

Nyan Lin Htet : un engagement marquant, un corps à corps poignant

Évelyne Goupy

Numéro 107, hiver 2011

Art et activisme

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62675ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Goupy, É. (2011). Nyan Lin Htet : un engagement marquant, un corps à corps poignant. *Inter*, (107), 11–15.

La ligne éditoriale de ce numéro pose la question de l'engagement et de son inscription dans le champ artistique. Or, lors de la 16^e édition de la *Rencontre internationale d'art performance* (RIAP) de Québec, en septembre 2010, l'assistance fut troublée par Nyan Lin Htet, jeune artiste birman, dont la démarche globale mérite d'être rappelée à cette occasion.

NYAN LIN HTET

UN ENGAGEMENT MARQUANT, UN CORPS À CORPS POIGNANT

PAR ÉVELYNE GOUPY

Les actions de Nyan Lin Htet s'inscrivent en grande partie dans un processus de remise en cause du statut de l'artiste et de la définition de l'art ; elles questionnent la façon dont se joue l'interpénétration entre art et société ; elles tendent donc à faire émerger leurs incidences réciproques. Scrutant les conditions de vie et analysant les activités humaines au sein de diverses réalités sociopolitiques, il a choisi de pratiquer la performance. Cette forme artistique – dont le caractère hybride signe la particularité – lui permet de mêler postures corporelles, mouvement, son, langage et parfois multimédia, tout en entreprenant une approche critique. Elle instaure avec le public une forme de communication directe et « conflictuelle », l'artiste se positionnant systématiquement en situation d'intermédiaire provocateur. Ainsi espère-t-il susciter de nouvelles réflexions concernant des sujets existentiels, sociaux et politiques.

De plus, les prises de position émanant d'un Birman questionnent tout autant la façon dont les espaces sociopolitiques locaux et internationaux définissent sa propre identité asiatique que la manière dont il tente de définir ces derniers.

Mais son travail interroge par-dessus tout les modalités de sa réception par le spectateur : quels liens fondamentaux peut-on établir d'une performance à l'autre afin d'en pointer les manifestations, d'en repérer les mécanismes et la dynamique interne ? Qu'entend-on par « forme de communication directe » ? Qu'est-ce qui émeut, qu'est-ce qui meut à ce point le public, qu'il soit initié ou non ? Qu'est-ce qui déclenche ses impressions, ses sensations, ses réactions ? Qu'est-ce qui génère une telle affection ? L'« activisme » pur et dur pourrait-il être à l'origine d'un bouleversement si intense de l'assistance ?



Choke (White Bridge/Red Bridge) – 1988,
festival *Infr'action*, Paris, 2010. Photo : Lorène Tamain.

Cette étude tentera d'approcher ce qui se joue, ce qui se tisse, entre le corps agissant du performeur et celui du spectateur. Comment, en effet, un garçon si réservé et respectueux dans le quotidien parvient-il à imposer une telle présence lors de ses actions ? Comment expliquer leur impact – ô combien troublant ?

Mais on ne peut aborder cette œuvre percutante sans préalablement examiner son rapport à l'histoire.

Cet artiste revendique et assume une démarche se rapportant aux vacillements de l'identité, au pouvoir, à la brutalité. Pour mieux appréhender ce à quoi il fait directement référence, quelques rappels historiques s'imposent : la Birmanie, colonisée par les Anglais depuis 1824, gagne son indépendance en 1948 et instaure alors une démocratie parlementaire. En 1962, après un coup d'État militaire, un général arrive au pouvoir et introduit, 26 ans durant, un grand nombre d'implacables réformes. En 1988, face à un mouvement de révolte populaire impliquant la totalité du pays et entraînant la progression de la guérilla, des généraux décident de « rétablir l'ordre ». Le jour du 8 août est commémoré comme le Soulèvement du 8.8.88. Les militaires ouvrent le feu sur la foule qui proteste. Après une période d'instabilité de plusieurs mois qui conduit au renversement officiel du précédent dictateur, les généraux prennent le pouvoir en 1989. Ils consentent, quelque temps plus tard, à organiser des élections libres, remportées à plus de 80 % par la Ligue nationale pour la démocratie, dirigée par Aung San Suu Kyi. Or, la nouvelle junte n'accepte pas de céder la place à l'opposition : elle annule purement et simplement le résultat de ce scrutin.

En septembre 2007, une augmentation brutale des prix des produits de première nécessité provoque une série de manifestations initiées par les moines bouddhistes, eux-mêmes relayés par l'opposition et de nombreux habitants des grandes villes. Les arrestations et la répression ne se font guère attendre. Le pays est encore, à ce jour, dirigé de manière tyrannique par un régime militaire dont les membres, apparemment unis, sont, en fait, en perpétuelle lutte intestine pour le pouvoir.

Si cet éprouvant contexte met en perspective ce qui fonde la révolte de Nyan Lin Htet, on s'accordera cependant à prétendre qu'il ne suffit pas de s'insurger, de révéler des pouvoirs, de prendre le risque de les déstabiliser et de leur résister pour accéder à une dimension artistique. À partir de quand est-il possible de déterminer si l'on se situe dans le registre de l'art ?

Toutes les actions du performeur reposent, évidemment, sur l'élaboration d'un « dispositif », orchestration qui préside à la constitution de chacune de ses œuvres et à leur structure. Sous une apparente simplicité, sous des dehors spontanés, réside en fait un complexe travail de réflexion et de construction, habité par une intention. C'est à partir d'une combinaison de moments, de paroles et de gestes – liant intimement les dimensions technique, pragmatique et symbolique (respectivement, ici : le corps comme matériau, les modalités de l'échange avec le public et la transmission de valeurs) – qu'il devient possible d'aborder l'un des enjeux de l'art action : évoquer la réalité en assemblant dans un tout des parties hétérogènes sous un même voile. Ce dispositif peut donc se définir comme le réseau établi entre différents éléments, comme un entrelacs ayant une visée tactique : celle de « toucher » l'assistance.

Plus simplement, les performances de Nyan Lin Htet peuvent se voir classifiées selon des protocoles impliquant différemment le public, car destinées à différents publics : les événements se déroulant au sein d'institutions culturelles ; les interventions dans l'espace urbain.

Bien évidemment, ces deux types d'espaces ne drainent pas la même population, et les propositions de l'artiste prennent cet élément majeur en considération.

L'assistance fréquentant les centres culturels ou les musées s'y déplace à dessein, elle se compose d'individus informés et curieux. Cette situation conduit le performeur à privilégier une ambiance intimiste : en règle générale, les performances qu'il propose durent une trentaine de minutes et débutent par la demande expressément formulée de se rapprocher de lui, requête immédiatement suivie d'une phase d'énonciation – le *logos*, vecteur de rationalité.

Cette entrée en matière caractérise, par exemple, les variantes de *Choke* (*Étouffement, Oppression*) : la voix, douce, établit une ambiance d'attentive écoute. Le jeune homme parle de lui, de son pays, il lit ou cite des extraits d'ouvrages traitant de la Birmanie. Son charisme et le contenu des mots prononcés suscitent irrésistiblement l'empathie de l'auditoire qui ne sait plus s'il se trouve au sein d'une « performance » ou confronté à un témoignage concernant une tranche de vie d'humanité, assez sombre et sordide, quelque part, là-bas. Un quelque part dont, en Occident, la population ne connaît rien ou presque. Un là-bas, si loin, dans ce pays dont les médias ne traitent que très rarement. Le public s'informe, découvre, prend connaissance de...

Jusqu'au moment où tout bascule : le corps du performeur entre en action dans une pratique inattendue d'autochâtiment, créant, du coup, une situation extrêmement perturbante.

*Choke 19622010*² évoque l'ethnie karen dont le quidam connaît les traditionnelles femmes-girafes. L'artiste substitue au métal de leurs colliers une cordelette qu'il s'enroule méthodiquement autour du cou. Parallèlement, il répète en boucle : « Attendant d'heureux dénouements... Attaché et lié... Comme s'il n'y avait aucune fin... », tandis que son visage et sa voix s'altèrent progressivement en raison de la strangulation qui provoque sa progressive asphyxie.

Choke (White Bridge/Red Bridge) – 1988 prend appui sur les textes de James Mawdsley³ et de Justin Wintle⁴. À partir de ces témoignages concernant le soulèvement populaire de 1988, Nyan Lin Htet rappelle les scènes de mise à mort de centaines d'étudiants de Yangon. Il lit un extrait de l'ouvrage de Mawdsley, décrivant le massacre ayant eu pour cadre le lac jouxtant le campus universitaire (et par conséquent dénommé « l'incident de pont Blanc ») : « Je pleure presque chaque fois que j'y pense. Et, ce qui m'horrifie, chaque fois, c'est de tenter d'imaginer l'homme adéquat : fort, bien armé, entouré de collègues et soutenu par l'une des plus grandes armées du monde, chargeant d'impuisantes jeunes filles et les conduisant à la mort. À quoi pense-t-il alors qu'il abat sa matraque sur leur visage ? Quand celle-ci crie sous l'eau et sombre, va-t-il se baisser puis la hisser par les cheveux pour mieux lui fracasser le crâne ? Elle ne mourra pas d'une ou deux raclées. Il doit la frapper sur les bras, le dos et la poitrine, avant de lui ajuster quelques coups décisifs sur la tête.

Elle se débat dans l'eau et il ne peut lui assener d'efficaces rossées. Les coups au visage ne suffiront pas à tuer celle-ci. Il transformera juste sa chair en bouillie. Enfin, il touche l'arrière de son crâne, enfin elle meurt et coule. Il l'a eue ! Mais regardez maintenant ! Il y en a une autre qui essaie de s'échapper ; elle ne peut pas nager, car elle est empêtrée dans ses vêtements mouillés qui lui collent au corps, l'empêchant donc de bouger librement les bras pour se défendre. Et Crac ! Crac ! Crac ! Les coups commencent à pleuvoir... et ses cris de terreur se transforment en cris de douleur⁵. »

Ensuite, l'artiste, à quatre pattes, traverse la salle tout en se plongeant la tête dans une bassine rouge remplie d'eau qu'il pousse devant lui ; simultanément, il répète l'extrait ci-dessus qu'il connaît par cœur – bien que personne ne soit en mesure de comprendre ce qu'il prononce, car une bobine de fil de fer barbelé lui entrave l'intérieur de la bouche.

Au centre culturel Bellegarde, à Toulouse, le rappel des faits historiques laisse place, sans transition aucune, à la chanson *Les jours tristes* de Yann Tiersen, interprétée par Neil Hannon. Nyan Lin Htet, après avoir tant parlé de son pays, se tient coi. Seul, pieds nus, immobile et debout, sur la rengaine musicale qui défile, il commence à se gifler⁶, avec une main et application. Sa joue gauche devient rouge et se gonfle sous les coups répétés qu'il s'assène. Puis la deuxième main se dresse à son tour : ce sont alors les deux côtés de la face qui se voient maltraités par ces claques dont le son sec se superpose au rythme de la chanson.

Le titre de l'album *L'absente* fait assurément référence à l'éloignement, à la douloureuse séparation d'avec une terre natale. « *It's hard* » sont les premiers mots à en surgir. Voici un bref rappel de la teneur du texte :

Son charisme et le contenu des mots prononcés suscitent irrésistiblement l'empathie de l'auditoire qui ne sait plus s'il se trouve au sein d'une « performance » ou confronté à un témoignage concernant une tranche de vie d'humanité, assez sombre et sordide, quelque part, là-bas.

Choke 19622010, dans le cadre de la Rencontre internationale d'art performance, Québec, 2010. Photo : Patrick Altman.



« C'est dur : dur de ne pas pratiquer la politique de l'autruche. Dur de ne pouvoir revendiquer tout ce qu'on a fait, tout seul. Dur de se dresser pour ce qui est juste. Dur de ne pas craquer ou pleurer lorsque toute idée expérimentée s'est avérée lamentable. C'est dur mais le combat en vaut la peine, parce que la vérité est de notre côté. Quand les accusations planent, restons groupés, n'ayons pas peur de ce qu'ils diront. Qui se soucie de ce que les lâches pensent, de toute façon ? Ils comprendront un jour. C'est dur d'être ici tout seul, alors que tout autre retrouve son chez-soi. Plus difficile encore de distinguer le bien du mal quand toute objectivité fait défaut. Parce qu'on est seul, abandonné et qu'on doit abolir ce désordre. On sait qu'on pourrait finir comme le reste, endurci et pervers. À moins de rester fort et de continuer. Et on doit continuer. La vie doit continuer. »

Les trois performances décrites reposent sur les mêmes caractéristiques. D'une part, à la chaleureuse intimité, au discours, à l'immobilité tranquille, au ton empreint de neutralité, succède invariablement la violence physique. Pourquoi cette césure ? Pourquoi cet écart ? Sans doute le contenu du message atteint-il un stade où la distanciation, intrinsèque au langage, ne parvient plus à traduire l'indicible. Comment, en effet, dire toutes ces horreurs en dehors d'une réelle et immédiate souffrance ? L'artiste impose à son propre corps, dans un effort démesuré pour dénoncer les atrocités infligées à l'humain par d'autres humains, des maltraitements qui lui permettent peut-être de supporter une douleur plus grande encore : celle de l'impossibilité de dire.

Par ailleurs, cet effet de contraste en exaspère la réception : voir quelqu'un se maltraiter de la sorte explique, en grande partie, la gêne du public. Le caractère apparemment injuste de ces gestes et leur répétition zélée engendrent la crispation. Ces quelques minutes, vécues comme un invivable étirement du temps, laissent le public

médusé, abasourdi. Le performeur instaure une situation totalement saugrenue qui avive le point de rupture où l'assistance atteint les bornes de sa propre résistance face à la douleur – du moins face au témoignage de la douleur. L'artiste ne vise pas le sensationnel mais le sens⁷. Ses actions reposent sur une exploration des limites : celles de l'endurance de son propre corps, celles de la tolérance du public, celles du rapport à l'art et celles des règles régissant une société.

D'autre part, Nyan Lin Htet ne fait, donc ne « montre », rien qui puisse s'apparenter à du documentaire ou à une quelconque re-présentation témoignant du réalisme. La bassine, les gifles ou la cordelette ne constituent ici que des signes, des indices, des associations par contiguïté. Ces objets ne sont que des attributs volontairement décalés. C'est donc à une pratique artistique iconoclaste que le public est confronté, pratique dont la forme exclut absolument les célèbres propos de Guy Debord : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation⁸. »

Alors, s'il n'y a plus représentation, si plus rien ne fait image, comment élucider l'effectivité de ces actions ? Que se passe-t-il, à l'intérieur de chacun, qui puisse expliciter ce nœud dans la gorge, ce poids dans la poitrine et ce silence qui subsiste, alors que la performance est achevée ?

L'artiste, en combinant de multiples constituants, parvient à susciter un brutal moment émotif (du latin *motio* : « mouvement » et « trouble, frisson ») au sein duquel espace et temps s'évanouissent, relayés par un rejet inconditionnel, un sentiment d'effroi ou un besoin irrépressible d'intervenir pour que tout cela cesse (l'une de ces trois performances fut notamment interrompue par une de ses consœurs, à Göteborg, en mai 2010) : preuves incontestables d'une rencontre entre lui et les autres.

Cette remarque permet de revenir à la problématique du dispositif. Nyan Lin Htet, grâce aux procédés mis en œuvre, parvient à capter le public. Il le contraint à retrouver la trace du sens premier de l'esthétique (du grec *αἰσθανομαι* : « percevoir par les sens »). Cette intense émotion ne procède pas de la re-connaissance ou du re-senti, elle s'inscrit dans ce que l'on pourrait définir comme le premier degré de la com-préhension (au sens de « prendre avec soi »). Tout est fait pour déclencher en chacun quelque chose qui échappe à la raison, tout conduit à s'in-corporer les actes dont nous sommes témoins. La force de ses propositions réside dans cette capacité à révéler en creux, chez le spectateur, comme un écho archaïque qui se passe de simulacre. Son corps constitue le support de l'action, alors même qu'il la produit. Par conséquent, cet événement est adressé à un public qui le reçoit *corporellement*. Corps du performeur et corps du spectateur sont donc les médiums par lesquels l'œuvre est visible, recevable et transmissible. Dans ce dialogue de corps à corps, l'assistance est entraînée en « prise directe » dans une expérience, c'est-à-dire dans une pratique où son propre corps réagit.

La question du dispositif se pose de manière différente dans l'espace public. Investir l'urbain, tout en perturbant son « urbanité », confronte l'artiste aux personnes non averties qui croisent son chemin. En troublant des parcours quotidiens, en y introduisant un comportement exceptionnel et déroutant, le performeur prend des risques. L'ordre de la Cité est mis à mal, le passant a tout lieu de croire qu'on a « lâché les fous », que « c'est absolument n'importe quoi », que cet individu *dérangé* « est bon à interner »... L'incompréhension, la non-réception, la violence verbale émanent parfois d'un public non informé, non initié ou, au contraire, se pensant « très cultivé ».

Toutes les actions d'extérieur exposent, au sens propre, le corps de Nyan Lin Htet : celui-ci est exclusivement paré d'un short – immuable « costume ». Cette quasi-nudité le situe d'emblée dans le champ de la fragilité : confronté à des conditions climatiques plus ou moins hostiles, il semble vulnérable. Cela conduit d'emblée à traiter du corps à travers ses enveloppes, à travers son extériorité. Cette incongruité vestimentaire constitue une première transgression qui prête à rappeler un truisme : nous vivons, le plus souvent, vêtus. Son apparence s'oppose donc aux convenances et aux usages sociaux en vigueur.

Maniant toujours le paradoxe, l'écart et les contrastes, le performeur avoue adopter une approche ironique et distanciée par rapport à la statue grecque, chargée de force et de virilité – propriétés en totale opposition avec les situations qu'il crée. Se mettre à nu, révéler ses éventuelles défaillances, intervenir en toute franchise, sans leurre, sans déguisement, sans ornement, en toute simplicité : tout cela s'avère bien éloigné d'un corps idéalisé de l'Antiquité...

La peau constitue ainsi la surface la plus étendue que Nyan Lin Htet offre à la vue. Cette membrane, définie par la science comme « revêtement externe du corps, ayant un rôle de protection, de sensibilité tactile et de thermorégulation », est pourtour et non noyau, lisière et non profondeur. Peut-on, dès lors, à l'instar de Paul Valéry, affirmer que « ce qu'il y a de plus profond [dans l'homme], c'est la peau » ? En tant que limite, elle est à la fois le sac¹⁰ qui renferme le moi et l'interface avec le monde extérieur. En tant que zone de contact intérieur/extérieur, elle assure la double fonction de séparer et de lier. Elle est la première enveloppe qui nous contient et nous expose à la fois. Le rapport entre deux termes s'avérant souvent plus fondamental que chacune des données en elle-même, le contact, la relation, la communication que cette surface assure entre un sujet et le monde, surpassent ici la question exclusive du sujet face au monde¹¹.

Curieusement, c'est dehors, alors que la distance physique qui nous sépare est plus importante, que se dévoile le mieux une seconde incongruité : cette peau est un « parchemin », un support d'inscription, une zone d'écriture, un espace de « publication » où s'entrelacent l'intime et l'extime. L'épiderme a été exploité comme présentoir : des scarifications s'y inscrivent en relief et, par là même, en excès, elles passent la frontière, débordent. Ainsi, comme sortis des profondeurs, surgissent des mots dont

l'excroissance repousse et franchit une limite doublement « poreuse ». Au plus proche de ce corps, à fleur de peau donc, se lisent des termes résultant d'une collecte effectuée dans les médias lorsque de rares articles traitent de la Birmanie. Ces vocables constituent les stéréotypes les plus communément usités pour définir l'identité myanmaraise.

Cet acte de marquage évoque la façon dont on distingue le bétail, mais aussi, bien plus douloureuse et terrifiante, celle par laquelle l'intégrité de certains humains fut dégradée, non par des mots, mais par des numéros. On rappellera aussi la machine décrite par Kafka dans *La colonie pénitentiaire*¹² qui, grâce à un dispositif complexe, inscrit mortellement sa sentence dans la chair du condamné. En quelque sorte, Nyan Lin Htet s'est paré de stigmates... Peut-on, du coup, aller jusqu'à affirmer que le corps, ainsi utilisé, réduisant à néant l'écart entre l'art et la vie, constitue déjà, à lui seul, une œuvre ?

À ces deux particularités immuables viennent s'ajouter des gestes répétés des heures durant, apparemment totalement absurdes et vains, si on les isole de leur contexte : – déambuler dans un marché populaire, métamorphosé en homme-sandwich, harnaché de placards bricolés en carton sur lesquels figure un message indiquant : « Nous devons être très prudents de nos jours. » ; – courir sur place sur le quai jouxtant un canal ; – circuler dans une halle du centre-ville en brandissant un tabouret sur lequel est fixé un pied de porc ; – cavalier en effectuant des allers-retours incessants dans l'allée centrale d'un marché de fruits et légumes, en criant sporadiquement, les mains en porte-voix : « Longue vie à l'humanité ! » ; – évoluer très lentement, se déplaçant orteil après orteil, sur le sommet du mur d'enceinte d'un marché aux puces en portant en bandoulière des morceaux de carcasses ficelés entre eux...

Par leur persistance, leur répétitivité, leur non-conformisme et leur extravagance, ces situations implantent, dans un site ordinaire, un comportement « anormal » qui adopte à s'y méprendre tous les symptômes d'une conduite obsessionnelle. Or, la fonction de ces lieux détermine l'attitude des habituels utilisateurs. Ces actions sont donc perçues avec réticence. Leur dissonance avec des « évidences » que personne ne songe jamais à remettre en cause inquiète un ordre social fondé sur le conditionnement et l'aliénation. Cette mise en tension occasionne souvent des sentences cinglantes, des « prises à témoins » ; parfois fusent des questions, plus rarement des sourires de connivence.

Une version de *Dead Weight* – spécifiquement revisitée pour s'intégrer au cadre du festival *Traverse vidéo* à Toulouse – s'écarte légèrement des voies précédemment décrites. Ce dernier exemple traitera de la portée hautement symbolique d'une œuvre, du choix de sa forme et d'un autre type d'implication du public. Dans cette action, Nyan Lin Htet prend exceptionnellement la tête d'un étrange cortège dont l'itinéraire mène l'assistance d'un lieu d'exposition à un autre.

À une époque où la chrétienté n'offre plus guère de manifestations cultuelles en France, certains artistes réinstaurent des gestes qui, combinés entre eux, aboutissent à une réminiscence indéniable de sacralisation. Or, la forme prise par ce défilé rappelle inmanquablement les processions religieuses.

La déstabilisation réside ici dans l'étrange fardeau que le performeur véhicule. Ses bras, formant un angle droit, recouverts d'un linge blanc, sont chargés de fémurs de bœufs dont l'empilement atteint plus de 20 kilos, « poids mort » qu'il portera tout au long de l'itinéraire. Nyan Lin Htet apparaît donc comme le dépositaire d'un ossuaire à mener jusqu'au lieu « consacré » de la chapelle des Carmélites, destination de cet insolite trajet. D'emblée, l'escorte, laïque, est conviée, sans même s'en rendre compte, à participer à ce « transport de reliques ». Si l'aspect rituel de cet acte n'échappe à aucun observateur extérieur, du côté des participants, paradoxalement, l'appréciation est étrangement plus nébuleuse... Les domaines sacré et profane entrent en collusion.

Le recours à l'image de *La Pietà* est totalement revendiqué. Bien qu'asiatique, l'artiste maîtrise parfaitement les codes de la culture occidentale. Il se saisit de cet archétype majeur de la douleur. Pourtant,

Investir l'urbain, festival Infr'Action, Sète, 2009.

Dead Weight, festival Traverse vidéo, Toulouse, 2010.
Photos : Évelyne Goupy.



cette figure initiale est dénaturée : l'enveloppe charnelle du corps christique a disparu, supplantée par un tas d'os. Cette substitution infère diverses hypothèses : – Le squelette, structure architectonique, ainsi disloqué et morcelé, fait écho à l'idée d'une perte d'unité, donc d'identité ; – Remplacer une dépouille par des portions de squelettes confronte à la présence irréfutable de la mort. Cette commutation expose ce qui reste après l'agonie, elle contraint le regard à se poser sur une réalité qu'il est d'ordinaire rétif à soutenir ; – La figure du tas (accumulation du même type d'os) n'est pas non plus anodine. Cet empilement évoque la multitude, l'anonymat des fosses communes ou des catacombes. Cette collection d'éléments similaires, si cérémonieusement mise en scène, fait implicitement référence à des cadavres et, par métonymie, à tous les meurtres politiques, à tous les massacres et charniers que l'Histoire a semés derrière elle.

Quelques épisodes étonnants perturbent le parcours. Certains os, déstabilisés par la marche, chutent, leur impact au sol provoquant un claquement sec, comme faisant écho à celui d'une fracture. Divers membres du cortège réagissent automatiquement : sitôt qu'un os touche terre, il est ramassé et immédiatement réplacé dans les bras de l'artiste. La mort indispose, l'évocation de macchabées jonchant les rues déclenche un réflexe, un geste pulsionnel. Abandonner de tels résidus sur la voie publique constitue le signe d'un tel désordre qu'il s'avère impossible de rester inactif, impossible de faire comme si l'on n'avait rien remarqué. La portée emblématique y trouve son point d'orgue : laisser traîner derrière soi de tels « témoignages » ne peut s'envisager.

Quelques personnes, accidentellement, ont donc l'occasion d'explorer leurs limites quant à la transgression. Leur réponse : déléguer au corps souffrant de l'« officiant » le soin de récupérer ces « choses » bien gênantes. Ses muscles bandés par l'effort ne seront jamais soulagés par d'autres – qui auraient partiellement pu le décharger. Il doit, seul, supporter ce tourment, soutenir ce faix.

Il convient de souligner l'aspect participatif qu'un tel dispositif génère. Bien que le performeur en organise le déroulement global, il n'endosse pas le rôle d'un génie agissant devant un groupe passif. Chacun peut agir. Une telle interaction implique une création commune, *hic et nunc*. Ainsi n'y a-t-il plus un « public », mais des « spect'actants » dont les multiples (ré)actions ont une incidence sur le sens global de ce qui a lieu.

Le travail de Nyan Lin Htet démontre que la performance ne se confond pas avec le théâtre ou le jeu d'interprète : il serait sans doute plus approprié, au sujet de cette catégorie artistique, d'évoquer une « in-carnation ».

Alain rappelle que « toute conscience est d'ordre moral, puisqu'elle oppose toujours ce qui devrait être à ce qui est »¹³. Or, ces actions renvoient chacun d'entre nous à sa propre conscience, elles s'imposent comme la manifestation d'une éthique éminemment aiguë qui nous concerne tous. La question de l'humanité dans son ensemble s'y aborde. Humanité qui se déchire. Humanité au sein de laquelle est toujours fécond le ventre d'où peut surgir la « bête immonde » : pouvoir,

oppression, aliénation, atrocité, isolement. Émanant du « particulier », elles détiennent une « valeur universelle ».

Cette pratique corporelle, fondée sur la souffrance et la résistance, instaure un espace cathartique. L'artiste se situe dans l'histoire planétaire et ne se donne pas le droit d'y échapper. Cette souffrance devient alors toute la souffrance du monde. Si Nyan Lin Htet est confronté à la nécessité vitale d'exprimer la culpabilité, les négations, la ruine, bref l'anéantissement, le public, quant à lui, est sommé d'interroger les possibilités de reconstruction.

En ébranlant ainsi sa passivité, il l'exhorte à l'éveil et l'appelle à combattre la résignation générale et le dressage social qui se cachent derrière tout confort ordinaire. Son engagement aspire à l'édification d'une pensée capable de se rebeller contre l'inacceptable.

Son corps souffrant bouleverse nos tranquilles anesthésies quotidiennes. Il nous anime d'états de crise, dans l'espoir de contrer toute accommodation à l'avilissement de l'humain. ■

Notes

- 1 Cf. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, M. Rueff (trad.), Payot et Rivages, 2007 (coll. Rivages poche/Petite Bibliothèque).
- 2 Comprendre « 1962-2010 », c'est-à-dire la durée de la dictature militaire en Birmanie, de son avènement jusqu'à aujourd'hui.
- 3 Publié sous deux titres différents : en Angleterre, *The Heart Must Break : The Fight for Democracy and Truth in Burma*, Century, 2001 ; aux États-Unis, *The Iron Road : A Stand for Truth and Democracy in Burma*, North Point Press, 2002. L'auteur, militant pour les droits de l'homme en Birmanie, condamné et emprisonné pour avoir distribué des cassettes et des autocollants prodémocratiques à Rangoon, a été libéré étant donné les pressions exercées sur les autorités birmanes.
- 4 *Perfect Hostage : A Life of Aung San Suu Kyi*, Hutchinson and Random House, 2007. Justin Wintle, journaliste et historien britannique, est l'auteur de nombreux livres sur l'Asie et a longtemps collaboré au *Sunday Times* et à *The Independent*.
- 5 Ma traduction.
- 6 On peut s'interroger sur le geste mis en œuvre dont il existe un précédent artistique : dans leur performance *Light/Dark*, présentée au public en 1977, à Cologne, Marina Abramović et Ulay, à genoux l'un en face de l'autre, le visage fortement éclairé, se regardaient en s'assénant des gifles, jusqu'à ce que l'un cède et arrête. Si l'agressivité constituait, dans ce cas, un moteur majeur de ce geste, sa répétition méthodique pointait, dans cette situation précise, les réactions en chaîne qui en découlaient, trahies par l'affermissement progressif des coups portés.
- 7 Cf. Helge Meyer, *Schmerz als Bild : Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art (La douleur comme image : peine et automutilation dans la performance)*, Transcript Verlag, 2008.
- 8 Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), Folio, 1992, premières phrases.
- 9 Paul Valéry, *L'idée fixe*, Gallimard, 1933.
- 10 Le terme fait référence à l'image du « sac de peau » de Platon, dans le livre IX de *La République*.
- 11 Cf. aussi Gilles Deleuze, *Logique du sens*, de Minuit, 1969 (coll. Critique).
- 12 Kafka, *La colonie pénitentiaire, et autres nouvelles*, B. Lortholary (trad.), Flammarion, 1991.
- 13 Alain, *Les arts et les dieux*, « Histoire de mes pensées », Gallimard, 1958, p. 53-54 (coll. de la Pléiade).

Évelyne Goupy est née en 1963 à Paris, elle vit et travaille à Toulouse comme professeure d'arts plastiques et formatrice en arts visuels à l'École interne de l'Université Toulouse II. Chargée de mission au sein du Musée d'art moderne et contemporain des Abattoirs, elle rédige les dossiers mis en ligne. Parallèlement à ces diverses facettes professionnelles liées à la pédagogie et à la didactique, en tant que cofondatrice de l'association Les Connivences, elle fréquente les festivals d'art action et entretient des relations régulières avec les performeurs. Elle constitue progressivement des archives photographiques afférentes à ces manifestations artistiques.