

## **Un poing dans le ventre** La connaissance « expérientielle », l'empathie et l'art de la performance

Lynn Lu

Numéro 101, hiver 2008–2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45492ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lu, L. (2008). Un poing dans le ventre : la connaissance « expérientielle », l'empathie et l'art de la performance. *Inter*, (101), 35–39.



UN POING DANS LE VENTRE

## La connaissance « expérientielle », l'empathie et l'art de la performance

PAR LYNN LU

Un jour, alors que j'avais trois ou quatre ans, ma mère m'a emmenée avec elle au magasin à rayons. Pendant qu'elle s'attardait à des choses de grande personne, je m'amusais en me cachant dans la jungle de robes et de blouses suspendues. Je me suis vite lassée de ce jeu quand je me suis rendu compte que ma mère n'essayait même pas de me chercher. Je me suis promenée tout autour jusqu'à ce que je découvre l'escalier roulant qui transportait les gens venant de l'étage inférieur. C'était fascinant d'observer la rampe de caoutchouc noir venir vers moi pour ensuite disparaître en bas dans un interstice mystérieux. Tout en plaçant mes mains sur la rampe, je les ai laissées aller vers le bas. L'instant d'après ma main était prise

dans la bouche sombre de l'escalier. C'était très serré, et la rampe en mouvement avalait mes doigts vers l'intérieur avec bien plus de force que moi qui tentais de les retirer. C'était très, très chaud dans la gueule du monstre quand je me suis mise à hurler. Un homme qui sortait tout juste de l'escalier a réussi à retirer ma main. Quand ma mère m'a retrouvée, elle m'a emmenée en larmes dans la salle de bain des dames, de grosses ampoules dégoulinantes avaient poussé sur la paume de ma main et sur mes doigts.

Une fois revenue à la maison, calmée et la main enveloppée de pansements, j'ai observé mon frère qui essayait de faire du feu avec des brindilles. Quand il a commencé à frotter les cailloux l'un contre l'autre, j'ai su

avec une grande certitude à quoi ressemblait la chaleur qui augmentait entre ces deux surfaces. Encore à l'âge où ma vision des choses était incontestablement animiste, j'ai crié « ouch, ouch, ouch! », pour les cailloux qui souffraient sans voix. Et quelques années plus tard, quand le chapitre sur la friction est arrivé en classe de sciences, je savais : « Vous n'avez pas à m'expliquer ce que c'est, je sais. »

Le Bouddha appelle, en pali, ce type de connaissance le *bhavana-maya-panna*, ou la sagesse « expérientielle ». À l'époque de Bouddha, on accordait beaucoup d'importance à la connaissance transmise par les autres et adoptée comme base de la foi (*suta-maya panna*), et à la connaissance

> Roi Vaara, *I See Lusid Dreams in 24 Hours*, Cracovie, Pologne, 1997. Photo : Lukasz Guzek.

reçue des autres et acceptée comme vraie après déduction logique (*cinta-maya-panna*). Toutefois, le Bouddha considérait que la connaissance expérientielle était la seule forme de sagesse pouvant nous conduire à l'émancipation spirituelle. Alors, pendant sa vie, il a développé et enseigné diverses techniques pour cultiver cette forme de connaissance essentielle.

Il y a quelques années, presque par hasard, j'ai fait l'expérience de l'une de ces techniques. J'étais à la recherche, depuis un certain temps, d'une pratique spirituelle en laquelle je pourrais non pas croire mais où je pourrais croire tout simplement. Les nombreuses pratiques que j'avais découvertes me semblaient toutes parfaitement valides et sensibles. Toutefois, je me disais tout le temps : « Oui, je réalise que c'est vrai pour vous, mais je ne sais pas si c'est vrai pour moi. » Il ne semblait jamais y avoir de place pour ce concept ou aucune façon de vérifier moi-même si une pratique particulière pouvait se révéler vraie à ma compréhension. J'étais convaincue que ce qui pouvait convenir parfaitement à une personne pouvait ne pas convenir du tout à quelqu'un d'autre.

Puis, un jour, une amie qui revenait d'une retraite de méditation à Kyoto m'a dit qu'elle croyait avoir expérimenté la « vraie chose ».

théorique de la chose. Bouddha a observé que notre ignorance profonde et entêtée de la nature de la réalité, c'est-à-dire le caractère éphémère de tout phénomène, était la cause principale de la souffrance humaine. Quoique le concept de l'*annica* ne soit pas difficile à saisir en théorie, nous gaspillons toute notre énergie en courant après certaines choses tout en évitant le plus possible certaines autres choses. Le Vipassana est une pratique méditative qui consiste à observer nos sensations physiques provenant de l'intérieur du corps et à voir ce qui arrive lorsque nous ne nous laissons pas aller à des réactions compulsives pour nous accrocher à des sensations plaisantes ou fuir des sensations déplaisantes.

Assise pendant une session typique d'environ une heure, je commence à sentir des fourmis dans les jambes au bout d'environ quinze minutes. Ma réaction immédiate serait de replacer mes jambes pour éviter cet inconfort. Je reste plutôt immobile et j'essaie d'observer la sensation avec sérénité, en n'y attachant aucun jugement. Les minutes passent lentement, et la sensation d'engourdissement modérée avec des picotements se transforme en une agonie omniprésente. J'essaie de rester sans bouger, mais avec des sueurs froides et pour ce qui semble être une vie entière jusqu'à ce que – quelle

Moins connu que Bouddha, mais tout de même considéré comme « le plus grand des psychologues américains » et « le plus important philosophe américain depuis Emerson », l'empiriste radical William James appelle ce mode de connaissance le « savoir par la connaissance ». Il distingue ce mode expérientiel par rapport à la connaissance conceptuelle qu'il appelle le « savoir à propos de », en affirmant catégoriquement que le « savoir existe dans le tissu de l'expérience »<sup>2</sup>.

Tout comme lors de ma rencontre avec le monstre de l'escalier roulant, où j'ai été directement dans le « tissu » de la friction, je sais ce qu'est le goût riche et crémeux du chocolat (du moins pour moi) en le laissant fondre dans ma bouche, je connais aussi la douceur cotonnée du lapin parce que j'ai promené mes doigts sur son dos et je connais la douleur aiguë qui donne envie de vomir lorsque je perds quelque chose ou quelqu'un qui a de l'importance pour moi. Certaines choses – les choses les plus élémentaires – comme ce que sont le chaud/froid, le doux/amer, le dur/mou, la grandeur, la forme et l'espace ne peuvent être connues que d'une manière viscérale. Il est impossible de savoir ce que c'est que d'avoir le cœur brisé si on n'a jamais eu le cœur brisé ou d'avoir la moindre idée de ce qu'est la couleur si on est aveugle.

Il est impossible de savoir ce que c'est que d'avoir le cœur brisé si on n'a jamais eu le cœur brisé ou d'avoir la moindre idée de ce qu'est la couleur si on est aveugle.

Par curiosité, je me suis inscrite à mon tour et je me suis engagée à passer dix jours dans le silence total à méditer de quatre heures du matin jusqu'à neuf heures chaque soir. Le moins que l'on puisse dire, c'est que c'est un défi énorme. Toutefois, j'ai ressenti l'attrait que mon amie avait éprouvé pour la méditation Vipassana (vue intérieure, en langage pali).

Si Bouddha affirme que certaines choses – les choses probablement les plus importantes et fondamentales – ne peuvent être connues qu'à travers l'analyse expérientielle directe, nous constatons que celui qui recherche le spirituel ne peut accepter passivement les idées d'une autre personne sur la vérité, tout simplement parce que ce qui est vrai pour certains ne l'est peut-être pas pour nous. Nous ne pouvons savoir ce qui est vrai pour nous qu'en l'expérimentant nous-mêmes, avec nos propres termes subjectifs.

Le Vipassana est une technique pour « voir la réalité comme elle est » – c'est-à-dire pour voir la nature de la réalité en tant qu'*annica* (caractère éphémère) – à travers la praxis, au-dessus de toute compréhension

surprise – la douleur s'évanouisse mais seulement pour faire place à la sensation suivante, peu importe ce que c'est.

De cette manière, d'un instant à l'autre, j'observe l'ennui, la sérénité, la somnolence, la clarté, la fatigue, etc., apparaître et disparaître à l'intérieur de mon corps, et j'observe mes réactions face à ces phénomènes. Avec la pratique, je commence à comprendre ce qu'est l'*annica* – pas pour Bouddha ou pour qui que ce soit d'autre, mais pour moi personnellement – à travers mon expérience directe et réfléchie de la chose et, peu à peu, je commence aussi à entrevoir la sagesse de répondre à toute chose avec sérénité. Ce n'est pas que je suis en train de devenir un légume incapable de ressentir le plaisir ou la douleur ; comme Eugen Herrigel l'a dit, ce qui est agréable le demeure tout autant, mais cette chose est acceptée comme l'on accepte la température. Ce mode expérientiel de connaissance est aussi appelé la « vraie connaissance », en termes bouddhistes, et l'on ne l'atteint pas autrement qu'à travers la « reconnaissance ou réalisation physique » (*tainin* ou *taïtoku*, en japonais)<sup>3</sup>.

Pour moi, ce qui est intéressant lorsque nous connaissons quelque chose à travers l'expérience directe, ce n'est pas seulement de bien connaître cette chose et de ne jamais l'oublier, mais c'est aussi que cette connaissance soit si intime à nous-mêmes que, lorsque nous voyons quelqu'un manger un morceau de chocolat, tuer un lapin ou perdre un être cher, nous pensons spontanément « je sais ce que ça goûte » ou « je sais ce que c'est ». Quoique nous n'ayons aucun moyen de savoir précisément en quoi consiste l'expérience du chocolat, du lapin ou de la perte d'un être cher chez une autre personne, nous savons assez bien ce que nous goûtons ou ressentons dans ces situations pour être capables de nous rappeler vivement ces sensations. De plus, nous voyons dans l'autre personne une créature qui est fondamentalement semblable à nous, ce qui implique que la personne expérimente probablement quelque chose de doux, de sucré ou de douloureux.

Cette reconnaissance involontaire des choses que nous connaissons par nos expériences passées et l'identification subsé-

quente avec d'autres qui vivent des situations semblables s'appuient sur les sensations physique et psychologique, et elles sont réciproques et interactives<sup>3</sup>. Cette capacité primitive et préréfléchie de résonance avec d'autres s'appelle l'empathie. Le mot *empathie* vient du mot allemand *eingefühlung* (sensation intérieure) et se définit comme étant « une habileté inconsciente à entrer en relation avec d'autres comme par une projection de nos propres souvenirs conscients dans des expériences similaires »<sup>4</sup>.

Cette projection relativement neutre de nos propres sensations dans l'expérience d'une autre personne est souvent accompagnée d'une proche parente appelée la sympathie. La nature de la sympathie est plus subjective et affective que celle de l'empathie. *Sympathie* veut dire « se mettre dans les souliers d'une autre personne », et elle implique le sentiment d'être concerné par une autre personne et d'être personnellement affecté par l'expérience de cette autre personne<sup>5</sup>.

Le philosophe écossais Adam Smith a établi son système moral sur « les facultés innées de l'être humain », notamment la pitié et la sympathie. À propos de la sympathie qui se manifeste entre les gens par des gestes instinctifs du corps, il a écrit : « Lorsque nous voyons un coup tout juste sur le point d'atteindre la jambe ou le bras d'une autre personne, nous nous recroquevillons et reculons naturellement notre jambe ou notre bras ; et quand le coup arrive, nous le ressentons, dans une certaine mesure, et nous en souffrons tout comme l'autre personne en souffre. Les spectateurs, lorsqu'ils regardent un équilibriste se déplacer sur une corde, bougent leurs corps et se dandinent tout comme lui, car ils ressentent ce qu'ils doivent faire dans une telle situation<sup>6</sup>. »

Cette capacité de reconnaître et de vivre une expérience à la place d'un autre cultive un certain rapport – à un niveau fondamental de l'humain – entre les gens.

Il existe un type d'art de la performance qui utilise le corps comme il est – c'est-à-dire vulnérable, résilient, sensible, comme dans la vie de tous les jours – et qui repose sur l'empathie et la sympathie entre les personnes pour créer une signification qui n'est pas seulement visuelle ou intellectuelle mais aussi spontanée et viscérale. Parce que l'empathie est un mécanisme inné chez l'humain, ces artistes peuvent non seulement atteindre nos cerveaux mais aussi nous laisser littéralement avec l'impression d'avoir reçu nous-mêmes un coup de poing dans le ventre.

Je vois dans ce style audacieux de l'art de la performance une sorte d'antithèse du

théâtre. Je veux dire que peu importe ce qui arrive dans une telle performance, cela arrive vraiment. Nous n'avons pas à mettre de côté notre incrédulité pour pouvoir entrer dans le monde auquel l'artiste veut nous faire croire sur scène. Comme l'artiste n'est pas en train d'« acter » en tant que tel, nous sommes en relation avec cet artiste en tant qu'être humain dans une situation réelle. Souvent, dans un contexte spécifique et en recherchant une certaine interaction avec le public, l'artiste engage vigoureusement son corps dans la réalité, ici et maintenant, créant ainsi des contacts avec chaque personne présente. Cette forme d'art de la performance a certainement le potentiel de nous communiquer certaines choses fondamentales à propos de notre existence physique et de notre coexistence avec les autres corps, en allant vers une compréhension commune de certaines expériences concrètes<sup>7</sup>.

En étroite relation avec la performance Fluxus, cette forme courageuse de l'art de la performance considère le corps comme un moyen privilégié pour créer du sens et le communiquer. Par l'utilisation du corps, l'artiste n'est pas en train de représenter ce qui est absent, mais il présente plutôt ce qui existe actuellement, et il l'utilise comme matière première pour réaliser son travail. L'artiste met tout simplement en place une situation où son corps fait ce que tout corps sensible ferait dans ces circonstances particulières. Essentiellement, aucun artifice n'est utilisé pour remplacer la « vraie chose », peu importe ce que c'est... En tant que spectateurs, l'expérience que nous vivons se déroule en temps réel, et nous n'avons pas à imaginer que nous voyons quoi que ce soit d'autre que ce qui est devant nous. Si, par exemple, un artiste semble saigner, il y a de bonnes chances qu'il soit réellement en train de saigner plutôt que d'essayer de faire passer du Ketchup pour du sang.

Dans ce cas, les frontières entre l'art et la vie de même qu'entre le privé et le public sont ambiguës et fluides. Nous sommes liés à l'artiste par notre empathie ou notre sympathie consciente ou inconsciente envers cet être qui nous ressemble et qui est placé dans des situations que nous reconnaissons à partir de notre propre vécu. Comme cette faculté innée est par nature essentiellement somatique, notre compréhension de l'expérience n'est pas seulement intellectuelle mais aussi émotionnelle et affective. Alors, par défaut, nous sommes des participants ressentant de l'empathie ou de la sympathie plutôt que des spectateurs passifs.

En 1971, Chris Burden voulait ressentir ce que c'était que de recevoir une balle de fusil, et en accord avec le concept bouddhiste de

la vraie connaissance, accessible seulement par l'expérience directe, il s'est fait tirer dans le bras par un de ses amis. Il a posé ce geste dans une galerie devant un public témoin qui devenait partiellement responsable de cet acte violent du seul fait de l'avoir laissé se produire. Je ne sais pas comment le public présent a réagi face à ce geste absolument réel et cru, mais j'imagine que tous étaient conscients de l'état physique de Burden et donc touchés par l'identification de leur propre corps en souffrance.

Julie-Andrée T utilise son corps d'une manière qui est semblable et très viscérale, mais avec plus de subtilité, de poésie et de tension. Dans l'une de ses performances à Cracovie, elle a peint des taches de couleur rouge sur ses coudes et ses genoux, puis elle a inséré ses quatre articulations dans le bec de quatre pots remplis d'eau. Son corps était supporté par ces quatre pots, en équilibre précaire entre ces quatre points inusités. Une atmosphère psychologiquement lourde régnait, car on pouvait anticiper que les pots se cassent et la blessent brutalement. Cependant, à mesure qu'elle stabilisait son corps et qu'elle cessait tout mouvement, j'ai réalisé que les pots supportaient son poids. Nettement soulagée, j'ai pris mes distances par rapport à ma préoccupation instinctive pour le corps de cette autre personne, qui venait de ma propre préoccupation pour mon corps, semblable au sien. Quelque peu isolée par cet espace psychologique, j'ai commencé à trouver que l'image de l'artiste – inconfortable et immobile avec ses articulations dans les pots et ses fesses en l'air – était plutôt comique.

Toutefois, à mesure que le temps passait, je ne pouvais m'empêcher d'imaginer l'extrême inconfort de sa posture et je me demandais si la suction ainsi créée allait lui permettre de libérer plus tard ses coudes et ses genoux des pots. Entre-temps, les pigments rouges de la peinture commençaient à se disperser dans l'eau, allant vers le fond comme de la fumée. Même si je savais parfaitement que ce rouge était de la peinture, la substance écarlate provenant précisément des parties du corps en souffrance projetait une subjectivité plus forte que la logique, et il était difficile de voir autre chose que du sang.

Après ce qui parut être une éternité, elle est sortie promptement de sa position inconfortable et avec une aisance surprenante. À ce moment, j'avais imaginé pour elle tellement de scénarios dramatiques et horribles que la conclusion banale de mes cinq minutes de stress m'est apparue comme un anticlimax. Mais c'est moi qui avais été dupe : elle n'avait jamais suggéré qu'il se passerait

quelque chose de plus ou de moins que ce que c'était vraiment ; son visage ne laissait paraître qu'une détermination inflexible. Des marques circulaires profondes et rouges marquaient ses coudes et ses genoux.

Dans sa performance suivante, elle a produit des sons discordants en frottant un archet sur les cordes d'un violon pendant plusieurs minutes, alors qu'une enregistreuse captait les sons. Un long élastique noir était attaché aux deux extrémités du plafond. Elle s'est approchée et s'est aperçue qu'une fois étiré au maximum, l'élastique arrivait à la hauteur de son entrejambe. Sans tenir compte de nos craintes, elle a commencé à avancer très lentement. Après avoir marché le plus en avant possible sans que l'élastique éclate, elle a reculé lentement vers l'autre bout de l'élastique. Pendant tout ce temps, on pouvait entendre à nouveau les sons qu'elle avait extraits de son violon, pendant qu'elle déplaçait la partie la plus délicate de son corps de femme au-dessus de l'élastique étiré au maximum entre les deux extrémités

> Julie-Andrée T,  
*Du point A au point B*,  
La Havane, Cuba,  
2003. Photo : François  
Courbe.



de la pièce. Quand l'enregistrement s'est arrêté, elle est sortie de cette position, a enfilé son pantalon et a terminé la performance.

Comme avec Chris Burden, l'attitude clinique et détachée de Julie-Andrée T qui soumet son corps à la douleur et à l'inconfort réussit à nous atteindre et à interrompre notre indifférence égoïste et habituelle envers les autres. Nous demeurons préoccupés par nous-mêmes, bien sûr. C'est ce qui nous permet d'identifier notre propre corps à celui très semblable d'un autre. Nous n'avons probablement jamais reçu une balle de fusil, nous n'avons probablement jamais coincé nos articulations dans des pots ou marché avec une corde tendue entre nos jambes, mais nous avons vécu suffisamment d'expériences similaires avec notre propre corps au contact d'objets variés pour nous faire une certaine idée des sensations physiques de Chris ou de Julie-Andrée. Cette émergence involontaire d'une sympathie affective pour ces artistes provient de notre connaissance directe et expérientielle de la douleur.

Alors que Chris Burden et Julie-Andrée T créent un lien avec leur public en se servant de l'identification empathique pour des expériences communes de douleur, Marina Abramović sollicite notre empathie et notre sympathie plus directement et avec plus d'intensité encore en mettant littéralement sa vie entre les mains de l'assistance.

En 1974, Abramović a présenté, dans une galerie de Naples, une performance intitulée *Rhythm 0*. Abramović se tenait près d'une table remplie d'objets incluant un fusil, une balle de fusil, une hache, un fouet et des couteaux que les spectateurs pouvaient utiliser comme ils le voulaient sur son corps immobile. Elle a été déshabillée puis coupée, mais quand un fusil chargé a été pressé sur sa tempe, une bagarre a éclaté – entre ceux qui repoussaient les frontières de l'observation de la violence et ceux qui instinctivement et par sympathie s'étaient regroupés autour d'Abramović pour la protéger. Voilà qui mit fin brutalement à la performance. Abramović dispose de son corps comme d'un lieu où des manifestations tacites d'empathie et de sympathie humaines et fondamentales se mélangent avec des codes compliqués qui orientent le comportement social.

D'une manière tout à fait semblable – quoique moins agressive –, Juliet Ellis cultive un rapport affectif avec son public en identifiant l'expérience commune de la détresse psychologique. Dans *Silent Sermon*, Ellis engage intimement l'assistance dans une performance intitulée « Public for One ».

Elle demande à un participant de « penser à un moment où il a voulu pleurer mais n'a pu le faire », puis l'incite à venir la rejoindre pour éplucher un oignon pendant une minute. Avec humour, générosité et une gentille ironie, Ellis propose – avec l'aide d'un oignon cru – de partager par empathie un souvenir non exprimé et de se débarrasser peut-être d'un traumatisme réprimé.

Il n'est pas nécessaire de savoir les détails des histoires tristes de chacun pour ressentir clairement, à partir de nos propres expériences, la douleur et la solitude qui se manifestent lorsque nous voulons pleurer et que nous sommes incapables de le faire. Ellis crée ainsi un espace pour reconnaître un geste mutuel et réciproque d'empathie : « Je sais, je suis passée par là aussi. » Celui qui souffre aime être accompagné, quoiqu'il ne s'agisse pas ici de prendre plaisir dans la souffrance des autres. C'est plutôt la stricte reconnaissance que nos situations difficiles et différentes ne sont pas uniques à nous-mêmes, alors que cela semble être le cas. C'est dire : « Oui, je souffre, mais je ne suis pas seul. C'est peut-être tragique, mais c'est la condition humaine. » Une sorte de révélation qui mérite d'être célébrée en épluchant un oignon cru, afin d'en extraire le jus et de produire un tonique fortifiant et nutritif (nous en avons besoin).

Song Dong et Roi Vaara créent aussi des liens d'empathie et de sympathie avec leur public, tout comme le font Chris Burden et Julie-Andrée T, en s'attardant sur des expériences physiques familières à tous, en repoussant les limites et en utilisant les processus et les réflexes naturels du corps comme matériaux de base de leur travail.

En s'intéressant à des enjeux reliés à leur contexte spécifique, Song Dong et Roi Vaara tiennent compte de tous les éléments présents et réagissent à la situation d'une manière appropriée et immédiate. En se concentrant sur les conditions explicites et implicites qui enveloppent leur entité physique dans un endroit spécifique et à un moment spécifique, ils attirent l'attention du public vers les particularités d'une situation usuelle en rapport avec les réalités concrètes liées à notre existence humaine parmi le monde<sup>8</sup>.

Couché face au sol sur la place Tiananmen, au milieu de l'hiver 1996, Song Dong respire pendant 40 minutes face au ciment froid, jusqu'à ce qu'une mince couche de glace se forme sur la surface sous ses lèvres. Song Dong nous rappelle l'une des expériences les plus fondamentales de notre existence en attirant notre attention sur la respiration. Il n'y a pas d'expérience physique plus intrinsèque à nous-mêmes

que de respirer, pourtant nous n'en sommes généralement pas conscients ; d'ailleurs, nous ne percevons pas – sauf quand il fait très froid – la chaleur de notre respiration. Song Dong établit un parallèle entre cette expérience élémentaire de notre propre respiration et les phénomènes usuels de la vapeur qui se change en eau quand elle perd de la chaleur et du liquide qui devient solide quand il y a davantage de perte de chaleur.

Cette œuvre nous interpelle directement d'un point de vue profondément humain, car nous sommes familiers avec notre propre respiration, la sensation du froid et les processus naturels de la condensation et du gel. De plus, en donnant une forme tangible à quelque chose d'ordinaire, Song Dong attire notre attention sur le rapport rudimentaire existant entre nos corps vivant en relation avec le monde naturel. Nous réalisons que, même quand nous réduisons notre activité à presque rien, notre propre existence – à notre insu – affecte matériellement le monde.

Dans *I See Lucid Dreams* (1997), Vaara expose son corps nu et immobile aux variations de température lors d'une journée, pour prêter une voix à la matière qui autrement est silencieuse. Couché sur le dos sur le sol froid d'une vieille forteresse de Cracovie, Vaara est entièrement recouvert de segments de vitres qui reposent partout sur son corps. Il reste dans cette position pendant plusieurs heures, immobile quand il a chaud et grelottant quand il a froid. Aussitôt que la température de son corps descend en bas d'un certain niveau, son corps grelottant provoque des vibrations et les vitres s'entrechoquent. Selon l'intensité et la fréquence des vibrations du corps, la friction entre les segments de verre frottant les uns contre les autres produit parfois des bruits aigus et surréalistes. Son corps grelottant génère un concert improbable avec les morceaux de vitres et devient un instrument de musique éloquent.

Grelotter à cause du froid est une expérience qui remonte probablement à notre enfance et que nous vivons à nouveau régulièrement. Ayant grandi sous la chaleur écrasante des Tropiques, je raffole personnellement des températures basses, quoique geler au point où mon corps émet des spasmes involontaires est décidément très désagréable. Toutefois, Vaara nous propose une vue impartiale et rafraîchissante de cet inconfort familial, une vision indépendante du jugement que nous portons habituellement sur la chose, qu'elle soit plaisante ou déplaisante. Ce vieil ami (ou traître) qu'est le grelottement est réintroduit comme un mouvement

esthétique et sensible du corps qui réagit à une chorégraphie en temps réel gouvernée par les conditions ambiantes.

Quand un artiste établit un lien à partir d'une expérience aussi usuelle de notre existence humaine de tous les jours, notre familiarité avec le phénomène qui est incrusté dans notre conscience nous rend capables de le revivre virtuellement dans notre imagination avec une clarté parfaite et en utilisant l'ensemble de nos sens. Notre connaissance du froid et du grelottement, à partir d'innombrables expériences tout au long de notre vie, est si précise et concrète que l'image du grelottement détaché de Vaara, il y a une dizaine d'années à Cracovie, me trouble encore profondément.

Quand nous mettons nos doigts directement dans le tissu de la friction, ou du chaud/froid, ou de la nature éphémère de toute chose, la connaissance que nous en retirons est concrète et elle demeure intimement liée à notre corps. Je n'ai jamais eu à mettre ma main une seconde fois dans l'orifice d'un escalier roulant pour rafraîchir ma compréhension de ce qu'est la friction. Aussi, mon souvenir de l'expérience de l'escalier roulant est si profondément tracé dans ma mémoire et mon corps que j'éprouve instinctivement de l'empathie pour les autres (même les cailloux) aussitôt qu'il est question de friction.

L'empathie est une capacité innée chez l'humain de générer des préreflexes en rapport avec ce qui arrive aux autres en projetant ses propres souvenirs d'expériences similaires. L'empathie, c'est savoir précisément ce qu'est la sensation d'un cube de glace qui fond dans la main de quelqu'un d'autre parce que nous avons déjà vécu la même chose. Souvent entremêlée avec l'empathie, la sympathie est une résonance plus intime et plus subjective avec autrui. La sympathie revient à se glisser dans la peau de cette autre personne et à ressentir directement la froideur du cube de glace ou à être personnellement affecté par ce qui arrive à une autre personne. Ces spectateurs, qui se tiennent sur une jambe et qui grimacent en même temps que l'équilibriste qui tente de traverser le fil au-dessus de leur tête, éprouvent inconsciemment de l'empathie et de la sympathie pour lui<sup>9</sup>.

Les facultés spontanées de l'empathie et de la sympathie sont des éléments essentiels dans cette sorte d'art de la performance qui utilise le corps pour créer un sens à la fois intellectuel et viscéral. En se plaçant dans une situation « réelle » (plutôt que « sur scène »), l'artiste permet à son corps de se comporter comme il le

ferait dans des circonstances normales, par exemple grelotter quand il gèle ou saigner quand il se coupe. De cette façon, l'artiste établit un lien tacite et affectif entre lui et le public, et parfois entre les spectateurs eux-mêmes. L'empathie et la sympathie nous transportent au-delà de la simple appréciation esthétique du geste poétique de Vaara. Elles nous enveloppent avec des doigts glaciaux tout en nous faisant grelotter et dire : « Brrrrrrrr... ». ■

Traduction > Robert Charbonneau

#### Notes

- 1 Cf. Yuasa Yasuo, *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*, Albany, State University of New York Press, 1987.
- 2 Cf. Eugene I. Taylor et Robert H. Wozniak (dir.), *Pure Experience: The Response to William James*, London, Thoemmes Press, 1996.
- 3 Cf. John Shlien, « Empathy in Psychotherapy: A Vital Mechanism? Yes. Therapist's Conceit? All Too Often. By Itself Enough? No », dans Arthur C. Bohart et Leslie S. Greenberg (dir.), *Empathy Reconsidered: New Directions in Psychotherapy*, Washington D.C. et London, American Psychological Association, 1997.
- 4 Michael J. Bennett, *The Empathetic Healer: An Endangered Species?*, San Diego, New York, Boston, London, Sydney, Tokyo et Toronto, Academic Press, 2001, p. 33 [notre traduction].
- 5 Cf. A.C. Bohart et L.S. Greenberg, « Empathy: Where Are We and Where Do We Go from Here? », *Empathy Reconsidered: New Directions in Psychotherapy*, op. cit., p. 436.
- 6 Roy Porter, *Flesh in the Age of Reason: The Modern Foundations of Body and Soul*, New York et London, W.W. Norton & Company Ltd., 2003, p. 336 [notre traduction].
- 7 Cf. Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004.
- 8 Cf. Tracy Warr et Amélia Jones, *The Artist's Body: Themes and Movements*, London, Phaidon Press, 2002.
- 9 Cf. J. Shlien, op. cit., p. 69.

#### Notice biographique

Née en 1974 à Singapour, Lynn Lu est diplômée de plusieurs universités américaines et japonaises et œuvre dans les domaines de l'installation et de la performance. Son travail fut exposé et présenté dans près d'une vingtaine de pays à travers le monde. Lors de ses performances, elle explore les modes de représentations liés à l'empathie, la vulnérabilité et la viscéralité des sentiments.