

À travers nos yeux : Santiago Reyes, la futurité Latinx et la performance contre-visuelle

EZEQUIEL N. GONZÁLEZ
UNIVERSITÉ DE COLUMBIA
eng2120@columbia.edu

*Et puis... je les ai regardés et je les ai vus comme s'ils étaient de l'autre côté d'une fenêtre, l'une avec les yeux ouverts et l'autre avec les yeux fermés, mais tous les deux regardant, regardant dehors ? Regardant à l'intérieur ? Je ne sais pas¹.
Roberto Bolaño, Les détectives sauvages (1998)²*

1. Écrivant à propos des moments transitoires de l'expression esthétique latino-américaine, le théoricien argentin Nestor García Canclini a remarqué : « Être latino-américain, c'est partager avec les majorités des autres continents le drame et la farce de la tentative d'être quelqu'un » (García Canclini, 2004). La *latinidad*, si on peut l'appeler ainsi, est, selon García Canclini, un processus constant de narration transnationale, de recherche d'histoires pour les réunir sous la bannière commune de l'Amérique latine. L'avenir de l'Amérique latine est donc peut-être la conclusion naturelle de ces imaginaires partagés, dispersés dans un monde globalisé. Cependant, une narrativisation transnationale de l'Amérique latine s'accompagne de siècles de traumatismes générationnels, dispersés au-delà des frontières, de l'espace et du temps. Après tout, *América* elle-même est une construction forgée par la colonisation, la dépossession et la violence corporelle (Mignolo, 2007a). Qu'est-ce que cela signifie, si on « partag[e]...le drame et la farce » de l'auto-construction à partir de la blessure coloniale et d'une diffusion spatiale (Mignolo, 2007a) ? De plus, s'agit-il d'une nouvelle itération de la violence coloniale contre l'Amérique latine et ses peuples ? Le

1 La citation originale, en espagnol : « Y entonces...los miré a ellos y los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia fuera?, ¿mirando hacia dentro?, no lo sé. »

2 Les traductions en français sont miennes.

futurité Latinx, un projet de (ré)imagination décoloniale³, suggère que les chemins vers une visualisation émancipatrice de l'Amérique latine passent par des formes pratiques et poétiques non discursives de résistance (González, 2019). En d'autres termes, la futurité Latinx tente de rompre avec le « cycle colonial » de la dépossession et de la dissonance par des formes non logocentriques de représentation, de connaissance et d'imagination, en utilisant ce que Diana Taylor appelle une pratique « performatique » (Rivera Cusicanqui, 2010 ; Taylor, 2003). Ce projet de futurité Latinx apparaît comme une perspective d'analyse relativement nouvelle, née de la tradition afro-futuriste aux États-Unis, ainsi que de la discipline émergente des études des performances. De plus, il est fortement influencé par les approches de la théorie *queer* et des études du Tiers-monde qui, tout en suivant une approche interdisciplinaire, peuvent lui conférer un caractère anglo-centrique ou nord-américain. Nous traduirons la phrase original – *Latinx futurity* – comme « la futurité Latinx », afin de conserver sa lignée académique et son intention neutre sur le plan du genre. La futurité Latinx ne doit pas être confondue avec des courants tels que le « futurisme » ni avec un remaniement du « chicanafuturisme⁴ ». L'emploi du mot « futurité » plutôt que « futur » est intentionnel et se rattache à la conceptualisation de la décolonialité et à la rupture de la logique coloniale (Mignolo, 2007b ; Wynter, 2003). La futurité est donc aussi une logique plutôt qu'un moment, et notre analyse s'enracine dans sa compréhension en tant que telle : une pratique non discursive et continue vers la libération. Cette focalisation sur la nondiscursivité et la pratique matérielle est essentielle pour renverser les façons occidentales d'organiser le savoir, l'espace, les individus, etc. Par conséquent, les artistes latino-américains qui créent des œuvres performatiques deviennent des espaces d'analyse importants pour examiner la nature pratique d'une futurité Latinx et son application en temps réel à l'intérieur et au-delà des frontières de l'Amérique latine.

3 Ici, nous préférons utiliser le terme « (ré)imagination » pour souligner qu'imaginer la futurité Latinx peut aussi signifier revenir aux formes indigènes du savoir, du voir, etc. Nous voulons reconnaître la possibilité circulaire de l'histoire, du temps et de l'avenir.

4 Le chicana-futurisme, apparu dans les années 1990, remet en question ce à quoi les Latinx ressembleraient dans une fiction spéculative, s'éloignant des premières formes de l'afro-futurisme. La futurité, au contraire, ne se centre pas sur la spéculation, la science-fiction, etc. Au contraire, la futurité Latinx s'interroge sur la façon de construire la futurité de manière non discursive : selon une logique décoloniale de contre-construction.

2. Pour étudier la réalité de la futurité Latinx, il est nécessaire de travailler à partir d'une échelle d'étude plus réduite, en privilégiant peut-être une « ethnographie du particulier » qui ne se prête pas à la généralisation (Abu-Lughod, 2008). Cela permet une méthode ascendante, à savoir la lecture d'un corpus particulier à l'aide des outils de contre-visualité, afin de ne pas anticiper les conclusions de la futurité Latinx sur l'art/les artistes. Notre recherche se penchera sur le travail de Santiago Reyes, un artiste équatorien en arts visuels et en performance, résidant et créant à Paris. Reyes, qui a étudié en Équateur et en France dans les années 1990, s'inscrit dans une tradition intéressante d'artistes latino-américains à l'échelle transnationale. Il est décrit par le critique d'art Jean-Pierre Rehm comme « un artiste nomade » qui n'est pas confiné à un genre ni à des frontières (Reyes, s.d.). Cette recherche se concentrera sur une de ses œuvres d'art visuel « performatique » : « REM (Romantic Eyes Movement) ». « REM (Romantic Eyes Movement) » est une œuvre de performance présentée en 2002 au Festival Hight-Calibre à Berlin (Reyes, 2018 ; Reyes, s.d.). Cette recherche portera plutôt sur son itération de 2018, filmée par un spectateur amateur lors de la XIV^e Biennale de Cuenca, en Équateur. Dans cette représentation, Reyes se tient immobile sur le bord d'un théâtre à Cuenca et bouge les yeux au rythme de « Mi Buen Corazón », une chanson de 1981 de la chanteuse argentine Amanda Miguel. Au fur et à mesure que ses yeux bougent, ils sont filmés et projetés sur un grand écran derrière lui. Cette œuvre se centre sur l'interprétation des yeux de Reyes, offrant une perspective intéressante à partir de laquelle on peut questionner ses conceptions de la visualité.
3. En raison de sa nature non discursive et hautement corporelle, l'art de la performance latino-américain fournit une perspective critique depuis laquelle il nous est possible d'analyser la futurité Latinx et la narrativisation transnationale. Cela nous amène à considérer comment l'art de la performance latino-américain transnational peut constituer un espace pour des contre-récits, dont on peut tirer des formes de guérison générationnelle et de résistance poétique. Nous émettons l'hypothèse que la performance contemporaine transnationale latino-américaine, vue ici à travers le travail de Santiago Reyes, offre un chemin poétique vers différentes formes de regard : une approche contre-visuelle relayée par une pratique artistique. Le regard est alors l'objet d'une étude interrogeant les interstices de la décolonialité et de la futurité, éclairant les manières dont nous pouvons (ré)ima-

gner l'avenir de l'Amérique latine et de ses peuples. Nous proposerons d'abord une anthropologie concise des images fournies par Santiago Reyes dans notre corpus, en apportant une analyse matérielle, avant de passer à une réflexion thématique. Ensuite, nous lirons « REM (Romantic Eyes Movement) » de Santiago Reyes à la lumière des théories de la contre-visualité, telles que formulées par Nicholas Mirzoeff. Puis nous nous intéresserons à la conception de la caresse élaborée par Luce Irigaray, ainsi qu'à la notion de fracture numérique, telle que l'envisage Claire Bishop. Ces cadres théoriques nous permettront d'interroger « REM (Romantic Eye Movements) » afin de mieux cerner son rôle dans le mouvement plus large de la futurité Latinx et, partant, ses possibles implications au-delà du cadre de la présente recherche.

4. La futurité Latinx, et les études sur le futur en général, sont très peu théorisées par la recherche académique francophone. L'analyse de la transnationalité exige une approche multipolaire qui ne se concentre pas uniquement sur l'Amérique du Nord. En travaillant avec l'art de la performance latino-américain à Paris, cette recherche espère modestement fournir un point de départ à la réflexion sur la résistance transnationale non discursive, en particulier lorsqu'il s'agit de conceptualiser la futurité et la décolonialité. De plus, compte tenu des effets du capitalisme mondialisé et des crises écologiques imminentes, il est essentiel d'envisager la futurité à l'échelle mondiale. La remise en question des voies non discursives de la libération doit faire l'objet d'un débat global, et c'est pourquoi ce travail espère mettre en lumière son existence et sa validité, tant dans les contextes francophones qu'au-delà.

I. Analyse de corpus

5. Pour réfléchir aux implications théoriques des œuvres de Santiago Reyes, il est nécessaire de mener une analyse des images de notre corpus pour comprendre leur création matérielle et ses thèmes principaux. « REM (Romantic Eyes Movement) » est une performance de 2002, qui a eu lieu au Hight-Calibre Festival à Berlin, et a été recréée en 2018 à la XIV^e Biennale de Cuenca. La performance que nous analysons ici se compose de l'itération de 2018 de « REM (Romantic Eyes Movement) » et de la vidéo non professionnelle qui l'a enregistrée (Reyes, 2018).



1. « REM (Romantic Eyes Movement) » (27:10)

6. La version 2018 se déroule à la fin d'une série de représentations (« Revelaciones del Corazón » et « Diálogo con las Sombras »⁵). Santiago Reyes se trouve au bord du *Teatro Casa de la Cultura* avec vue sur une rue éclairée par une lumière. Une caméra zoome sur ses yeux et l'image est projetée sur un écran derrière lui, alors que « Mi Buen Corazón » (1981) de la chanteuse argentine Amanda Miguel est diffusée grâce à des haut-parleurs. Ses yeux bougent avec la musique.
 7. Dans la vidéo, la performance commence vers 23:15 quand Reyes monte sur sa « scène ». À 23:30, il a atteint sa cible et la caméra commence à zoomer sur son visage. Le cadre de son visage se resserre progressivement jusqu'à ce que ses yeux soient au centre de l'écran (23:45), nous donnant ainsi l'impression d'être face à un logiciel de reconnaissance faciale. À 23:49, la musique commence et la caméra tremble en se concentrant sur les yeux de Reyes, qui semblent scintiller de larmes. Le chant d'Amanda Miguel commence (24:11) et Reyes cligne fortement des yeux, au rythme de la chanson. À 24:28, l'angle de la caméra change et on peut voir que, tout au long de la performance, son corps reste immobile. À 24:42, ses yeux ont
- 5 Dans « Revelaciones del Corazón », Reyes fixe un microphone à un stéthoscope qui est ensuite placé sur son cœur. Le battement de cœur amplifié forme alors un battement sur lequel l'artiste danse. Finalement, dans la deuxième représentation, « Diálogo con las Sombras », une lumière est projetée, et il danse aussi avec sa propre ombre. La planche de bois sur laquelle est projetée son ombre est finalement retirée de l'auditorium (avec Reyes sur un brancard) avant de devenir un escalier sur lequel il monte pour atteindre le site de son prochain spectacle : « REM (Romantic Eyes Movement) ».

commencé à tourner, ses paupières palpitent avec le mot « tremblar » (trembler). Son nez frémit (25:22) et ses yeux commencent à bouger plus rapidement (25:39). À 26:15, Reyes commence à cligner lentement des yeux comme s'il essayait des larmes, répondant aux paroles de la chanson, et ses yeux scintillent, à l'instar des boucles d'oreilles qu'il porte (26:21). À 26:56, il est clair que la caméra a dérivé, depuis le côté gauche de son visage, vers la droite, et la caméra tremble alors qu'elle essaie de regagner en netteté. Alors que la chanson se termine, Reyes semble forcer ses yeux à s'ouvrir (27:42-50). À 28:00, la chanson est terminée et Reyes commence à s'éloigner de l'autre côté de la plate-forme, tout d'abord en maintenant un contact visuel avec le public.

8. La chanson que Reyes interprète est une chanson pop des années 1980, dans laquelle la chanteuse questionne son cœur. Elle lui demande pourquoi il continue d'aimer, pourquoi il va à l'encontre de ses désirs, en chantant : « Chaque fois que tu bats/ je commence à trembler... Dis-moi, mon cœur/ si tu as mal à chaque fois/pourquoi tu te laisses faire ? » (Miguel, 1981). Cette performance de « REM (Romantic Eyes Movements) » se déroule après « Revelaciones del Corazón », où le cœur est également réifié comme un appendice séparé, distinct du reste du corps. Cette itération de « REM (Romantic Eyes Movements) » repose donc sur le concept de spécialisation : les yeux se séparent aussi bien que le cœur. Thématiquement, cette performance permet également de mesurer l'importance de la technologie et son omniprésence dans la culture visuelle. La caméra zoomant sur le visage de Reyes comme si elle le reconnaissait semble commenter davantage le rôle et la positionnalité du spectateur, se demandant peut-être qui est derrière la caméra (ou plutôt, si la personne derrière la caméra est aussi devant l'écran) ? De plus, en réfléchissant sur le titre, les spectateurs sont initiés aux mouvements romantiques des yeux, un moment intime sur une chanson d'amour populaire. Cette itération de « REM (Romantic Eyes Movements) » est enregistrée par un spectateur amateur qui offre un point de vue singulier à partir duquel il est possible d'appréhender la performance. Enfin, le jeu de mots de Romantic Eye Movements avec Rapid Eye Movement (associé au rêve, mais aussi à la paralysie du sommeil) est clairement intentionnel. Cela permet au spectateur de considérer les liens existants entre la performance de Reyes et la scène REM. Ainsi, ce titre verbalise-t-il un moment intime de rêve ou les affres de la paralysie du sommeil ?

9. Il est également essentiel de comprendre les considérations thématiques sous-jacentes de « REM (Romantic Eyes Movement) » afin de mieux comprendre son effet global. Cette pièce, par exemple, met en avant la création « low-tech » – la manipulation de simples projecteurs – qui, selon Reyes, « n'était pas touché » par la révolution numérique de la fin des années 1990 (Reyes, 2019). En outre, il y a nature à commentaire sur l'intervention technologique dans « REM (Romantic Eyes Movement) », où la caméra focalise sur les yeux de Reyes, le reconnaissant et diffusant le mouvement de ses yeux dans une rue animée. Tout comme dans une vidéo de surveillance en circuit fermé, Reyes est vu et, en quelque sorte, catalogué. Les interactions entre cette intervention numérique et la création low-tech peuvent alors illustrer une division postmoderne de soi, à travers la technologie analogique qui multiplie les yeux sur un support technologique. Cependant, malgré cette multiplication des yeux, le corps reste statique pendant que les yeux ricochent autour. Tout se passe comme si Reyes dormait les yeux ouverts, ce qui, vu la violence des mouvements, évoque une forme de paralysie du sommeil numérique. Cette paralysie du sommeil, associée à l'évocation romantique de Reyes, indique une incapacité présente (physique) associée à une visualisation future. En d'autres termes, Reyes juxtapose la stase de son corps avec le mouvement de ses yeux, nous forçant à considérer ce qu'il tente de « voir » dans ce moment de paralysie. Dans « REM (Romantic Eyes Movement) », Reyes se retrouve les yeux grands ouverts, figé par une sorte de paralysie et le rêve, faisant évoluer son regard au rythme de « Mi Buen Corazón ». Voici un moment de questionnement et du cœur et de son avenir, dans un état de rêve statique interrogeant ce que l'avenir nous réserve, malgré l'incapacité de bouger le corps. Le corps de Reyes est guidé par ses yeux et ainsi guidé par la visualisation de son avenir. L'œuvre, directement et indirectement, converge vers ce spectre de la futurité. De plus, en raison même de sa nature performatique, « REM » considère cette question de la futurité à travers la répétition. « REM (Romantic Eyes Movement) » a été recréée dans différents contextes, parfois enregistrées par un membre du public. Cette pièce a donc la possibilité d'être recréée pour toujours, jusqu'à ce que les limites corporelles de l'artiste l'en empêchent.
10. Revenons à notre interrogation de départ : comment « REM (Romantic Eyes Movement) » de Santiago Reyes permet-elle d'analyser le futurité Latinx dans son ensemble ? Son lieu de narration transnationale peut-il four-

nir des contre-récits de guérison générationnelle et de résistance ? En réfléchissant à ces questions, il est essentiel de comprendre d'abord pourquoi les yeux sont si centraux dans cette analyse. En nous appuyant sur une analyse utilisant les théories de Nicholas Mirzoeff sur la contre-visualité, nous pouvons nous demander si l'approche non discursive de Reyes se rapproche (ou non) de celle de la futurité Latinx. À la lumière du concept de la caresse selon Luce Irigaray, nous pouvons également comprendre la façon dont Reyes utilise la tactilité dans sa création performatique. Enfin, en réfléchissant à la façon dont Reyes mitige la « fracture numérique » de Claire Bishop par son approche low-tech, nous pouvons nous demander si le travail de l'artiste peut ou non être compris comme une forme contrevisuelle de guérison générationnelle, ouvrant plusieurs voies à la futurité Latinx, voire même au-delà.

II. Réflexion et encadrement théorique

11. Comment la représentation des yeux dans « REM (Romantic Eyes Movement) » de Santiago Reyes fournit-elle un outil d'analyse utile pour la contre-visualité ? Pourquoi les yeux ? Le travail de Santiago Reyes, très corporel et personnel, utilise le regard comme un lieu d'imagination. Dans sa représentation des yeux, Reyes expose différentes formes de rêve – ou d'imagination – qui interrogent l'avenir, comme nous l'avons déjà montré. Dans « REM (Romantic Eyes Movement) », ce rêve est une forme d'évasion dans un moment de paralysie du sommeil. Ici, les yeux deviennent les témoins des rêves, des visualisations et des interrogations romantiques de Reyes. Ainsi, les yeux de Santiago Reyes offrent un lieu d'investigation unique, à partir duquel il est possible d'analyser la futurité Latinx et les différentes façons de voir.
12. Cependant, la visualité (et donc la contre-visualité) ne doit pas être confondue avec les yeux, et par conséquent la vue. Dans *The Right to Look*, une réflexion remarquable et novatrice sur les formes visuelles du pouvoir, Nicholas Mirzoeff utilise des exemples modernes du cinéma hispanophone pour justifier cette distinction entre la visualité et les yeux. Se référant à la scène emblématique de *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel, où l'œil d'une femme est coupé au rasoir, Mirzoeff explique que « l'œil n'est pas la visualité, on nous le rappelle, ni à l'époque de la reproduction mécanique ni

dans notre cinéma numérique actuel » (Mirzoeff, 2011 ; 271-2). La conceptualisation de la visualité de Mirzoeff n'est pas seulement l'acte de voir. La visualité, formée aux côtés de la modernité, est intrinsèquement liée au pouvoir. Mirzoeff décrit la visualité comme ce qui « suture l'autorité du pouvoir et rend cette association 'naturelle' », ce qui implique nécessairement une relation sujet-objet. Dans le cas de la visualité, le sujet est européen, l'objet, un Autre : « un phénomène européen... constitué dans une relation dialectique avec une altérité non-européenne qui en est son contenu ultime » (Enrique Dussel, cité dans Mirzoeff, 2011). Si la visualité est le pouvoir lié à l'imposition du regard, alors la contre-visualité est son contraire. La contre-visualité est donc « la revendication du droit de regard » (Mirzoeff, 2011 ; 24). Il ne s'agit pas de « voir », mais plutôt d'affirmer qu'il s'agit de regarder en arrière, de résister, créant ainsi une nouvelle forme de réalisme éclairée par la contre-visualité (Mirzoeff, 2011 ; 1). En d'autres termes, la contre-visualité est une revendication à voir selon ses propres termes, illustrée par le droit de regarder (et, par conséquent, le droit d'être vu) (Mirzoeff, 2011 ; 27).

13. Pour « REM (Romantic Eyes Movement) », le corps de l'artiste est statique tandis que ses yeux dansent au rythme de « Mi Buen Corazon » d'Amanda Miguel. Tout au long de la performance, les yeux de Santiago Reyes sont projetés derrière lui sur un grand écran à l'intention de spectateurs situés en contre bas, dans une rue animée. Considérant la projection comme une structure semi-numérique dans laquelle Reyes a placé sa performance, cette affirmation du droit au regard prend une forme littérale, ce dernier imposant littéralement ses yeux à plusieurs reprises jusqu'à la fin de la chanson. Le naturel de son regard sera toujours interrompu par le support technologique, que ce soit en raison de la différence de taille ou des limites du tournage. Reyes impose son regard au spectateur *malgré* l'intervention technologique. En fait, ses yeux, dans le bref instant de la projection, sont ouverts (seront toujours ouverts), nous forçant à regarder au-delà de l'intervention technologique, tout en maintenant un contact visuel avec lui.
14. En considérant la performance par le biais des théories contre-visuelles de Nicholas Mirzoeff, l'approche semble prendre deux voies. Tout d'abord, en braquant ses yeux sur un public, Reyes affirme son droit de regarder. La nuance supplémentaire se trouve dans le titre de sa pièce, « REM », qui fait référence à l'étape du mouvement rapide des yeux du sommeil associée au rêve et à la paralysie du sommeil que nous avons déjà mentionnée. Ici,

Reyes trouve son exutoire du mouvement dans les yeux, dans son affirmation de voir. Deuxièmement, parce qu'il s'agit d'une performance, Reyes affirme aussi son droit d'être vu, malgré l'imposition de la technologie : une forme contre-visuelle qui affirme sa subjectivité et son autonomie. Autrement dit, Reyes (ré)imagine la liberté de mouvement, tout en insistant sur sa subjectivité et en regardant vers les spectateurs alors même que la chanson se termine. Reyes incarne littéralement les affres de la paralysie du sommeil, offrant une visualisation de son néoréalisme à travers une approche non discursive et « performatique ».

15. Il est important de reconnaître que les conceptions du néoréalisme et de la contre-visualité de Reyes sont fortement liées à une tradition décoloniale. En tant qu'artiste latino-américain *queer*, la revendication de Santiago Reyes à un droit de regard doit nécessairement se tourner vers les systèmes de pouvoir qui se sont imposés à lui, notamment la colonialité. Cela implique de s'interroger à qui et contre qui ces approches contre-visuelles sont dirigées. À l'aide de ses yeux, Reyes se dresse contre l'intervention technologique. Dans « REM (Romantic Eyes Movement) » ; il demande à voir et à être vu tandis qu'il rêve d'un monde futur, un monde créé par les mouvements romantiques de ses yeux. Le regard contre-visuel s'élève contre les formes d'organisation « fascistes » restrictives qui contraignent son corps et l'obligent à créer à travers ses yeux, à travers son imagination (35). Ces systèmes contre lesquels le regard contre-visuel est levé sont des formes différentes de colonialité, en l'occurrence la logique qui prolonge la colonisation d'un acte littéral à travers une manière d'être (une *logique*). Qu'elle se manifeste dans la restriction du corps ou dans l'imposition de la technologie, en tant qu'artiste latino-américain *queer* transnational, Reyes se rebelle contre ces itérations de catégorisation coloniale *via* l'affirmation d'une réalité différente : un néoréalisme.

16. Le paradigme du néoréalisme de Santiago Reyes est donc ce que Mirzoeff définit comme un « néoréalisme décolonial », un espace imaginaire qui lui permet d'atteindre subjectivité et autonomie en dehors de l'imagination coloniale. De plus, « REM » s'efforce d'atteindre une forme de liberté corporelle future, une libération du corps paralysé, par la seule chose qui bouge : le regard rêveur. Ce néoréalisme décolonial, créé par la pratique contre-visuelle incarnée de Reyes, (ré)imagine la futurité comme un lieu accessible par l'imagination et par une approche performatique. La méthode contre-visuelle de Santiago Reyes s'inscrit donc dans les interstices de la

décolonialité et de la futurité, concluant logiquement que, pour imaginer un monde agréable, il faut armer ses yeux contre ce qui les enferme. La futurité est comprise dans cette œuvre comme une logique de création, tout comme la décolonialité qui cherche également une libération par l'imagination non discursive – caractéristiques clés de la futurité Latinx. Ainsi, à travers une résistance incarnée par une approche contre-visuelle, les affirmations de Santiago Reyes servent à envisager un néoréalisme décolonial à même d'imaginer la futurité et la subjectivité en dehors de l'imagination coloniale.

17. Si l'on considère cette œuvre comme un exemple de résistance contre visuelle car imaginant un néoréalisme décolonial, il devient alors opportun de se demander ce que, matériellement, cette résistance contrevisuelle implique. Autrement dit, quels sont ici les effets de la résistance contre-visuelle ? Offrent-ils une forme de guérison générationnelle de la blessure coloniale (Mignolo, 2007a) ? La féministe française Luce Irigaray, dans son travail sur la subjectivité et la différence sexuelle, décrit une autre forme de voir, « la caresse », qui cherche à renverser la matrice du regard phallogocentrique (Irigaray, 2001). À travers « la caresse », Irigaray explique le regard « tactile », celui qui cherche à comprendre un Autre sans l'« avaler », sans tenter de le comprendre par un regard phallogocentrique le réduisant à un objet (185). La caresse cherche ainsi à affirmer « l'irréductibilité de la présence de l'autre, qui est remise à un temps toujours futur », à travers une « mémoire de toucher... un engagement dont le début et la fin ne peuvent être récupérés » (211, 215). Une caresse n'avale ni ne catalogue dans la mémoire. La caresse affirme la subjectivité tout en impliquant l'engagement, la patience et le refus de la réduction : une pratique de l'émerveillement, plutôt que de la curiosité et de l'investigation (Irigaray 1999). Le concept de la caresse de Luce Irigaray est donc une forme contre-visuelle qui précipite la guérison générationnelle par son rejet du phallogocentrisme, de l'objectivation et de la catégorisation visuelle. Grâce à la caresse, une autre forme de vision est possible, ce qui permet d'aborder et peut-être d'atténuer le traumatisme colonial de la catégorisation visuelle et de la marchandisation du corps.

18. « REM (Romantic Eyes Movement) » énonce ici une façon de ce qu'Irigaray décrit comme un regard qui devient « tactile » ou, plus précisément, le regard contre-visuel qui ne cherche pas à intégrer l'Autre. Dans « REM », ce regard tactile prend la forme de la projection des yeux de Reyes, ce qui n'est fait que pour le bénéfice du spectateur. Les yeux de

Reyes sur l'écran ne peuvent ni voir ni incorporer le spectateur, à cause de leur projection. Alors que ses yeux sont projetés sur l'écran, l'artiste ne peut rien voir en raison du mouvement de ses yeux et de son emplacement, au-dessus du public. Le regard de Reyes est donc totalement dépourvu du pouvoir d'« avaler » la subjectivité d'autrui, projetant au contraire les mouvements de ses yeux comme un exercice presque tactile : un regard qui ne cherche pas à obtenir. Ses yeux numérisés nous invitent alors à effectuer notre propre transfert, puisque nous pouvons placer ce que nous voulons en eux, réalisant peut-être une « abolition de [l'altérité] dans la perte des frontières du corps » (Irigaray, 2001 ; 216). Si l'on considère l'analyse précédente sous un angle contre-visuel, il convient de noter que les « yeux numérisés » du XXI^e siècle – comme en témoignent les satellites, les caméras de téléphones intelligents, les images de vidéosurveillance, etc. – sont des outils de la « volonté de puissance » mondialisée qui vise à cataloguer, surveiller et punir ceux qu'elle voit (Mirzoeff 2011 ; 20-22). La conception des « yeux numérisés » de Reyes subvertit cette matrice, fournissant une forme tactile de contre-visualité.

19. Par « l'abolition de [l'altérité] » et l'affirmation de la subjectivité, la caresse offre un chemin vers une autre forme de vision qui peut peut-être servir d'outil de guérison générationnelle. Dans cette recherche, nous soutenons que la guérison générationnelle ciblerait la blessure coloniale, cherchant ainsi différentes manières de subvertir le regard occidental (par des approches non discursives et performatiques) afin d'accéder à la libération décoloniale. Cette œuvre, appréhendée selon le concept de caresse de Luce Irigaray, montre comment les approches contre-visuelles de Santiago Reyes travaillent à (ré)imaginer les néoréalismes décoloniaux au-delà du champ visuel.

20. Cependant, l'utilisation par Reyes de formes de création « low-tech » (analogiques) semble en contradiction avec un monde qui, à l'époque, se numérisait rapidement, tant en termes d'art que de visualité, de pouvoir, etc. Dès lors, comment notre corpus peut-il être considéré comme une œuvre de néoréalisme décolonial reflétant la futurité Latinx s'il ne s'adapte pas aux structures de pouvoir numérisées dans lesquelles il opère ? Dans son article « Digital Divide » du ArtForum, Claire Bishop suggère que la fascination pour les médias analogiques dans les années 1990 se pose comme une « préoccupation » chez les artistes de l'époque (Bishop, 2012). Bishop soutient que, lorsque les artistes ont choisi de créer de l'art de la performance, de l'art

de la pratique sociale, de la production de films analogiques, etc., ces artistes ont travaillé dialectiquement contre la discipline émergente de l'art numérique. Peut-être en réponse à la prétendue « rareté » de l'art analogique ou à l'affirmation de Walter Benjamin selon laquelle « le potentiel utopique d'un médium peut être libéré au moment même de son obsolescence », les artistes à l'aube de la révolution numérique semblent se trouver dans une fracture intéressante. Santiago Reyes lui-même considère que son travail « n'a pas été touché » par la révolution numérique. Par conséquent, « REM (Romantic Eyes Movement) », peut-elle représenter une voie vers la futurité Latinx et l'imagination décoloniale, quand celle-ci ne saurait en aucun cas s'adapter à un monde dont les systèmes de contrôle sont de plus en plus numériques ? Pour en revenir à l'approche « performatique » de Diana Taylor, nous dirions que, bien que Santiago Reyes ne pratique pas l'art numérique, ses performances incarnées non discursives (comme dans le cas de « REM ») constituent une approche possible encore riche de la contre-visualité et de l'imagination décoloniale. Après tout, même s'il utilise la technologie analogique, ce n'est pas dans l'effort d'accumuler et d'« indexer » les objets, selon les termes de Bishop. En témoigne justement la projection de « REM », qui n'a jamais été enregistrée professionnellement et qui est, de par sa nature, éphémère. Ainsi, l'utilisation que Reyes fait de la technologie analogique ne contribue pas à une économie matérielle, comme le suggère Bishop. En outre, peut-être qu'en travaillant dialectiquement contre l'art numérique, Reyes continue-t-il son approche contre-visuelle : il utilise la matérialité de la technologie analogique et la performance pour renverser les façons dont les œuvres numériques sont enregistrées, téléchargées, recyclées, etc. En d'autres termes, en revenant sur le matériau, Reyes a un impact sur la façon dont il peut être compris (« lu ») tel un artiste de performance, en particulier quand il s'agit de pointer la « volonté mondialisée de pouvoir » qu'incarne la surveillance numérique.

21. Nous avons tenté de montrer comment Santiago Reyes utilise la contre-visualité, la caresse et la mitigation de la fracture numérique dans son processus de création de l'art performatique. Dans ces approches, nous soutenons que ces tactiques visent un cheminement poétique vers la guérison générationnelle, fournissant une (ré)imagination décoloniale en accord avec le projet de la futurité Latinx. Cependant, cette recherche ne saurait répondre parfaitement aux questions que pose ce dernier, en raison de limites méthodologiques qui doivent également être abordées. Nous obser-

vons la pratique non discursive de l'art de la performance, mais est-il possible d'effectuer des recherches sur cette pratique non discursive sans avoir à la rendre discursive ? Autrement dit, en rendant l'interprétation lisible, en l'enregistrant par écrit, la recherche diminue le pouvoir performatif de l'acte. Le travail académique ne saurait suffire à considérer la spécificité du terrain de l'art de la performance ; il pose ainsi une première limite au travail réalisé ici. De plus, la version de « REM (Romantic Eyes Movement) » que nous avons analysée est enregistrée. Cela pose à nouveau la question de savoir si on peut analyser l'art de la performance en ayant recours à la transcription, à la lisibilité. Cependant, nous croyons que l'art de la performance ne doit pas être ignoré. Et nous espérons être parvenu à ne pas avoir rendu « neutre », ne pas avoir « neutralisé » l'approche performative par son analyse. La performance latino-américaine est un domaine riche et dense de transmission culturelle ; elle invite à des recherches complémentaires, afin de mettre en évidence son pouvoir de résistance par les subtiles stratégies contre-visuelles qu'elle met en place.

Conclusion

22. Cette étude de de « REM (Romantic Eyes Movement) » a tenté d'en proposer une interprétation à la fois matérielle et thématique, à même de comprendre la façon dont l'œuvre ici peut rendre compte des théories contre-visuelles de la résistance et ouvrir des voies vers la guérison générationnelle. Dans « REM (Romantic Eyes Movement) », Reyes utilise la projection de ses yeux en imitant la paralysie du sommeil pour affirmer un droit de regard, même s'il ne peut pas pouvoir voir : un « néoréalisme décolonial » axé sur le rêve « tactile » d'un monde meilleur.
23. C'est à la lumière de ces approches contre-visuelles que nous pouvons conclure que le travail de Santiago Reyes propose un art performatif de la (ré)imagination décoloniale, qui se trouve au fondement même de la futurité Latinx. En pointant vers les interstices entre la décolonialité et la futurité, Reyes peut affirmer que, pour se réveiller dans un monde meilleur, il faut diriger ses yeux vers la direction opposée aux systèmes qui régissent le corps. En d'autres termes, Reyes démontre que la construction d'une autre réalité se fait à travers la contre-visualité et l'imagination liée à une affirmation du droit de regard. À cet égard, la conceptualisation par Reyes

d'un néoréalisme décolonial est peut-être une représentation de la futurité même : une nouvelle réalité de la libération. Il semble donc bien, en effet, que l'art performance transnational latino-américain, comme l'illustre le travail de Reyes, peut fournir un espace de contre-narration et de contre-visualité. C'est dans cette approche qu'il est possible de trouver des formes de guérison générationnelle et de résistance poétique, en réponse à la blessure coloniale et en quête d'un avenir meilleur. Les yeux constituent ainsi un outil d'analyse fructueux pour comprendre ce que nous regardons et ce que ce regard incarné peut impliquer.

24. Compte tenu de la nature mondialisée de la *latinidad*, cette approche contre-visuelle peut fournir un point de départ important pour des études sur le futur qui ne soient pas uniquement basées en Amérique du Nord. Il est essentiel d'analyser les dimensions performatives des savoirs sous plusieurs angles de la transnationalité, y compris en contexte francophone. Précisément, en analysant un artiste latino-américain travaillant à Paris, cette recherche a tenté de mettre en évidence la nécessité d'une futurité Latinx au-delà des limites de la tradition académique anglo-centrée. Après tout, les personnes Latinx existent partout dans le monde, et une tentative de théoriser la futurité Latinx doit aussi être transnationale et adopter une attitude multiforme pour expliquer une réalité transnationale. La futurité Latinx, et les études du futur en général, étant encore sous-théorisées dans la tradition francophone, nous espérons avoir pu contribuer à mettre en valeur la richesse de ce domaine d'études.
25. Si « être latino-américain, c'est partager avec les majorités des autres continents le drame et la farce de la tentative d'être quelqu'un », alors l'art performatif de Santiago Reyes partage avec nous son propre corps en train de se construire. Par une approche contre-visuelle qui sert à (ré)imaginer des futurs potentiels, Reyes contre-construit les récits traditionnels de voir et d'être vu. « REM (Romantic Eyes Movement) » donne un aperçu des néoréalistes décoloniaux pouvant naître d'un regard qui ose regarder en arrière : il nourrit une imagination décoloniale qui tente de construire des univers plus agréables. Grâce à nos yeux, nous pouvons imaginer un chemin vers la futurité qui inclurait la libération corporelle et permettrait ainsi à ces derniers de danser au rythme d'une chanson d'amour, tout en rêvant sans apologie du monde à venir.

Bibliographie

ABU-LUGHOD, Lila. (2008, mars 3). *Writing against Culture*. The Cultural Geography Reader. <https://doi.org/10.4324/9780203931950-13>

BOLAÑO, Roberto. (1998). *Los Detectives Salvajes*. Editorial Anagrama, S.A.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. (2004). Aesthetic Moments of Latin Americanism. *Radical History Review*, 89, 1324. <https://doi.org/10.1215/01636545-2004-89-13>

GONZÁLEZ, Ezequiel. (2019). (Contra)Construct: Poetics, praxis and pathways to undertaking Latinx futurity. *Columbia Journal of Literary Criticism*. Consulté 19 août 2019, à l'adresse <http://c-j-l-c.org/portfolio/759/>

IRIGARAY, Luce. (1999). Wonder: A Reading of Descartes, The Passions of the Soul. In *Feminist interpretations of René Descartes*. Pennsylvania State University Press.

IRIGARAY, Luce. (2001). The Fecundity of the Caress: A Reading of Levinas, Totality and Infinity, « Phenomenology of Eros ». In *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas*. Pennsylvania State University Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/columbia/detail.action?docID=3384953>

MIGNOLO, Walter. D. (2007a). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.

_____. (2007b). Coloniality of Power and De-colonial Thinking. *Cultural Studies*, 21(2), 155167. <https://doi.org/10.1080/09502380601162498>

MIGUEL, Amanda. (1981). *Mi Buen Corazón Lyrics*. Consulté 8 décembre 2019, à l'adresse <https://genius.com/Amanda-miguel-mi-buen-corazon-lyrics>

MIRZOEFF, Nicholas. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press.

REYES, Santiago. (s. d.). *Santiago Reyes Curriculum Vitae*. santiagoreyes.net. Consulté 8 décembre 2019, à l'adresse <http://santiagoreyes.net/wp-content/uploads/2014/04/Santiago-Reyes.pdf>

_____, (2018). *Revelaciones del corazón, Baile con la sombra*, REM (Romantic Eyes Movement). <https://vimeo.com/338805162>

_____, (2019). *Entrevista con Santiago Reyes*. Noisy-le-Sec, Francia. (E. González).

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. (2010). *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. Mirada Salvaje.

TAYLOR, Diana. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

WYNTER, Sylvia. (2003). Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation--An Argument. CR: *The New Centennial Review* 3(3), 257-337. doi:10.1353/ncr.2004.0015.