

The sensory Performance grounded on the Primacy of just one Sense and its synesthetic Interpretation

Polina Dubchinskaia
dubtchinskaya@gmail.com

This study will focus on the texts of some monosensory performances. Through this research we will discuss how the performance is perceived by the audience. Does the direction chosen by the artist always correspond to the one adopted by the spectator? Is there an association of senses that can be established through a monosensory performance? How do the cultural and sociological connotations of senses used for this or that performance contribute to a critical interpretation of it?

La performance sensorielle fondée sur la primauté d'un seul sens et son interprétation synesthésique

di Polina Dubchinskaia
dubtchinskaya@gmail.com

This study will focus on analyzing the content of the texts of some monosensory performances. Through this research we will discuss how the performance is perceived by the audience. The dominant direction chosen by the artist for his/her performance, does it always correspond to that used by the spectator? Is there an association of senses that can be established by a monosensory performance? How cultural and sociological connotations of senses used for this or that performance contribute to a critical interpretation of performance?

Si la perception est créée par tous les sens en même temps et par leur interaction simultanée, l'un des sens peut-il dominer dans la perception de l'œuvre d'art vivant ? Et le sens qui, d'après l'artiste, devrait être dominant correspond-il toujours au sens effectivement stimulé chez le spectateur ? Ou bien, face à une performance monosensorielle, c'est plutôt une association de sens qui se met en place chez le spectateur ? Comment les connotations culturelles et sociologiques des sens utilisés pour telle ou telle performance contribuent-elles à une interprétation critique des performances ?

Pour essayer de répondre à ces questions nous aurons recours à la méthode sociologique de l'analyse du contenu des comptes rendus critiques autour des performances étudiées¹. En effet, la réflexion autour d'une performance rend possible l'étude la plus complète des moyens de sa perception. La méthode de l'analyse du contenu s'apparente à l'association libre, fondamentale en psychanalyse, qui fait apparaître des jugements sincères. Par ailleurs, le texte critique est un outil de médiation culturelle qui influence la vision d'un événement artistique.

¹ Les critères que nous avons retenus pour sélectionner ces textes critiques sont : le texte doit comporter un minimum de 500 mots ; la partie descriptive de la performance ne doit pas dépasser 20% du texte, 80% du texte devant contenir une réflexion critique sur la performance. Nous avons en général lu au moins cinq textes critiques (pas nécessairement de critiques spécialistes) pour chacune des performances étudiées.

Deux hypothèses fondent notre recherche :

- dans la perception d'une performance monosensorielle² a lieu une synesthésie : une expérience subjective dans laquelle des perceptions relevant d'une modalité sensorielle sont régulièrement accompagnées des sensations relevant d'une autre modalité, même en l'absence de stimulation de cette dernière. Le spectateur perçoit donc une performance monosensorielle par la stimulation de sens qui n'étaient pas prévus.
- les notions de sens sont tellement riches au niveau sémantique qu'elles servent une interprétation critique des performances aussi efficacement que les sens eux-mêmes.

Pour notre recherche nous avons utilisé la classification des sens de Boris Ananiev, qui établit l'existence d'onze sens (et non pas de cinq comme d'après Aristote) à partir de la présence d'un récepteur spécifique pour chacun. En plus des cinq sens classiques, Ananiev a pu identifier : le sens de la douleur, le sens de la température, le sens vestibulaire, le sens vibratoire, le sens kinesthésique (ou musculaire) et le sens intracéptif (qui provient des organes internes).

Les performances que nous allons étudier sont : une performance « visuelle », une performance « douloureuse » et une performance « sonore ».

Comme exemple d'une performance visuelle nous avons choisi *The Artist Is Present* de Marina Abramovic (MOMA, 2010). Cette performance consiste en un échange de regards entre l'artiste et un spectateur. Durant trois mois, Marina Abramovic restait assise devant un seul spectateur pour le regarder les yeux dans les yeux, en silence.

Il est bien connu que c'est à travers le système sensoriel visuel que l'homme reçoit la plus grande quantité d'informations. Nous avons cherché à comprendre quels autres récepteurs participent à cette intervention « visio-visuelle ». Quelles autres informations sensorielles peuvent être

² Il faut néanmoins préciser que toute performance est par définition bi-sensorielle. C'est pourquoi dans notre recherche nous avons essayé de séparer les catégories exprimant des éléments visuels neutres de celles exprimant la vue provoquée par un geste visuel ou « non visuel » de l'artiste.

communiquées dans la situation où la vue cesse d'être une contemplation passive et devient une scrutation active ?

Dans les textes critiques rédigés sur cette performance, nous avons identifié les catégories sensorielles suivantes :

- vue (regard, regarder, observer, scruter) ;
- images visuelles (portrait, masque, face-à-face, visage, regardeur, ainsi que le descriptif des détails d'une tenue de l'artiste et les éléments d'espace utilisés pour des objectifs critiques) ;
- sens musculaire (s'asseoir, immobile, assise) ;
- ouïe (bruit, silencieux, silence, muette, se taire, sans mot dire) ;
- sens de la douleur et sens de la température (douleur, chaleur, *heat*, *bask*) ;
- catégories énergétiques (énergie, force).

Comme on peut le voir à partir du diagramme suivant, on ne trouve pas beaucoup de catégories exprimant la vue elle-même. Les catégories dominantes sont celles exprimant des images visuelles, c'est-à-dire les conséquences de la vue.

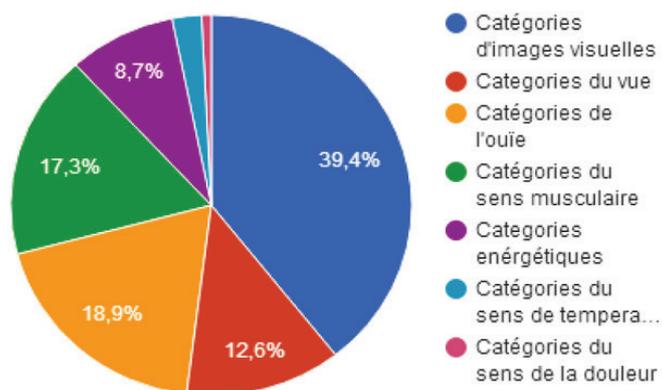


Diagramme 1. Pourcentage des catégories sensorielles dans les comptes rendus critiques analysés sur la performance *The Artist Is Present* de Marina Abramovic, MOMA New-York, 2010.

A priori, les catégories visuelles sont primordiales dans toutes les performances. Dans notre analyse de textes critiques sur cette performance visuelle de Marina Abramovic, nous avons été surpris par le pourcentage élevé des catégories exprimant l'ouïe (environ 20%). Le silence avait été sans doute conçu par l'artiste en tant qu'élément technique nécessaire pour le regard fixe et même pénétrant. D'après la réaction des spectateurs qui ont rédigé les comptes rendus analysés, le silence est devenu une partie fondamentale du dispositif. Le sens musculaire est aussi très présent (17%), les comptes rendus soulignant l'absence de mouvements. Cela nous fait penser à un passage de l'essai de Joseph Brodsky *Acqua alta* : en parlant de l'importance du sens de la vue à Venise, Brodsky affirme que, après quelques jours de voyage, le corps ne devient qu'un transport pour les yeux³. Là où la vue est très présente, l'absence du sens musculaire devient tellement importante que les deux sens semblent se compenser l'un l'autre. L'absence de l'ouïe et du sens musculaire ont sans doute le même effet sur la vue, contribuant à la faire fonctionner dans toute sa plénitude. Peut-on parler de l'ouïe et du sens musculaire en tant que sens-inhibiteurs pour la vue ? Est-ce qu'ils doivent être désactivés pour assurer une vue attentive ? Est-ce que leur absence fonctionne en tant qu'un catalyseur qui engendre une vue plus attentive ?

Deux des comptes rendus analysés mentionnent également le sens de la température, affirmant qu'au cours du contact avec l'artiste, se dégageait une impression de chaleur, comme s'il y avait un transfert thermique à partir du transfert énergétique du regard.

Dans cette performance, des sens non visuels étaient donc entraînés par la vue. Le canal visuel serait donc capable de communiquer des informations dont les modalités ne lui sont pas propres.

Pour montrer le niveau du potentiel interprétatif des catégories sensorielles, nous avons extrait des catégories sensorielles et non sensorielles⁴ et nous avons comparé le pourcentage des deux catégories.

³ J. Brodsky *Acqua alta (Watermark)*, 1992), trad. de l'anglais par B. Coeuré et V. Schiltz, Gallimard, Paris 1992, p. 20.

⁴ Les termes et les expressions se rapportant à des catégories non sensorielles sont les suivantes : artifice technologique, ritualisé, confrontation, résistance, naturel, émotions, exi-

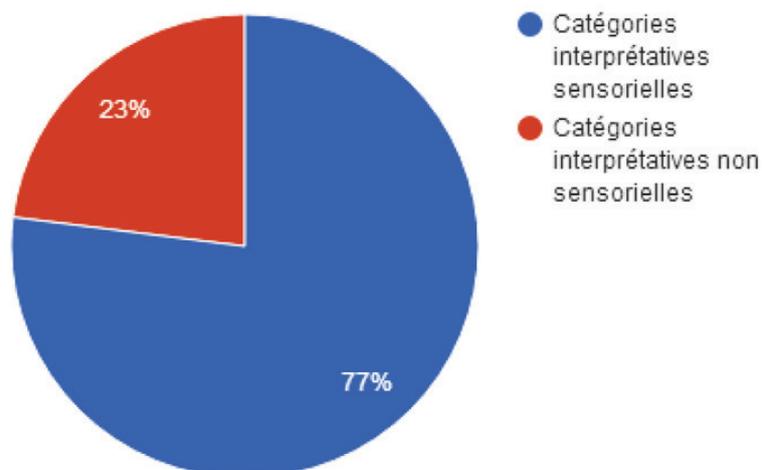


Diagramme 2. Pourcentage des catégories sensorielles et non sensorielles dans les comptes rendus critiques analysés sur la performance *The Artist Is Present* de Marina Abramovic, MOMA New-York, 2010.

Pour cette performance, les catégories sensorielles ont une forte valeur interprétative. Ainsi, le mot « regard », utilisé dans des contextes physiologiques, sociologiques et culturels, occupe 25% de tous les mots identifiés en tant que catégories thématiques, ce qui nous amène à constater que la vue possède des significations très variées dans notre culture. L'utilisation du sens de la vue en tant que seul élément du dispositif rend une performance certes minimaliste, mais saturée d'allusions et de significations.

Comme exemple d'une performance « douloureuse » nous avons choisi *Partitions : Action sentimentale* et *Action Escalade non-anesthésiée* de Gina Pane (1971-1985), dans lesquelles l'artiste s'inflige des blessures avec divers objets (jouets, verre, épines, etc.) et, les pieds et les mains nus, gravit une structure métallique dont les échelons sont munis de tranchants. Ces

stence intégrale, échange, conscience, mortel, expérience, consonance, introspectif, présente, absente, singularité, rhétorique, immédiateté, magie d'instant, clone virtuel.

performances montrent la pertinence de l'hypothèse formulée par Boris Ananiev selon qui la douleur et le toucher sont deux sens indépendants.

Les catégories sensorielles que nous avons pu identifier dans les comptes rendus critiques sur ces performances sont :

- le sens de la douleur (blessure, blessé, douleur, maladie, menace) ;
- la catégorie de la vue (cadrage, dessiner, distance, écran, espace, extérieur, image, paysage, noir, photographie, sang, regard, vue, télévision, théâtrale, extérieur) ;
- la catégorie de l'ouïe (prononcer, silence, voix, bruit).

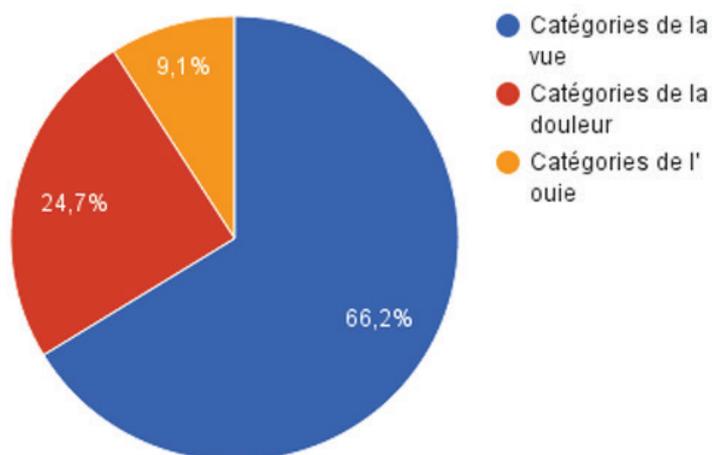


Diagramme 3. Pourcentage des catégories sensorielles dans les textes sur les performances *Partitions*, *Action sentimentale* et *Action Escalade non-anesthésiée* de Gina Pane (1971-1985).

Dans les textes critiques sur les actions de Gina Pane nous retrouvons très peu de catégories exprimant le sens de la douleur. Même le terme « blesser » est plutôt une image visuelle : les sensations de l'artiste nous restent inconnues. Ce sont les catégories exprimant la vue qui sont les plus présentes. Car c'est l'artiste qui ressent la douleur, alors que le public a la vision des processus par lesquels l'artiste s'inflige les blessures. Par ailleurs, la douleur est le seul sens qui provoque les souffrances, c'est pourquoi l'on

n'éprouve pas facilement de l'empathie. Dans les performances de Gina Pane la douleur est refoulée par les spectateurs. C'est peut être pour cette raison que les catégories exprimant des problématiques non sensorielles comme les problématiques sociales et culturelles sont aussi très présentes dans les textes critiques sur ces performances⁵.

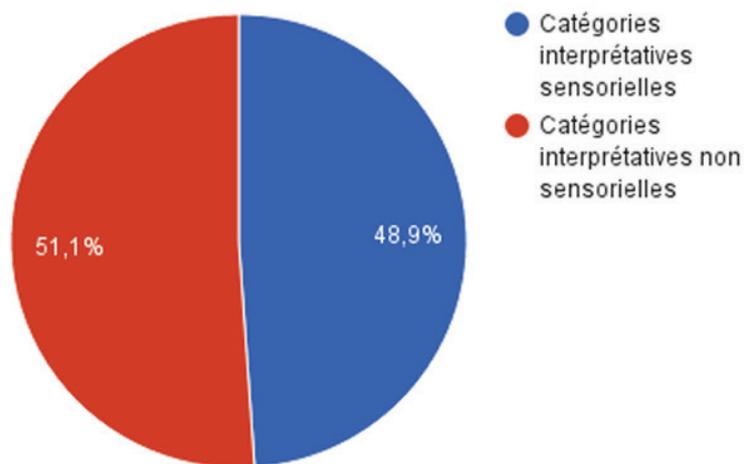


Diagramme 4. Pourcentage des catégories sensorielles et non sensorielles dans les textes critiques sur les performances *Partitions*, *Action sentimentale* et *Action Escalade non-anesthésiée* de Gina Pane (1971-1985).

Les catégories sensorielles et non sensorielles se retrouvent à un niveau équivalent, même si douleur et souffrance sont des notions polysémantiques. Le spectateur éprouve sans doute de la souffrance psychologique, à cause de la vision de la douleur de l'artiste qu'il ne peut pas partager, et parce qu'il ne peut non plus sauver le martyr. Il est possible que l'utilisation fréquente de catégories visuelles ainsi que d'autres catégories non sensorielles est un moyen pour se protéger contre les facteurs traumatisants de ces performances. Même le terme corps, que l'on trouve

⁵ Cf. : fantasme, société, langage, système, sacré, religion, mythe, menace, faiblesse, consommation, civilisation, temps, rythme, sémiotique, vitesse, poids, volume, narration, esprit, système grammatical, incommunicabilité, violence, filtre, culture, sociologie, réalité, notion, pensée, parole.

très souvent dans les textes critiques, est utilisé essentiellement dans des contextes sociologiques et philosophiques.

C'est la raison pour laquelle nous n'avons pas fait l'analyse de textes critiques de performances sur le goût. Car, pour ce genre de performances, les artistes utilisent des objets symboliques et non pas gastronomiques. Par exemple, Tania Brugera a mangé de la terre pour *El peso de la culpa*, Abel Azcona a consommé un ouvrage de Karan et Zhu Yu a choisi pour le dîner un fœtus (qui n'était pas réel). Dans les textes critiques sur ces performances, il n'y a pratiquement pas de mots se rapportant aux catégories sensorielles. Le processus physiologique désagréable et la force signifiante importante des ces aliments obligent les auteurs des comptes rendus à chercher des euphémismes, simples ou composés. La structure du texte elle-même ressemble souvent à un euphémisme, ce qui lui permet d'éviter d'utiliser un vocabulaire physiologique.

Comme performance sonore, nous avons étudié *Seedbed* de Vito Acconci (New York, Sonnabend Gallery, 1972). Dans cette performance l'artiste, dissimulé sous une rampe, se masturbe tandis que le public circule au-dessus de lui. Il exprime ses fantasmes au public par le biais d'un micro amplifié.

Nous avons identifié les catégories sensorielles suivantes :

- catégories exprimant des actions sonores (parler, appeler, taper, bouger, entendre, marcher, marmonner, monologue) ;
- catégories exprimant des phénomènes sonores (voix, sons, mots, bruit, notes, résonner, intonation, acoustique) ;
- catégories des images visuelles (imagination, invisible, caché, ainsi que plusieurs caractéristiques visuelles de la salle) ;
- catégories exprimant d'autres types de sens : vibration, température, sens musculaire (vibration, chaleur, tenir debout).

Performance *Seedbed* de Vito Acconci, 1972

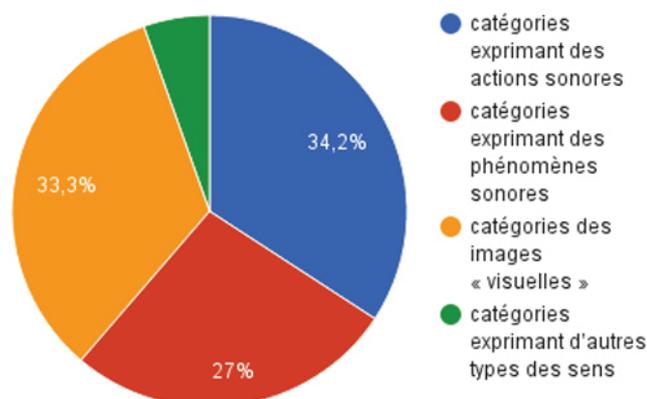


Diagramme 5. Pourcentage des catégories sensorielles dans les textes critiques sur la performance *Seedbed* de Vito Acconci (1972).

L'analyse de textes critiques sur cette performance donne des résultats qui rappellent les résultats de l'analyse des comptes rendus sur la performance *The Artist Is Present*, mais selon une perspective renversée. Car cette performance, basée sur l'ouïe, est surtout perçue avec les yeux. Le fait que l'artiste soit caché dans un intérieur très minimaliste intensifie la perception visuelle du dispositif, car le regard cherche à tout prix à être nourri. D'autre part, la singularité de l'ouïe provient du caractère linguistique de quasiment tous les sons prononcés par l'homme et les mots font inévitablement naître des images. Le discours de l'artiste dans cette performance évoque le sens du toucher, notamment par le caractère sexuel des mots employés. Et pourtant, dans les textes critiques sur cette performance, nous avons trouvé très peu de catégories signifiant directement le sens du toucher. Les spectateurs ne sont probablement pas en mesure de ressentir dans leur chair ce qui est dit par l'artiste. Ainsi, la tactilité de l'artiste ne dépasse pas les frontières de son corps.

Le pourcentage des catégories sensorielles et non sensorielles⁶ dans les textes critiques sur *Seedbed* est comparable à celui que nous avons retrouvé

⁶ Cf. : éphémère, choquante, narcissique, paranoïa, solitaire, dématérialisation, société, interaction, objectification, autonomie, pornographie, connexion, briser les limites, sensualité, langage, culture, transcendant, contact, autisme, sexuel, séparé.

dans les textes critiques sur les performances de Gina Pane et, si les catégories sensorielles sont présents selon un pourcentage inférieur, c'est pour la même raison ; car, plus la performance monosensorielle est traumatisante, moins le sens utilisé rend le spectateur à l'aise, ce qui amène les critiques à utiliser des euphémismes. Dans le cas des performances de Gina Pane, il s'agissait de se défendre contre la douleur de l'artiste, alors que dans le cas de la performance de Vito Acconci, il s'agit de prendre ses distances face à une sexualité exhibée.

Performance *Seedbed* de Vito Acconci, 1972

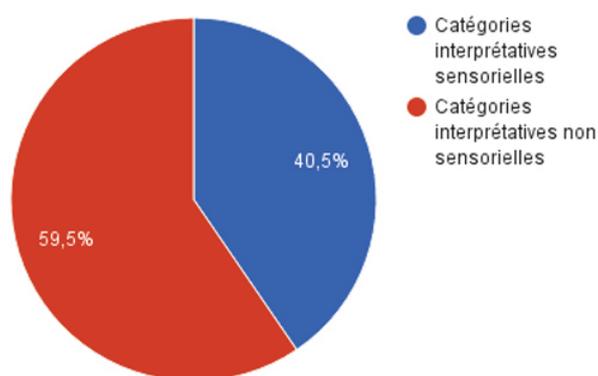


Diagramme 6. Pourcentage des catégories sensorielles et non sensorielles dans les textes critiques sur la performance *Seedbed* de Vito Acconci (1972).

Le sens du toucher est une composante importante de la performance et l'une des lignes de son développement. Ce sens, possédant une forte connotation sexuelle, était au centre de la plupart des performances des années 1970, sans en faire pour autant toujours des performances monosensorielles. La performance de Valie Export *Tapp und Tastkino/Touch Cinema* (Munich, Karlsplatz, 1968) nous a semblé la plus pertinente pour notre analyse. Pendant tout le temps de la performance, l'artiste, portant sur sa poitrine nue une boîte en carton, s'avance vers les spectateurs leur proposant de lui palper les seins.

La partie visuelle du dispositif de cette performance est importante. La boîte fixée sur le corps de l'artiste est un objet riche en sens. La réaction indifférente de l'artiste envers les spectateurs –une réaction que l'on apprend visuellement- est un élément essentiel pour que la « guillotine génitale » (pour utiliser une expression de Régis Michel⁷) ait lieu. Cependant, cette performance est l'un des rares exemples où la consigne pour des spectateurs consiste en seul geste, celui du toucher.

Dans les textes critiques autour de cette performance, nous avons trouvé des références à deux catégories sensorielles : la vue et le toucher⁸.

Performance *TAPP und TASTKINO* de Valie Export

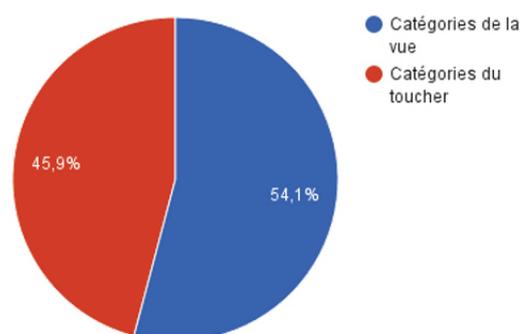


Diagramme 7. Pourcentage des catégories sensorielles dans les textes critiques sur la performance *Tapp und Tastkino* de Valie Export (1968).

Les catégories du toucher sont moins variées que celle de la vue, mais elles sont aussi fréquentes que ces dernières, leurs pourcentages de présence différant de peu. On pourrait affirmer que les deux mots qui figurent dans le titre de cette performance renvoient précisément à ces deux catégories sensorielles, exprimant les sens qui seront dominant dans la perception des spectateurs.

⁷ K. Tchuhkrov, *Corps comme un excès politique*, « Theory&Practice », octobre 2013, <http://theoryandpractice.ru/pots/7643-vali-ekhport>, consulté le 26 octobre 2016.

⁸ Cf. : catégories de la vue : voir, des yeux, voyeur, visible, cinéma, écran de cinéma, rideaux, cube noir, ténèbres ; catégories du toucher : toucher, seins, tactile, tangible, poser les mains, substance amorphe.

Selon Roger Smitt, dans l'histoire contemporaine, la vue a pris une place dominante dans tous les domaines, y compris celui de l'art⁹, mais à la fin du XIX^e siècle, c'est le toucher qui prend une place de plus en plus importante, notamment pour ce qui est de la perception des œuvres d'art. Mais l'existence d'un lien entre la vue et le toucher dans l'art n'est plus à démontrer et trouve même une explication dans la physiologie du système nerveux central. Car, d'après les dernières études sur l'hémisphère droit du cerveau, il apparaît que les aires sensorielles sont distribuées d'une manière diffuse.

Ce lien est prouvé par les réactions des spectateurs de la performance de Valie Export n'ayant pas touché l'artiste et n'ayant donc qu'une vision du toucher. En effet, dans les textes critiques concernant cette performance, le sens du toucher est toujours bien présent, grâce aux mécanismes de l'empathie et de l'imagination.

Performance *TAPP und TASTKINO* de Valie Export

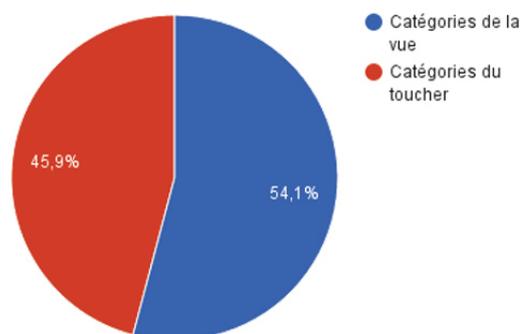


Diagramme 8. Pourcentage des catégories sensorielles et non sensorielles dans les textes critiques sur la performance *Tapp und Tastkino* de Valie Export (1968).

⁹ R. Smith, *Kinaesthesia and Touching Reality*//Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century, publié le 21 octobre 2014, <http://www.19.bbk.ac.uk/articles/10.16995/ntn.691/>, consulté le 26 octobre 2016.

Le potentiel interprétatif des catégories sensorielles dans cette performance est assez important : elles font la moitié de toutes les catégories identifiées¹⁰.

Si, l'intensité des stimuli sensoriels et leurs liens avec d'autres éléments du dispositif artistique sont toujours en rapport à une performance unique, nous pouvons néanmoins observer que les performances basées sur un seul sens éveillent les sens de manière très différente chez les spectateurs. Ainsi, nous avons pu identifier les duos et les triades suivants :

- vue-ouïe
- vue-sens musculaire
- vue-toucher
- vue-douleur
- vue-ouïe-sens musculaire

La plupart de ces liens ont déjà été découverts expérimentalement dans les laboratoires. Cependant, nous avons étudié leur degré de présence dans les performances, ainsi que le rôle qu'ont ces liens pour la perception et pour la poïétique de chaque pièce artistique. Nous avons alors constaté que chaque sens élargit le potentiel sémantique d'une performance et met en lumière des thèmes et des problématiques variées. Les sens ont accumulé un grand nombre de connotations culturelles, sociales et philosophique, ce qui en fait des catégories sémantiquement autosuffisantes. Nous avons pu constater que les performances fondées sur les modalités provoquant un inconfort ou une souffrance sont perçues par les spectateurs avec des sens non spécifiques pour ces modalités. Ainsi, dans les performances fondées sur la douleur, le sens de la vue est le plus présent. Si la nuisance et l'inconfort concerne en revanche la dimension sonore, ce sont d'autres stimuli qui attirent l'attention du spectateur (par exemple, les stimuli visuels).

¹⁰ Pour les catégories non sensorielles : fantasme, fétiche, sociale, annihilation, femme, sexuel, pouvoir, séduire, phallus, identification, politique, objet, réel.