Décoloniser a travers la performance

Le cas de trois artistes centroaméricains

Marcelle BRUCE
Université de Lille

https ://doi.org/10.17184/eac.8115

Résumé : Cet article traite de la relation entre l'art et les perspectives du groupe Modernité/Colonialité, formé en Amérique latine à la fin des années 1990. L'accent est mis sur le concept de l'art en tant que construction fondamentalement moderne. L'article met en lumière trois artistes d'Amérique centrale : Lukas Avendaño de la communauté zapotèque, Benvenuto Chavajay de la communauté maya-tz'utujil et Scheherazade Zambrano du Mexique. L'argument central est que leurs pratiques artistiques contribuent à une décolonisation de la performance en abordant des aspects clés tels que l'énonciation située, la distinction entre performance et rituel, et l'interaction du temps et de l'espace dans le contexte de la modernité.

Mots-clés : performance, décolonialité, relationnalité, Benvenuto Chavajay, Scheherazade Zambrano, Lukas Avendaño

Abstract: This article discusses the relation between art and the perspectives of the Modernity/Coloniality group, formed in Latin America during the late 1990s. The focus is on the concept of Art as a fundamentally modern construct. The article highlights three Central American performance artists: Lukas Avendaño from the Zapotec community, Benvenuto Chavajay from the Maya-Tz'utujil community, and Scheherazade Zambrano from Mexico. The central argument is that their artistic practices contribute to a decolonization of performance by addressing key aspects such as situated enunciation, the distinction between performance and ritual, and the interplay of time and space within the context of Modernity.

Keywords: performance, decoloniality, relationality, Benvenuto Chavajay, Scheherazade Zambrano, Lukas Avendaño

Dans cette communication, nous commencerons par expliciter le lieu d'énonciation à partir duquel nous abordons ce sujet : l'histoire de la pensée latino-américaine et les propositions théoriques du groupe Modernité/Colonialité, créé en Amérique latine à la fin des années 1990[1]. Nous présenterons d'abord quelques concepts clés de la théorie de la Modernité/Colonialité, puis nous définirons l'Art comme un concept

[1] Le groupe Modernité/Colonialité a été un groupe pluridisciplinaire né à la fin des années 1990 à partir des échanges théoriques entre le sociologue péruvien Aníbal Quijano, le sociologue vénézuélien Edgardo Lander, le sémiologue argentin Walter Mignolo, le philosophe argentin Enrique Dussel, l'anthropologue colombien Arturo Escobar, l'anthropologue vénézuélien Fernando Coronil, le philosophe portoricain Ramón Grosfoguel, le philosophe colombien Santiago Castro-Gómez, la sémiologue argentine Zulma Palermo, la pédagogue états-unienne Catherine Walsh, le philosophe portoricain Nelson Maldonado-Torres, entre autres.

éminemment moderne. Enfin, nous mettrons en avant trois artistes performeur · se · s centroaméricain · e · s : le Zapotèque Lukas Avendaño, le Maya-tz'utujil Benvenuto Chavajay et la Mexicaine Scheherazade Zambrano. Nous soutenons que leurs pratiques participent à une décolonialité de la performance, en abordant trois questions principales : l'énonciation située depuis la *frontière*, la séparation entre performance et rituel, et la relation entre temps et espace dans la Modernité.

1 L'amérique latine et la colonialité

L'Amérique Latine, cette invention conceptuelle[2] de l'Europe, a été la première colonie du système-monde moderne et représente l'altérité sur laquelle s'est construite la subjectivité occidentale[3]. La colonisation de l'Amérique constitue l'événement fondateur du système-monde moderne et de ce que nous appelons la Modernité (Dussel, 1992, p. 5-6). L'Europe, devenue le centre du système-monde moderne, impose ses modes d'organisation, son épistémologie et infériorise toutes les autres formes de faire l'expérience du monde.

Selon Aníbal Quijano (Quijano, 2000, p. 214), les relations sociales dans le système-monde moderne sont ainsi caractérisées par une *structure*[4] *coloniale du pouvoir* qui impose une domination par des moyens non exclusivement coercitifs et naturalise la suprématie des modes européens sur toutes les autres formes de vie. Cette structure articule toutes les formes de contrôle des relations sociales connues dans tous les aspects de l'existence humaine, les soumettant à l'hégémonie d'une institution propre à la structure de pouvoir moderne/coloniale. Ainsi, le travail, ses produits et ses ressources sont contrôlés par l'entreprise capitaliste ; le sexe, ses produits et ses ressources par la famille bourgeoise hétéro-patriarcale ; l'autorité, ses ressources et ses produits par l'État-Nation ; la subjectivité et l'intersubjectivité, leurs produits et leurs ressources, par l'eurocentrisme. Chacune de ces institutions de contrôle est interdépendante des autres, ce qui fait de la *structure coloniale du pouvoir* un système.

La Colonialité désigne alors un modèle de pouvoir qui émerge en tant que résultat du colonialisme moderne, mais qui persiste même après les indépendances des anciennes colonies. Elle fait référence à une structure de pouvoir qui opère en naturalisant les hiérarchies territoriales, raciales, culturelles et épistémiques afin de reproduire les relations de domination. Le sociologue portoricain Ramón Grosfoguel définit la Colonialité comme une

[2] Sur comment l'Amérique a été « inventé » par Occident voir : Mignolo, 2007 ; O'Gorman, 1958

[3] La première identité géoculturelle moderne et mondiale fut l'Amérique. A leur arrivée sur ce continent, les ibériques trouvèrent une énorme diversité de peuples, chacun avec son histoire, sa langue, ses produits culturels, sa mémoire et son identité. Quelques années plus tard, ils étaient tous réduits à une seule identité : les « amérindiens ». Ainsi, la constitution de l'Europe comme entité/identité historique fut rendue possible à partir de la conquête et de l'exploitation du travail et des ressources des « autres » identités. C'est la domination sur l'Amérique qui donna à l'Europe l'avantage nécessaire pour se placer au centre du système-monde moderne. L'Amérique et l'Europe se produisirent ainsi mutuellement comme les premières nouvelles identités géoculturelles du monde moderne. La spécificité des relations sociales dans le nouveau système-monde moderne/colonial fut que ces nouvelles identités géoculturelles furent hiérarchisées dans un système catégorisé à partir de la notion de race et dominé par les Européens ou les blancs. (Quijano & Wallerstein, 1992, p. 584-585)

[4] Quijano utilise le mot espagnol patrón. En traduisant le concept à l'anglais, Mignolo utilisa matrix, qui est revenu à l'espagnol comme matriz et qui est préféré par certains sur le mot patrón, qui a une référence patriarcale. Nous avons choisi d'utiliser le mot « structure » qui nous semble mieux transmettre l'idée du concept original, en suivant la traduction faite par Claude Bourguignon Rougier et Philippe Colin.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

> hétérarchie de relations de pouvoir qui se déploient au niveau mondial (selon des critères tout à la fois raciaux, sexuels, épistémiques, spirituels, linguistiques, pédagogiques, économiques, esthétiques, de genre, etc.) et s'imbriquent mutuellement dans le cadre d'un schéma global dans lequel Occident, reconnu supérieur, domine et exploite un monde non occidental, jugé inférieur » (Grosfoguel, 2014, p. 7).

Ainsi, même si le colonialisme précède la Colonialité, celle-ci survit au colonialisme. Elle persiste dans les manuels scolaires, la culture, le sens commun, l'autoreprésentation des peuples, les aspirations des individus, et de nombreux autres aspects de notre expérience moderne : nous respirons habituellement de la Colonialité dans la Modernité (Maldonado-Torres, 2007, p. 131).

A partir de ces réflexions, le sémiologue argentin Walter Mignolo développe le concept de *différence coloniale* pour évoquer le lieu et les expériences de ceux et celles qui ont été objet d'infériorisation par ceux et celles qui se considèrent supérieurs. Cela résulte de la logique hiérarchisant de la *structure coloniale du pouvoir*, et représente l'expérience de ceux et celles qui ont été identifiés comme *différents* :

> La *différence coloniale* est l'espace dans lequel s'articule la colonialité du pouvoir. C'est aussi l'espace où la restitution de la connaissance subalterne est en cours de vérification et où émerge la pensée frontalière. La différence coloniale est l'espace dans lequel les histoires locales, qui inventent et rendent réelles les conceptions globales, rencontrent les histoires locales qui les reçoivent ; est l'espace dans lequel les conceptions globales doivent être adaptées et intégrées ou dans lequel elles sont adoptées, rejetées ou ignorées. La différence coloniale est, enfin, la localisation à la fois physique et imaginaire depuis laquelle la colonisation du pouvoir opère à partir de la confrontation entre deux types d'histoires locales qui se développent dans différents espaces et temps à travers la planète. (Mignolo, 2011, p. 8)

La différence coloniale est ainsi une différence ontologique, politique, épistémique, économique imposée depuis la constitution du système-monde moderne pour hiérarchiser les êtres humains à partir des intérêts géopolitiques et géoéconomiques des colonisateurs et qui se reproduit depuis jusqu'à nos jours.

2 Art et colonialité

L'Art a joué un rôle central à la fois dans la reproduction et dans la résistance à la Colonialité. L'autonomisation de la sphère de l'Art n'a réellement commencé qu'à la fin du XV^{e} siècle, dans l'Italie de la Renaissance, lorsque des groupes de peintres ont commencé à revendiquer la reclassification de leur métier, jusqu'alors considéré comme un art mécanique, en tant qu'art libéral. Ce processus a naturellement entraîné l'émancipation des artistes vis-à-vis des corporations d'artisans, émergeant ainsi, pour la première fois, comme des sujets créateurs. Ce phénomène, qui a débuté en Italie au XV^{e} siècle, s'est répandu en Europe et atteint son apogée au XVIII^{e} siècle, durant la

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

période des *Lumières*. La rencontre de la subjectivité moderne-européenne et l'Autre américain résulte dans la première partition géo-esthétique du système-monde moderne : l'artiste-créateur (européen) et l'artisan-reproducteur anonyme (l'indigène), ainsi qu'entre les "bonnes" images légitimes et autorisées, et les "mauvaises" images niées et interdites. Les colonisés étaient non seulement interdits de développer des expériences subjectives à partir de leurs propres modèles d'expression visuelle et plastique, mais ils étaient également contraints d'accepter la condition honteuse de leur propre imaginaire et d'adopter ceux des conquéreurs (Quijano, 1998, p. 122).

La *différence coloniale* apparaît alors, affirmant l'infériorité de toutes les formes d'expressions des sociétés originaires américaines, imposant les règles et les valeurs d'une Europe qui entame sa transition vers le centre du système-monde moderne par le biais de la conquête de nouveaux territoires. Les sociétés non-européennes sont condamnées à rester dans le passé, tandis que les regards sont tournés vers l'avenir, la civilisation, et le progrès. Ainsi, les productions sensibles des sociétés non-européennes sont classées comme de l'artisanat, et la Colonialité opère pour effacer les traces de leurs modes de production, de leurs techniques, de leur apprentissage et de leur transmission. Ces productions sont dévalorisées en raison de leur caractère local et archaïque, en contraste avec l'universalité, la modernité et l'innovation des œuvres d'art européens.

Á la fin du XVIII^{e} siècle, l'esthétique se constitue en tant que discipline sur la base de l'idée kantienne de l'existence d'un sixième sens, le goût, considéré comme universel et permettant aux individus de discerner ce qui est beau. La philosophie kantienne finit par autonomiser complètement l'Art des autres sphères de la société à travers le concept de "désintéressement". Selon Kant, le goût est défini comme "la faculté de juger d'un objet ou d'une représentation par une satisfaction dégagée de tout intérêt" (Kant, 1993, paragr. V), et le beau est l'objet de cette satisfaction : "quand il s'agit de savoir si une chose est belle, on ne cherche pas si soi-même ou si quelqu'un est ou peut être intéressé à l'existence de la chose, mais seulement comment on la juge dans une simple contemplation" (Kant, 1993, paragr. II).

Ce concept légitime, par le biais de la théorie, de la science, et de la raison, l'infériorité de toutes les expressions sensibles liées à un but autre que la pure contemplation. Cela entraîne la validation de la division entre l'Art et l'artisanat, ainsi qu'entre l'Art et l'art populaire : l'artisanat a une valeur utilitaire tandis que l'Art est désintéressé et purement esthétique ; l'artisan est un reproducteur anonyme qui s'efface dans la collectivité de sa communauté, tandis que l'artiste est un individu créateur doté de talent ou de génie.

Les indépendances des colonies espagnoles en Amérique n'ont pas modifié la structure coloniale du pouvoir, et les nouveaux États-nations latino-américains se sont construits sur le récit d'une identité homogène et "métisse". L'eurocentrisme[5], en tant

[5]Il est important de remarquer que l'eurocentrisme n'est pas la perspective cognitive exclusive des européennes ou des dominants du capitalisme mondial mais de l'ensemble des sociétés élevées et éduquées sous son hégémonie. L'eurocentrisme n'implique non plus l'ensemble de l'histoire cognitive dans l'ensemble du territoire européen ; il indique « une rationalité ou perspective de la connaissance particulière qui est devenue dominante en colonisant et en s'imposant à toutes les autres perspectives et leurs savoirs concrets, aussi bien en Europe que dans le reste du monde » (Quijano, 1998, p. 219). Edgardo Lander résume les principes fondamentaux de l'eurocentrisme : la connaissance est fondée sur la construction de diverses et successives séparations ou partitions, dont les plus significatives (mais pas les seules) les dualismes basiques

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

que perspective dominante du système-monde moderne, continue à se reproduire à travers des institutions modernes telles que l'école, l'université, le musée, etc. Dans le domaine artistique, l'art latino-américain s'est conçu comme un art en "retard" ou "dérivatif", se comparent constamment aux mouvements et aux techniques européennes d'abord, puis étatsuniennes ensuite. Ainsi, le XX^{e} siècle se caractérise par la quête d'une identité propre à l'Amérique Latine qui lui permettrait de s'affirmer et de se libérer. Pour le critique et théoricien de l'art péruvien-mexicain Juan Acha :

> Le problème peut-être le plus important auquel sont actuellement confrontés les arts visuels de notre Amérique est l'absence d'une pensée visuelle autonome qui les nourrit et les renouvelle. Parce que cette autonomie doit être le premier pas obligé de nos efforts d'indépendance artistique et de l'autodétermination esthétique qui en découle. Et parce que c'est dans les arts de beaucoup de nos pays que nous constatons, non sans alarme, une insensibilité à l'urgence de générer et de développer des idées visuelles spécifiques, c'est-à-dire indépendantes des autres idées, même si elles s'accompagnent de celles-ci. (Acha, 1991, p. 35)

Néanmoins, les efforts pour trouver un art authentiquement latino-américain ont souvent abouti à une folklorisation et à une mythification d'un passé indigène, ou à des idéologies nationalistes ou régionalistes dichotomiques. A partir des années 1980, nous assistons à un essor de l'art latino-américain (Candela, 2012, p. 17-18) renforcé par l'intégration des artistes non-occidentaux dans les circuits internationaux de l'art et l'avènement de "l'art global". Toutefois, une réflexion sur l'énonciation, la réception, la légitimation et la représentation commence à émerger : comment sortir des grilles de lecture occidentales pour s'engager dans une décolonialité de l'Art et des pratiques artistiques ? Nous présenterons donc trois artistes contemporains centro-américain.e.s qui, selon nous, s'engagent dans une démarche décoloniale à travers leur pratique artistique.

3 Décoloniser à travers la performance

La performance, en tant qu'action artistique d'énonciation/représentation publique, apparaît dans les années 60 et 70 comme une remise en question des formes artistiques disciplinaires, ainsi qu'une critique du marché de l'art et des institutions artistiques qui décident de ce qui relève ou non de l'art (Taylor, 2011, p. 8). Dans ce contexte, la performance est un art de rupture avec la Modernité. Pourtant, toutes les performances ne sont pas décoloniales, bien que toute performance soit politique. Pour entamer un processus décolonial, il est nécessaire de prendre conscience de notre position au sein

hiérarchisés entre raison et corps, sujet et objet, culture et nature, masculin et féminin ; la compréhension de l'histoire régionale ou paroissiale européenne comme l'histoire universelle. Dans cette perspective, l'Europe représente le modèle normatif de référence pour toute l'histoire, ainsi que le point maximal de l'avancement de l'humanité depuis le « primitif » jusqu'au « moderne » ; la transformation des différences en différences de valeurs, en distances spatio-temporelles, en hiérarchies utilisées pour définir à tous les êtres humains non-européens comme inférieurs (« sauvages », « primitifs », « sous-développés »). La catégorie de race comme instrument classificateur des différents peuples du monde, dans une échelle inférieure, joue un rôle central ici ; la connaissance scientifique et le développement technologique avancent dans une direction linéaire et ascendante vers des niveaux supérieurs à chaque fois dans le savoir et dans la capacité de transformation utile de la nature (Lander, 2004, p. 260).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

de la *structure coloniale du pouvoir*, afin de nous détacher de l'eurocentrisme inhérent à l'ontologie et à l'épistémologie moderne, et de reconnaître d'autres formes de comprendre, de ressentir et de vivre. Selon Walter Mignolo (2011b, p. 13-14), le défi consiste à libérer l'aísthesis, c'est-à-dire, la capacité de tout être vivant à ressentir, afin de décoloniser l'esthétique qui impose et universalise un canon de beauté. Ainsi, l' "aisthesis décoloniale" propose une critique des esthétiques modernes et postmodernes, et contribue à rendre visibles d'autres formes de faire l'expérience du monde qui ont été infériorisées, exclues ou réduites au silence par la Structure colonial du pouvoir.

Nous soutenons que les trois artistes que nous présenterons par la suite s'engagent dans une démarche décoloniale pour au moins trois raisons. Premièrement, ces trois artistes s'énoncent depuis ce que Walter Mignolo appelle, en suivant Gloria Anzaldúa (Anzaldúa, 2016), la *frontière*. Cet espace représente l'expérience de subjectivités fragmentées et multiples, marqué par la différence coloniale. C'est un espace conflictuel et dynamique propice pour l'émergence d'une pensée/action de ré-existence :

> La pensée frontalière [...] est une conséquence logique de la différence coloniale. [...] La différence coloniale crée des conditions pour le développement de situations dialogiques dans lesquelles une énonciation fracturée est représentée du point de vue subalterne comme une réponse au discours et à la perspective hégémonique. La pensée frontalière est donc plus qu'une énonciation hybride. C'est une énonciation fracturée dans des situations dialogiques qui s'entrelacent mutuellement avec une cosmologie territoriale et hégémonique [...] (Mignolo, 2011, p. 8-9)

La deuxième raison est que ces artistes remettent en question les limites de la définition moderne d'Art. En effet, alors que la séparation entre l'Art et l'artisanat a été la première partition géo-esthétique de la Modernité, ces artistes explorent la frontière entre la performance et le rituel. Selon la logique de hiérarchisation de l'épistémologie moderne, l'anthropologie a associé le rituel aux sociétés traditionnelles, à la magie, au sacré et aux croyances mythiques, en opposition à la rationalité et la sécularité des sociétés modernes[6]. En incorporant des rituels sur la scène de l'art contemporain, ces artistes perturbent nos cadres de lecture et ouvrent d'autres possibles où la performance et le rituel ne s'opposent pas mais entrent en dialogue. Enfin, ces trois artistes remettent en question l'ontologie même de la Modernité à partir de ce que l'anthropologue colombien Arturo Escobar appelle les ontologies relationnelles. Ces ontologies sont basées sur l'interrelation entre les êtres humains et le monde naturel, ainsi qu'entre le temps et l'espace, plutôt que sur la séparation (Escobar, 2018, p. 73-78).

Lukas Avendaño est un artiste performeur zapotèque muxe[7] né dans l'Isthme de Tehuantepec au Mexique. Ses études en anthropologie à l'Université Veracruzana à

[6] En termes de définition, le rituel n'est nullement exclusif des sociétés non-occidentales. Des rituels sociaux, séculaires, ont été abordés depuis le XIX^{e} siècle par des sociologues tel Émile Durkheim. Or, une division persiste dans le type de rituels qu'on désigne aux sociétés modernes et aux sociétés traditionnelles.

[7] Les muxes sont, dans la culture zapotèque de l'Isthme de Tehuantepec, des personnes nées biologiquement du sexe masculin mais qui culturellement assument des rôles sociaux et affectifs non-masculins.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Xalapa au Mexique l'ont amené à prendre conscience de sa *différence* et à réaliser que l'anthropologie, en tant que science moderne, reproduit les séparations ontologiques et épistémologiques de la Modernité, telles que celles entre corps et esprit, objet et sujet, et entre le sujet moderne-occidental et l'Autre. Il souligne que l'anthropologie étudie l'Autre, mais que dans son cas, l'autre c'est lui-même (Avendaño, 2018).

Après l'obtention de son diplôme, il entame des études en danse à la même université et engage un travail performatif centré sur la réflexion sur sa subjectivité, son identité, et sa représentation. Il affirme : "je crois, je ressens et je pense qu'il est temps que ceux qui sont étudiés, regardés, exotisés, puissent parler en leur propre nom" (Avendaño, 2018). Son travail a été analysé notamment par les études de genre à partir de son identité *muxe*, mais nous mettons en avance ici un autre aspect indissociable : sa relation avec le rituel et son appartenance à la culture zapotèque.

En 2012, Lukas crée *Réquiem para un alcaraván*, performance de 55 minutes dans laquelle le performer *muxe* puise dans des fragments de rituels de passage féminins de la culture de l'isthme de Tehuantepec, tels que le mariage, la *mayordomía*[8] , *la danza del alcaraván*[9] et le deuil. Avec cette performance, Avendaño problématise l'intersectionnalité entre le genre et l'ethnicité en faisant appel à son histoire personnelle et à l'histoire de sa communauté, à la fois la communauté *muxe* et la communauté des zapotèques de l'isthme.



Fig. 1 : Réquiem para un alcaraván. Photo : Mario Patiño

Benvenuto Chavajay est un artiste maya tz'utujil né à San Pedro la Laguna pendant la guerre civile au Guatemala[10] . Il quitte son village en 1996 pour étudier à l'École Nationale d'Arts Plastiques de Guatemala, confrontant ainsi la culture urbaine et métisse de la capitale du pays. Cette expérience lui fait prendre conscience de son

[8]La mayordomía est une responsabilité religieuse dans plusieurs communautés indigènes/métisses et liée à l'organisation des fêtes.

[9]Danse traditionnelle qui représente l'accouplement de l'alcaraván, oiseau endogène du Sud du Mexique.

[10]La guerre civile guatémaltèque a lieu entre 1960 et 1996 et oppose la junte militaire à divers groupes populaires. La guerre a frappé notamment les territoires des communautés mayas du nord du pays et la population autochtone maya. Selon le rapport sur la mémoire historique, 83,3% des victimes furent mayas (Comisión para el Establecimiento Histórico, 1999, Chapitre 2)

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

identité *frontalière* et l'amène à s'éloigner des processus et des pensées occidentales enseignées dans les écoles d'art, qui dictent de regarder vers l'Occident pour être artiste (Chavajay, 2014). Au contraire, il décide de « retourner » à ses racines ancestrales à travers sa pratique artistique (Chavajay, 2015).

L'œuvre de Chavajay est pluridisciplinaire et difficilement réductible à une catégorie ou un concept spécifique. Elle inclut des sculptures, des installations, des performances et des actions de longue durée. Chavajay rejette le concept d'art pour sa pratique, expliquant que dans sa langue maternelle tz'utujil, ce concept n'existe pas (Chavajay, 2018, p. 32). Comme dans la plupart de sociétés non-occidentales, l'art n'est pas une activité humaine distincte autonome, séparée des autres aspects de la vie. Ainsi, en tz'utujil, le même terme, *q'omanel*, est utilisé pour désigner un peintre, un médecin ou un soignant. Chavajay utilise sa pratique artistique pour guérir la *blessure coloniale* que lui et ses ancêtres portent (Chavajay, 2015). Il exprime :

> J'ai passé tellement de temps à étudier l'art selon la pensée occidentale, mais dans mon village, dans ma pensée et dans ma communauté, l'art n'existe pas en tant que mot. Je ne fais donc pas d'art, je fais des choses qui peuvent être ou non de l'art, et ce n'est plus à moi de le définir. Mes parents et mon peuple parlaient avec la pierre, avec les arbres, avec la terre elle-même, ils parlaient avec tout et avec tout les sens (Chavajay, 2018, p. 34).



Fig. 2 : Benvenuto Chavajay. Hombre de maíz (2019). Fotografía sobre papel de algodón. Registro fotográfico de ritual-performance que consta de 24 fotografías. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Deposito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2020 (Donación de Julia Borja)

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

L'œuvre de Benvenuto Chavajay est traversée par l'idée du "retour". Cependant, ce retour n'est pas un retour en arrière, mais plutôt une avancée car, comme il souligne, "notre passé est devant nous" (Chavajay, 2015). En effet, la conception linéaire du temps où le passé est derrière et le futur est devant est liée à la Modernité occidentale.

La question du temps non-linéaire est également abordée par Scheherazade Zambrano, chorégraphe mexicaine diplômée du Centre de Recherche en Chorégraphie de l'Institut National des Beaux-Arts au Mexique. Après ses études, Scheherazade est venue en France, où elle a développé une recherche-création doctorale qui a abouti à son spectacle K( )SA. Comme pour les autres deux artistes, c'est la confrontation avec l'altérité qui déclenche chez elle une prise de conscience sur sa position dans la *frontière* :

> Après avoir quitté le Mexique pour venir en France, plusieurs questions sur mes origines, sur mes liens à une conception et à un ressenti du monde, m'ont particulièrement habitée. La distance envers nos habitudes et le rapport différent en face d'une situation, ouvrent des perspectives qui permettent de concevoir et d'incorporer d'autres repères ; cela crée un terrain fertile pour le questionnement et la réflexion sensibles (Zambrano, 2021, p. 225).

Dans K( )SA, elle explore le rituel de la danse des *voladores*[11], établissant un dialogue entre tradition et contemporanéité, comme une façon de se connecter à son histoire, et avec ses ancêtres. Pour Scheherazade :

> Tisser un lien depuis ma pratique chorégraphique en France avec une tradition de mouvement originaire du Mexique actuel, me permettait d'explorer une partie de l'histoire de cette danse, une partie de mon histoire, et devenait une façon de comprendre le monde par une tradition corporelle qui dialoguait avec des problématiques et des pratiques contemporaines. (Zambrano, 2021, p. 221)

[11] La danse des voladores (hommes volants) est une cérémonie rituelle mésoaméricaine qui date de plus de 1500 ans. Elle est exécutée pour demander de la pluie pour favoriser la fertilité de la terre et la prospérité.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

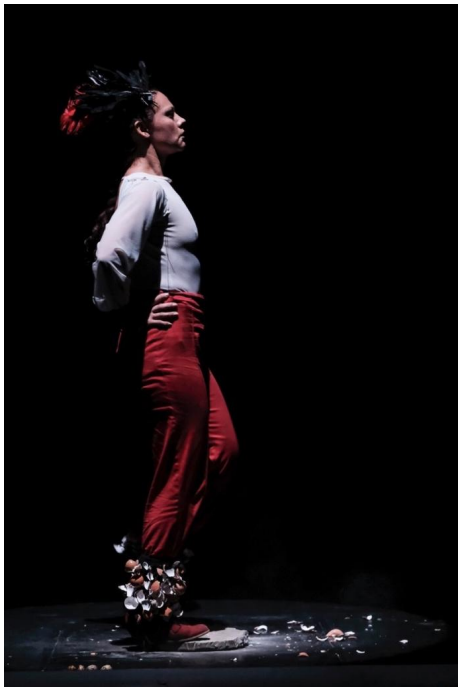


Fig. 3 : Scheherazade Zambrano. Registre du spectacle « K( )SA ». Photographie : Gabriela Téllez. Avec l'autorisation de l'artiste.

La performance offre ainsi une manière de transcender la prédominance du temps présent de la Modernité, en permettant d'habiter ce que le sociologue mexicain Rolando Vázquez appelle le "temps relationnel". Ce temps relationnel est compris comme "un temps vécu qui se déploie et s'impose comme pluralité [...] ouverte d'expériences, de mémoires ancestrales, de relations avec les autres, avec nous-mêmes et avec le monde" (Vázquez & Barrera, 2015, p. 179). Dans la logique de la Modernité, l'espace de la présence (ici où je suis physiquement) correspond au temps présent (maintenant), mais ces artistes fracturent cette correspondance en habitant leurs présences avec les expériences de ceux et celles qui les ont précédés et qui les constituent dans leur identité. Selon Vázquez, "[à] partir du temps relationnel, on peut penser la présence comme le résultat actif de l'interaction de toutes les mémoires qui ont été vécues et qui nous constituent". Ainsi, la performance peut être lue non seulement à une perspective contemporaine, mais aussi décoloniale. Ces trois artistes ne se limitent pas à la représentation, mais s'engagent dans l'énaction[12] d'une cosmogonie. A travers leurs performances, ils et elle mettent en dialogue différentes façons de concevoir le monde et la pratique corporelle, contribuant ainsi à la construction d'une pluriversalité.

En utilisant le corps performatif comme un espace d'énonciation située, ces artistes établissent un lien entre les langages de la Modernité occidentale et les visions d'autres

[12]Le biologiste chilien Francisco Varela a proposé la théorie de l'énaction non comme « la représentation d'un monde pré-donné » mais comme « l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde » (Varela et al., 2012, p. 35).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

sociétés non-occidentales. Leur approche est relationnelle plutôt que contemporaine, ce qui leur permet d'interroger leurs identités et la colonialité de l'être dans le monde global actuel. Les trois artistes utilisent la performance comme moyen d'incarner la *différence coloniale* dont ils et elle ont pris conscience à partir de la rencontre avec l'autre dans une relation de hiérarchisation. Le résultat de leurs démarches est l'émergence d'une pensée-action frontalière, d'une performance décoloniale.

Bibliographie

Acha, J. (1991). *Hacia una teoría americana del arte* (1er éd.). Ediciones del Sol.

Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/ La frontera* (C. Valle, Trad.). Capitán Swing.

Bevacqua, G. (2022). Devenir muxe : Torsiones desobedientes de Lukas Avendaño en Réquiem para un alcaraván y en Buscando a Bruno. *L'Ordinaire des Amériques*, 228. https://doi.org/10.4000/orda.7013

Candela, I. (2012). *Contraposiciones*, 1990-2010 : *Arte contemporáneo en Latinoamérica*. Alianza.

Chavajay, B. (2018). Soy de la generación de padres analfabetos. *Estudios Artísticos, 4*(4), 30-41. https://doi.org/10.14483/25009311.12931

Chavajay, B. (2014, juin 21). *Entrevista a Benvenuto Chavajay 19 Bienal de Arte Paiz* [Entretien]. https://www.youtube.com/watch?v=Mil4AAEnN6U

Chavajay, B. (Réalisateur). (2015, février 13). *MUXU'X*. https://www.youtube.com/watch?v=Tqxh6mmpyd0

Comisión para el Establecimiento Histórico. (1999). *Guatemala : Memoria del silencio* (p. 4383). Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas.

Dussel, E. (1992). 1492 *l'occultation de l'autre* (C. Rudel, Trad.). Editions ouvrières.

Entrevista a Lukas Avendaño, performer i antropòleg muxe. (2018, juillet 4). In *Terrícoles*. https://www.youtube.com/watch?v=UejJeyPEbaM

Escobar, A. (2018). *Sentir-penser avec la Terre : L'écologie au-delà de l'Occident*. Seuil.

Grosfoguel, R. (2014). Prologue. In *Penser l'envers obscur de la modernité : Une anthologie de la pensée décoloniale latino-américaine* (p. 7-8). Pr. Univ. de Limoges, Pulim.

Kant, I. (1993). *Critique de la faculté de juger* (A. Philonenko, Trad. ; Ed. rev. avec des notes nouv). Libr. Philosophique Vrin.

Lander, E. (2004). Eurocentrismo, saberes modernos y naturalizacion del orden global del capital. In I. B. Dube & W. Mignolo (Éds.), *Modernidades coloniales : Otros pasados, historias presentes* (1. ed, p. 259-283). El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y Africa.

Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser : Contribuciones al desarrollo de un concepto. In *El giro decolonial : Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (p. 127-167). Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina : La herida colonial y la opción decolonial* (1a. ed). Gedisa Editorial.

Mignolo, W. (2010). Aiesthesis decolonial. CALLE14 : *revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25.

Mignolo, W. (2011). *Historias locales, diseños globales : Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (1. ed., 1. reimpr). Akal.

O'Gorman, E. (1958). *La invención de América. El Universalismo de la cultura de Occidente*. Fondo de Cultura Económica.

Quijano, A. (1998). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Ecuador Debate*, 44, 227-238.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In E. Lander (Éd.), *La colonialidad del saber : Eurocentrismo y ciencias sociales : Perspectivas latinoamericanas* (1. ed, p. 201-246).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe.

Quijano, A., & Wallerstein, I. (1992). La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 134, 583-592.

Rodriguez, A. (2020). De novias, quinceañeras, sirenas y muxes *: Las desidentificaciones trans* performáticas mexicanas de Lía García y de Lukas Avendaño. *Sociocriticism* [En ligne], XXXV(1). https://revues.univ-tlse2.fr/sociocriticism/index.php?id=2857\#ftn12

Taylor, D. (2011). Introducción. In *Estudios avanzados de performance* (p. 7-30). Fondo de Cultura Económica.

Terán, K. (2019, décembre 1). 'Réquiem para un alcaraván" : De la tierra al teatro. *Proceso*, 2248. https://www.proceso.com.mx/danza/2019/12/8/requiem-paraun-alcaravan-de-la-tierra-al-teatro-235314.html

Varela, F. J., Thompson, E., Rosch, E., & Havelange, V. (2012). *L'inscription corporelle de l'esprit : Sciences cognitives et expérience humaine*. Seuil.

Vázquez, R., & Barrera, M. (2015). Entretien avec Rolando Vasquez. Aesthesis décoloniales et temps relationnels. In *La Désobéissance Epistémique. Rhétorique de la Modernité, Loqigue de la Colonialité et Grammaire de la Décolonialté*. P.I.E. Peter Lang.

Zambrano, S. (2021). *Bâtir l'architecture intime. Une recherche-création sur la chorégraphie comme champ expansé* [Thèse de doctorat en Arts du spectacle]. Université de Lille.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529