères et de conditions pour ce contrat de travail destiné à un « comédien », rémunéré pour l'interprétation de son propre « rôle », tout en tenant compte de la disponibilité de l'aspirant. Qingmei Yao part ainsi à la recherche du sujet manquant dans la manifestation publique Art-O-Rama, au cœur de la Friche la Belle de Mai, munie de l'écriteau « Recrute mendiant/SDF pour une foire d'art contemporain/CDD, de trois jours ». La vidéo de l'intervention de recherche du candidat idéal nous apprend qu'il faut disposer obligatoirement d'un numéro de sécurité sociale et signer un contrat CDD ; parmi ceux qui en possèdent un, un certain nombre refuse tout de go. De fait, leur refus pose la question de la rémunération établie à 230 euros pour 24 heures de travail, des conditions et de l'adhésion ou non à la valeur du travail comme

► Qingmei Yao, *One Hour Occupy Parking Art*, Galerie Paradise, Nantes, 2015.

à celle de la participation où pour cette fois la posture de sollicitation a été inversée.

À l'heure où tout s'écroule autour de nous, où nous sommes tous en train de nous surveiller les uns les autres et où nous prenons soin de *trigger warnings* nos communications en ligne, Qingmei Yao invente en 2010 un internaute inspiré des « travailleurs léninistes d'avant-garde », dont le visage et la voix sont devenus méconnaissables par l'usage de filtres, nécessité d'anonymat et de clandestinité oblige. Vidéo déjà mise en ligne sur Youku, l'équivalent de Youtube en Chine, et sur son blogue, Qingmei Yao écrit au sujet de cette promesse intitulée *Le serment d'internaute d'avant-garde* : « La vidéo échappe alors à la censure et elle n'existe et ne résiste que comme fantôme, immergée dans l'immensité informatique. » Immergée dans la masse d'informations et de diversions, cette série de promesses à la patrie échappe aux mailles du contrôle et ne subsiste qu'au fait de son déficit de visibilité. À titre de protagoniste de ces interventions et par une pratique protéiforme, l'artiste met en action et en images des questionnements d'ordre politique et social, des stratégies de résistance et une critique subtile de l'idéologie et du capitalisme global.

Lors du projet *Sculpter un billet de 100 euros*, Qingmei Yao, en 2014, intervient pendant plus d'un mois et déambule dans différents lieux, l'avenue de Montaigne, par exemple, où se trouvent des magasins de luxe, mais aussi dans le quartier défavorisé d'Aubervilliers et aux Champs-Élysées. Essentiellement, son geste consiste à créer une soustraction par répétition et par frottement quotidien d'un billet de 100 euros entre ses doigts, jusqu'à en retirer un minimum de matière. Pendant une intervention aux Champs-Élysées auprès d'une mendicante, Qingmei Yao est interrompue et arrêtée par la police au bout d'un certain temps, à la suite d'un attroupement. Au fur et à mesure de son intervention, les gens s'arrêtaient pour la regarder, la photographier ou imiter son geste métaphorique, devenu, au bout d'un certain moment, ambigu. Elle commente ainsi l'événement : « Heureusement, la police est intervenue ; je souffrais, mon bras commençait à trembler, j'étais vraiment épuisée. »

Dans un autre entretien, lors d'une occupation en contexte de résistance, *One Hour Occupy Parking Art*, à la Galerie Paradise de Nantes en 2015, Qingmei Yao raconte : « Ce projet [Sculpter un billet de 100 euros] s'est aussi développé par mon attirance pour le déplacement et la déambulation, comme le travail de Francis Alÿs et son vidéogramme *Reenactment*, où il se balade dans les rues de Mexico avec un pistolet. L'artiste amène une sorte de danger ; avec le billet de 100 euros, c'est l'inverse, j'amène le danger vers moi². »

Cette intervention directe de Qingmei Yao se clôt par la mise aux enchères du billet qui, au terme des déambulations, a été percé d'un



► Qingmei Yao, *Le procès*, vidéo, 9 minutes, 2013.

petit trou très subtil en son centre, certifiant ainsi le temps écoulé et l'acte en vue de l'acquisition ultérieure lors de la vente aux enchères officielle. Vendu pour la somme de 450 euros, cet enlèvement de matière irremplaçable du *billet sculpté* aura ainsi entraîné, dans le circuit des échanges, une valeur ajoutée.

Acte à la fois de « servitude consentie »³ et, à l'opposé, de désobéissance, la pratique du performatif comme réponse critique à certaines idéologies est, d'une manière ou d'une autre, une occasion d'affirmation subversive. L'acte subversif, qui désigne un processus par lequel les valeurs d'un système en place, comme la privation des espaces publics, sont contredites, n'est pas sans risque, quand bien même celui-ci se veut une manière de « répondre à » et d'« être au service de » ; se veut une façon de considérer le mieux-être de tous, y compris ceux qui sont en situation de dépossession et de précarité extrême.

APPRIVOISER LA LIMITE

Bien des artistes, de manière avouée, revendiqueront de faire l'essai *stricto sensu* d'une inscription à la fois par une « pergression »⁴ jusqu'à la limite de l'interdit avec des gestes, des attitudes, des postures, et à la fois par un « retour à l'antécédence de l'excès »⁵, de l'exorbitance, pour créer des espaces d'apparition autres. Toutefois, sans même être portées à leur plus haute intensité et avec peu de moyens, ces mises en épreuve de la limite et ces manifestations de la rupture ou passages à vide – se donnant en exemple et offrant dans leur immédiateté et leur documentation un ensemble de représentations contre un système d'énonciations normatif et pour un nouveau champ énonciatif – s'avèrent des exercices débridés de libération, destinés à un possible effondrement de la norme – et de fait anticipent la limite et se heurtent au cadre de la loi dont le fondement est constamment réitéré par la violence coercitive, elle-même produite par l'ensemble du corps social et par les individus, sur eux-mêmes et entre eux.

D'un point de vue historique, ce qui est frappant, c'est que le risque se mesure en fonction de l'intégrité du corps, du degré de dangerosité potentielle en regard de la protection de l'artiste. Or, à une époque où tout est fait pour « notre mieux-être, notre santé et notre sécurité », c'est l'artiste, cette identité *piégée*, embourbée dans un tout – possible –, qui tantôt « se heurte » à la temporalité mécanisée, accélérée, de nos vies assujetties à cette instance d'adhésion au « standard » – le mot *norme* se dit *standard* en anglais – ou tantôt, sitôt débusquée, s'abat alors sur une liberté aussitôt reléguée au rang de l'alibi, de la normativité. Dans le contexte actuel, même l'expression *mise à l'épreuve* qui est, usuellement parlant, définie juridiquement par « sursis avec mise à l'épreuve » ou encore « assortie d'un travail général » consiste en une mesure de contrôle social de certaines personnes condamnées. Les marges d'épreuve de contact direct, d'écriture ou de supplément documentaire du performatif paraissent ici d'emblée corrélées aux politiques de sécurité commune.

LES DILEMMES DE LA PROXIMITÉ ET DE LA SOLIDARITÉ

Le sujet qui s'immerge à l'intérieur du tourbillon de sa vie éthico-politique et d'une certaine saturation ou crise culturelle, autant dire d'une crise ontologique *générale*, au terme d'une sorte de descente ou de régression, pour reprogresser et s'y inscrire – avec toute l'ambiguïté constituante et structurante qu'instaure une invisibilité imposée dans un réel déshumanisant –, doit par nécessité et dimension éthique *prendre place* afin d'être appréhendé et reconnu comme apparition humaine. Cet exercice, impossible à réaliser sans la liberté de vivre ou sans cette condition ontologique inaugurale, offre une occasion d'actualiser un refus qui peut ressembler à une désobéissance devant la matrice de ses propres expériences, de la violence qui évolue, se continue, se perpétue dans un *continuum* de la sphère des liens

interhumains, un système de relations de pouvoir et d'économie dans une société où ce qui est « extrême » emballe l'offre et se monnaie. Ce glissement n'est pas léger. C'est une transition vers ce qui occupe « une place de choix » dans notre société où extrémiser la violence même sur fond d'abjection, de terreur et d'insécurité est institué comme *présence* – au registre des représentations de l'humain, en tant qu'indexation plus ou moins avouée de la vie⁶. La vie corporelle comme telle, quand une vie semble une ouverture à l'altérité, à la mort, offre une occasion de se dévoiler en solidarité ou encore en confrontation avec ce qui récusé et interdit même à autrui le droit d'être.

Lors d'un dialogue avec Judith Butler, Athena Athanasiou énonce cette possibilité de *prendre place* en ces termes : « La perspective qui est la nôtre ici d'une politique effective du performatif fait clairement écho à la formule d'Arendt concernant « l'espace d'apparition »⁷ qui advient à travers l'action politique. Il pourrait être utile à notre réflexion de passer de l'expression d'espace d'apparition à celle d'*apparition espaçante*. Dans ce contexte, la notion d'espace ne doit absolument pas être comprise comme un synonyme de fixité, mais implique plutôt une dimension performative de « prendre place ». En ce sens, l'« apparition » n'est pas réductible à un phénomène de surface : au contraire, elle s'ouvre pour toucher ce qui est mis en scène et réalisé tout en reconnaissant ce qui ne peut l'être⁸. »

Tandis que cette problématique de la normativité sociale, et donc d'une invisibilité imposée, ainsi que celle des normes d'apparition et d'exposition à la violence sont soulevées, Athena Athanasiou énonce ensuite cette question épineuse : « Mais alors tout corps⁹ peut-il apparaître¹⁰ ? » Judith Butler répond : « [C]es corps incarnent un message, ils le réalisent performativement, même lorsqu'ils dorment en public, même lorsqu'ils organisent des méthodes collectives de nettoyage des lieux qu'ils occupent¹¹. » Autrement dit, la question initiale de la reconnaissance implique une réflexion sur la possibilité d'agir. Que peut le corps ? Assurément, pour Butler, un corps peut agir contre cette violence de contrôle omniprésente et quasi inaperçue de nos vies « correctes et sécuritaires » afin de rediriger un certain potentiel de destruction en soi, de façon à contrecarrer les visées qui la motivent. Dans l'hypothèse où tout corps est une singularité quelconque, sans identité, comment ces formes de vie corporelles qui s'inscrivent dans la voie éthique d'un engagement prédisposé à un risque, et à un échec, deviennent-elles accessibles, intelligibles, sensibles et viables ? Comment ces corps, susceptibles de répondre, se réajustent-ils autrement qu'en empruntant expressément le sillon ou terrain miné de notre historicité culturelle et normative de la limite et de la violence qui, tour à tour, se joue en chacun de nous ? Que peuvent les corps qui engagent une vigilance certes agressive, mais en contrepoint d'une tendance de l'agressivité à surgir sous forme de violence ? Encore, que peut débloquent un art qui va au-delà, dans un *dépassement* de l'art ?

D'emblée, s'écarter d'une norme, jouer de sa vie ou jouir de son anonymat, de sa clandestinité, on peut bien le faire comme on aime le faire. De même, Agamben, dans *Identité sans personne*, écrit : « On peut bien [...] se promener incognito par les rues de la ville et s'habiller comme un mendiant¹². » Si tel est le cas, pour paraphraser Agamben, s'il n'y avait jamais par exemple un moment où mon nom est reconnu comme *mien*, si, comme certains saints invitent à le faire, je passais toute ma vie dans la non-reconnaissance, alors mon identité personnelle serait perdue à tout jamais. À l'inverse de cette identité personnelle sans *persona*, un « sujet » qui n'a pas encore brûlé ses cartes d'identité, désormais devenu lui-même supplément numérique de sa personne, défini par ses données, pose cette réelle problématique de la biométrie : « [E]t qui sait si derrière le dispositif qui semble me reconnaître il n'y a pas encore d'autres [humains] qui n'ont aucune intention de me reconnaître, mais seulement de me contrôler et de m'accuser¹³ ? »

Alors, faire cet essai d'une épreuve de contact direct ou essayer d'incarner ce devenir par une action concertée, que l'on peut appeler liberté ou résistance, équivaut pour bien des artistes à inventer des façons de prendre place au cœur d'une projection imaginaire afin d'étendre leurs alliances au-delà de l'affirmation d'une similitude ou d'une communauté – d'autant plus que rien ni personne n'y à sa place assurée à l'avance.

RÉCITS, TEMPORALITÉ DES LIENS ET DÉHISCENCE AFFECTIVE

Revenir au corps *exposé* dans sa précarité même et son besoin d'être mis à l'abri d'une perte, d'une dépossession réappropriée et oblitérée simultanément, consiste à persister au regard de la temporalité et de l'espace du vécu, à partir de cette structure « ek-statique »¹⁴ du corps, afin de repenser autrement ce qui fonde le commun. Le sujet qui s'en remet à cette extériorité tout en se focalisant sur ce qui est *hors de lui* fait arriver des situations qui auraient pu ne pas « avoir lieu » – par une autodidaxie et les intermédiaires d'une dérive, de rites ou, pour couper court, d'un ensemble de gestes *hiatus* – et qui oscillent entre une béance qui abîme et une forme de rencontre d'un « nous » fait de liens. De même, Judith Butler écrit : « Ce n'est pas seulement “son propre” combat ou le combat apparent “d'autrui”, mais précisément la déhiscence qui est à la base du “nous”, la condition sous laquelle nous sommes [...] liés ensemble¹⁵. » De cette façon, cette déhiscence nous enjoint à prendre le risque de nous « entrouvrir » – en extension au verbe *hiscere*, comme dans l'expression qui consiste à « ouvrir la bouche (pour parler) ». Ainsi, Judith Butler relance, par le terme *dehiscence*, équivalent en français et anglais, cette idée d'une béance ontologique du sujet, cette indétermination du dire, de l'acte de raconter – en l'occurrence, les récits des affects liés à l'expérience de la violence d'une norme, d'une normativité.

L'artiste canadienne Diane Borsato a réuni six substituts (des danseurs contemporains) lors d'une action pour infiltrer une cérémonie bénéfique organisée par la Art Gallery, en Ontario. Lors de *Falling Piece à Toronto en 2010*¹⁶, des corps vêtus avec élégance pour l'occasion se livrent à une série d'interprétations de chutes « accidentelles » et à diverses exécutions discrètes ou théâtrales. Plus d'une centaine de chutes sont ainsi mises en scène et, au même instant, observées par les invités. Similaire à la tactique d'une mobilisation éclair politisée (*flash mob*), cette coalition inclassable de corps en quelque sorte en ivresse, en *dérapiage*, est reprise en d'autres lieux¹⁷. Sur un blogue personnel, un témoin écrit : « *It worked perfectly until the media started chasing them with cameras. When a fallen person receives flashbulb pops instead of “a helping hand up”, you know you're looking at a work of performance art*¹⁸. » Malgré cet enjeu du *fashioning*, façonnant du même coup une autre réception, cette action concertée et orchestrée en vue de décliner une multitude de simulations d'un « nous » et de produire des images semble chercher à pointer et à réitérer par des exaltations en décadence un diagnostic social où l'autonomie et l'authenticité ont basculé, ont été renversées, tout en ne pouvant être dites autrement qu'à partir d'un usage détourné des corps.

Dans un tout autre registre de clandestinité, de visibilité ou de risque, Diane Borsato crée *How Easy It Would Be to Be Garbage* (Montréal, 2002). Un hiver, sur un trottoir enneigé, l'artiste prend place dans un sac à ordures en entrant son corps jusqu'au cou puis en ressortant par l'ouverture, sa tête recouverte d'une cagoule rouge. En état de vulnérabilité et d'insécurité, son corps nous semble jeté là, dans un tas d'ordures déposées dans une rue du quartier située à proximité du marché Jean-Talon, comme s'il sortait de l'obscurité ou s'il voulait brouiller nos repères avec ce déplacement distinctement affirmé. Bien qu'elle soit carrément installée là, immobile parmi les déchets, Borsato porte son regard en direction de l'objectif, indiquant par le fait même qu'elle

nous regarde, nous interroge sur cette forme de cruauté surmoïque infligée à son corps. Ce corps index, comme expulsé d'une chute à déchets, est incarné (*embodied*¹⁹) en une *présence jetable*, marquant une inquiétude en partage, où le « visage »²⁰ demeure ce lieu d'une expressivité dévoilée, d'une faille. À propos de cette conception du visage appartenant à la sphère de l'éthique et au mode le plus fondamental de la responsabilité, soulignons que l'approche d'une relation éthiquement sensible d'un amour à l'autre est conséquemment corrélée à notre interdépendance à autrui ou, autrement dit, au « fait que le soi ne peut pas survivre tout seul, ne peut pas trouver de sens dans son propre être-au-monde »²¹. De là vient un souci à l'égard de la désuétude du corps, de la chair suspendue, mis en emphase par cet instant du regard photographié de Borsato. Dans le récit qui accompagne le document visuel de cette action, elle raconte : « *I was recovering from surgery and feeling terribly material and ephemeral. [...] Could I just be thrown away like anything else ?*²² »

DE LA PRISE DU RISQUE, AU PLUS PRÈS D'UNE EXTÉRIORITÉ

En porte-à-faux des représentations somatiques conventionnelles, certains de ces corps écorchés vifs, voire altérés dans leur dimension physique, qui se présentent comme extériorités transformées, suscitent parfois un sursaut, une palpitation, un haut-le-cœur, nous donnant l'occasion d'un rendez-vous avec nos propres malaises, répulsions et refoulements. L'intensification de la prise de risque dans le territoire des pratiques, et parfois d'une « furtivité commandée étant donné [l']illégalité assumée du geste »²³, se confronte alors aux effacements sociaux intérieurs. C'est ce qu'offre en partage cette vraisemblance d'un dérèglement, d'une altération ou d'une « mise en déroute » des normes, qui tend à *faire avec peu* et à se diriger vers une redéfinition ontologique du corps – où il n'y a parfois presque rien à voir en termes de corps exposé, d'exposition ou de détournement, mais tout à appréhender, à expliquer. Cette vraisemblance est aussi corrélée à une certaine étymologie latine du terme *extrême* et du superlatif *exter*, désignant « extérieur », « extériorité ». En ce sens, Paul Ardenne, dans *Extrême : esthétiques de la limite dépassée* (2006), met de l'avant l'idée selon laquelle les investissements, inconcevables sans maints déplacements des corps déplacés, des extériorités s'éprouvant, nous enfoncent une mise à l'épreuve en créant, selon leur façon de se camper, des situations « du côté de la secousse » et parfois de l'imposture ou encore intrinsèquement problématiques sur le plan éthique. À partir de ce fait, la question à poser est la suivante : en quoi cette liberté comme apparition de résistance, de survie et de résilience convient-elle à notre condition ontologique d'êtres vivants ? Pourquoi l'artiste s'est-il autorisé à prendre ce risque, à poser ce geste qu'il a offert comme il l'a offert ? Assurément, la pratique du performatif non normative est et demeure en marge d'une position sécurisée. ◀

Photos : courtoisie de Qingmei Yao.

Notes

- 1 Voir le site Web de Qingmei Yao au www.sunshinemaya.wixsite.com/yaoqingmeiwork.
- 2 Qingmei Yao, citée dans Léo Bioret, « Entretien : Qingmei Yao, galerie Paradise, Nantes » [en ligne], *Inferno*, 10 février 2015, www.inferno-magazine.com/2015/02/10/entretien-qingmei-yao-galerie-paradis-nantes.
- 3 « [S]oyez résolu de ne plus servir, et vous voilà libres », prônait Étienne de La Boétie (1530-1563) dans le *Discours de la servitude volontaire* ou *Contre un des 1546*. Voilà l'enseignement indispensable que l'auteur nous a laissé.
- 4 « À proprement parler, ces dynamiques ne sont pas toutes synonymes de transgression, et caractériser le jeu qui opère dans la performance devrait nous conduire à parler plutôt de “pergression”, autrement dit une marche

- par et à la limite plutôt qu'un franchissement. » (David Zerbib, « Les quatre paramètres ontologiques de la performance [et leurs doubles] », dans Rachel Cuir et Éric Mangion [dir.], *La performance : vie de l'archive et actualité*, Les presses du réel, 2013, p. 194.)
- 5 « Autant de pratiques autres, promptes à nous “désextrémiser”, dont l'émergence est en rapport avec le sentiment d'une dissolution de nous-mêmes. Autant de pratiques antiextrémistes dont l'offre pourrait séduire toujours plus, par effet de compensation. Cela dit en paraphrasant, modifiée juste un peu, une formule freudienne bien connue : régresser pour reprogresser. Revenir à l'antécédence de l'excès, puis revivre autrement. » (Paul Ardenne, *Extrême esthétique de la limite dépassée*, Flammarion, 2006, p. 434.)
 - 6 « Ce glissement n'est pas léger. Il indexe de manière vraisemblable une lassitude plus ou moins avouée, celle de la vie reconduite quotidiennement, cette vraie vie que marque la répétition des jours, des affects, des postures, à nos yeux jamais assez exaltée. [...] L'“extrême”, de manière consubstantielle, ne peut dès lors qu'y occuper une place de choix. Sa force, qui impliquerait sa durée : il [ce qui est l'“extrême”] s'y est institué comme présence. » (*Ibid.*, p. 434.)
 - 7 Cf. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, G. Fradier (trad.), Calmann-Lévy, 1961, p. 259 et sq. (Fradier traduit : « espace d'apparence ».)
 - 8 Judith Butler et Athena Athanasiou, *Dépossession*, C. Nordmann (trad.), Diaphanes, 2015, p. 169-170.
 - 9 Corps : en anglais, le terme *anybody* qui signifie « n'importe qui » fait entendre, lorsqu'on le décompose en ses éléments constitutifs, « n'importe quel corps », *any body*.
 - 10 *Ibid.*, p. 170.
 - 11 *Ibid.*, p. 172.
 - 12 Giorgio Agamben, « Nudités », *Identité sans personne*, Rivage, 2012, p. 70.
 - 13 *Ibid.*, p. 79.
 - 14 Concept tiré de la pensée de Martin Heidegger (1889-1976), notamment de son ouvrage *Être et temps* ([1972], F. Vezin [trad.], Authentica, 1986, 589 p.). L'idée d'ek-stase s'entend, chez Heidegger, « dans le rapport originaire et fondateur que l'être entretient avec le temps ». « Les trois ek-stases temporelles du passé, du présent et de l'avenir apparaissent ainsi comme les directions de ce mouvement par lequel la temporalité met l'être hors de lui-même. » (Sylvain Auroux et André Jacob [dir.], *Encyclopédie philosophique universelle*, « Les notions philosophiques : dictionnaire », vol. II, PUF, 2e éd., 1998.)
 - 15 J. Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Zones, 2010, p. 176.
 - 16 Voir le site Web de Diane Borsato au www.dianebersato.net/projects/falling-piece.
 - 17 Lors d'*Everything Everyday*, Vancouver Art Gallery, 2010, et au National Arts Centre avec AXENEO7 en association avec Dorsale Danse, 2015.
 - 18 « Cela fonctionnait parfaitement jusqu'à ce que les médias commencent à les chasser avec des caméras. Quand une personne tombée reçoit des flashes à la place d'une aide, vous savez que vous regardez un travail de performance. » (Notre traduction. Andrea Carson Barker, « A Massively Massive Party at the AGO », *View on Canadian Art* [en ligne], 9 avril 2010, www.viewoncanadianart.com/2010/04/09/a-massively-massive-party-at-the-ago.)
 - 19 Cf. D. Zerbib, *op. cit.*, p. 191.
 - 20 Cf. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Nijhoff, 1961, 284 p.
 - 21 *Id.* et Richard Kearney, « De la phénoménologie à l'éthique : entretien avec Emmanuel Levinas », *Esprit*, no 234, juillet 1997, p. 131. Levinas a d'abord développé cette conception dans *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (*op. cit.*).
 - 22 « Je récupérais à la suite d'une chirurgie et je me sentais terriblement matérielle, éphémère. [...] Est-ce que je pourrais tout bonnement être jetée comme n'importe quoi d'autre ? » (Notre traduction. Diane Borsato, « How Easy It Would Be to Be Garbage » [désormais hors ligne], *Projects*, www.dianebersato.net/projects/how-easy-it-would-be-to-be-garbage.)
 - 23 E. Levinas et R. Kearney, *op. cit.*, p. 68.

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 corporéité 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.