

**To Calculate Perception:
Mathematical Analysis of Performance Art's Press**

Polina Dubchinskaia
dubchinskaya@gmail.com

The article focuses on the results of a sociological method of Content Analysis of performance art's texts, with the aim of tracking a kind of objective history of the artistic "performance" in France from the 1970s to present. Concerning the issue of theatre policy, this research reveals the effects produced by the press, intended as a political mechanism, on the development of the artistic performance.

Calculer la perception. Analyse mathématique de la presse concernant l'art de la performance

di Polina Dubchinskaia
dubchinskaya@gmail.com

The article focuses on the results of a sociological method of Content Analysis of texts concerning performance art with the aim of tracking a kind of objective history of artistic "performance" in France from the 1970s to the present time. In regards to the issue of theatre policy, this research reveals the effects produced by the press, intended as a political mechanism, on the development of artistic performance.

Epithète visuelle
<https://youtu.be/cUc2z9lGQ7g>

La formule de Marcel Duchamp « ce sont les regardeurs qui font les tableaux »¹ est devenue un grand classique. Or, qui sont ces fameux regardeurs ? Peut-être ne sont-ils pas ceux qui regardent, mais plutôt ceux qui parlent et écrivent ?

Au cours de cette recherche j'ai essayé de vérifier dans quelle mesure le discours sur l'art de la performance prédétermine l'évolution esthétique et éthique de ce médium. Le fameux regardeur de Duchamp est donc critique, journaliste et blogueur.

Pourquoi la performance a-t-elle été choisie pour cette recherche et non un autre médium artistique ? Etant moi-même artiste performeuse, j'éprouve incontestablement un intérêt scientifique personnel, sans aucun doute provoqué par la grande variabilité de mon médium privilégié. Il semble que la performance reste le médium le plus discuté sur le plan de la méthodologie, de la morphologie et du contenu. La divergence de vision des

¹ J. P. Thenot, *Cent lectures de Marcel Duchamp* (1978), Editions Yellow now, Crisnée 2006, p. 18.

mondes scientifique et artistique sur la performance a inconsciemment suscité ma propre curiosité.

Cette recherche a d'ailleurs été inspirée par un sentiment spécifique. Souvent au cours de la lecture d'un texte sur une performance, le lecteur peut être gagné par l'impression d'avoir déjà lu les mêmes propos, mais dans le contexte d'une autre performance.

Il est fort probable que les conséquences de cette intertextualité exercent une forte influence sur la conscience et sur l'inconscient de ceux qu'elle touche. Les sentiments et les idées des spectateurs de la performance ne sont-ils pas générés par des tiers ?

Les œuvres d'art gestuel présentent une spécificité par rapport aux œuvres d'art plastiques portées par un support matériel. La reproduction et la documentation des performances et des spectacles ne transmet pas une part importante de l'information (visuelle, sonore et autre), si l'on compare à ce qui est possible dans le domaine de la peinture, de la sculpture, du dessin et de la vidéo. C'est pourquoi la documentation sur les œuvres d'art gestuel nécessite souvent un commentaire pour que le spectateur puisse avoir une vision de l'œuvre originale plus ou moins complète. Cette documentation, qui sert *a priori* à transmettre le plus objectivement possible son objet, devient alors subjective. Petit à petit l'interprétation textuelle devient partie intégrante de la performance, et, à travers des articles dans la presse et sur Internet ou dans des ouvrages, une réalité parallèle à la performance prend forme : une réalité textuelle et interprétative.

A propos de la recherche

Pour diminuer le degré de subjectivité de la recherche j'ai recours à une méthode sociologique : l'analyse de contenu des textes autour de la performance. Voici comment Laurence Bardin explique les caractéristiques de cette méthode : « Le développement des sciences humaines et sociales, dans les années 1970, a favorisé la liberté de parole, l'effervescence de la pensée et l'explosion de la communication. En parallèle est née une volonté de rendre compte des opinions, des stéréotypes, des mécanismes d'influence

et des évolutions individuelles et sociales à travers les paroles, les images, les textes et les discours »².

Voici sa définition de la méthode : « un ensemble de techniques d'analyse des communications visant, par des procédures systématiques et objectives de description du contenu des énoncés, à obtenir des indicateurs (quantitatifs ou non) permettant l'inférence de connaissances relatives aux conditions de production/réception (variables inférées) de ces énoncés »³.

Comme le souligne Lilian Negura, le support de l'analyse de contenu est le discours produit dans le processus de communication. Ce fait indique un double objectif de l'analyse de contenu : d'un côté, elle tente de dégager la signification de l'énoncé pour l'émetteur, c'est-à-dire sa *subjectivité*, de l'autre côté, elle cherche à établir la pertinence pour le récepteur, à savoir son *objectivité*⁴. L'analyse de contenu peut être comparable à une des méthodes principales de la psychanalyse, la méthode d'associations libres où le discours évoqué par un patient guide vers son symptôme. Conformément à cette comparaison, l'analyse du discours concernant l'art de la performance pourrait révéler les motifs cachés de sa production ainsi que les tendances de son évolution. De nos jours, l'analyse de contenu est donc la seule méthode objective pour des phénomènes de nature à priori subjective.

Pour cette recherche j'ai utilisé la version basique de l'analyse de contenu qui consiste à calculer la fréquence d'usage de mots-clés (ou de catégories thématiques) décrivant les aspects formel et sémantique des performances artistiques ainsi que les circonstances de leur création ou de leur déroulement. Voici quelques exemples de ces catégories : performance, action, geste, peinture, féministe, théâtral, galerie, espace public, hybride, nouvelles technologies, spectateur, réel. Après ce calcul, les catégories ont été regroupées en fonction de l'année de publication de l'article ou de l'ouvrage dans lequel elles avaient été détectées.

² L. Bardin, *L'analyse de contenu*, Presses universitaires de France, Paris 2013, p. 5.

³ Ivi, p. 43.

⁴ L. Negura, "L'analyse de contenu dans l'étude des représentations sociales", *SociologieS* [on line], Theories et recherches, mis en ligne le 22 October 2006, consulté le 20 avril 2018. Disponible à l'adresse: <http://journals.openedition.org/sociologies/993>

Par ailleurs, quarante-cinq sources différentes ont été analysées⁵. L'intérêt a été principalement porté aux articles de presse (surtout à ceux du magazine *Art Press*), selon deux critères : la vitesse de réaction aux nouvelles performances et l'importance de l'influence des auteurs sur le discours de ce qu'on appelle "le monde de l'art". Je me suis référé, entre autres, aux quotidiens *Le Monde* et *Libération*, aux articles sur les sites officiels des événements, ainsi qu'à des ouvrages, à condition qu'ils aient été publiés juste après la création des performances dont ils parlaient.

La distance chronologique était un élément essentiel dans cette recherche, qui est une sorte d'archéologie du discours. L'écart entre la performance et le texte à son propos ne devait pas dépasser cinq ans. En outre, les ouvrages devaient être présents dans les fonds d'une grande bibliothèque publique pour qu'un maximum de gens puisse être influencés par leur vocabulaire.

Au cours de la lecture, environ cent catégories thématiques différentes ont été extraites. Pour le calcul, j'ai retenu celles qui étaient présentes dans au moins trente pourcent des textes. Par la suite, les mots les plus fréquemment employés ont été sélectionnés et regroupés.

Il est intéressant de noter que le vocabulaire de la performance artistique a été complètement formé dans les années 1970 (à l'exception de mots relatifs aux technologies numériques et biologiques). La seule chose qui change est le pourcentage de ces termes au cours des différentes décennies. Le fait mérite d'être relevé, dans le contexte des interminables discussions autour de l'imprécision de la définition de performance et sur l'instabilité de ses caractéristiques de base. D'après les résultats de cette analyse, il s'agit d'un médium linguistiquement bien défini et même profondément enraciné dans l'histoire et la critique d'art.

⁵ Je ne mentionne ici qu'une sélection des articles (en ordre chronologique): L. Anderson, "Joan Jonas, dossier", *Art Press*, 7, nov.-déc. 1973 ; P. Du Vignal, "Vito Acconci. Spectacle ? Non spectacle", *Art Press*, fév. 1973 ; C. Francklin, "Corps-objet, femme, objet", *Art Press*, sept.-oct. 1975 ; M. Dechamps, "Marie Ponchelet, l'artifice de la terre", *Art Press*, 57, mars 1982 ; A. Dagbert, "Australianperspecta", *Art Press*, 74, oct. 1983 ; G. Scarpetta, "Sophie Calle, le jeu de distance", *Art Press*, 111, fév. 1987 ; E. Alvaro, "L'art de la performance, une révolution du regard", *LIGEIA*, 2, 1988 ; A. Bureau, "The body in ruin", *Art Press*, 186, déc. 1993 ; A. Bureau, "Stelark, le bourdonnement de l'hybride", *Art Press*, 207, nov. 1995 ; M. Onfray, "Orlan, l'esthétique de la chirurgie", *Art Press*, 207, 1995 ; I. Riendeau, "Tino Sehgal reinvente les règles du jeu", *Espace Sculpture*, 98, Hiver 2011-2012 ; A. Berland, "Dora Garcia, exposition review", *Art Press*, 450, déc. 2017.

On peut observer tout d'abord la variabilité de la fréquence d'usage du terme "performance".

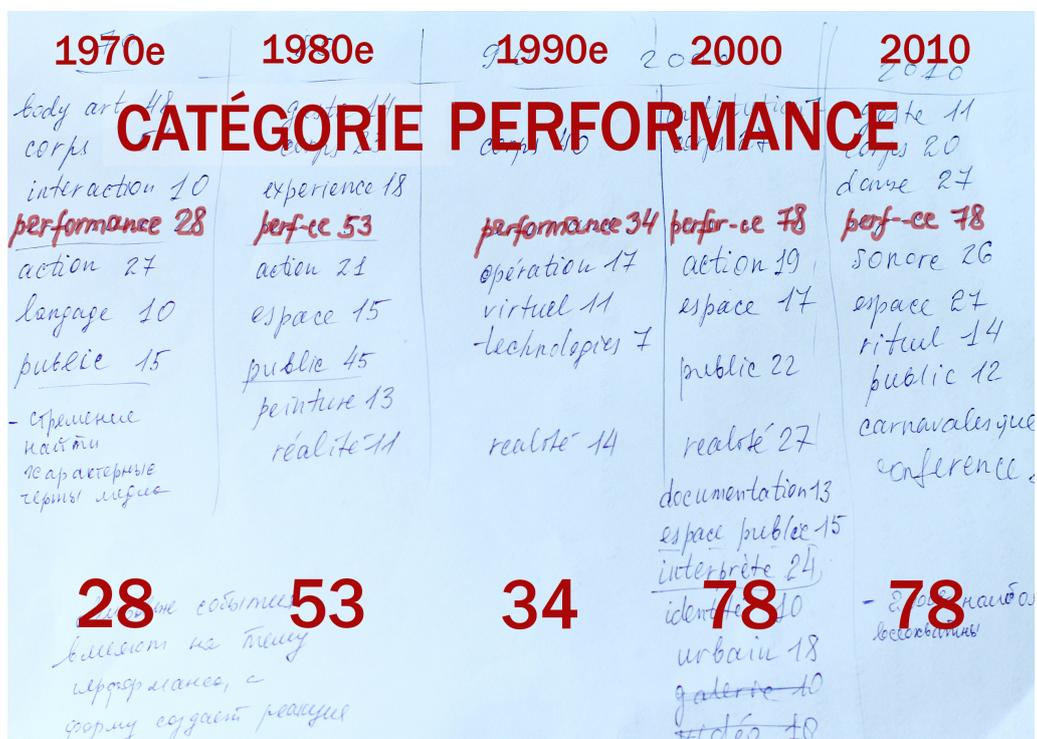


Figure 1 - pourcentage de la catégorie "performance" en fonction de l'année de publication

Dans les années 1970 le mot cherche plutôt sa place, il n'est pas utilisé dans tous les textes, et apparaît parfois entre guillemets, surtout dans la presse non artistique. Sa place dans le vocabulaire n'est pas très stable.

Dans les années 1980 on voit que les auteurs se sont habitués à ce nouveau terme et n'ont pas peur de l'utiliser.

Tendance intéressante dans les années 1990 : on constate une nouvelle baisse de sa fréquence. Pour quelle raison? De nombreuses créations des années 1990 ont fini par être considérées comme des performances dans les années 2000. A l'époque de leur production c'étaient des éléments nouveaux, hors de toutes définitions. Dans ce contexte est née l'abréviation O.A.N.I, objet artistique non identifié. Elle s'appliquait par exemple aux œuvres de Orlan ou de Sophie Calle. Pourtant les caractéristiques de ces "objets" appartiennent au même champ linguistique que celui des performances des années 1970.

C'est aussi la raison pour laquelle on constate la forte fréquence du terme de "performance" dans les années 2000 et 2010. On s'aperçoit que, particulièrement dans les années 2010, le terme est devenu un lieu commun pour chaque pièce sortant un tant soit peu du cadre de tel ou tel médium. Si dans les années 1970 et 1990 les œuvres hybrides n'étaient pas du tout classifiées, dans les années 2000-2010 toutes les pièces hors catégories sont nommées "performances". Peut-être le champ linguistique est-il responsable du fait que la performance a perdu sa spécificité en devenant, en quelque sorte, un terme fourre-tout.

Contenu sémantique des résultats

Dans les années 1970 les termes les plus récurrents sont ceux qui décrivent le phénomène de l'art de la performance via l'optique de ses composants extérieurs ("*body art*", "corps", "interaction", "public")



Figure 2 - [image du fond] Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974.
© Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst Bonn, Germany. Gracieuseté de SFMoMA

Puis dans les années de 1980 à 2000 on voit apparaître les termes analytiques et critiques qui décrivent la nature de la performance : "réalité", "documentation", "identité", "institution", "virtuel" etc.

CATÉGORIES THÉMATIQUES LES PLUS FRÉQUENTES, ANNÉES 1980

PERFORMANCE 53
PUBLIC 45
CORPS 23
ACTION 21
EXPÉRIENCE 18
ESPACE 15
GESTE 14
PEINTURE 13
RÉALITÉ 11

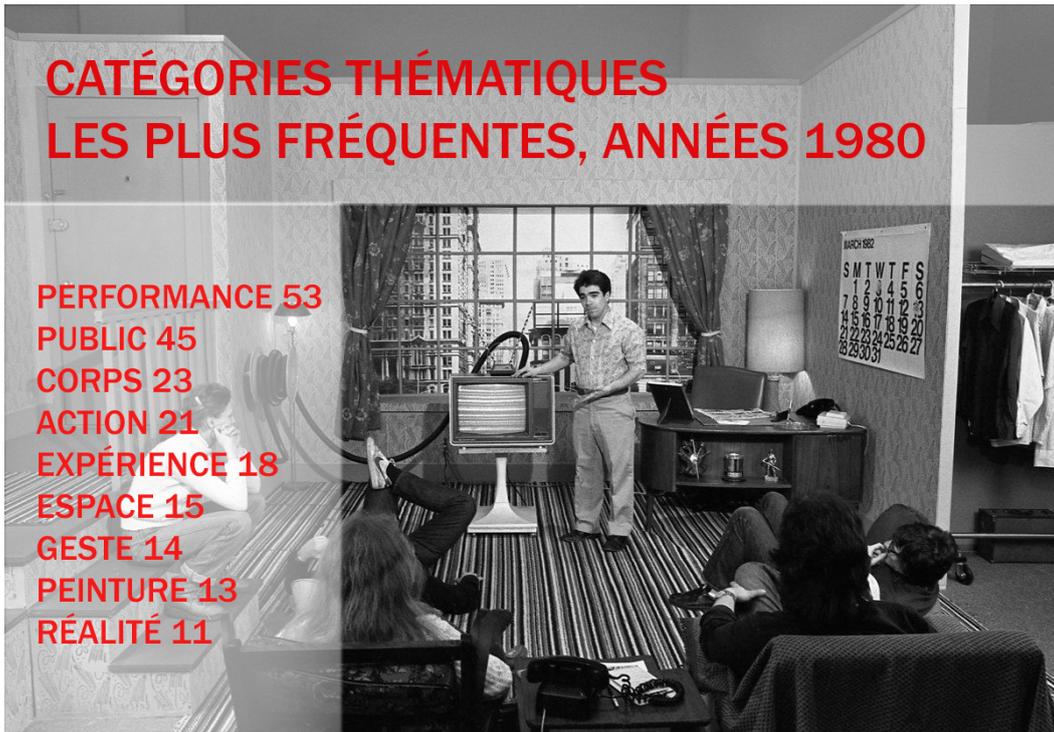


Figure 3 – [image du fond] Michael Smith, *Mike's House*, 1982. Gracieuseté de l'artiste

CATÉGORIES THÉMATIQUES LES PLUS FRÉQUENTES, ANNÉES 1990

CORPS - 40
PERFORMANCE - 37
OPÉRATION - 17
RÉALITÉ - 14
VIRTUEL - 11
TECHNOLOGIES - 7

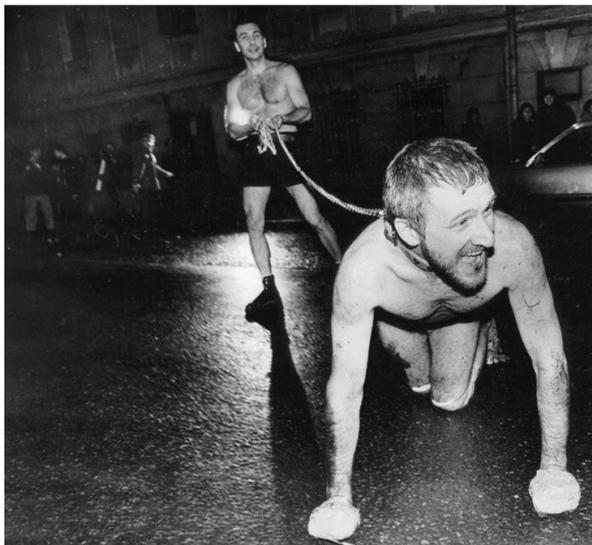


Figure 4 – [image du fond] Oleg Kulik, *The Mad Dog Performance*, 1994. Gracieuseté de l'artiste

CATÉGORIES THÉMATIQUES LES PLUS FRÉQUENTES, ANNÉES 2000

PERFORMANCE 78
RÉALITÉ 27
CORPS 27
INTRERPTÈTE 24
PUBLIC 22
ACTION 19
URBAIN 18
ESPACE PUBLIC 15
DOCUMENTATION 13
IDENTITÉ 10
GALERIE 10
VIDÉO 10
PROMENADE 8
INSTITUTION 7



Figure 5 – [image du fond] Francis Alÿs en collaboration avec Cuauhtémoc Medina et Rafael Ortega, *Cuando la fe mueve montañas*, 2002. Collection privée © Francis Alÿs, Photo

Toutefois dans les années 2010 on observe les mêmes résultats quantitatifs qu'à l'époque de la naissance de la performance : les catégories les plus fréquentes définissent uniquement le côté formel et extérieur du phénomène ("sonore", "chorégraphique", "rituel", "carnavalesque"). Ceci signifie probablement que la performance est source d'abolition de nouvelles formes d'expression, sonores, poétiques et chorégraphiques. L'aspect formel de cette fusion des media artistiques attire la plus grande part de l'attention des critiques et des journalistes.

CATÉGORIES THÉMATIQUES LES PLUS FRÉQUENTES, ANNÉES 2010

PERFORMANCE 78
ESPACE 27
DANSE 27
SONORE 26
CORPS 20
CARNAVALESQUE 15
RITUEL 14
PUBLIC 12
CONFÉRENCE 8



Figure 6 – [image du fond] Tino Sehgal avec son prix à la 55^e Biennale de Venise, 2013.
Gracieuseté de La Biennale di Venezia

D'après le calcul, les années 2000 sont les plus fécondes sur le plan de la variété et du nombre de catégories retenues (deux fois plus que dans les autres décennies). Je crois que l'utilisation fréquente d'un grand nombre de mots répétitifs crée une sorte de grille ou même de mantra. Les auteurs ont construit leurs réflexions critiques autour de ce mantra. Il y a une part de termes avec lesquels on a jonglé dans la majorité des textes en hypnotisant les lecteurs et en créant un point de vue commun. C'est peut-être la raison pour laquelle dans les années 2010 la performance a aboli d'autres médias, comme en réaction à la notion qu'on connaît tout du phénomène et qu'il s'est épuisé.

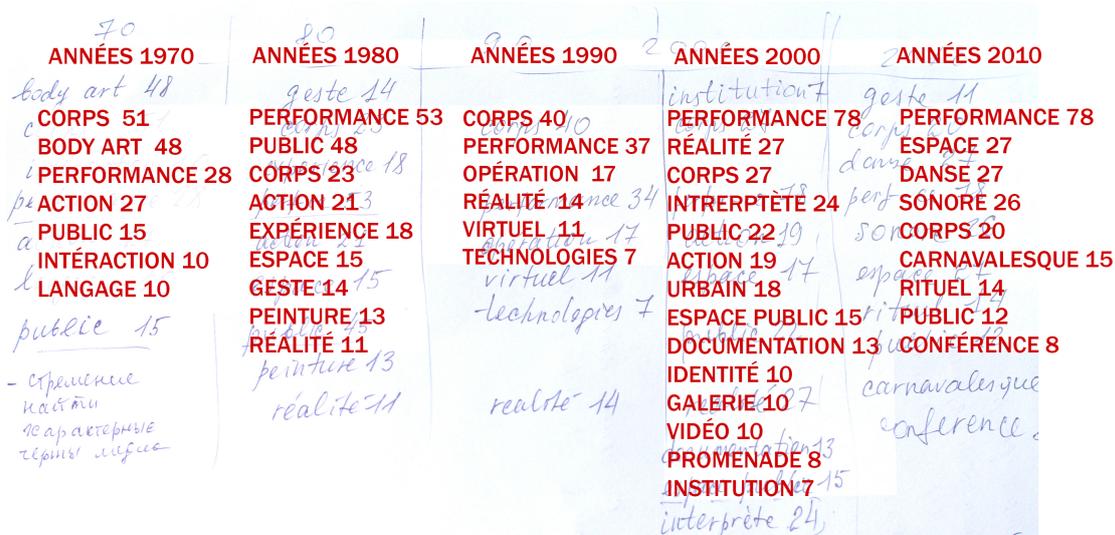


Figure 7 – catégories thématiques les plus fréquentes des années 1970 aux 2010

Un autre argument en faveur de cette thèse a également été découvert au cours de l'analyse: dans les articles, le mot "corps" disparaît. Dans la plupart des descriptions et définitions de l'art de la performance le terme de "corps" est un élément indispensable. Ceci ne marque-t-il pas le fait que le paradigme de la performance change et que l'attention est plus portée à l'espace (qui est pour la première fois cité plus fréquemment) ? Il semble que les auteurs des textes suggèrent d'abandonner les connotations corporelles, par exemple, sexuelles et biologiques, tellement propres aux stéréotypes de la performance.

FRÉQUENCE DU MOT «CORPS»

1970 1980 1990 2000 2010



Figure 8 – [image du fond] Roman Ondák, *Good Feelings in Good Times*, 2003; performance Graciuseté Roman Ondák et gb agency, Paris

Quelques paradoxes de “l’archéologie du discours”

Voici une chronologie de l’apparition de quelques termes dans les articles de presse qui contribue aussi à l’histoire de la performance, ou à l’histoire du discours sur la performance :

- 1980 : utilisation assez fréquente des mots “média”, “technologie”, “électronique”;
- 1987 : fiction comme élément de la performance (avant, le réel était un concept privilégié) ;
- 1988 : attention particulière portée au corps masculin;
- fin 1998 : non utilisation du mot “performance” pour ce qui est considéré aujourd’hui comme tel ;
- 1993 : apparition dans les textes du terme “virtuel”;
- 2012-2016 : apparition de nouveaux termes synonymiques de “performance”, comme “jeu-performance”, “étrange activité”, “méta-performance”, “art gestuel”, etc.

Pour étudier les différents cheminements de l'histoire de l'art, j'ai effectué une analyse comparative de contenu. Le livre de Roselee Goldberg *Performance art from Futurism to the Present*, dont l'édition originale a paru en 1979, et la première édition française en 2000, est l'un des ouvrages les plus célèbres sur la performance et a donc été lu par beaucoup de gens. J'ai choisi la nouvelle édition française de l'année 2012 pour étudier le point de vue de Goldberg sur la période des années 1970-1980, ce qui a assuré une distance chronologique de trente, quarante ans.⁶

Un point commun avec les textes français des années 1970 est l'attention prêtée aux termes de "corps" et "action".⁷ Les points divergents: l'emploi très fréquent du mot "performance" chez Goldberg, alors qu'il est relativement faible dans la presse des années 1970. De la même façon, Goldberg a très souvent recours aux mots "peinture", "interprète", "danse ou chorégraphie" ce qui n'était pas le cas dans les textes des années 1970.⁸ À propos des années 1980 au contraire, l'auteur utilise plus souvent les termes de "danse", "théâtre", "peinture" que celui de "performance", tandis que dans la presse des années 1980 le terme de "performance" était appliqué avec beaucoup d'assurance à la danse et au théâtre dans le contexte de la performance.

Le point de vue de Goldberg est-il le résultat de cette distance chronologique, une somme de réflexions sur l'art de la performance construites durant trente, quarante ans? De plus, les articles des auteurs des années 1970-1980 ne sont-ils juste qu'un reflet de l'air du temps et un élément du discours plus global de leur époque? Pour répondre à ces questions il est sans doute préférable d'étudier la vision de la performance des amateurs et des professionnels de l'art qui ont aujourd'hui soixante, soixante-dix ans (dont la jeunesse date des années 1970-1980) ainsi que le point de vue de ceux qui ont vent, quarante ans (donc ne connaissant l'époque des années 1970-1980 qu'à travers la documentation d'ouvrages rétrospectifs). De toutes façons, on peut penser que l'analyse de contenu de la presse d'autres pays aurait pu dégager plusieurs histoires de l'art et plusieurs histoires de la performance.

⁶ R. Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours* (1979), traduit par Ch.-M. Diebold et L. Echassériaud, Thames & Hudson, Paris 2012².

⁷ Ivi, p. 121 et *passim*.

⁸ Ivi, p. 169 et *passim*.

Conclusion

Avant d'entamer la lecture j'ai remarqué un détail important qui mérite d'être mentionné dans le cadre de cet article. Les publications sur la performance varient énormément en fonction de la distance chronologique entre la réalisation d'une performance et son analyse dans un ouvrage. Cela est probablement très révélateur de l'évolution de la performance et significatif pour la conclusion de cette recherche. Dans le catalogue de la bibliothèque du Centre Pompidou à Paris j'ai étudié le caractère des ouvrages trouvés autour du mot-clé "art de la performance". La moitié des livres édités à partir du début des années 2000 sur la performance artistique traitent du *body art* des années 1960-1970. Ce résultat montre que le phénomène de la performance de cette époque n'est peut-être pas encore suffisamment repensé et que pour cette raison il attire l'attention de beaucoup d'auteurs. Cela peut être aussi expliqué par le fait que plusieurs artistes de l'époque actuelle continuent à faire de la performance dans le style du *body art*, même si celui-ci semble être devenu un grand classique.

C'est un paradoxe qui complète les résultats de l'analyse de contenu de l'anthologie de la performance écrite par Goldberg, alternatifs à ceux de la presse française de l'époque. Ce qui est considéré par les critiques comme l'art le plus actuel n'est pas toujours une vision partagée par d'autres membres de la communauté artistique. Les résultats de cette analyse de contenu sont applicables uniquement aux performances mentionnées dans la presse, donc à celles qui ne constituent que le sommet de l'iceberg. En dehors de cela, une multitude d'artistes continuent de perpétuer la tradition du *body art* et tissent leur histoire parallèle de la performance.

Je voudrais terminer cet article sur l'hypothèse suivante : que la performance suit les réflexions générées à son égard et devient elle-même une sorte d'hypertexte. La description et l'analyse de ce médium dans la presse ne sont qu'une construction au sein du corpus textuel, grand et multiforme, où des catégories particulières succèdent à d'autres dans l'unique but que ce texte se poursuive. La non-utilisation de certaines catégories de termes durant cinq, dix ans est compensée par l'emploi de ces mots dans les cinq, dix années suivantes. Et si la performance était épuisée et que les auteurs des

textes continuaient simplement à jongler avec les articles pour que l'histoire se poursuive ? Je crois que si l'on arrête de parler de la performance pendant un certain temps, on observera un résultat intéressant.