

La douleur comme moyen de lutte politique ou sociale

Helge Meyer

Numéro 106, automne 2010

Rituels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62716ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Meyer, H. (2010). La douleur comme moyen de lutte politique ou sociale. *Inter*, (106), 64–73.



La douleur comme moyen de lutte politique ou sociale

PAR HELGE MEYER

La douleur, comme moyen de transmettre à l'opinion un message jugé urgent, est un phénomène de plus en plus récurrent de l'activisme politique. Au cours de l'été 2003, il y eut en France une vague de tentatives de suicide par le feu d'Iraniens en exil, qui voulaient ainsi dénoncer les arrestations visant l'opposition iranienne. Mais les plus célèbres martyrs de cette forme d'action sont certainement le moine bouddhiste Thich Quang Duc, qui se fit brûler en 1963 à Saïgon pour protester contre le dictateur vietnamien Ngo Dinh Diem, et l'étudiant Jan Palach, qui se donna une mort extrêmement douloureuse sur la place Venceslas à Prague en 1969 pour protester contre l'occupation soviétique en Tchécoslovaquie¹. En 1988, à Prague aussi, et non par hasard, le performeur tchécoslovaque Tomas Ruller effectua une action intitulée 8.8.8. directement reliée à cet événement. Dans ce travail, réalisé en secret et dont nous n'avons que les documentations vidéo et photographique, l'artiste se déplace dans une zone urbaine inquiétante. Lors de la dernière photographie, on voit le dos de l'artiste en flammes, peu de temps avant qu'il ne se dirige vers un étang voisin.

En Allemagne, milieu des années quatre-vingt-dix, les Kurdes agirent de même. Face à la répression de leur peuple par la Turquie, ils voulurent ainsi contraindre la politique allemande à un changement d'attitude dans les relations germano-turques.

Le suicide est la forme extrême de la protestation politique. Et le suicide par le feu est très certainement l'une des formes les plus douloureuses de suicide. Si cette ultime possibilité de révolte contre les lois sociales est utilisée, le suicidé est conscient que l'image de sa douleur aura un impact politique. Impact lié à une violation radicale infligée au Soi, violation que la morale exclut spécifiquement, selon l'éthique chrétienne. Il en va de même dans l'art et dans les œuvres d'art concernées par ce texte, œuvres marquées par une rupture similaire avec la moralité sociale. Dans certains cas, délibérément. Dans ces pages, je n'envisage pas de parler d'un suicide à caractère *performatif* mais, en référence aux cas d'immolation par le feu décrits ci-dessus, je souhaite *questionner le pouvoir de protestation lié aux images extrêmes*. Les performeurs ici concernés, certes, utilisent une autre forme d'expression que le suicide mais, dans certains cas, le choix des moyens n'en apparaît pas moins radicalement transgressif.

Zhu Yu : cannibalisme et révolte contre la morale

Je choisirai pour commencer l'exemple de la performance *Eating People* (en chinois : *Shi Ren*) du Chinois Zhu Yu, afin d'expliquer comment, pour l'artiste comme pour le spectateur, la douleur y est utilisée en relation avec les codes ambiants de la moralité sociale.

Cette œuvre a été réalisée par l'artiste dans sa maison, avec quelques amis artistes comme témoins. Pour ce qui est de la documentation, il existe une série de photos. Ainsi, seulement un petit nombre de personnes ont assisté à la véritable performance en direct. Le contexte immédiat de cette performance était fourni par l'exposition *Fuck Off* (en chinois : *Heizhuo Fangshi Bu?*), en novembre 2000, dans l'East Gallery à Shanghai². Étant en contact direct avec l'auteur, je puis assurer que la performance s'est déroulée selon les formes qui m'ont été transmises, formes que je vais évoquer ici.

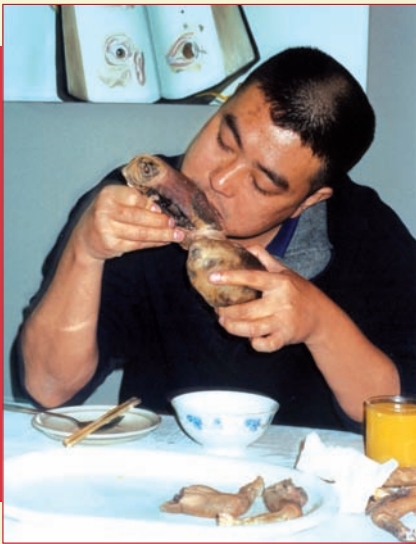
Dans la première photographie que j'ai sous les yeux, on peut voir un jeune homme, Zhu Yu, en train, semble-t-il, de rincer un fœtus humain sous un robinet. La position fœtale de l'être humain est facile à identifier. Une autre photographie montre Zhu Yu paraissant découper le fœtus sur un plat blanc. La troisième montre l'artiste assis devant une table recouverte d'une nappe blanche. Sur la table se trouvent le plat avec les parties du corps du fœtus, un autre plat avec une fourchette, une tasse, normalement dédiée au riz, un plat de légumes, une bouteille dont le contenu n'est pas visible, une bougie allumée et une boîte de cigarettes, plus un briquet. Zhu Yu tient dans ses deux mains un bras isolé du fœtus et mord environ à hauteur de l'omoplate. À la droite de l'assiette, avec les parties du corps, se trouve une serviette sous laquelle on peut identifier des fragments d'os couverts de peau, ce qui indique que l'acte de l'incorporation est déjà bien avancé. La dernière photographie montre Zhu Yu tenant le torse du fœtus à deux mains et mordant dans son dos. Il reste encore quelques parties du fœtus sur le grand plat blanc ; sur la droite, beaucoup d'os.

Il est évident qu'il s'agit là d'un acte de cannibalisme. Et bien que cet acte se soit déroulé devant un public très restreint, je tiens à le considérer ici comme une performance, car il remplit toutes les conditions relatives aux images vivantes et significatives de la performance en tant qu'art.

En ce qui concerne la douleur, plusieurs dimensions apparaissent. Après la performance, l'artiste a non seulement

Notes

- 1 Cf. Röttgen Maïke, « Protestations éclair : pourquoi ? » [en ligne], *Hamburger Abendblatt*, 12 juillet 2003, réf. du 8 novembre 2005, www.abendblatt.de/daten/2003/07/12/185493.html.
- 2 Cf. Meiling Cheng, « Violent Capital : Zhu Yu on File », *The Drama Review*, no 49 (3), t 187, automne 2005, p. 58.
- 3 Notons que les photos rassemblées par Zhu Yu pour l'exposition n'y ont pas vraiment été montrées. Étant donné que les curateurs redoutaient la fermeture de l'exposition, le travail de Zhu a été enfermé à l'intérieur d'une boîte noire présente dans l'exposition. Seul le catalogue de l'exposition documente ce travail. Cf. *ibid.*, p. 61.



Le suicide est la forme extrême de la protestation politique. Et le suicide par le feu est très certainement l'une des formes les plus douloureuses de suicide. Si cette ultime possibilité de révolte contre les lois sociales est utilisée, le suicidé est conscient que l'image de sa douleur aura un impact politique.

> Zhu Yu, *Eating People*, 2000.

reconnu avoir vomi deux fois, alors qu'il mangeait le fœtus, mais aussi, par la suite, il a dû faire face à de graves problèmes de santé mentale. Longtemps, il fut impossible à Zhu Yu d'entrer dans son studio tant les images de l'action demeuraient imprimées dans son psychisme⁴. Meiling Cheng voit dans ces réactions une « réaction psychosomatique échappant à tout contrôle rationnel »⁵ – le corps de Zhu Yu semblant ainsi, en dépit de la conviction rationnelle qui avait inspiré son action, exprimer une réaction de défense sous forme de douleurs physique et mentale, contre l'acte cannibale. Que cette réaction physique ait été contraire à l'intention de Zhu Yu, le compte rendu artistique qui a été publié avec les photos le montre clairement : « Dès lors qu'aucun crime n'a été commis, manger des gens n'est pas interdit par aucune forme de loi individuelle, sociale ou religieuse. Je tiens à proclamer ici mon intention de manger des gens, afin de protester contre le jugement moral interdisant la consommation d'un être humain⁶. »

Par ailleurs, l'artiste – lui-même de confession chrétienne – souligne que la religion chrétienne est en étroite relation avec des rituels sanglants. Et la sainte communion, dont le pain et le vin en tant que corps du Christ marquent la symbolique, renvoie à de telles associations. Les conventions morales de la communauté humaine moderne refusent cependant, catégoriquement, le cannibalisme. Quel est donc exactement le but de la protestation de Zhu Yu lorsque son corps, réagissant à cette intention de rupture avec la morale, se défend de manière évidente contre l'idée même de cette rupture ? À mon avis, Zhu Yu atteint avec son action l'exact contraire : qui regarde les documents liés à la performance n'éprouve nullement les sentiments qu'il entend éveiller et tendra même, plutôt, à la juger moralement.

L'énormité de son action, brute, dénuée de toute mise en scène esthétique, ne peut que déclencher chez l'observateur une réaction de défense rationnelle. Lorsque l'artiste me montra ce travail dans un cybercafé à Pengshan, en l'an 2001, je crus difficilement qu'il s'agissait d'un véritable fœtus. Aux images se rattache un sentiment paradoxal, entre dégoût et fascination, pour l'impensable. C'est nettement le fœtus qui suscite l'empathie du spectateur. Et cela transforme la performance de Zhu Yu en un cas singulier : il a utilisé un autre être humain nullement d'accord pour participer à sa performance et transmettre le message de l'artiste⁷. Agissant ainsi, Zhu Yu s'aventure sur un territoire éthique fort périlleux. Cela souligne néanmoins sans détour la violence de son attitude à l'égard du concept même de morale.

Dans ce contexte, il est intéressant d'invoquer la neurologie et la théorie des neurones miroirs. Il s'agit de cellules dans le cerveau qui agissent vis-à-vis de l'action d'autrui comme une forme de

miroir, de sorte que, positifs ou négatifs, les effets émotionnels des actes peuvent être ressentis par le sujet témoin. Dans son livre *Pourquoi je sens ce que tu sens*, Joachim Bauer décrit ces effets comme particulièrement intenses lorsqu'ils ne sont pas intégrés au programme comportemental du spectateur : « Une action, que l'observateur n'a encore jamais rencontrée – par exemple, un acte de brutalité sauvage –, se trouve intégrée "en miroir" dans le "schéma des comportements possibles" inscrit dans les cellules nerveuses. La nature de ces actes provoque leur mémorisation de manière tout à fait inhabituelle : un acte pour la première fois rencontré, qu'il soit porteur d'amour ou de quelque chose de terrible, nous laisse d'intenses représentations de lui⁸. »

Ma propre expérience de *Eating People* confirme les intenses effets neurologiques que cette pièce génère sur un observateur. Le tabou du cannibalisme joint à la pauvreté esthétique des images laissent une profonde impression. Mises en ligne, les photos déclenchèrent des réactions à l'échelle mondiale⁹. Elles sont certainement liées au propos de Bauer concernant la violence de l'expérience en miroir lorsqu'elle affecte quelqu'un qui n'a pas rencontré lui-même antérieurement des situations de ce type. Cependant, étant donné que je voudrais ici examiner si le travail de Zhu Yu, outre l'attaque contre la morale humaine qu'il comporte, est susceptible d'être interprété (comme il le déclare) sur un plan politique, je laisserai ici de côté les aspects neurologiques.

De fait, je considère comme légitime une interprétation politique de ce travail, sans pour autant justifier les moyens mis en œuvre. Depuis 1979, il existe en République populaire de Chine ce que l'on appelle une « politique de l'enfant unique », visant à limiter la croissance démographique. Les parents qui ont transgressé cette loi ont été punis par de lourdes amendes. Certains rapports font état de stérilisation et d'avortements forcés. En particulier pour la population rurale, la loi – assouplie dans le cas où le premier-né serait une fille – a eu pour principale conséquence que des enfants de sexe féminin ont été abandonnés, même tués, et le sont encore¹⁰. À mon avis, le travail de Zhu Yu ne peut être compris hors de ce contexte. Pour Meiling Cheng aussi, il s'agit d'une interprétation plausible, permettant de percevoir de façon cohérente cette performance cruelle : « On peut analyser le fœtus dans l'assiette de Zhu de multiples façons, bien qu'aucune ne coïncide avec l'intention affichée par l'auteur. Une lecture féministe pourrait suggérer que Zhu critique la règle chinoise d'un enfant par famille, qui a contribué à la croissance exponentielle des avortements, forcés ou volontaires, et à l'augmentation des abandons s'agissant de bébés filles. *L'État mange des enfants*, c'est exactement ce que la performance de Zhu décrit métaphoriquement¹¹. »

4 Cf. *ibid.*, p. 71.

5 *Ibid.*

6 Zhu Yu, cité dans *ibid.*, p. 66.

7 Ce qui amène Meiling Cheng à dire, en relation avec le pouvoir que s'octroie Zhu Yu pour lui-même sur le fœtus : « Oubliant le fait qu'il a transformé un fœtus mort en un symbole matérialiste, Zhu échoue à considérer la différence de pouvoir entre lui, un sujet adulte avec le droit de choisir son action, et le fœtus mort, à qui aucun droit n'est laissé de refuser de servir à un projet d'art. » (*ibid.*, p. 72.)

8 Joachim Bauer, *Pourquoi je sens ce que tu sens : la communication intuitive et le secret des neurones miroirs* [Warum ich fühle, was du fühlst : Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone] Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 2005, p. 36-37.

9 Cf. « "Baby-eating" Artist Sparks » [en ligne], 30 décembre 2002, http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/tv_and_radio/2614643.stm ; « "Baby-eating" Photos Are Part of Chinese Artist's Performance » [en ligne], 23 mars 2001, http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/tv_and_radio/2614643.stm.

10 Le 15 février 2001 étaient publiées dans le journal *Stern* une série de photos qui montraient un bébé mort, de sexe féminin, aux abords d'une ville du Yunnan. Un grand nombre de piétons passaient, indifférents devant le cadavre, sans lui prêter attention. Ce n'est que la présence de photographes étrangers couvrant l'événement qui a finalement suscité une réaction et conduit les passants à éloigner le cadavre.

11 M. Cheng, *op. cit.*, p. 71.

Sans doute fondée, cette interprétation de la performance ne suffit pas à rassurer le spectateur. La nature extrême des pièces présentées lors de l'exposition *Fuck Off*, où « Eating People » figurait, conduit nécessairement à questionner l'accroissement de la cruauté dans l'art chinois en général¹² et, peut-être, à s'inquiéter des dérives dont le travail de Zhu Yu constitue l'exemple le plus flagrant. L'origine du « matériau » utilisé par Zhu Yu (le département de pathologie d'un hôpital qui cédait ou, dans le cas d'*Eating People*, vendait des parties de corps humain) a été également utilisée par d'autres artistes de *Fuck Off* – eux aussi à la recherche de ce genre de matériaux. Cheng y voit une forme d'escalade permanente dans une sorte de course à la cruauté¹³.

Et les propos de Zhu Yu, liés à son travail, vont dans ce sens : « L'être humain est-il autre chose qu'un simple composé de glucides et protides ? [...] Maintenant qu'une chose comme *Eating People* a eu lieu dans une société contemporaine civilisée, je suis curieux de savoir quel accueil le public donnera à ce travail¹⁴. »

Pour terminer avec Zhu Yu, ajoutons qu'une autre performance, antérieure, intitulée *Skin Graft* (en chinois : *Zhi Pi*) mérite un commentaire. Réalisée en 2000, cette performance-installation met de l'avant le thème de la greffe de peau.

Lors d'une opération sous anesthésie effectuée par une équipe médicale, l'artiste s'est fait prélever de la peau saine sur l'abdomen. Puis, il a cousu ce tissu humain sur la partie blessée d'un cadavre de porc, qu'il a ensuite placé sur un lit d'hôpital dans le cadre de l'exposition *Infatuation with Injury* au Central Academy of Art, à Pékin, en avril 2000. Au-dessus du lit figurait une photographie agrandie de l'opération de Zhu Yu et

une vidéo était diffusée montrant l'artiste en train de coudre la peau humaine saine sur le corps du porc mort. Enfin, le performeur acceptait de montrer, sur demande du public, la cicatrice résultant de l'opération. Trois heures après le vernissage, les autorités nationales de censure fermèrent l'exposition. Dans *Skin Graft*, Zhu Yu s'accommode de la souffrance subie lors de l'action. Après l'opération, la plaie a relativement mal guéri, laissant une cicatrice clairement visible sur son corps. Le risque anesthésique a été réduit par le choix d'une équipe de médecins professionnels, mais il constitue pourtant une partie non négligeable de ce travail. Il fut d'ailleurs difficile de trouver des médecins d'accord pour prélever sur l'artiste un morceau de peau saine pour le transplanter sur une surface qui pouvait l'intégrer biologiquement ou profiter de quelque manière que ce soit de cette opération. Au final, après deux lettres officielles (une lettre de confirmation au sujet de sa profession d'artiste et une autre dégageant l'hôpital de toute obligation financière ou juridique à la suite de l'opération) et la prise en charge du financement de l'opération par Zhu Yu, ils ont finalement conclu un marché. Cet acte reproduit, d'une certaine manière, celui de l'échange symbolique de la peau entre les deux espèces, à un niveau laïc, en relation avec l'institution hospitalière. Dans ce commerce *incarné*, au sens propre, je vois aussi une critique de l'évolution très rapide de la politique économique chinoise. Le changement sans cesse accéléré d'une économie socialiste à une forme de capitalisme est, étant donné sa radicalité et sa vitesse, peu compréhensible pour les citoyens chinois.

Le Britannique Colin Chinnery, qui a vécu de nombreuses années en Chine, y travaillant alors pour le Conseil des arts du Royaume-Uni, voit un lien étroit entre la transition politico-économique actuelle et la modification de la scène artistique. Révolutionnaires et militant contre le contrôle politique afin de défendre leurs droits, les artistes ont eu une influence considérable sur les mouvements politiques, notamment étudiants. Le changement de la société chinoise par son ouverture au commerce, estime Chinnery, crée une situation de conformisme totalitaire étrangement comparable à l'état de la société sous le règne de Mao, sinon que, cette fois-ci, la base du conformisme se situe dans l'unification commerciale de la mode et des médias. Les artistes n'ont, dans cette nouvelle Chine, qu'une importance marginale : « Dans un environnement de ce type, artistes et intellectuels sont impuissants à affecter la société. Ils sont devenus des marginaux sans importance. Personne ne se soucie d'eux ni ne les écoute. Lentement, le gouvernement peut desserrer son emprise sur eux et les autoriser à faire ce qui leur plaît dans leur petite sphère d'influence¹⁵. »

Selon Chinnery, l'énergie subversive que les artistes chinois ont dû consacrer à lutter contre les pressions politiques a cessé d'être aujourd'hui nécessaire. Mais à la place du contrôle politique entre en vigueur un nouvel objectif, lié au libéralisme économique actuel. Plus haut, j'ai noté que Zhu Yu était parfaitement conscient de cette évolution. L'artiste et curateur Yang Shu voit dans *Eating People* le point culminant d'une véritable course engagée entre les artistes chinois, aujourd'hui marginalisés, pour faire entendre leur voix par des actions de plus en plus extrêmes : « Personnellement, je pense que l'émergence de performances extrêmes, comme *Eating People* ou *Sacrifice* de Zhu Yu, marque la fin d'une phase de compétition entre les artistes de la performance en Chine dans le champ des arts visuels¹⁶. »

De l'avis de Yang Shu, la transformation économique conduit les artistes chinois soucieux de reconnaissance à travailler avec des images de plus en plus choquantes, ce qui mène à une incompréhension fondamentale des artistes chinois. Avec *Sacrifice* (Pékin, 2002), Zhu Yu touche un nouveau sommet. Cette fois, c'est le développement du capitalisme dans sa ville natale qui est en cause. Dans cette performance,

12 « Telle est la logique : plus les actions sont violentes, plus les images sont extrêmes, plus les artistes sont compétitifs et efficaces dans la course pour gagner l'attention des médias. Les opportunités pour présenter en ligne leurs travaux sont exponentielles. » *ibid.*, p. 60.) L'installation *Siamese Twins* de Peng Yu et Sun Yuan constitue un exemple de ces travaux extrêmes : deux artistes se font retirer, par une infirmière, le sang de leurs veines, lequel s'écoule goutte à goutte par un tuyau flexible à l'intérieur de la bouche de cadavres, ceux de jumeaux siamois placés devant les artistes. Cf. l'exposition *Open Studio* [en ligne], Beijing Sculpture Institute, 2000, réf. du 24 août 2003 [la page n'existe plus], www.chinese-art.com/artists/openstudio.htm.

13 Cf. M. Cheng, *op. cit.*, p. 71.

14 Z. Yu, cité dans *ibid.*, p. 71.

15 Colin Chinnery, « Politics and Culture : The Special Landscape of Beijing », dans Daniel Brine et Shu Yang (dir.), *China Live : Reflections on Contemporary Performance Art*, London, Chinese Arts Centre, 2005, p. 14.

16 S. Yang, « Why Do "Live Art" in China ? », *ibid.*, p. 24.



> Zhu Yu, *Sacrifice*, 2002.

plus longue à planifier et à programmer que celle qui précède, Zhu Yu donne le fœtus de son enfant avorté à un chien. Cette action est documentée dans une série de photos. L'action fait suite à une longue phase préparatoire où Zhu Yu a cherché une femme, en tant que coproductrice, prête à faire un enfant avec lui et puis, environ deux à trois mois après sa conception, à se soumettre à l'avortement. Avec une caméra cachée, Zhu Yu a filmé les négociations conduites avec les prostituées qu'il a tenté de persuader afin de collaborer avec lui.

Dans une entrevue de Zhu Yu avec Éric Létourneau (document sonore diffusé dans le cadre d'une émission de radio canadienne en 2005¹⁷), il est nettement perceptible que ce travail se situe sur plusieurs niveaux. D'une part apparaît un aspect émotionnel clairement lié à une douloureuse expérience de la paternité. Vu sa cruauté, Zhu Yu mentionne qu'il a dû occulter cet aspect, sous peine de rendre impossible la mise en œuvre de son travail. Voici un extrait de l'entretien qui montre comment Zhu Yu tente, par son approche, de se distancier de toute émotivité :

- Éric Létourneau : As-tu regardé le fœtus ? Qu'as-tu éprouvé à cet instant ? Je veux dire que c'était ton enfant... Qu'est-ce qui s'est passé en toi ?
- Zhu Yu : C'est très subtil, très compliqué à dire. C'est lié à mon statut, à mon identité. Si j'avais senti que j'étais le père, j'aurais sans doute été très triste et j'aurais trouvé tout cela très cruel. Mais c'est très compliqué parce que j'avais en fait à gérer deux choses différentes, deux niveaux différents. Comme père, je me trouvais face à la société et au code éthique. J'avais à gérer cette position. J'étais en train de faire quelque chose que la morale sociale condamne. Mais comme artiste, j'avais affaire à des concepts artistiques, à l'histoire et à la théorie de l'art. Ce sont deux choses très différentes que j'avais à gérer en même temps...
- É. L. : Ainsi, tu te sentais en quelque sorte double ?
- Z. Y. : Oui, et c'est difficile de décrire mes sentiments parce que je vivais sur ces deux plans. J'étais le père de cet enfant et en même temps j'étais un artiste en train de faire son travail. Selon les gens, je répondais différemment si on me questionnait. Quand n'importe qui m'interrogeait à propos de ce travail, j'avais envie de répondre que je vivais tout ça très mal mais, si je discutais avec un artiste, je lui répondais sur le plan artistique ! C'est une sorte d'expérience, un processus scientifique. Je fais une espèce de recherche, je distingue les plans, j'analyse tout¹⁸.

Comme pour *Eating People*, ces propos expriment les principes de base du travail de Zhu Yu et le dilemme qu'il éprouve : un mélange paradoxal de distance et d'empathie. À un autre niveau cependant, il s'agit pour *Sacrifice* d'une approche plus radicale de la douleur. Compte tenu des conditions d'hygiène et de médecine en Chine, un avortement est dangereux. Les prostituées interrogées sont conscientes du risque et refusent de coopérer au projet de Zhu Yu, entre autres en raison de la peur de la douleur :

- Prostituée : Non, je ne veux pas donner naissance à un enfant, j'ai trop peur...
- Zhu Yu : Ainsi, tu ne veux pas ? Même si je te paie ? J'ai besoin d'un fœtus de deux ou trois mois. Tu veux combien ?
- Prostituée : Je ne veux pas être enceinte. Ça fait trop mal. Je n'ose pas donner la vie. J'ai peur. J'ai vu comment ils font les avortements. Ça fait vraiment très mal. Je n'ai jamais été enceinte. Et je ne sais vraiment pas si je pour-

rais donner naissance à un enfant. Pourquoi veux-tu cet enfant ? [...]

- Zhu Yu : Pour mon travail. J'en ai besoin pour mon travail. Il faut qu'il soit de moi¹⁹.

À la fin de l'entretien, Zhu Yu put effectivement mettre son projet en œuvre. La pression économique pesant sur les prostituées a conduit l'une d'elles, malgré les objections émotives et morales liées à ce *business*, à accepter de procréer avec Zhu Yu. Ce travail questionne le thème de la souffrance sur plusieurs plans. Il y a la souffrance d'une personne – objectivée par l'artiste à travers le paiement – qui accepte d'affronter la douleur d'un avortement. De cette manière, Zhu Yu laisse souffrir pour lui une autre personne qui n'est d'abord pas liée au processus artistique. La contrainte issue de la conversion d'une économie capitaliste rend cela possible : elle exerce une pression financière telle que même les risques liés à un avortement et la douleur psychologique résultant de la perte planifiée de son enfant sont acceptés. Dans l'entretien, Zhu Yu déclare aussi clairement que sa paternité ne le laisse pas insensible et que la notion de « sacrifice », qui devient explicite à même le titre de l'action, joue un rôle dans le concept de ce travail. Nous reconnaissons là une référence religieuse, amenant un autre niveau d'associations sur lequel Zhu Yu aimerait évidemment que l'on s'arrête : le sacrifice de son propre enfant qui, dans le cas d'Abraham et Isaac, n'a pas lieu se trouve réalisé dans le Nouveau Testament par la mise en croix de Jésus. L'abandon du fœtus au chien rompt toutefois radicalement avec la dimension du sacré, mettant en jeu une dévaluation consciente du corps humain, qui représente une violation supplémentaire de la morale dont l'imagerie est particulièrement douloureuse à observer. Et de nouveau, les rapports avec la politique chinoise de l'enfant unique reviennent. Nous pouvons envisager *Sacrifice* comme une sorte de surenchère absolue dans l'ordre de la cruauté. Le discours « analytique » de Zhu Yu en ce qui concerne ses performances débouche sur un paradoxe qui rend le traitement et l'évaluation de ses actions plus que complexes.

Yang Zhichao : aux frontières de l'humanisme

Parmi les artistes chinois, Yang Zhichao est celui qui utilise le plus radicalement son corps. Dans ses performances, il renonce cependant à l'usage involontaire d'autres personnes, et la douleur de l'expérience ne concerne que lui-même. Dans ses performances, le corps est toujours exposé, mis en contact et en relation avec des objets essentiellement étrangers. Dans *Hide* (Pékin, 2002), le performeur s'est fait implanter un objet dont il ignorait tout dans la partie supérieure de la jambe droite. L'objet a été sélectionné par son collaborateur, Ai Weiwei. Dans *Planting Grass*²⁰ (Shanghai, 2000), des médecins payés lui implantent dans l'épaule gauche, sans aucune anesthésie, deux plantes provenant d'une rivière voisine. Ici, le performeur se livre à une véritable expérience, hors des conditions de laboratoire. La perception de l'herbe implantée envahit la totalité du corps et impose une expérience biopsychique de la cohabitation corporelle avec un corps étranger. Ce qui est tiré de la conscience comme une apparition quotidienne (le mouvement de l'herbe dans le vent) devient une expérience concrète du corps. Tout comme Zhang Huan (dont nous parlerons plus loin) ou Chris Burden, Yang Zhichao vise ici le phénomène du réel.

C'est l'expérience physique directe, y compris celle de la douleur, qui lui fournit une connaissance sensorielle que la théorie ne peut ni obtenir ni remplacer. Grâce à cette « enquête »²¹, Yang Zhichao, selon ses propres déclarations, estime pouvoir accéder à une meilleure connaissance de son propre corps. La pénétration des plantes dans son corps modifie

17 Cf. Éric Létourneau (dir.), *Conversation between Éric Létourneau and Zhu Yu* [septembre 2003], F. Jordan et C. Yang (trad.), Montréal, Système Minuit de Québec, 2005.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 J'ai réalisé une entrevue par courriel avec l'artiste. Un courriel daté du 30 janvier 2005 témoigne de la description du projet en ces mots : « *Planting Grass*. Lieu : Shanghai. Date : 5 novembre 2000. Durée : 45 minutes. Explication : à 10 h le 5 novembre 2000, au 2^e étage du no 1133, Suzhou Road, Shanghai, où l'exposition *Fuck Off* était présentée, j'ai effectué ma performance : un chirurgien a incisé au scalpel mon omoplate gauche. Sans aucune anesthésie, le scalpel a fait deux entailles de 1 cm de profond x 1 cm de large. Ensuite, l'herbe cueillie sur les rives de la rivière Suzhou a été implantée dans les entailles. »

21 Cf. Y. Zhichao, entrevue par courriel, 16 octobre 2005.

la perception de la circulation sanguine ou celle de la surface de la peau percée par les plantes. Pour Yang Zhichao, une nouvelle perspective est également ouverte quant à la fragilité de l'existence humaine. Cette action offre une intéressante comparaison avec *Greffer* (*Grafting*, 1975) de Petr Stembera. Dans *Greffer*, le Tchèque a essayé de planter la branche d'un arbuste dans son bras²². Stembera, dans ses travaux performatifs, développe les mêmes principes existentiels de base que Yang Zhichao. *Greffer* se présente aussi comme une approche scientifique différente du monde. Il s'agit ici de l'expérience directe du lien entre la vie végétale et la vie humaine. À savoir si son travail est religieusement marqué, Stembera répond : « Non, je n'ai aucune croyance. Non seulement aucune croyance religieuse, mais aussi aucune croyance en la science. C'est la principale raison qui m'a poussé à arrêter mes études. La science est "claire" – mais je ne suis pas sûr du tout que les choses soient claires. L'inconscient est étudié par les psychologues, mais sans grand succès – et je m'en félicite²³. »



> Zang Zhichao, *Planting Grass*, 2000.

Tout comme Yang Zhichao, Stembera développe un anti-concept de l'expérience, irréductible à des théories scientifiques, mais pouvant, grâce à la déposition d'une information physique dans l'individu, mener à une connaissance accrue du corps, ce qui implique également le risque d'une atteinte corporelle et inclut l'expérience de la douleur. L'artiste, conscient du risque, le juge nécessaire à l'accomplissement de la performance : « La greffe m'a causé pas mal de problèmes... Au bout d'un jour, mon bras a commencé à enfler. En soirée, il était devenu énorme et il a fallu que j'aille voir un docteur – avec une infection. Il a fallu deux jours pour que l'enflure et la rougeur disparaissent²⁴. »

Je pense que le travail décrit ci-dessus est donc très comparable à la performance de l'artiste chinois. Dans les deux cas, il s'agit d'une exploration sensorielle du corps en contact avec une substance étrangère et d'une procédure performative passant par la douleur. Bien que Stembera envisage son travail plutôt de manière individuelle en mettant l'accent sur sa résonance subjective, Zhichao semble davantage concerné par la symbolique sociale de *Planting Grass*. Mais pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de s'enfoncer plus profondément « dans le monde »²⁵ et de développer une perception plus consciente de l'existence. Dans le cadre de cette recherche de type existentiel, les deux artistes exigent de leurs actes un effet expressif susceptible d'apporter des réponses humaines viables face aux questions fondamentales qui naissent dans un monde de plus en plus inhumain. Pour chacun d'eux, il en va de la liberté d'expression – la liberté d'action d'un individu ou encore la liberté

sociale et politique d'une collectivité. Zhichao aborde particulièrement ce sujet dans *Irons* (Pékin, 2000) où il se fait marquer au fer rouge son numéro de passeport, ce qui se rapporte, selon ses propres déclarations, à une forme de punition traditionnelle. Dans la Chine ancienne, la marque d'un caractère au fer rouge sur la peau exprimait la prise de possession du corps de celui qui était alors stigmatisé. « Sa volonté et sa liberté »²⁶ étaient ainsi symboliquement supprimées en raison des crimes commis. Le performeur utilise évidemment cette référence aux châtiments corporels dans le cadre d'*Irons* par le recours au numéro de passeport qui actualise cette action pénale en la rapportant à la notion de liberté individuelle dans la société chinoise. Pour lui, il s'agit d'un exemple de travail comportant une dimension sociale de grande portée : « J'utilise cette sorte de travail « dur » à cause de sa netteté et de sa valeur oppositionnelle immédiate. Le spectateur est confronté à une expérience directe et violente. Et ce qui est ressenti nous rassemble tous. L'individu reconfirme ici son existence propre. Mais l'expérience devient celle de très nombreuses personnes, elle véhicule un ensemble d'affects vers tous. Les gens ne peuvent pas rester indifférents parce que nous sommes tous à la fois des individus et des êtres sociaux. Quand nous mettons en cause le statut d'une personne, c'est le statut de l'humanité tout entière qui est touché. L'expérience de l'individu est celle de l'humanité. Quand quelqu'un est sans abri, nous sommes tous sans abri²⁷. »

Le travail le plus conséquent de ce point de vue est sûrement *Jiayuguan* (*Jiayuguan*, 1999) où Zhichao s'est fait interner pendant un mois dans un hôpital psychiatrique pour y partager la vie des malades. Cette performance fut en partie filmée avec une caméra cachée par des parents qui l'ont visité régulièrement tout au long du séjour, nous offrant ainsi un aperçu très rare sur le secteur de la santé psychiatrique de la société chinoise²⁸.

Mentionné à plusieurs reprises, l'effet d'empathie, par lequel le public perçoit la douleur afférente à une action, apparaît ici comme essentiel à l'approche du performeur visant à aborder la société chinoise en tant que communauté sociale dans laquelle la valeur de

l'individu séparé est mise en question. La répression violente des manifestations étudiantes sur la place Tian'anmen, en juin 1989, a également eu un impact sur l'art chinois, en particulier sur les performeurs²⁹. Il s'y montra la vraie nature politique d'un régime n'hésitant pas à faire des milliers de victimes afin d'écraser tout mouvement de protestation à Pékin³⁰.

Dans un contexte politique particulier, les pratiques d'auto-mutilation devant un public marquent le désir de s'identifier à une communauté d'opprimés. En se blessant ainsi, Zhichao s'affirme comme membre de la communauté de ceux qui ne peuvent pas échapper à l'oppression ou à la violence. Nelly Richard voit en cela une union de l'artiste et de la société souffrante, et parle d'une cicatrice symboliquement partagée : « Le franchissement d'un certain seuil de douleur permet à celui qui se l'inflige d'accéder à un processus d'identification collective, dès lors qu'il partage dans sa chair propre les mêmes signes de déchéance sociale que tout autre opprimé. La douleur volontaire légitime l'intégration du performeur dans la communauté générale des victimes – comme si les marques volontaires de punition dans le corps de l'artiste et les marques de souffrance dans le corps (l'organisme) national, comme si la douleur et tous ceux qui lui sont soumis pouvaient s'unir dans la même cicatrice³¹. »

Je pense que cela constitue une explication indéniable à la radicalité des performances dans les pays soumis à un régime répressif et à la violence de l'État. Le corps fonctionne dès lors comme moyen d'identification à la souffrance subie par la

22 « Avec l'aide d'un ami, j'ai greffé dans mon bras une brindille d'un arbuste comme on le fait habituellement dans la culture des fruits. » (Petr Stembera, « Petr Stembera : Interview by Jim Moisan », *High Performance*, no 4, vol. 1, décembre 1978, p. 23.)

23 *Ibid.*, p. 20.

24 *Ibid.*, p. 21.

25 *Ibid.*

26 Y. Zhichao, *op. cit.*, 16 novembre 2005.

27 *Ibid.*

28 Tous les renseignements font référence au matériel que l'artiste m'a envoyé personnellement. Courriel daté du 30 janvier 2005.

29 En 1989, l'artiste Sheng Qi s'est tranché le petit doigt de la main gauche en signe de protestation. Par ce geste, il entendait marquer sa volonté de laisser une partie de lui dans son pays avant de s'exiler. Plus tard, il effectua des performances liées à sa blessure. Il existe une série de photos, la « ram de mémo » de 2000, en souvenir de son pays natal où sa main invalide pose devant la caméra. Cf. Sandra Danicic, « Atmen gegen Zement », *Frankfurter Rundschau*, no 152, vol. 3, juillet 2004, p. 15.

30 Cf. Andrew J. Nathan et Perry Link, *Die Tiananmen-Akte : Die Geheimdokumente der chinesischen Führung zum Massaker am Platz des Himmlischen Friedens*, München/Berlin, Propyläen Verlag, 2001.

31 Nelly Richard, *The Rhetoric of the Body*, dans Amelia Jones et Warr Tracey, *The Artist's Body*, London, Phaidon Press Limited, 2002, p. 245.

- 32 Y. Zhichao, *op. cit.*, 16 novembre 2005.
- 33 « Les alentours de l'East Village comprenaient un dépôt d'ordures, un égout, un fossé malodorant, de la merde de chien et des toilettes publiques que personne n'a jamais nettoyées. Habitants : des travailleurs itinérants, des vendeurs de fruits et de légumes, des éboueurs, des fabricants de tofu, des chiens et des flics, tout ça en compagnie de quelques artistes au chômage qui vivaient là illégalement. [...] Beijing est entourée sur ses quatre côtés par de grands dépôts d'ordures. L'East Village a été placé en plein milieu d'un de ces dépôts d'ordures, entre le troisième et le quatrième périphérique. [...] Les résidents de l'East Village ressemblent aux déchets que la ville éjecte ou défile. » (Zhang Huan, en entrevue avec Val Wang [en ligne], 19 juillet 2003, www.cineart.com/artists/Zhang%20Huan/ZhangHuan.htm).
- 34 Z. Huan, cité dans Qian Zhijian, « Performing Bodies : Zhang Huan, Ma Liuming and Performance Art in China », *Art Journal*, no 2, vol. 58, été 1999, p. 60-81.
- 35 Thomas Berghuis, « An Other Point of View. Flesh art : Performance and Body Art in Post-Mao China » [en ligne], dans *Chinese-art.com : Contemporary Magazine*, Issue 4/5, 2001, réf. du 2 septembre 2003 [la page n'existe plus], www.chinese-art.com/contemporary/volumefourissues/flesh.htm.
- 36 Bernard Waldenfels, *Das leibliche Selbst : Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 2000, p. 122.
- 37 À côté de la surveillance continue de la part de l'État, des raisons matérielles poussaient également vers des formes d'art éphémère. Les artistes se retrouvaient souvent en fuite avant d'être arrêtés et ils devaient mettre en scène leurs travaux dans des lieux privés ou encore secrets. Après les incidents du 4 juin 1989 sur la place de Tian'anmen, la performance fut considérée comme un véhicule possible de positions radicales contre le pouvoir et réprimée pour cette raison.
- 38 Z. Huan, cité dans Hans Günter Gollinski, « Der Körper als Interkulturelles Medium der Kommunikation : Zum Spirituellen Hintergrund der Kunst von Zhang Huan », dans Yilmaz Dziewior (dir.), *Zhang Huan, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz*, 2003, p. 32.
- 39 *Ibid.*

communauté. La symbolique de la blessure volontaire produit ses effets en plusieurs directions. D'une part, l'artiste s'identifie de cette manière extrême aux membres de son environnement social ou national et s'affirme déterminé à prendre le risque de son intégrité physique pour entrer dans le cercle intérieur des « élus martyrisés ». Seule sa souffrance lui confère sa légitimité. D'autre part, parvenu à ce stade, son activité artistique reçoit à son tour une nouvelle place. Désormais, comme un souffrant parmi des souffrants, la voix de l'accusateur lui appartient pour critiquer le régime. Outre sur l'artiste – en tant qu'individu –, l'automutilation, pour des raisons politiques, produit des effets sur son environnement. La radicalité de l'art action ne laisse pas de doute sur la sincérité de la déclaration artistique. La détermination à assumer la douleur comme la conséquence de ses actions rend sa voix plus perceptible autant par la communauté nationale que par le pouvoir. Déjà mentionnées plus haut, concernant les actes d'immolation par le feu, ces attaques radicales sur le corps peuvent ainsi recevoir un caractère symbolique lourd de conséquences. Et je pars du principe que la plupart des artistes mentionnés ici, dès qu'ils risquent leur intégrité physique, se situent sur le même terrain.

C'est son milieu que Zhichao aborde, un milieu caractérisé autant par la répression étatique que les effets d'une croissance économique vertigineuse. J'ai déjà souligné les conséquences que le changement du système a eues et a encore sur la population, et comment les artistes ont réagi et réagissent « sismographiquement » à ce changement. Nous ne nous étonnerons pas si, par exemple, des sujets comme l'augmentation de la pollution liée à la croissance industrielle interviennent dans *Earth* (Pékin, 2004). Ici, à nouveau sans anesthésie, Zhichao se fait greffer sous la peau du ventre une capsule remplie de boue ramassée sur les rives du fleuve Jaune, prenant ainsi le risque d'infections graves – ses performances dans le cadre de festivals, ou encore dans des lieux privés, ne se déroulent pas toujours à proximité d'un hôpital... Certes, les opérations sont effectuées par des professionnels utilisant des masques et des gants de protection. Cependant, un environnement stérile n'est en aucun cas disponible, ce qui est particulièrement risqué étant donné les normes d'hygiène en Chine qui sont loin d'être comparables aux normes occidentales. De son point de vue, Zhichao risque sa santé afin de dévoiler la réalité du dérèglement écobiologique et la nécessité d'aborder le futur de manière lucide et responsable. Pour justifier l'usage de la douleur dans ce contexte, il utilise une intéressante métaphore : « Je ne le fais pas parce que je veux que les spectateurs partagent ma douleur ; mais je veux que le processus soit réel et qu'on puisse en venir à comprendre que cela démontre ce qu'est la vie. Je sais que la fleur fraîchement éclosée est belle, je sais que la lumière du soleil est belle, mais je sais aussi que la vie nous dit que, si nous voulons mériter ces fleurs, nous devons payer un prix sur notre propre vie. C'est exactement ce que nous ne voulons pas faire. Heureusement, quel que soit notre désir, nous ne pouvons pas nous cacher la réalité. De même que nous voudrions la paix et qu'en réalité nous sommes incapables d'éviter la guerre. Mais la volonté de la faire reste la meilleure façon d'aborder l'avenir³². »

Zhang Huan : la poésie et le dégoût

Nous retrouvons une approche similaire dans les performances de Zhang Huan, autre artiste de Pékin. Dans *12 Square Meters* (East Village, Pékin, 1994), Zhang Huan enduit son corps nu avec du miel et de l'huile de poisson, et se met dans les toilettes de son quartier pour nourrir les mouches qui se posent sur son corps. Ce travail porte sur les conditions de vie extrêmes de ce quartier de Pékin où Zhang Huan vivait alors³³. La performance dure plus d'une heure, et très vite le performeur se retrouve couvert de mouches pénétrant dans son nez et ses oreilles : « J'ai senti que tout commen-

çait à disparaître de ma vue. La vie me semblait très loin. Je n'avais aucune pensée, mon esprit était complètement vide. Je pouvais seulement sentir que de plus en plus de mouches se posaient sur mon corps, je les sentais ramper sur mon nez, mes yeux, mes lèvres, mes oreilles, mon front, partout. Je pouvais les sentir manger le liquide sur mon corps. Certaines se sont engluées, mais n'ont pas arrêté de manger. Je pourrais même dire qu'elles ont été plus intéressées par l'huile de poisson que par le miel, parce qu'il y avait plus de mouches sur la partie gauche de mon corps où ce liquide se trouvait. Le concept de vie s'identifiait alors pour moi à la simple expérience du corps³⁴. »

Dans presque toutes ses performances, Zhang Huan met en œuvre la nudité en tant que « langue utilisée pour exprimer les sentiments les plus profonds de l'individu »³⁵. Dans son travail, le corps agit comme matériel signifiant, renvoyant à la fois aux réalités sociale et politique de son cadre de vie et à la vulnérabilité fondamentale de l'existence physique. La notion de « charnière », que Bernhard Waldenfels utilise en ce qui concerne la perception du corps, paraît s'appliquer à mon avis aux performances de Zhang Huan : « Ainsi s'entend la formulation de Merleau-Ponty : le schéma corporel est une charnière entre le je "pour moi", et le je "pour autrui". Le je "pour moi" et le je "pour autrui" ne constituent pas les formes extrêmes d'une antithèse [...], mais le fait d'exister physiquement, d'être un moi pour soi, implique que l'on en est un aussi pour les autres ; en même temps que j'existe, je suis offert au regard d'autrui. Le regard des autres ne s'ajoute pas de l'extérieur et épisodiquement ; il exprime notre "être corps" : être voyant, c'est être visible ; être touchant, c'est être palpable... Cette référence à l'autre est toujours là, que ce dernier soit ou non présent³⁶. »

Cette pratique du corps comme véhicule sémantique concerne le travail de Zhang Huan dans son ensemble. Au début de son parcours, il s'agissait là d'une simple nécessité pratique et financière³⁷. De plus, Huan, qui dans plusieurs projets se réfère au bouddhisme, met à profit ses expériences spirituelles pour se préparer physiquement à ses actions extrêmes, et l'utilisation qu'il fait de son corps repose sur de multiples exercices et techniques de méditation : « En fait, je viens de l'un des hauts lieux du bouddhisme et ma plus grande influence spirituelle découle du bouddhisme tibétain. [...] Je place mon corps de préférence dans une situation où les gens ordinaires n'ont pas d'expérience. Ce n'est que dans cette situation que je suis capable d'apprendre à connaître la relation du corps et de l'esprit³⁸. »

Contrairement au christianisme, l'ascétisme dans le cadre du bouddhisme vise l'augmentation de la force mentale. Gautama Bouddha est passé par différents rituels où intervient la souffrance que l'on s'inflige pour finalement se débarrasser du corps et parvenir à l'illumination spirituelle. Le travail de Zhang Huan est lié à de tels principes religieux. Mettant en œuvre son environnement quotidien et les images qui lui correspondent, l'artiste traverse diverses épreuves physiques pour obtenir un haut niveau de connaissance et transmettre, du même coup, un message aux spectateurs de ses actions.

Le terme chinois pour performance est *xingwei yishu*³⁹, ce qui se traduit littéralement par « art du comportement ». Cette expression laisse deviner un arrière-plan moral dans la variante chinoise. Comme je l'ai déjà évoqué, les motifs politiques et sociaux qui interviennent dans le choix de la performance comme moyen expressif s'accompagnent, dans les sociétés répressives, d'une forte référence à la dimension symbolique et aux valeurs morales. La première performance publique de Zhang Huan intitulée *Angel* (1993) mérite d'être comparée au travail de Zhu Yu déjà décrit. À l'invitation de la galerie d'art nationale à Pékin, Zhang Huan devant participer à une exposition de peinture se décida, peu avant l'ouverture de l'exposition et malgré l'interdiction officielle, à effectuer une performance

devant le bâtiment : « Il s'est installé sur un drap blanc et s'est arrosé avec le contenu d'un verre qu'il avait précédemment rempli avec un liquide rouge sang, mêlé à des fragments de poupées. Ayant collecté les morceaux répandus sur le drap, il fabriqua un nouveau "bébé", puis le porta dans la salle d'exposition afin de le présenter comme son "tableau"⁴⁰. »



➤ Zhang Huan, *Pilgrimage : le vent et l'eau à New York*, 1998.

Certes, il ne s'agissait pas dans cette performance du rapport à la douleur mais, par la simple mise en œuvre d'une expression symbolique et par la réaction répressive du pouvoir – qui de fait condamna l'artiste à une amende et à une autocritique publique –, ce travail apparaît comme symptomatique de la critique politique impliquée dans les images performatives, critique qui portait ici sur les expériences que Zhang Huan a lui-même faites dans le cadre des mesures de répression liées à la politique de l'enfant unique : « Vous ne pouviez pas garder votre enfant quand votre petite amie était enceinte... Les filles de la même génération que moi ont dû subir beaucoup d'avortements ; certaines deux ou trois, et même cinq ou six. Beaucoup de bébés sont morts avant de naître. Beaucoup de bébés sont morts-nés. C'est la situation des années quatre-vingt-dix⁴¹. »

Dès ces premières performances, nous voyons que Huan tente de représenter la violence qu'une société répressive exerce sur le corps. Cela se traduit d'une manière assez théâtrale, sans doute imputable à l'inexpérience de l'artiste. En revanche, ses performances ultérieures sont généralement marquées d'une grande tranquillité. Dans *12 Square Meters*, la position assise adoptée rappelle à la fois celle des moines en méditation et celle des sculptures occidentales tentant d'exprimer la recherche spirituelle par des attitudes corporelles. S'opposant aux caractères de la situation en matière d'hygiène comme à l'angoisse de l'action, les photos de celle-ci rayonnent d'une beauté statuaire, dont le contenu symbolique et critique n'apparaît qu'en liaison avec le contexte et le milieu de vie de l'artiste.

L'importance accordée à la violence exercée sur le corps augmente dans ses performances ultérieures, laissant cependant la place à des formes d'expression plus immédiates et souvent très poétiques. Dans *65 Kilograms*⁴² (East Village, Pékin, 1994), le performeur est attaché, nu, par des chaînes accrochées au plafond de son atelier. Sa bouche est scotchée d'un ruban adhésif noir. Au sol, des matelas blancs sont disposés et un plat en aluminium se trouve sur une plaque chauffante. Zhang Huan se place alors une perfusion dans les veines, et 250 ml de sang coulent goutte à goutte sur le plateau, en s'y évaporant. La salle se remplit de fortes odeurs de sang et de sueur. Ici, le corps enchaîné qui se vide de son sang exprime symboliquement, étant donné la réelle souffrance physique, les rapports entre l'individu opprimé et l'État. En outre, c'est avec son véritable environnement vital

que le corps de Huan interagit. Les odeurs de son corps et du sang qui s'écoule par la blessure introduisent un dialogue avec le public, à la fois témoin et participant de l'expérience à laquelle Zhang Huan s'expose personnellement. Pour l'artiste, au-delà de la connaissance qu'il acquiert de lui-même, le dialogue qui s'établit avec le public constitue un aspect important : « Je pense que nul ne peut échapper à la cruauté, ni moi ni le public. Une fois que les spectateurs sont face à la performance, ils sont réellement impliqués. Il n'y a pas de possibilité de fuite, pas plus qu'on ne peut fuir hors de la réalité⁴³. »

Une fois de plus, et comme chez Zhu Yu et Yang Zhichao, la performance apparaît ici clairement comme une transmission de questions existentielles par les images, revendiquant un caractère de parabole. La cruauté du traitement que s'inflige Zhang Huan s'identifie à celle de la réalité, elle résulte de sa perception des conditions de vie économiques et sociales auxquelles la nouvelle société chinoise est exposée. Huan utilise son corps comme résonateur, exemplaire individuel de la souffrance collective, créant ainsi le dialogue avec sa communauté. Pour Zhang Huan, seule l'épreuve

de la douleur offre la possibilité de la séparation du corps et de l'esprit. Par la victoire sur le corps, conformément à la tradition bouddhiste, s'acquière une connaissance de la force spirituelle de l'individu et une forme de sagesse supérieure, ce qui lui permet de supporter ses conditions de vie. « Durant la performance, j'essaie de laisser mon esprit quitter mon corps et d'oublier les conditions environnantes. À ce moment, je ne peux pas ressentir de la douleur. Pourtant, l'esprit ne peut pas vraiment quitter le corps. Au lieu de cela, il continue à retourner au corps. Et quand il retourne au corps naît alors un sentiment extraordinairement fort de la situation réelle du corps. Vous prenez conscience de la cruauté de la réalité et vous vous sentez mal. Mais ce n'est pas de la douleur physique, c'est plutôt un malaise spirituel. Les échanges entre l'esprit et le corps sont ce que je recherche dans la performance. Dans son processus, j'ai parfois un fort sentiment d'hallucination⁴⁴. »

Après avoir quitté la Chine, dans ses dernières performances, l'artiste aborde plus directement la signification de l'identité nationale. La performance *Pilgrimage : le vent et l'eau à New York* (PS1, New York, 1998) est intéressante en ce qui concerne la douleur et sa valeur. Dans celle-ci, Zhang Huan se trouve sur un lit chinois traditionnel. Le matelas est remplacé par des blocs de glace sur lesquels le performeur s'étend, nu, à plat ventre. Neuf chiens entourent le lit. Huan reste environ dix minutes sur le lit, attendant que la chaleur de son corps fasse fondre la glace. Mais les choses ne se passent pas ainsi et, au contraire, c'est la température de son corps qui commence à diminuer spectaculairement, ce qui le pousse à interrompre la performance.

Peu de temps après son arrivée à New York, Zhang Huan entendait représenter sa « crainte » de la ville⁴⁵. La différence culturelle qu'il éprouve dans sa nouvelle patrie est symbolisée par les chiens. Pour Huan, habitué en Chine à une tout autre manière de traiter ces animaux, la façon dont les New-Yorkais considéreraient leurs chiens avait quelque chose d'absurde. En revanche, il a choisi la glace en tant que métaphore d'une certaine « froideur » qu'il a éprouvée dans la difficulté à établir des relations humaines compte tenu de sa différence ethnique. Il parle de son arrivée à New York comme d'un « choc culturel », la volonté de faire fondre la glace dans la performance correspondant ainsi à un quasi-exorcisme pour le surmonter⁴⁶. Avec cette performance, l'artiste risque sa vie. Étant donné la diminution de la température de son corps,

40 Kim et Yeon Yu, « Intensiverte Körperlichkeit », *ibid.*, p. 23.

41 Z. Huan, cité dans Y. Dziewior, « Seeds of Hamburg », *ibid.*, p. 14.

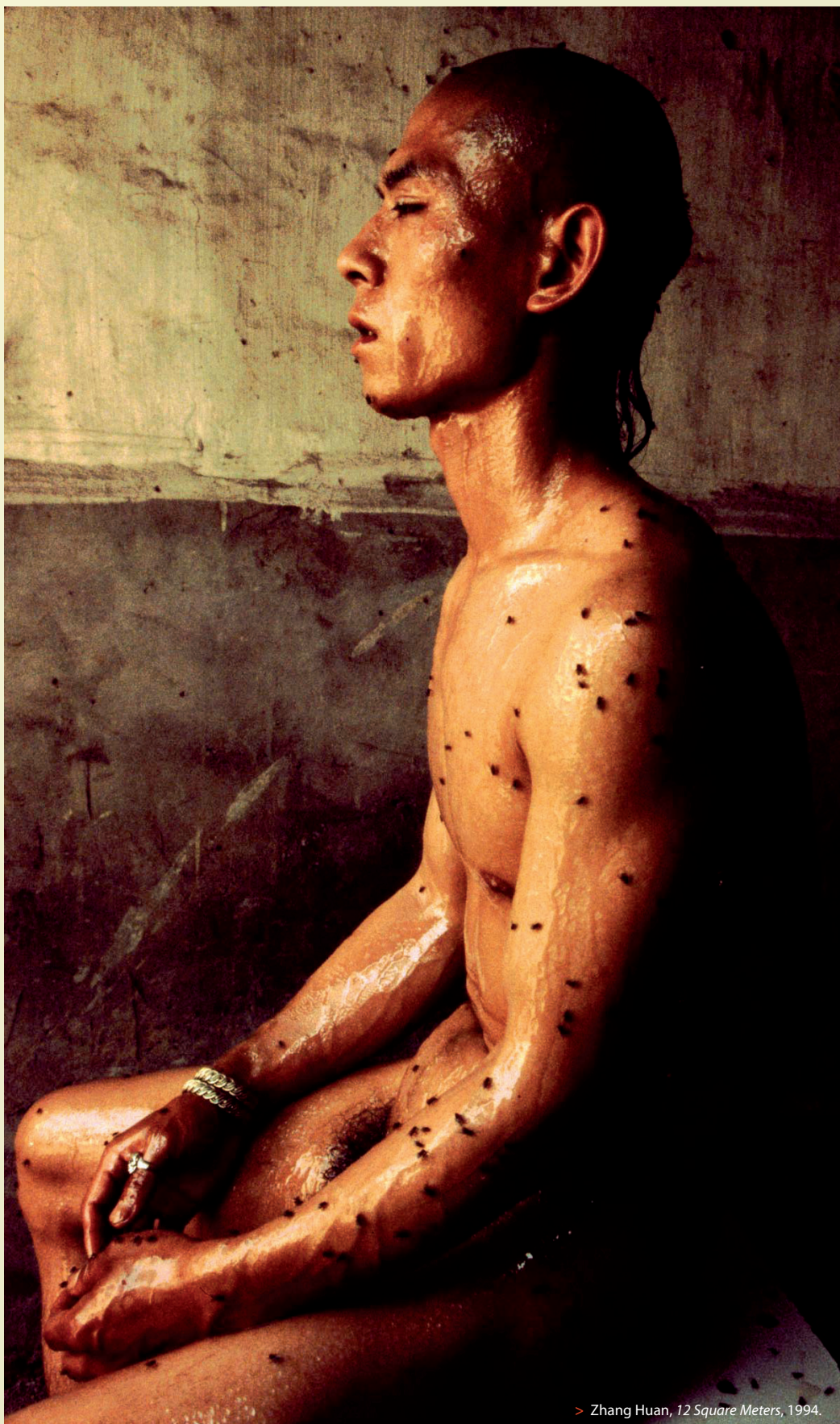
42 Le titre fait référence au corps même de l'artiste.

43 Z. Huan, cité dans Y. Y. Kim, *op. cit.*, p. 25.

44 Z. Huan, cité dans Q. Zhijian, *op. cit.*, p. 60-81.

45 *Cf. Ibid.*

46 *Cf. Ibid.*



> Zhang Huan, *12 Square Meters*, 1994.

un infarctus du myocarde était très possible. Déjà, dans ce travail, on note peut-être un changement dans les concepts de base de l'artiste. Les tendances masochistes marquant ses performances chinoises se tempèrent, tandis qu'apparaît une mise en scène plus élaborée faisant place à des thèmes interculturels plutôt que culturels, aspects probablement liés à l'effacement de la peur qui hantait Zhang Huan en raison de la politique répressive en Chine.

Yoyo Yogasmana : la souffrance comme solution de crise

Enfin, je voudrais évoquer la démarche de Yoyo Yogasmana, performeur qui a donné une forme particulière au traitement des questions sociales ou, plus fondamentalement, humaines. Yogasmana vit à Bandoung, en Indonésie. Dans sa série de performances *Crisis* (Japon [2001], Taïwan [2002], Jakarta [2002]), l'artiste est attaché au public par un ensemble compliqué de cordes. Celles-ci sont fixées sur toutes les parties du corps du performeur de manière à ce qu'il soit en totale dépendance du public. Le public a la possibilité de contrôler tous les mouvements en tirant sur les câbles ou en les relâchant. Les forces qui s'exercent sur le performeur sont si grandes qu'il est pratiquement impossible de ne pas lui infliger d'hématome – il est aussi possible de l'étrangler. En fait, les blessures seront directement liées à l'intensité des actions du public. Yogasmana porte des vêtements traditionnels, et de la musique, pour ainsi dire, « interculturelle » est diffusée, assez dynamique pour créer un rythme qui intervient dans le déroulement de la performance. Selon Yogasmana, en changeant la musique, il est possible de faire varier la manière dont les spectateurs manipulent les cordes. Au début de la performance, il se place au milieu des spectateurs comme une sorte de « nœud passif physique »⁴⁷ et esquisse vers l'avant un premier mouvement qui, en raison des liens agissant comme un ressort, le renvoie immédiatement en arrière. « Plus il y a de cordes, plus il y a de participants, et mieux c'est. Les cordes tenues par les participants sont distribuées dans toutes les directions et le modèle de notre relation est : action et réaction. Je voudrais être toujours le premier à offrir l'action, mais vient un moment, pour moi, où je dépends de l'accord des participants qui, tirant les cordes dans beaucoup de directions à la fois, me transforment en un "nœud physique passif" dont les mouvements dépendent totalement des impulsions transmises »⁴⁸.

Cette performance se distingue nettement des travaux décrits précédemment. Le performeur se livre ici à un pouvoir extérieur, à la disposition de violence des spectateurs qui, d'ailleurs, ne peuvent pas non plus échapper ici à leur rôle. Yogasmana transforme son public en acteur et lui confère une pleine responsabilité. L'artiste indonésien construit ici l'image complexe et esthétiquement intense d'une société marquée par des rapports de dépendance accompagnés de leurs « douloureuses » conséquences. À cet égard, il est intéressant que ce soit la crise que Yogasmana fabrique qui génère sa souffrance. Et que la réussite de son intention « pédagogique » auprès du public soit la condition de sa survie physique. Le risque de strangulation est toujours présent⁴⁹, c'est pourquoi le performeur doit avoir une idée claire quant à la nature et à la composition du public afin de minimiser le risque.

Quant à la notion de « crise », elle rassemble, selon Yogasmana, l'ensemble de la situation de l'homme dans la société postmoderne et, en particulier, reflète les circonstances de la vie sociale en Indonésie : « J'ai un titre global pour ces performances : *Crise*. C'est une représentation de ma vie, de ma vie familiale, de la vie de mes voisins, de la vie de ma ville, de la vie de mon pays... Nous sommes dans la crise, la crise est notre urgence. Et tout cela se tient, comme un cercle, tout

est attaché ensemble, et je pense que, si nous n'arrivons pas à résoudre ce problème, alors nous mourrons. Je parle de mon pays [...]. Maintenant, il faut que mes performances soient des essais, des expériences pour aller au fond du cœur humain. [...] Mes performances sont des expériences dont le résultat nous concerne tous⁵⁰. »

La société indonésienne a souffert de nombreuses années sous le régime de Suharto qui, de 1967 à 1998, a imposé sa dictature sur le pays en développant un système corrompu et en enrichissant sa famille. Suharto et sa famille contrôlaient plus de la moitié de l'économie indonésienne. Certes, au cours de cette période, le pays est devenu une grande puissance industrielle, mais les gens ont souffert de la dictature et en particulier les étudiants, les artistes et les intellectuels. Plus tard, à la suite de la crise en Asie du Sud-Est, même l'économie s'est effondrée, et cela n'a pas été sans effet sur les valeurs humaines dans la société indonésienne. Yoyo Yogasmana considère que la faible valeur accordée à la vie humaine dans la société qui l'entoure est symptomatique de la situation dans son pays d'origine. Il en résulte, selon lui, l'impossibilité de continuer de montrer la complexité de son travail dans son pays : « Pouvez-vous imaginer que quelqu'un peut tuer pour cent roupies [0,08 \$ US] ou pour un bonbon ? Que quelqu'un peut tuer son ami à cause d'un mot et qu'un autre peut tuer pour un simple regard ? Vous en pensez quoi ? [...] Je veux dire que, ici, les gens pensent sans cesse à survivre et qu'ils ont oublié comment être humains⁵¹. »

Pour Yogasmana, ses performances sont une analyse des relations entre les hommes. Son expérience de la violence inhumaine du pouvoir dans son pays d'origine, que ce soit pour des raisons ethniques, sociales ou politiques, se reflète dans l'espoir d'éveiller chez les participants une sensibilité pour les conséquences directes de l'agression.

Nous retrouvons ici la théorie des neurones miroirs. Non seulement est-il possible, grâce à l'organisation neuronale de notre cerveau, de compatir à la douleur lorsque nous l'observons chez nos semblables, mais il suffit que la douleur d'autrui puisse être imaginée par anticipation pour que se déclenche la réaction de résonance⁵². Cela signifie que, pour la réalisation de ses performances *Crisis* ou encore *Trial*, Yogasmana prévoit chez les participants une compassion « par anticipation » pour empêcher qu'on ne le blesse très gravement. Comme il le dit lui-même, ses performances, au début, peuvent être jugées comme « belles », mais cela ne dure pas. Vers la fin, le public regrette souvent sa participation à l'action. Toutefois, l'artiste est clair sur le fait qu'il prend un risque et il souligne que la douleur infligée à autrui est une composante de la nature humaine : « Mes performances doivent être des tentatives pour sonder le cœur humain. Le résultat de mes performances devrait être une expérience partagée par tous. Au début de mes performances, cela semble beau, mais seulement au début. À la fin, les gens sont souvent très mal dans leur peau. Je crois que chacun a le talent de faire du mal aux autres et même de façon très calculée. Aussi, je n'aime pas que quelqu'un me blesse. Je ne suis pas sadomasochiste, mais j'ai à montrer ma performance telle qu'elle est parce que j'ai la mission de parler de mon pays, de sa situation et que je dois en transmettre une expérience valable pour tous⁵³. »

Je pense que l'artiste indonésien parvient ainsi à créer une représentation exemplaire de la douleur très concrète qu'il éprouve pour la société de son pays d'origine, ce qui rend son travail particulièrement significatif. D'une part s'y trouve vérifiée la thèse que l'effet empathique – neurologique, mais aussi intellectuel – d'une performance est d'une grande intensité, ce qui confirme également la validité de la théorie des cellules miroirs. D'autre part, on voit ici de

47 Yoyo Yogasmana, « Yoyo Yogasmana, la performance et son concept », *Crisis*, s. l. n. d.

48 *Id.*, entrevue par courriel, 20 janvier 2003.

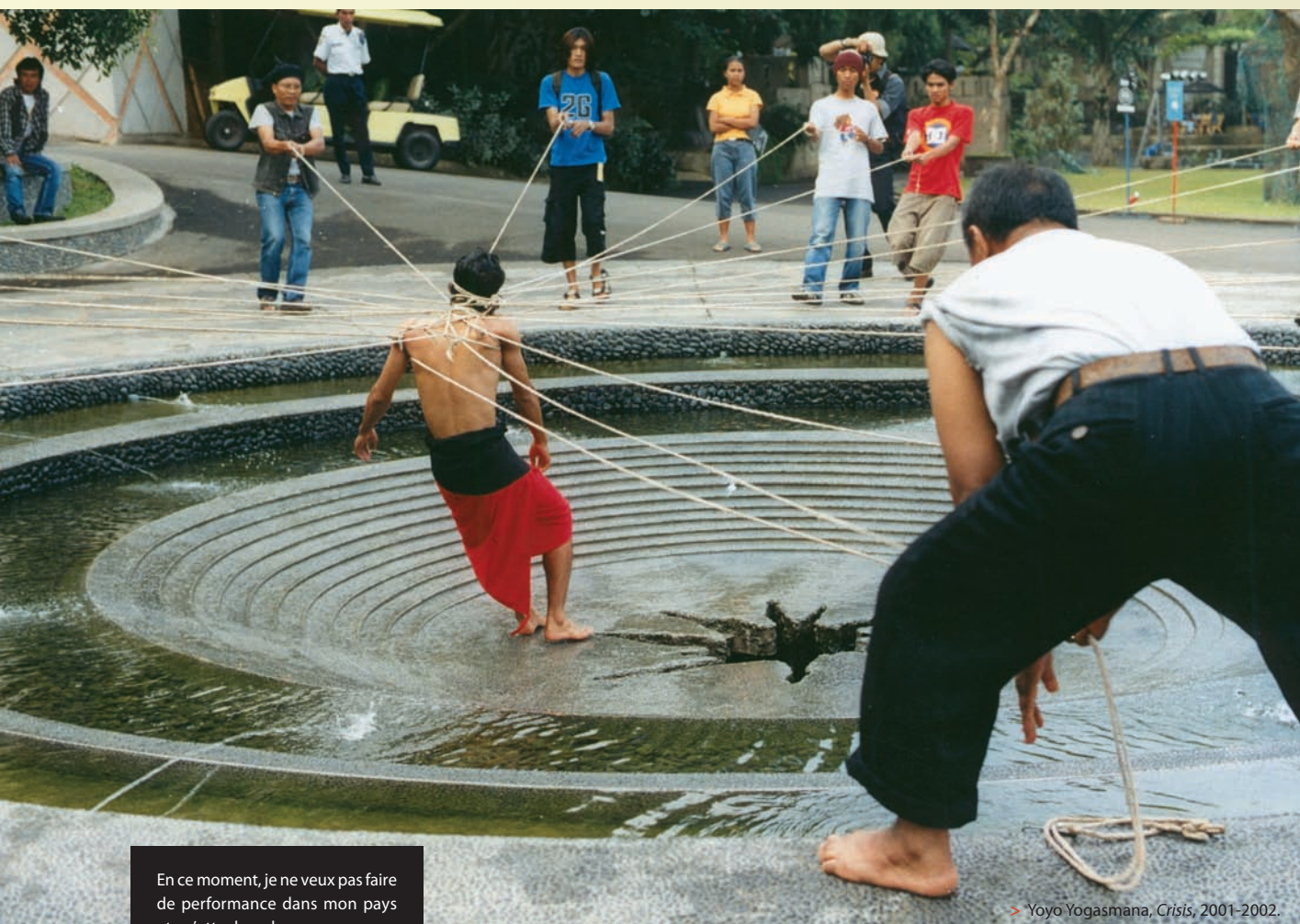
49 « En ce moment, je ne veux pas faire de performance dans mon pays et m'attacher de nouveau avec les gens de là-bas parce qu'ils ne sont pas capables de sentir ma douleur, ils sont juste capables de me rendre inconscient et ils me feront peut-être mourir dans l'avenir. Mais j'ai le plaisir de m'attacher avec d'autres, dans d'autres pays, parce qu'ils peuvent sentir ma douleur. » (*ibid.*)

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*

52 Cf. Joachim Bauer, *op. cit.*, p. 48.

53 Y. Yogasmana, *op. cit.*



> Yoyo Yogasmana, *Crisis*, 2001-2002.

En ce moment, je ne veux pas faire de performance dans mon pays et m'attacher de nouveau avec les gens de là-bas parce qu'ils ne sont pas capables de sentir ma douleur, ils sont juste capables de me rendre inconscient et ils me feront peut-être mourir dans l'avenir. Mais j'ai le plaisir de m'attacher avec d'autres, dans d'autre pays, parce qu'ils peuvent sentir ma douleur. Yoyo Yogasmana

manière particulièrement flagrante comment le rôle d'un public influence de façon déterminante le message et le déroulement de la performance. La série de performances *Crisis* invite le public à faire un choix crucial : est-il prêt à blesser dangereusement le performeur ou tentera-t-il de lui épargner les douleurs en organisant consciemment l'extrémité des cordes ?

Je suis convaincu que la participation à une performance de Yogasmana a un impact immense sur les personnes présentes dans la mesure où leurs actes ont des effets immédiats qui ne passent pas par l'abstraction. Si le transfert du message intellectuel que Yogasmana formule dans ses déclarations peut ne pas concerner tous les participants, la contagion émotionnelle, à mon avis, demeure en tout cas garantie. Naturellement, cela peut aussi, comme le déclare lui-même l'artiste, déboucher dans certains cas sur des comportements sadiques : risque inclus dans le principe même de ce travail où le contrôle est délégué au public.

Ici, ce travail ressemble également à celui de *Rhythm 0* de Marina Abramovic, performance dans laquelle le public avait la possibilité d'appliquer des objets différents sur l'artiste et de la soumettre à des traitements variés. Comme Yogasmana, Abramovic remettait alors la responsabilité des événements à un public dont elle espérait un comportement humain. L'artiste fut alors confrontée à de très graves agressions, certains spectateurs l'ayant blessée avec un couteau ou d'autres objets et un autre lui ayant même placé en main un pistolet chargé, la forçant à diriger le canon vers sa tête.

Nous voyons non seulement que des performances comme *Crisis* de Yoyo Yogasmana sont capables de rendre la douleur communicative, mais qu'elles fonctionnent aussi comme analystes des comportements du public participant, fournissant ainsi matière à un commentaire social et politique. ■

Photos : courtoisie des artistes.

Helge Meyer a initié le groupe HM_T avec Marco Teubner en 1998. Depuis 2000, il participe à l'association Black Market International. Il a présenté ses performances lors de nombreux festivals en Finlande, en Italie, au Japon, en Chine, aux Philippines de même qu'au Canada et aux États-Unis. Parallèlement à Black Market International et HM_T, il produit des performances individuelles. Il écrit dans diverses revues, enseigne et donne des ateliers et des conférences. Comme théoricien, il s'intéresse aux relations entre la performance et la souffrance, le travail en duo, l'histoire de l'image. En 2007, il a terminé un doctorat sur l'image de la souffrance dans l'art performance, publié en Allemagne.