

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DIMENSION PHÉNOMÉNALE DU CORPS DANS LA PERFORMANCE DES
ANNÉES 1970 À 1980

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
ANDRÉE-ANNE PELLERIN

MARS 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de mémoire, Jocelyne Lupien, pour l'intérêt et l'enthousiasme qu'elle a spontanément porté à mon projet de recherche. Ses conseils, son attention, sa disponibilité et sa confiance ont été fort précieux tout au long de mon cheminement.

Mes remerciements s'adressent également aux professeurs avec qui j'ai eu le privilège de collaborer, Marie Fraser, Laurier Lacroix et Gilles Lapointe, lesquels m'ont enseigné rigueur et méthodologie.

Je souhaite exprimer ma reconnaissance à Gabrielle, une collègue qui, sans le savoir, m'a permis de clarifier l'idée d'abord confuse derrière mon projet en me dirigeant vers un texte déniché au cours de ses propres recherches.

Enfin, je remercie ma famille et mes amis pour leur soutien et leurs encouragements. J'ajoute une mention spéciale pour Louis-Philippe, dont la présence et l'écoute ont été essentiels à ma motivation de mener à bien ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ENGAGEMENT DU CORPS DANS LA PERFORMANCE	6
1.1 La performance durant la décennie 1970.....	6
1.1.1 La performance et le <i>body art</i> : quelques définitions.....	6
1.1.2 Le corps de l'artiste devient matière de l'œuvre	9
1.2 Quel corps en performance ?	14
1.2.1 Le corps phénoménal et le corps en performance.....	14
1.3 Les espaces sensori-perceptifs.....	19
1.3.1 Classification des sensations.....	19
1.3.2 Les espaces kinesthésique, postural, tactile, visuel, sonore, olfactif et gustatif.....	20
1.3.3 Les seuils sensoriels activés par les pratiques performatives.....	28
CHAPITRE II	
SPATIALITÉ DU CORPS, CORPS DANS L'ESPACE	33
2.1 Le corps en mouvement, le corps immobile	33
2.1.1 Description des performances de Barry Le Va, Max Dean, Marina Abramović et Ulay, Dennis Oppenheim, Klaus Rinke et Stelarc	33
2.1.2 Les espaces kinesthésique et postural sollicités dans les œuvres de Barry Le Va, Max Dean, Marina Abramović et Ulay, Dennis Oppenheim, Klaus Rinke et Stelarc.....	38
2.2 Gestualité, motricité, positionnement, schéma corporel et image du corps dans les performances	44
2.2.1 <i>Charged Space</i> , de Marina Abramović et Ulay	44

2.2.2	<i>Parallel Stress</i> , de Dennis Oppenheim	48
2.3	Les pratiques à risque et la performance	51
2.3.1	Endurer, dépasser ses limites, s'exténuer.....	51
2.3.2	Défier la douleur	54
CHAPITRE III		
CORPS MARQUÉ : EMPREINTES, INSCRIPTIONS, COUPURES, INCISIONS		58
3.1	Le corps marqué en surface, le corps marqué en profondeur	58
3.1.1	Description des performances de Vito Acconci, Marina Abramović, Valie Export et Gina Pane	58
3.1.2	L'espace tactile sollicité dans les œuvres de Vito Acconci, Marina Abramović, Valie Export et Gina Pane.....	61
3.2	Toucher, plaisir, douleur et sens algique dans les performances	65
3.2.1	<i>Rhythm 0</i> , de Marina Abramović	65
3.2.2	La série des « blessures », de Gina Pane.....	68
3.3	Le toucher et les incisions cutanées dans la société et dans les pratiques performatives	70
3.3.1	Le toucher et l'Autre	70
3.3.2	La peau et l'incision.....	73
3.3.3	Apprivoiser la douleur	76
CHAPITRE IV		
CORPS EN ÉTAT DE PRIVATION.....		79
4.1	Le corps en état de privation sensorielle, le corps en état de privation de ses besoins vitaux	79
4.1.1	Description des performances de Marina Abramović, Stuart Brisley, Suzy Lake, Eleanor Antin, Chris Burden et Petr Štembera	79
4.1.2	Les seuils sensoriels activés par les œuvres de Marina Abramović, Stuart Brisley et Suzy Lake	83
4.2	La représentation spatiale tactile dans la performance	85
4.2.1	<i>Moments of Decision/Indecision</i> , de Stuart Brisley	85
4.3	Les « jeux de vertige » et la performance	87
4.3.1	Risquer sa vie, frôler la mort.....	87

4.3.2 Sentir son corps.....	90
CONCLUSION.....	93
APPENDICE A	
FIGURES.....	98
BIBLIOGRAPHIE.....	134

LISTE DES FIGURES

A.2.1	Barry Le Va (1941-), <i>Velocity Piece No. 2</i> , 1970, La Jolla Museum, San Diego. Source : Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. <i>The Artist's Body</i> . Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 121.	98
A.2.2	Max Dean (1949-) (avec Dennis J. Evans), <i>Drawing Event</i> , 1977, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg. Source : Philip FRY. 1979. « Max Dean : Three Projects and the Theory of Open Art ». <i>Parachute</i> , n° 14, (printemps), p. 19.	99
A.2.3	Marina Abramović (1946-) et Ulay (1943-), <i>Charged Space</i> , 1978, Brooklyn Museum, Brooklyn. Source : COLLECTIF. 1998. <i>Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998</i> . Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 197.	100
A.2.4	Marina Abramović (1946-) et Ulay (1943-), <i>Charged Space</i> , 1978, Brooklyn Museum, Brooklyn. Source : COLLECTIF. 1998. <i>Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998</i> . Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 198.	101
A.2.5	Marina Abramović (1946-) et Ulay (1943-), <i>Charged Space</i> , 1978, Brooklyn Museum, Brooklyn. Source : COLLECTIF. 1998. <i>Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998</i> . Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 199.	102
A.2.6	Marina Abramović (1946-) et Ulay (1943-), <i>Charged Space</i> , 1978, Brooklyn Museum, Brooklyn. Source : COLLECTIF. 1998. <i>Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998</i> . Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 199.	103
A.2.7	Dennis Oppenheim (1938-), <i>Parallel Stress</i> , 1970, performance ayant eu lieu sur une jetée de béton entre les ponts de Brooklyn et de Manhattan. Source : Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. <i>The Artist's Body</i> . Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 84.	104

A.2.8	Dennis Oppenheim (1938-), <i>Parallel Stress</i> , 1970, performance ayant eu lieu dans un dépotoir abandonné, Long Island. Source : Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. <i>The Artist's Body</i> . Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 84.	105
A.2.9	Klaus Rinke (1939-), <i>Water-Lift/Body-Sculpture</i> , 1976, Landesmuseum, Wiesbaden. Source : Hans-Werner SCHMIDT (dir.). 1992. <i>Klaus Rinke, 1954-1991. Retro aktiv</i> . Catalogue d'exposition (Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 10 avril – 14 juin 1992). Düsseldorf, Richter, p. 244.	106
A.2.10	Stelarc (1946-), <i>Event for Stretched Skin No. 4</i> , 1977, Académie des arts, Munich. Source : Nick WATERLOW. 1991. « Stelarc Suspensions ». <i>Art & Text</i> , n° 40, (septembre), p. 49.	107
A.2.11	Stelarc (1946-), <i>Event for Lateral Suspension</i> , 1978, Galerie Tamura, Tokyo. Source : Nick WATERLOW. 1991. « Stelarc Suspensions ». <i>Art & Text</i> , n° 40, (septembre), p. 43.	108
A.2.12	Stelarc (1946-), <i>Sitting/Swaying : Event for Rock Suspension</i> , 1980, Galerie Tamura, Tokyo. Source : Nick WATERLOW. 1991. « Stelarc Suspensions ». <i>Art & Text</i> , n° 40, (septembre), p. 46.	109
A.3.1	Vito Acconci (1940-) (avec Kathy Dillon et Dennis Oppenheim), <i>Applications</i> , 1970, Collection Art Institute of Chicago, Chicago. Source : Jane BLOCKER. 2004. <i>What the Body Cost. Desire, History, and Performance</i> . Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 52.	110
A.3.2	Vito Acconci (1940-), <i>Trademarks</i> , 1970, New York. Source : Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. <i>The Artist's Body</i> . Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 119.	111
A.3.3	Marina Abramović (1946-), <i>Rhythm 0</i> , 1974, Studio Morra, Naples. Source : COLLECTIF. 1998. <i>Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998</i> . Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 83.	112
A.3.4	Marina Abramović (1946-), <i>Rhythm 0</i> , 1974, Studio Morra, Naples. Source : COLLECTIF. 1998. <i>Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998</i> . Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 84.	113

A.3.5	Marina Abramović (1946-), <i>Rhythm 0</i> , 1974, Studio Morra, Naples. Source : COLLECTIF. 1998. <i>Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998</i> . Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 84.	114
A.3.6	Marina Abramović (1946-), <i>Rhythm 0</i> , 1974, Studio Morra, Naples. Source : COLLECTIF. 1998. <i>Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998</i> . Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 89.	115
A.3.7	Valie Export (1940-), <i>Eros/ion</i> , 1971, Vienne. Source : Hedwig SAXENHUBER. 2007. <i>Valie Export</i> . Catalogue d'exposition (Moscou, National Centre for Contemporary Art et Ekaterina Foundation, 4 mars – 3 avril 2007). Vienne, Folio, p. 111.	116
A.3.8	Gina Pane (1939-1990), <i>Blessure théorique</i> , 1970, Paris. Source : Anne TRONCHE. 1997. <i>Gina Pane. Actions</i> . Paris, Fall édition, p. 79.	117
A.3.9	Gina Pane (1939-1990), <i>Action sentimentale</i> (détail), 1973, Galerie Diagramma, Milan. Source : Anne TRONCHE. 1997. <i>Gina Pane. Actions</i> . Paris, Fall édition, p. 6.	118
A.3.10	Gina Pane (1939-1990), <i>Discours mou et mat</i> (détail), 1975, Galerie De Appel, Amsterdam. Source : Anne TRONCHE. 1997. <i>Gina Pane. Actions</i> . Paris, Fall édition, p. 95.	119
A.3.11	Gina Pane (1939-1990), <i>Laure</i> , 1977, Galerie Isy Brachot, Bruxelles. Source : Anne TRONCHE. 1997. <i>Gina Pane. Actions</i> . Paris, Fall édition, p. 103.	120
A.3.12	Gina Pane (1939-1990), <i>Little Journey</i> , 1978, Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles. Source : Anne TRONCHE. 1997. <i>Gina Pane. Actions</i> . Paris, Fall édition, p. 107...	121
A.4.1	Marina Abramović (1946-), <i>Rhythm 2</i> , 1974, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb. Source : COLLECTIF. 1998. <i>Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998</i> . Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 71. ...	122
A.4.2	Marina Abramović (1946-), <i>Rhythm 2</i> , 1974, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb. Source : COLLECTIF. 1998. <i>Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998</i> . Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 73. ...	123

- A.4.3 Marina Abramović (1946-), *Rhythm 2*, 1974, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb. Source : COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998*. Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 73. ... 124
- A.4.4 Stuart Brisley (1933-), *Moments of Decision/Indecision*, 1975, Galeria Teatra Studio, Varsovie. Source : ENGLAND GALLERY & CO. *England Gallery & Co*, [En ligne].
http://www.englishgallery.com/artist_work.php?mainId=77&groupId=none&p=11&gnum=8&media=Performance 125
- A.4.5 Stuart Brisley (1933-), *Moments of Decision/Indecision*, 1975, Galeria Teatra Studio, Varsovie. Source : ENGLAND GALLERY & CO. *England Gallery & Co*, [En ligne].
http://www.englishgallery.com/artist_work.php?mainId=77&groupId=none&p=11&gnum=8&media=Performance 126
- A.4.6 Stuart Brisley (1933-), *Moments of Decision/Indecision*, 1975, Galeria Teatra Studio, Varsovie. Source : ENGLAND GALLERY & CO. *England Gallery & Co*, [En ligne].
http://www.englishgallery.com/artist_work.php?mainId=77&groupId=none&p=11&gnum=8&media=Performance 127
- A.4.7 Stuart Brisley (1933-), *Moments of Decision/Indecision*, 1975, Galeria Teatra Studio, Varsovie. Source : ENGLAND GALLERY & CO. *England Gallery & Co*, [En ligne].
http://www.englishgallery.com/artist_work.php?mainId=77&groupId=none&p=12&gnum=8&media=Performance 128
- A.4.8 Stuart Brisley (1933-), *Moments of Decision/Indecision*, 1975, Galeria Teatra Studio, Varsovie. Source : Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. *The Artist's Body*. Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 64. 129
- A.4.9 Suzy Lake (1947-), *Choreography with Myself*, 1978, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Source : Rober RACINE. 1978. « Festival de performances du M.B.A.M. ». *Parachute*, n° 13, (hiver), p. 47. 130
- A.4.10 Eleanor Antin (1935-), *Carving : A Traditional Sculpture* (détail), 1972, Collection Art Institute of Chicago, Chicago. Source : Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. *The Artist's Body*. Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 87. 131

- A.4.11 Chris Burden (1946-), *Velvet Water*, 1974, School of the Art Institute of Chicago, Chicago. Source : Horst Gerhard HABERL. 1974. « Chris Burden ». In *Kunst Alslebens. Ritual Art as Living Ritual*. Catalogue d'exposition (Graz, Pool der Poolerie, 7 octobre – 31 octobre 1974). Graz, Styria Verlag, p. 29. 132
- A.4.12 Petr Štembera (1945-), *Parallel Deprivation (with Hamster)*, 1976, Prague. Source : CENTRUM PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ. « Petr Štembera ». *Artlist. Databáze současného umění*, [En ligne]. <http://artlist.cz/?id=3611> 133

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur le corps, tel qu'il se manifeste au cours de la performance, et sa dimension phénoménale – corps de chair dont le rapport au monde se constitue par une expérience sensorielle, motrice et perceptuelle. Il questionne la manière dont cette nature phénoménale du corps de l'artiste apparaît dans certaines œuvres du mouvement performatif des années 1970 à 1980, ainsi que la façon dont celle-ci affecte et détermine l'expérience esthétique du récepteur. Son principal objectif est de placer au premier plan le corps phénoménal de l'artiste tel qu'il est mis en scène à travers un peu plus d'une quinzaine d'œuvres performatives et le corps phénoménal du spectateur tel qu'il se trouve sollicité par ces œuvres. La méthodologie adoptée consiste en l'élaboration d'un cadre théorique multidisciplinaire permettant, d'une part, de définir la dimension phénoménale du corps et de l'exposer plus précisément par l'analyse de performances préalablement regroupées en catégories fondées sur la base d'une parenté d'actions, et d'autre part, de rendre compte de l'expérience esthétique du spectateur et de la manière dont la spécificité des œuvres performatives interpelle ses sens et sa perception. Cette démarche analytique montre qu'au cours du déroulement de l'œuvre, l'artiste présente un corps dont la nature est sensorielle et perceptuelle en sollicitant par ses actions un ou plusieurs espaces sensori-perceptifs. La sollicitation de ces espaces contribue à définir à la fois les spécificités de l'œuvre et le type d'expérience esthétique vécue par le récepteur. En ce sens, la prise en considération du corps phénoménal de l'artiste et de celui du spectateur fournit de précieux indices quant à l'expérience sensorielle et perceptuelle, mais aussi affective, qu'ils sont susceptibles de faire de l'art de performance. Ainsi, ce travail participe aux réflexions liées au corps, à sa nature phénoménale et aux théories de la réception, tout comme il apporte des hypothèses et interprétations nouvelles au discours consacré au mouvement performatif.

Mots-clés : corps, perception, performance, phénoménologie, sensation

INTRODUCTION

Durant les années 1970, des artistes de partout dans le monde sont nombreux à adhérer à ce nouveau mouvement artistique qu'est la performance. Ils développeront pendant plus de dix ans des pratiques variées tout en partageant la conviction d'un art basé sur le geste, le mouvement, l'action, dans lequel le public est confronté en temps réel ou en différé à la présence physique de l'artiste, à la mise en scène souvent extrême de son propre corps. En effet, les artistes de la performance empruntent les moyens de l'anthropologie, de la psychologie, de la religion, pour traduire un vaste éventail de sujets amenés par la transformation de la société moderne : leur corps devient le lieu d'expression de préoccupations identitaires, sexuelles, relationnelles, multiculturelles, ainsi que le lieu de dénonciation de certains événements politiques, sociaux et culturels.

La littérature consacrée à la performance¹ s'est largement penchée sur les emprunts effectués par les artistes à des disciplines diverses, de même que sur les thèmes, issus des changements opérés au sein de la société occidentale, qu'ils ont exprimés. Elle semble dès lors avoir privilégié l'examen du sujet qui motive l'œuvre performative et du moyen convoqué pour le représenter au détriment de celui du support, du matériau, de l'instrument, c'est-à-dire, du corps de l'artiste. Mais celui-ci nous paraît pourtant primordial dans le déroulement de l'action et pour la réception de l'œuvre par le spectateur. Ce constat signale notre intérêt pour un retour au corps, tel qu'il se manifeste au cours de la performance, par l'étude de sa dimension phénoménale – corps de chair dont le rapport au monde se constitue par une expérience sensorielle, motrice et perceptuelle. Il nous mène à nous interroger sur la manière dont cette nature phénoménale du corps de l'artiste apparaît dans certaines œuvres du mouvement performatif, ainsi que sur la façon dont celle-ci affecte et détermine l'expérience esthétique du récepteur.

¹ Nous pensons ici aux anthologies traitant de la performance internationale, soit *Performances. L'art en action* (1999), de RoseLee Goldberg, *The Artist's Body* (2000), de Tracey Warr et Amelia Jones, et *Art action, 1958-1998* (2001), de Richard Martel, ainsi qu'à celle abordant la performance canadienne et québécoise, à savoir *Performance au Canada, 1970-1990* (1991), d'Alain-Martin Richard et Clive Robertson.

Les performances que nous étudierons tout au long de ce mémoire sont réalisées par des artistes nord-américains, européens et australiens. Ce choix découle du fait que dans la décennie 1970, les artistes qui se tournent vers l'art de performance circulent fréquemment d'un continent à l'autre, formant des groupes, créant un climat d'échange. Ainsi, les œuvres qui appuieront nos analyses ne constituent pas les résultats des recherches d'un seul pays ou d'un seul continent, mais bien ceux d'un réseau d'artistes branchés sur la scène internationale. Elles seront conséquemment traitées selon trois aspects significatifs tant chez les artistes de l'Amérique du Nord et de l'Europe, que chez ceux de l'Australie, le premier montrant la spatialité des corps ou les corps dans l'espace, le deuxième dévoilant des corps marqués par des empreintes, des inscriptions, des coupures ou des incisions, et le troisième présentant des corps en état de privation.

L'objectif principal de notre travail est de placer au premier plan le corps phénoménal de l'artiste tel qu'il est mis en scène dans les œuvres performatives du corpus choisi et le corps phénoménal du spectateur tel qu'il se trouve sollicité par ces performances. À cette fin, nous nous proposons d'atteindre les buts suivants. D'abord, nous voulons obtenir une définition de la dimension phénoménale du corps qui met l'accent sur ses sensations et ses perceptions, et préciser encore mieux cette définition par l'analyse d'actions. Ensuite, nous désirons rendre compte de l'expérience esthétique potentiellement vécue par le récepteur, qu'il soit regardant ou participant, en considérant son corps phénoménal d'un point de vue sensoriel et perceptuel. Finalement, nous souhaitons contribuer aux réflexions liées au corps, à sa nature phénoménale et aux théories de la réception, ainsi qu'apporter des hypothèses et interprétations nouvelles au discours foisonnant élaboré autour de la performance.

Notre méthodologie consiste en la construction d'un cadre théorique multidisciplinaire, lequel sera étroitement lié à la thèse de doctorat de Jocelyne Lupien (1996), à partir duquel il nous sera possible de parvenir aux objectifs que nous nous sommes fixés. En effet, l'étude de références tirées de la bibliographie de l'historienne de l'art et traitant de la sensation et de la perception, de même que celle d'auteurs issus de la phénoménologie, de l'anthropologie et des théories de la réception, nous donneront l'occasion de définir la dimension phénoménale du corps et de l'exposer plus précisément à travers l'analyse d'un peu plus d'une quinzaine de performances, préalablement regroupées en catégories fondées sur la base d'une parenté

d'actions. Parallèlement, la constitution de notre cadre théorique nous permettra de rendre compte de l'expérience esthétique du spectateur et de la manière dont la spécificité des œuvres performatives sélectionnées sollicite ses sens et sa perception.

La démarche employée ici est donc analytique. En effet, dans notre premier chapitre, il s'agira d'abord pour nous de définir le terme « performance » en en faisant ressortir trois caractéristiques : l'utilisation par l'artiste de son propre corps dans la réalisation de l'œuvre, l'importance du spectateur qui en fait l'expérience et l'aspect communicationnel du corps. Ensuite, nous verrons que la décennie 1970 marque l'âge d'or du mouvement performatif international, lequel s'essouffle au début de la décennie suivante. À cette époque, on constate que l'art de performance se distingue du happening en reflétant des préoccupations différentes. Un engouement apparaît dans le monde artistique pour l'emploi du corps comme matière première de l'œuvre, dont une première génération d'artistes pose les assises. Puis, nous nous pencherons sur la définition du corps énoncée par la phénoménologie et sur celle proposée par David Le Breton (1990), afin d'exposer les liens étroits qui existent entre ces conceptions d'un corps phénoménal et anthropologique et celle du corps tel qu'il se présente dans la performance. Nous évoquerons finalement la classification des sensations de C. S. Sherrington (dans PIÉRON, 1955), neurophysiologiste, et examinerons les particularités qui fondent les espaces kinesthésique, postural, tactile, visuel, sonore, olfactif et gustatif pour définir précisément ces espaces sensori-perceptifs et le vocabulaire qui leur est propre. La conception des seuils sensoriels telle que développée par Lupien, qui s'appuie sur les réflexions du psychologue Henri Piéron (1959), sera aussi convoquée dans le but de montrer que les œuvres performatives, en activant ces seuils, dirigent l'attention du récepteur sur ses propres expériences sensorielles et affectives.

Le second chapitre sera consacré aux performances qui présentent les corps des artistes en mouvement ou immobiles. Nous décrirons ces œuvres avant d'en faire une analyse en rapport avec les espaces kinesthésique et postural, analyse qui s'appuiera sur les types de mouvement observés par les psychologues Henri Wallon et Liliane Lurçat (1962), sur les types d'activité motrice de Jacques Paillard (dans PÊCHEUX, 1990), neurophysiologiste, ainsi que sur le concept de schéma corporel défini par le philosophe Maurice Merleau-Ponty (2008 [1945]). Nous analyserons ensuite de façon plus détaillée les œuvres performatives

Charged Space, de Marina Abramović et Ulay, et *Parallel Stress*, de Dennis Oppenheim, pour préciser leur rapport à ces espaces. Finalement, nous étudierons les pratiques à risque, épreuves d'endurance et de dépassement des limites défiant la douleur, selon Le Breton (1991). Des liens entre ces réflexions et les œuvres analysées seront exposés, afin de faire ressortir l'attitude particulière que ces dernières impliquent face au corps.

Notre troisième chapitre aura trait aux performances durant lesquelles les artistes marquent leur propre corps ou demandent à l'Autre de le marquer, soit en surface, soit en profondeur. Ces œuvres seront décrites, puis analysées en rapport avec l'espace tactile. Pour ce faire, nous examinerons les deux modalités du toucher établies par James J. Gibson (1962), psychologue, les dimensions du plaisir telles que les conçoit le neurobiologiste Jean-Didier Vincent (1994), de même que les spécificités du sens algique, lequel est étroitement lié à la perception tactile. Ensuite, nous procéderons à une analyse en détail de l'espace tactile à travers l'œuvre performative *Rhythm 0*, de Marina Abramović, et celles de la série des « blessures », de Gina Pane. Nous nous pencherons finalement sur les discours psychanalytiques de Sigmund Freud (dans CLERGET, 1997) et de Joël Clerget (1997) concernant le toucher corporel de l'Autre, ainsi que sur les idées de David Le Breton (2002 ; dans BOËTSCH, HERVÉ et ROZENBERG, 2007) quant aux expériences d'incisions cutanées et à l'appivoisement de la douleur qu'elles suscitent. Des correspondances entre ces théories et les performances de notre corpus seront proposées, afin de mettre en évidence les significations du toucher.

Le quatrième et dernier chapitre discutera de performances au cours desquelles les corps des artistes sont mis en état de privation sensorielle ou de leurs besoins vitaux. Nous entreprendrons d'abord la description de ces œuvres et analyserons ensuite celles qui montrent des corps en perte d'une ou de plusieurs sensorialités en nous appuyant sur le concept de seuils sensoriels proposé par Jocelyne Lupien. Puis, la performance de Stuart Brisley, *Moments of Decision/Indecision*, sera analysée en rapport avec l'espace tactile. Notre propos sera plus précisément concentré sur la représentation spatiale de l'environnement dont témoigne cette œuvre. Nous étudierons finalement les hypothèses de Le Breton (1990 ; 1991) sur les « jeux de vertige », de même que sur le fait que ces situations extrêmes dévoilent le corps, ses sensorialités et ses besoins vitaux. Nous formulerons des liens entre ces idées et les

œuvres performatives étudiées pour faire ressortir les effets particuliers que ces dernières produisent sur les artistes et les spectateurs.

CHAPITRE I

L'ENGAGEMENT DU CORPS DANS LA PERFORMANCE

1.1 La performance durant la décennie 1970

1.1.1 La performance et le *body art* : quelques définitions

L'art de performance et le *body art* étant indifféremment nommés « performance », « *body art* », « art corporel », « art vivant », « *body work* », « art action » ou encore « performance corporelle », il apparaît difficile de distinguer chacun de ces termes et de les définir de façon précise. Pour certains théoriciens, le mouvement de la performance absorbe celui du *body art* en ce qui pourrait être regroupé sous l'appellation « arts de performance ». Pour d'autres, la performance dépasse le *body art*, « dont les considérations narcissiques peuvent être limitatives² ». Même si les notions d'art de performance et de *body art* restent vagues – nous employons conséquemment le terme « performance », qui est selon nous plus englobant, pour désigner ces mouvements –, nous en dégageons trois caractéristiques communes, soit l'utilisation par l'artiste de son propre corps dans la création de l'œuvre, l'importance du récepteur qui en fait l'expérience, ainsi que l'aspect communicationnel du corps.

Selon Paul Ardenne, l'artiste de performance cesse de considérer son corps comme une image et se concentre sur sa corporéité. Source matérielle première, « le corps doit s'esthétiser *per se*³ », c'est-à-dire, devenir un support, un matériau, un instrument de l'art, par sa peau, sa chair, son sang, ses humeurs, ses muscles, ses organes. Malléable, le corps est peint, décoré, pincé, coupé, écorché, incisé, brûlé, l'artiste transformant en acte esthétique les capacités de son corps. Ardenne parle alors d'une incorporation par l'artiste de son propre

² A. A. BRONSON et Peggy GALE (éd.). 1979. *Performance by Artists*. Toronto, Art Metropole, p. 9.

³ Paul ARDENNE. 2001. « Corps je, corps jeu, corps joué ». In *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du 20^e siècle*. Paris, Regard, p. 201.

corps⁴ à travers laquelle il peut assumer d'être chair ou, comme l'indique Michel Journiac, « se faire viande, se connaître comme conscience d'être chair⁵ ». Certaines actions mettent en scène le corps de l'artiste de façon violente, celui-ci se plaçant volontairement dans des situations à risque, frôlant parfois la limite entre la vie et la mort. Bien que l'engagement corporel radical ne caractérise pas l'ensemble des démarches explorées par la performance, la résistance, l'endurance physique et la douleur accompagnent presque toujours les œuvres de ce mouvement. En ce sens, Henri-Pierre Jeudy soulève que l'art de performance témoigne d'une « exacerbation des possibles⁶ » : il s'agit pour les artistes d'en faire toujours plus, « de montrer ce que le corps peut, mais surtout ce qu'il peut encore⁷ ».

L'avènement du mouvement performatif amène également de nouveaux rapports entre l'artiste, l'œuvre et le public. Interrogeant la « place du spectateur⁸ », selon l'expression de Michael Fried, l'artiste cherche à l'intégrer dans l'œuvre de performance⁹. Confronté à une investigation par l'artiste des rythmes internes de son corps, de ses temps vitaux et des relations qu'il entretient avec sa biologie¹⁰, il ne peut se distancer de l'œuvre, et par le fait même de son créateur, qu'elle soit réalisée dans des conditions réelles et concrètes, où tout se passe en direct, dans l'ici et le maintenant, ou qu'elle soit présentée par l'entremise de documents photographiques ou vidéographiques. De plus, la sécurité du récepteur est souvent ébranlée lors de son expérience de la performance. Il y a pour l'artiste une volonté d'atteindre l'autre physiquement et psychologiquement, en ce sens que le spectateur, témoin des traitements que s'inflige l'artiste et s'imaginant l'ampleur des souffrances qu'ils peuvent entraîner, est touché par « une sorte d'attraction mutuelle des corps¹¹ ». Cet échange d'émotions, ou « contagion d'affects¹² », nourrit la démarche de l'artiste, qui provoque à son

⁴ *Ibid.*, p. 192.

⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁶ Henri-Pierre JEUDY. 1998. *Le corps comme objet d'art*. Paris, Armand Colin et Masson, « Chemins de traverse », p. 89.

⁷ *Ibid.*, p. 90-91.

⁸ Paul ARDENNE, *op. cit.*, p. 198.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Jorge GLUSBERG. [1980]. *The Art of Performance*, New York, Department of Art and Art Education. New York University, « ICASA », p. 71.

¹¹ Henri-Pierre JEUDY, *op. cit.*, p. 90.

¹² *Ibid.*

tour, par ses actions, le bouleversement du public¹³. Ainsi, la performance remet en question l'expérience esthétique traditionnelle en impliquant, tel que le prescrit John Dewey dans *Art as Experience* (1934), le corps en entier, de même que l'abandon de la notion kantienne d'une expérience esthétique contemplative¹⁴.

Moyen d'expérimentation et d'expression dans l'art de performance, le corps y est également un moyen de communication. Paru en 1974, l'ouvrage de Lea Vergine sur le *body art*, *Il corpe come linguaggio*, déplace l'étude du langage du corps vers une étude du corps comme langage. Par son corps, l'artiste de performance élabore un langage construit autour d'expériences visuelle, tactile, kinesthésique et auditive, et dont le sujet est le corps¹⁵. Notons également qu'Antonin Artaud, dont plusieurs idées énoncées dans *Le théâtre et son double* (1938) ont servi à l'élaboration d'une théorie de l'art de performance, affirme que « la scène est un lieu physique et concret qui demande [...] qu'on lui fasse parler son langage concret¹⁶ ». Il ajoute que « ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens¹⁷ ». Les sensorialités du récepteur semblent de ce fait sollicitées par un langage exploré à travers ses « potentialités multisensorielles¹⁸ ». À ce propos, citons les paroles de Josette Féral rapportées par Bartolomé Ferrando : « L'intention de la performance n'est pas de dire, mais de faire sentir¹⁹ ». Ferrando part de cette affirmation pour expliquer le processus de communication dans la performance. Selon lui, la performance est dirigée vers l'autre avec l'intention de « faire sentir », déclenchant un sentiment d'empathie, ou ce que Jan Swidzinski désigne comme une influence sur l'autre directement liée à l'intensité du contact. Or, ce « faire sentir » ne doit pas constituer une contemplation passive de l'action, mais doit traverser l'autre pour susciter sa propre interprétation et sa propre réflexion. Il est nécessaire pour Ferrando que, depuis le discours de

¹³ David LE BRETON. 2003a. *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*. Paris, Métailié, « Traversées », p. 100-101.

¹⁴ Martin JAY. 2002. « Somaesthetics and Democracy : Dewey and Contemporary Body Art ». *Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, n° 4, (hiver), p. 56.

¹⁵ Paul ARDENNE, *op. cit.*, p. 200-201.

¹⁶ Richard MARTEL (dir.). 2001. *Art action, 1958-1998* (Québec, 20 octobre – 25 octobre 1998). [Québec], Intervention, « Inter éditeur », p. 47.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ A. A. BRONSON et Peggy GALE (éd.), *op. cit.*, p. 19.

¹⁹ Bartolomé FERRANDO. 2008-2009. « De la relation communicative avec l'autre dans l'art de l'action ». *Inter, art actuel*, n° 101, (hiver), p. 19.

l'artiste, s'engendre un nouveau discours chez l'autre, le récepteur, afin que celui-ci puisse sortir de sa position de passivité²⁰.

1.1.2 Le corps de l'artiste devient matière de l'œuvre

Le terme « performance » est employé pour la première fois en 1970, alors que l'artiste américain Vito Acconci décrit son œuvre dans une série de déclarations intitulée « Vito Acconci on Activity and Performance », parue dans la revue *Art and Artists*. À cette époque, on constate que des actions comme celles entreprises par Acconci prennent des directions différentes de celles empruntées par le happening, mouvement artistique d'envergure internationale s'étant développé au cours de la décennie précédente. Les différences qui s'installent entre le happening et l'art de performance témoignent d'une conception opposée du corps. Le happening se veut une œuvre collective, l'artiste invitant le spectateur à participer activement à sa création. Engagés dans des actions dont le projet est politique ou communautaire, les protagonistes investissent des lieux habituellement non réservés à l'art, notamment les parcs, les rues, les bars, afin d'y manifester leur intention critique. À travers les happenings, l'artiste devient un « corps public », c'est-à-dire, qu'il se sert de son corps comme d'un outil pour développer une pratique collective s'inscrivant dans l'univers social. Au contraire, dans la performance des années 1970, l'artiste se présente comme un « corps privé ». Utilisé comme matière première de l'œuvre, le corps de l'artiste prend place au centre de l'action et devient seul objet de l'attention du spectateur. Le corps privé quitte la rue et pénètre les institutions de l'art, telles que les centres d'artistes, les galeries et les musées, où il se montre dans le cadre d'expositions, de festivals et de symposiums²¹.

De même que le happening, son précurseur, l'art de performance est implanté sur la scène artistique internationale grâce aux initiatives d'artistes qui se font organisateurs, théoriciens et critiques. Entre les années 1970 et 1975, des espaces alternatifs autogérés ouvrent leurs portes dans plusieurs pays. Ils contribuent à former un réseau permettant des

²⁰ *Ibid.*

²¹ Richard MARTEL (dir.), *op. cit.*, p. 187, 197 et 317-321.

échanges entre artistes du monde entier, et ce en marge des institutions officielles de l'art²². À New York, le Kitchen Center, fondé en 1971, se consacre à la présentation d'œuvres performatives américaines et européennes²³. Véhicule Art devient un lieu de diffusion de la performance dès son ouverture en 1972. Les artistes de passage dans l'espace montréalais proviennent principalement du Canada anglais et des États-Unis²⁴. La Galerie De Appel, créée en 1975 à Amsterdam, constitue le premier espace alternatif européen réservé à l'art de performance. Les artistes qui y passent sont allemands, belges, français, néerlandais, tchèques, révélant un nombre imposant d'artistes de performance travaillant en Europe, en dehors de l'influence américaine²⁵. La galerie londonienne Acme ouvre en 1976 et devient le lieu de présentation principal d'une performance anglaise inspirée de la performance de l'Europe du Nord et des États-Unis²⁶.

Tout au long de la décennie 1970, des deux côtés de l'Atlantique, plusieurs galeries et musées d'avant-garde, ainsi que des écoles d'art, invitent des artistes de partout dans le monde à réaliser leurs œuvres performatives dans le cadre d'expositions individuelles et de rétrospectives. Aussi, l'art de performance obtient une couverture médiatique soutenue dans les revues et journaux, dont certains sont exclusivement destinés à ce mouvement²⁷. Mais c'est vers le milieu des années 1970 que la performance est définitivement acceptée comme forme d'art dans les institutions officielles. Elle est intégrée à la programmation des festivals et des symposiums internationaux organisés sur une base régulière, comme la *Documenta* de Cassel, le *Symposium international d'art performance* de Lyon et les biennales de Venise et de Sydney. Elle fait également l'objet d'événements qui lui sont entièrement consacrés. Par exemple, l'année 1976 débute au Whitney Museum de New York avec *Four Evenings, Four Days*, qui présente une série de performances créées par des artistes américains reconnus et émergents²⁸. Deux ans plus tard, le Musée des beaux-arts de Montréal organise un *Festival*

²² Alain-Martin RICHARD et Clive ROBERTSON (éd.). 1991. *Performance au Canada, 1970-1990*. Québec, Intervention et Toronto, Coach House Press, p. 23 et 29.

²³ Philippe VERGNE (dir.). 1996. *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Catalogue d'exposition (Marseille, MAC-Galeries contemporaines des Musées de Marseille, 6 juillet – 15 octobre 1996). Marseille, Musées de Marseille et Paris, Réunion des musées nationaux, p. 297.

²⁴ Alain-Martin RICHARD et Clive ROBERTSON (éd.), *op. cit.*, p. 22.

²⁵ Richard MARTEL (dir.), *op. cit.*, p. 285.

²⁶ Philippe VERGNE (dir.), *op. cit.*, p. 286 et 298.

²⁷ RoseLee GOLDBERG. 1999. *Performances. L'art en action*. Paris, Thames & Hudson, p. 25.

²⁸ Gregory BATTCKOCK et Robert NICKAS (éd.). 1984. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. New York, E. P. Dutton, p. 72-82.

de performances axé sur les œuvres d'artistes du Québec majoritairement, et du reste du Canada²⁹.

Dans la première moitié de la décennie 1970, les artistes qui explorent la performance sont nombreux à être reconnus dans le monde de l'art à travers des pratiques artistiques traditionnelles. Par exemple, aux États-Unis, Vito Acconci est poète ; au Canada, Suzy Lake pratique la photographie ; en France, Gina Pane fait de la sculpture ; en Yougoslavie, Marina Abramović poursuit une carrière de peintre. Ceux-ci constituent, selon RoseLee Goldberg, la première génération d'artistes du mouvement performatif. Elle observe que c'est autour de l'année 1975 qu'une deuxième génération d'artistes arrive, à un rythme augmentant progressivement, sur la scène de la performance. Ces jeunes artistes ont été formés pour ce moyen d'expression à l'intérieur des nouveaux programmes d'étude des écoles d'art. Dès lors, l'utilisation du corps, passage obligé des artistes des années 1970, semble avoir été exploitée à un point tel qu'elle en est devenue académique. Les œuvres des jeunes artistes de performance sont évaluées selon les critères d'une performance « traditionnelle » et sont présentées devant un public accoutumé. Au début de la décennie 1980, les artistes de la première génération retournent à des pratiques artistiques plus accessibles – la peinture, notamment, redevient un médium omniprésent dans le monde de l'art –, tandis que ceux de la deuxième génération tendent vers un art de performance multimédia, spectaculaire, proche du divertissement³⁰.

Les artistes de performance que nous étudierons – Marina Abramović, Vito Acconci, Eleanor Antin, Stuart Brisley, Chris Burden, Max Dean, Valie Export, Suzy Lake, Barry Le Va, Dennis Oppenheim, Gina Pane, Klaus Rinke, Stelarc, Petr Štembera et Ulay – appartiennent à cette première génération dont parle Goldberg. Leurs idées novatrices quant à la conception du corps et à la manière de l'utiliser dans leurs œuvres s'intègrent à leur démarche artistique, en même temps qu'elles constituent les assises du mouvement performatif. Pour Gina Pane, les incisions infligées à l'aide d'une lame de rasoir démontrent un désir d'établir un nouveau langage du corps et, conséquemment, de provoquer de nouvelles relations entre les corps. Le corps blessé de l'artiste, projeté en tant qu'image du

²⁹ Johanne CHAGNON. 1987. « La destruction : de quelques performances au Québec ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 45-46.

³⁰ Gregory BATTCKOCK et Robert NICKAS (éd.), *op. cit.*, p. 72-83.

corps du spectateur, doit réunir les consciences individuelles pour créer un sentiment de partage et rompre avec les clivages³¹. Accordant une place importante au geste et à l'action humaine, Max Dean se sert lui aussi de son propre corps comme agent de communication avec le public. Ses œuvres, qui invitent à l'interaction, sont caractérisées par l'exploration de l'ambiguïté du choix, de la conscience personnelle et de la responsabilité sociale³².

Les « interactions du corps-matériel » de Valie Export sont des performances violentes qui montrent ce que le corps féminin, meurtri par les codes qui le définissent et l'entravent, est capable d'endurer. Ses actions avec blessures sont pour elle des moyens d'écrire sur le corps ces codes sociaux, culturels et politiques qui lui sont imposés³³. Eleanor Antin emploie également son corps dans une perspective féministe, mais son point de vue est davantage autobiographique. Prenant son propre corps comme sujet de ses performances, elle s'interroge à la fois sur sa condition de femme de chair et sur son statut de femme juive³⁴. Stuart Brisley soumet son corps à l'accomplissement de tâches sociales et de rituels pour illustrer les mécanismes du pouvoir de la famille, des institutions publiques et de l'État. Utilisant ainsi son corps comme lieu métaphorique, il met en scène les manières, souvent maladroites et malheureuses, par lesquelles l'individu manœuvre entre l'autorité et la liberté³⁵. De même, les thèmes du pouvoir et de la domination sur la vie d'autrui sont questionnés dans les « chorégraphies » de Suzy Lake. Dans cette série d'œuvres performatives, l'artiste met en évidence une extrême vulnérabilité, son corps emprisonné ou attaché n'étant pas libre de ses mouvements³⁶.

Les performances de Chris Burden sont des expériences in situ qui explorent le risque, la douleur, la violence et la vulnérabilité. Elles lui permettent de mettre à l'épreuve sa

³¹ Blandine CHAVANNE et Anne MARCHAND. 2003. *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Gina Pane. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, « Écrits d'artistes », p. 18-19 et 25.

³² Michelle HIRSCHHORN. 2005. « Le langage du corps : la mise en jeu de la communication corporelle dans le travail de Max Dean ». In *Max Dean*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie d'art d'Ottawa, 23 octobre 2002 – 5 janvier 2003), sous la dir. de Renee Baert. Ottawa, Galerie d'art d'Ottawa, p. 55-56.

³³ Sophie DELPEUX. 2003. « Valie Export. Semper et Ubique ». *Art Press*, n° 293, (septembre), p. 37.

³⁴ Howard N. FOX (dir.). 1999. *Eleanor Antin*. Catalogue d'exposition (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 23 mai – 23 août 1999). Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art et Fellows of Contemporary Art, p. 167.

³⁵ John ROBERTS *et al.* 1981. *Stuart Brisley*. Catalogue d'exposition (Londres, Institute of Contemporary Arts, 21 avril – 31 mai 1981), Londres, Institute of Contemporary Arts, p. 11.

³⁶ Martha HANNA. 1993. *Suzy Lake. Points de repère*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 28 avril – 20 juin 1993). Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, p. 7-8.

maîtrise physique et psychologique, ainsi que ses habiletés à contrôler le déroulement des situations périlleuses dans lesquelles il se place³⁷. De la même manière, les performances de Petr Štembera l'obligent à maîtriser physiquement et psychologiquement les risques encourus par les expériences qu'il effectue sur son propre corps. La résistance corporelle est éprouvée à travers des actions dangereuses durant lesquelles il se met dans des états douloureux de contrainte et de privation³⁸. Quant à Barry Le Va, celui-ci tente de voir comment son corps réagit, à travers le temps, dans un environnement préalablement choisi, aux actions répétées, prolongées, qu'il réalise. Dans ses performances violentes, l'artiste, qui prend son corps à la fois comme matériau et instrument, pousse son endurance physique à la limite, afin d'expérimenter la perte d'énergie qui en découle³⁹. Le corps est également considéré comme matériau et instrument dans l'œuvre performative de Dennis Oppenheim. Il est manipulé et utilisé au cours d'actions qui sondent les interrelations entre le corps humain et la terre, ou encore entre deux corps humains. Ces interrelations sont des moyens pour l'artiste d'opérer un transfert d'énergie et d'identité, le corps en étant le récepteur⁴⁰.

Marina Abramović éprouve l'endurance de son corps, qu'elle prend comme matière première, au cours de performances violentes et dangereuses. Dans ses premières œuvres, elle cherche à comprendre comment l'esprit transcende les limites du corps ; dans les œuvres réalisées avec Ulay, elle explore le problème des relations entre individus, de même que les questions de temps et d'espace⁴¹. Les « démonstrations » de Klaus Rinke mettent en scène des actions simples exécutées à l'aide de structures élémentaires. Incluant dans ses performances le temps, l'espace, son corps et l'idée de transformation, l'artiste interroge la réalité, qu'il considère comme étant faite de durées et d'intervalles de temps, de gravité, ainsi

³⁷ Anne AYRES et Paul SCHIMMEL (dir.). 1988. *Chris Burden. A Twenty-Year Survey*. Catalogue d'exposition (Newport Beach, Newport Harbor Art Museum, 17 avril – 12 juin 1988). Newport Beach, Newport Harbor Art Museum, p. 20-21.

³⁸ Anne TRONCHE *et al.* 2002. *Corps et traces dans la création tchèque, 1962-2002*. Catalogue d'exposition (Nancy, Musée des beaux-arts de Nancy, 16 septembre – 18 novembre 2002). Nancy, Musée des beaux-arts de Nancy et Paris, Hazan, p. 12.

³⁹ Cindy NEMSER. 1971. « Subject-Object : Body Art ». *Arts Magazine*, vol. 46, n° 1, (septembre-octobre), p. 41-42.

⁴⁰ Alain PARENT *et al.* 1978. *Dennis Oppenheim. Rétrospective de l'œuvre, 1967-1977*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 9 mars – 9 avril 1978). Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal et Québec, Ministère des Affaires culturelles, p. 10-11.

⁴¹ RoseLee GOLDBERG. 1988. « The Art of Ideas and the Media Generation 1968 to 1986 ». In *Performance Art. From Futurism to the Present*. New York, H. N. Abrams, p. 165.

que de distances et de volumes⁴². En agissant directement sur son corps, Vito Acconci explore les rapports du corps humain à l'espace : ce qu'il définit comme étant « le corps dans l'espace » désigne l'espace physique ou cet espace déterminé par les rôles sociaux et politiques ; ce qu'il conçoit comme étant « l'espace du corps » s'explique par la capacité du corps à produire des marques, à devenir matière, pour ainsi créer son propre espace⁴³. Les suspensions de Stelarc traduisent elles aussi une conception du corps en tant que matériau. Le corps en lévitation dans l'espace devient une sorte de sculpture qui témoigne du caractère matériel du corps, ce qui illustre la dernière étape avant son élimination, le corps étant pour l'artiste obsolète⁴⁴.

1.2 Quel corps en performance ?

1.2.1 Le corps phénoménal et le corps en performance

Abondante, la littérature portant sur le corps en donne des conceptions qui sont plurielles, et ce parfois au sein d'une même discipline : il y a, par exemple, les corps de l'anthropologie, les corps de la biologie, les corps de la philosophie, les corps de la psychiatrie, les corps de la religion, les corps de la sociologie. Nous nous concentrerons pour notre part sur la définition du corps proposée par la phénoménologie – courant philosophique du XX^e siècle qui place le corps au centre de sa réflexion –, car nous y trouvons des correspondances certaines avec le corps tel qu'il se manifeste dans l'art de performance. Exposons d'abord les grandes lignes des théories philosophiques menant à la pensée d'un corps phénoménal, puis voyons, à la lumière des définitions de la performance que nous avons établies précédemment, de quelles manières elle se présente dans ce mouvement.

Le corps conçu par Emmanuel Kant dans la *Critique de la raison pure* (1781) est un « phénomène fondamental auquel se rapporte, comme à sa condition, [...] le pouvoir entier de la sensibilité et par là toute la pensée⁴⁵ ». Condition de l'expérience sensible et de la

⁴² Götz ADRIANI. 1972. *Klaus Rinke. Time, Space, Body, Transformations*. Catalogue d'exposition (Tübingen, Kunsthalle Tübingen, 11 novembre – 10 décembre 1972). Cologne, DuMont Schauberg, p. 12-13 et 24.

⁴³ Gloria MOURE (éd.). 2001. *Vito Acconci*. Barcelone, Polígrafa, « 20_21 Collection », p. 24.

⁴⁴ David LE BRETON, 2003a, *op. cit.*, p. 107-108.

⁴⁵ Emmanuel KANT [sous la dir. de Ferdinand Alquié]. 2006 [1990]. *Critique de la raison pure*, [Paris], Gallimard, « Folio. Essais », p. 652.

pensée, ce corps de chair (*Leib*) – que Kant distingue du corps physique (*Körper*) – est un lieu originaire, car selon le philosophe, « là où je sens, c'est là où je suis⁴⁶ » et « le lieu de ce corps est *mon* lieu⁴⁷ ». Le corps kantien devient ainsi le lieu fondamental de la présence au monde et à soi-même du sujet. Un siècle plus tard, c'est à Edmund Husserl, fondateur de la phénoménologie, qu'il revient de renouveler l'approche philosophique du corps. Sa théorie étant gouvernée par la notion d'intentionnalité, le corps semble d'abord être une matière étendue, objet de visées, d'actes de conscience, parmi les autres. Or, lorsqu'il se penche sur la perception, le philosophe constate que le corps y joue un rôle constitutif, celui-ci ne pouvant plus être considéré comme un objet. Il faut alors que la conscience soit incarnée : « notre conscience porte en elle-même [...] le sceau de notre corporéité [...] dans sa façon, en général, de constituer et orienter l'apparaître (de nous donner accès aux « choses » [...])⁴⁸ ». C'est donc le corps de chair (*Leib*) – « le seul corps qui n'est pas seulement corps (*Körper*)⁴⁹ », selon Husserl – qui opère dans la perception. Davantage, le caractère charnel du corps apparaît, dans la constitution du champ perceptif, à travers une expérience sensori-motrice car, appréhendé par ses mouvements vers l'objet visé, le sujet percevant devient ce « je peux » qui le définit en tant que chair⁵⁰.

Ces quelques éléments de la pensée d'Edmund Husserl ont certainement contribué à influencer la phénoménologie merleau-pontienne, laquelle identifie pour la première fois le « corps phénoménal ». Dans la *Phénoménologie de la perception* (1945), Maurice Merleau-Ponty effectue une analyse du corps, lieu de tous les rapports de l'être avec le monde, qui est inséparable de sa nature perceptuelle. En effet, la perception constitue la manière originelle d'« être au monde » du sujet incarné – et si le corps est au monde, c'est qu'il n'est pas en lui comme une chose⁵¹ ; il est phénoménal. Selon le philosophe, le corps phénoménal se projette dans un monde par un « arc intentionnel qui fait l'unité des sens, celle des sens et de

⁴⁶ Michela MARZANO (dir.). 2007. *Dictionnaire du corps*. Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige. Dicos poche », p. 524.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 709.

⁴⁹ Daniel GIOVANNANGELI. 1995. « Espace et chair ». In *La passion de l'origine. Recherches sur l'esthétique transcendantale et la phénoménologie*. Paris, Galilée, « La philosophie en effet », p. 68.

⁵⁰ Michela MARZANO, *op. cit.*, p. 469-470.

⁵¹ Jean-Christophe GODDARD (dir.). 2005. *Le corps*. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Thema », p. 226.

l'intelligence, celle de la sensibilité et de la motricité⁵² », de telle sorte que l'élan sensori-moteur, le « je peux », engendré par l'intentionnalité, ne constitue pas une visée aveugle, mais un dessein du corps orienté vers les objets. De ce fait, Merleau-Ponty observe que les intentions du sujet incarné se reflètent dans le champ perceptif, c'est-à-dire que, par la perception, celui-ci pénètre dans l'objet et en incorpore sa structure. L'objet règle les mouvements du sujet à travers son corps, ce dialogue entre l'objet et le sujet permettant la disposition autour de ce dernier d'un monde qui apparaît évident⁵³. Ainsi, en définissant le corps par l'intentionnalité, Maurice Merleau-Ponty montre qu'il est pris dans une relation d'intimité avec les choses du monde : « toute perception est une communication ou une communion, [...] comme un accouplement de notre corps avec les choses⁵⁴ ».

Le corps phénoménal désigne donc ce corps de chair dont l'expérience sensorielle, motrice et perceptuelle détermine le rapport au monde du sujet qui le possède. Un tel corps se révèle également dans l'art de performance. En effet, souvenons-nous que l'artiste présente son corps comme une chair malléable, sa peau, son sang, ses humeurs, ses muscles, ses organes devenant les sources matérielles premières de ses actions, et que, par son corps, il élabore un langage construit autour d'expériences sensorielles et motrices qui sont appelées chez le récepteur dans l'intention de le « faire sentir » et ainsi engendrer un rapport entre lui et l'œuvre. Les écrits anthropologiques de David Le Breton permettent d'approfondir les liens qui existent entre le corps phénoménal et celui qui se montre dans la performance. L'anthropologue contemporain n'appartient pas au courant de pensée phénoménologique, mais son étude du corps sensible dans la vie quotidienne présente un intérêt pour nous dans la mesure où elle s'accorde à la conception d'un corps charnel dont l'existence est constituée d'un flot continu de sensations et de perceptions.

Selon Le Breton, dans des conditions d'existence habituelles, le corps est transparent au sujet qui le possède ; il passe adroitement d'une tâche à l'autre en adoptant les gestes requis par la société. Bien qu'il soit perméable aux données de l'environnement, lesquelles lui fournissent continuellement des sensations visuelle, tactile, auditive, gustative, olfactive,

⁵² Maurice MERLEAU-PONTY. 2008 [1945]. *Phénoménologie de la perception*. [Paris], Gallimard, « Tel », p. 170.

⁵³ *Ibid.*, p. 128 et 164-166.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 376.

kinesthésique, le corps de l'individu se fait invisible à travers ses actions journalières. La répétition inlassable des mêmes situations, des mêmes gestes, et la familiarité des mêmes perceptions sensorielles ont pour conséquence d'atténuer la conscience que le sujet a de son corps, et de ce fait, sa sensorialité. Ainsi, l'anthropologue affirme que l'écoulement de la vie quotidienne dissimule le jeu du corps à la fois dans ses actions et dans son appréhension sensorielle du monde environnant, celui-ci se trouvant en quelque sorte effacé à travers les routines du quotidien. David Le Breton observe également que la société occidentale privilégie la vue au détriment des autres sens, qui sont de moins en moins sollicités. En milieu urbain, la socialité est caractérisée par la mise en regard des individus et de l'espace social à un point tel que les besoins en matière d'architecture obéissent à cet impératif de visibilité. La prolifération des caméras de surveillance sur les édifices, dans les commerces et les bureaux, l'abondance des indications visuelles visant à réguler la circulation des piétons et des automobilistes, contribuent à augmenter l'importance du regard. Rationnellement conçues, les villes d'aujourd'hui doivent être fonctionnelles, limitant l'expérience sensorielle du sujet, au-delà du bruit et des odeurs désagréables, à celle de la vue⁵⁵. Pour Le Breton, il apparaît évident que, dans la société occidentale, l'appropriation sensorielle du monde de l'individu passe en priorité par la vue. Son œil hypertrophié souligne l'absence du corps, résultat de l'effacement de ses sensations⁵⁶.

Pour l'anthropologue, la disparition progressive des dimensions sensible et physique, dans la société occidentale, n'est pas sans conséquence sur l'existence du sujet, qui se trouve face à un « effacement ritualisé⁵⁷ » de son corps : la réduction de ses activités sensorielles et physiques émousse sa vision du monde, restreint son champ d'action, diminue sa connaissance directe des choses. Cette absence de chair dans le rapport au monde de l'individu le pousse à pratiquer, en marge de sa vie quotidienne, des activités destinées à favoriser une reconquête sensorielle, physique ou cinétique du corps. David Le Breton voit ici un souci nouveau, celui de redonner la part de chair, et par le fait même, de sensorialité, qui manque à la condition occidentale d'aujourd'hui. En effet, à travers de telles activités,

⁵⁵ David LE BRETON. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, Presses universitaires de France, « Sociologie d'aujourd'hui », p. 95-107.

⁵⁶ David LE BRETON. 1988 [1985]. *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Paris, Méridiens Klincksieck, « Sociologies au quotidien », p. 32, 146 et 153.

⁵⁷ David LE BRETON, 1990, *op. cit.*, p. 125.

l'individu découvre que son corps n'est pas une machine inerte, mais un « alter ego » d'où émane des sensations. Le corps devient alors un territoire à explorer, à l'affût de sensations inédites à percevoir. Or, selon Le Breton, la conscience de l'enracinement corporel du sujet n'est donnée que dans les moments de tension, de crise, d'excès, qu'il rencontre. Ces moments, il peut les vivre lors de pratiques extrêmes qui favorisent l'exploration sensorielle et la recherche des limites physiques en proposant un usage inédit du corps. Les activités vouées à la reconquête sensorielle, physique ou cinétique du corps sont conçues et perçues par les individus comme étant des initiatives individuelles. Marginales, elles tendent à échapper à la socialité. Conséquemment, l'anthropologue souligne que ces pratiques corporelles contemporaines, en s'élevant contre l'effacement des espaces sensoriels qu'opère la société occidentale, traduisent cette nécessité anthropologique d'une expérience nouvelle d'une corporalité sous-utilisée⁵⁸.

Par la nature des explorations du corps charnel qu'elles entreprennent, les œuvres performatives favorisent cette reconquête sensorielle, physique ou cinétique dont parle David Le Breton. Ces explorations – expériences inhabituelles qui mettent en scène le corps de l'artiste de façon extrême, nécessitent la résistance, l'endurance physique et entraînent la douleur –, permettent aux artistes et aux spectateurs de prendre conscience de leur enracinement corporel en interpellant des espaces sensoriels multiples demandant à être sondés. Ces quelques réflexions mènent au constat du caractère polysensoriel de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique. Fernande Saint-Martin souligne à ce propos que « l'expérience des œuvres visuelles, qui cherchent justement à communiquer par un langage à base sensorielle, [exige] un intense investissement perceptuel qui peut être lié à un seul ou à plusieurs sens⁵⁹ ». Bien qu'il semble de prime abord s'adresser uniquement à la vue, l'art engage tous les sens, le récepteur pouvant y déceler des variables visuelles de nature tactile, kinesthésique ou thermique⁶⁰. À son tour, Jocelyne Lupien propose l'idée que toute œuvre possède un « style perceptif » défini par l'ensemble des sensations éprouvées à son contact. Visuo-tactile ou encore tactilo-kinesthésique, le « style perceptif d'une œuvre » est toujours

⁵⁸ *Ibid.*, p. 96, 109, 128-133 et 169-171.

⁵⁹ Fernande SAINT-MARTIN. 1990. « Le phénomène perceptuel ». In *La théorie de la Gestalt et l'art visuel. Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*. Sillery, Presses de l'Université du Québec, p. 27.

⁶⁰ Fernande SAINT-MARTIN. 1987. *Sémiologie du langage visuel*. Sillery, Presses de l'Université du Québec, p. 69-82.

polysensoriel. Il est aussi intimement lié au « style perceptif de l'expérience esthétique », que caractérisent les affects phoriques ou disphoriques⁶¹ inhérents aux espaces sensoriels sollicités par l'œuvre. Lupien explore ainsi la nature polysensorielle des arts visuels, lesquels engendrent des formes de « déverrouillage sensoriel du corps » en activant des sensations inédites, sources d'affect, de connaissance et de compréhension de l'autre⁶².

Les prochains chapitres nous mèneront à voir que les œuvres performatives et l'expérience esthétique qu'elles suscitent ne font pas exception aux hypothèses de Saint-Martin et de Lupien : leur caractère polysensoriel sera mis en évidence à travers l'analyse d'un peu plus d'une quinzaine d'actions. Avant d'établir de quelles manières ces œuvres sollicitent les différents espaces sensori-perceptifs, et ainsi exposer plus précisément la dimension phénoménale du corps, il convient d'examiner les particularités qui définissent de tels espaces. Nous procéderons à cette description dans les pages suivantes, délaissant momentanément l'art de performance pour nous concentrer sur la définition des espaces sensori-perceptifs et du vocabulaire qui leur est propre. Cet exercice est nécessaire, puisque les chapitres II, III et IV auront pour objet l'analyse d'œuvres performatives en rapport avec les notions qui déterminent ces espaces, d'où l'importance de les définir au préalable. Nous reviendrons toutefois au mouvement performatif à la fin du présent chapitre, lorsque nous discuterons du concept de seuils sensoriels.

1.3 Les espaces sensori-perceptifs

1.3.1 Classification des sensations

Dans un article intitulé « On the Proprio-Ceptive System, Especially in Its Reflex Aspect », paru en 1906 dans la revue *Brain*, C. S. Sherrington propose une classification des sensations en trois parties : extéroceptive, intéroceptive et proprioceptive. Les sensations extéroceptives, à récepteurs superficiels, fournissent des renseignements sur l'environnement extérieur en agissant à la surface externe de la peau. Elles se rapportent aux sens classiques,

⁶¹ Jocelyne LUPIEN. 2006. « Sensation, perception, représentation : l'art comme expérience sensible ». In *Énonciation artistique et socialité. Actes du colloque* (Montréal, 3 mars – 4 mars 2005), sous la dir. de Sylvain Fagot et Jean-Philippe Uzel. Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », p. 53-54.

⁶² Jocelyne LUPIEN. 2004. « L'intelligibilité du monde par l'art ». In *Espaces perçus, territoires imagés en art*, sous la dir. de Stefania Caliendo. Paris, L'Harmattan, « Intersémiotique des arts », p. 35.

soit la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher. Les sensations intéroceptives informent sur les actions qui s'exercent à la surface intérieure de l'organisme. Ces sensations à récepteurs superficiels sont liées aux impressions du tube digestif, de la cavité buccale, des fosses nasales, des muqueuses utérines et vésicales, ainsi qu'à celles d'autres muqueuses à la limite de l'extéroceptif. Les sensations proprioceptives, à récepteurs profonds, renseignent sur l'activité propre de l'organisme, sur ses mouvements et les effets de ses déplacements. Toniques et posturales, elles comprennent les impressions kinesthésiques d'origines musculaire et tendineuse, de même que les impressions d'origine labyrinthique⁶³.

La classification de Sherrington rencontre toutefois quelques difficultés. Les limites entre ces trois types de sensation peuvent être poreuses, de sorte qu'il devient problématique, dans certains cas, de classer telle ou telle modalité sensorielle dans un groupe précis : l'ouïe peut aussi bien être considérée comme un sens de surface et un sens profond, tout comme la vue et le toucher peuvent être de nature extéroceptive ou proprioceptive⁶⁴. Néanmoins, cette classification demeure utile dans la mesure où elle nous permet, d'une part, de mettre en évidence l'ancrage organique (corporel) des sensations par leur aspect physiologique, et d'autre part, d'asseoir et comprendre des vocables – extéroceptif, intéroceptif et proprioceptif – qui reviennent de façon récurrente dans la définition des espaces sensori-perceptifs.

1.3.2 Les espaces kinesthésique, postural, tactile, visuel, sonore, olfactif et gustatif

La division classique en cinq sens suppose, selon Henri Piéron, qu'il existe cinq modalités d'attention sensorielle – regarder, écouter, palper, flairer et goûter –, auxquelles il faut ajouter l'attitude d'attention par rapport à cet objet sensoriel qu'est le corps⁶⁵ – sa posture, son déplacement kinesthésique et son sens algique. Le visuel, l'auditif, le tactile, l'olfactif, le gustatif, le postural, le kinesthésique et l'algique forment ainsi huit espaces sensoriels qui se constituent chacun d'un appareil correspondant à une ou plusieurs surfaces

⁶³ Henri PIÉRON. 1955. *La sensation. Guide de vie*. Paris, Gallimard, « L'avenir de la science », p. 37-38.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 38-39.

réceptrices distinctes ; chaque appareil sensoriel contribue à l'élaboration d'un espace qui lui est propre⁶⁶.

Le caractère essentiel de la perception sensorielle s'exprime par le mouvement, donc dans des conditions spatiales⁶⁷. En effet, comme le dit Jacques Paillard,

[L]a cohérence de l'environnement spatial où nous localisons nos perceptions et où nous dirigeons nos actes résulte du traitement intégratif des informations collectées par nos organes des sens, non seulement sur l'état du monde extérieur et des événements qui s'y produisent, mais aussi sur la position et les déplacements de notre corps mobile dans un espace ordonné et orienté⁶⁸.

Henri Wallon et Liliane Lurçat font eux aussi du mouvement l'enjeu de l'expérience sensible, soulignant qu'il est « essentiellement déplacement dans l'espace [et que] l'espace est pour l'homme la condition réelle de tout ce qui existe⁶⁹ ». Dès lors, la kinesthésie se définit par cette capacité à discriminer la position des parties du corps, de même que la direction, l'amplitude et la vitesse des mouvements : c'est bien d'espace (position, direction, amplitude) dont il s'agit⁷⁰.

Examinant les modalités d'interaction entre motricité et espace, le modèle de Paillard s'articule sur deux principes : la motricité est l'expression d'un ordre biologique et cette machine biologique génère son univers spatial. L'appareil sensori-moteur possède un niveau morphologique et un niveau fonctionnel, dont l'organisation comprend des mécanismes de repérage (localisation des emplacements) et de saisie (capture d'objets). Le niveau morphologique pointe le fait que le corps a un haut et un bas, un devant et un derrière, et deux côtés symétriques, alors que le niveau fonctionnel établit que les mouvements se déploient autour d'une mise en position du corps. Jacques Paillard distingue également deux types d'activité motrice, soit l'activité de positionnement et l'activité de déplacement. L'activité de positionnement du corps s'organise selon l'attraction gravitaire et se réfère à

⁶⁶ Jocelyne LUPIEN. 1996. « L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle. Étude de la représentation des espaces perceptuels dans l'art de la seconde moitié du XX^e siècle ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 344.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 465.

⁶⁸ Essedik JEDDI (dir.). 1982. *Le corps en psychiatrie* (Hammamet, 31 mai – 2 juin 1980). Paris, Masson, p. 58-59.

⁶⁹ Marie-Germaine PÊCHEUX. 1990. *Le développement des rapports des enfants à l'espace*. Paris, Nathan, « Nathan-Université », p. 87.

⁷⁰ *Ibid.*

l'horizontalité de la surface d'appui. L'activité de déplacement s'appuie sur diverses positions que prend le corps, positions dans lesquelles celui-ci réalise des mouvements⁷¹.

Ce modèle de Paillard permet de constater que l'espace kinesthésique et l'espace postural sont liés, car c'est sur la base de positions du corps que des mouvements de déplacement dans l'espace sont enclenchés. Plus précisément, selon Wallon et Lurçat, le schéma corporel, qui implique la position du corps dans l'espace, entraîne des rapports variés de l'espace postural à l'espace ambiant. Ces rapports sont déterminés par différents types de geste : il y a des gestes orientés par l'habitude ou par l'automatisme et adaptés aux directions de l'espace, il y a des gestes ayant une motivation extérieure à l'automatisme et adaptés de façon objective à l'espace ambiant, et il y a des gestes symboliques ou fictifs qui doivent se passer de la présence réelle de l'objet dans l'espace. Le premier type présente une autonomie relative du mouvement, tandis que le second type montre une adaptation du mouvement à des directions concrètes ou vers des objets situés dans l'espace. Le troisième type, quant à lui, souligne que le mouvement doit s'exécuter sans objet, d'où sa ressemblance à la fois au mouvement automatique (exécuté pour lui-même) et au mouvement objectif (effectué en vue d'un but perceptible)⁷². Ces concepts de mouvements objectif et automatique – concret et abstrait, selon la terminologie merleau-pontyenne – seront discutés en profondeur au chapitre II, lors de notre analyse de la performance *Charged Space*, de Marina Abramović et Ulay.

La première définition de la notion de schéma corporel a été donnée en 1935 par Paul Schilder. Cette notion rend compte de « l'unité du corps vécu, connue et utilisée dans les rapports du sujet avec le monde extérieur⁷³ ». Dix ans plus tard, Maurice Merleau-Ponty observe que « le corps tout entier n'est pas pour moi un assemblage d'organes juxtaposés dans l'espace. Je le tiens dans une possession indivise et je connais la position de chacun de mes membres par un schéma corporel où ils sont tous enveloppés⁷⁴ ». Le schéma corporel est « une prise de conscience globale de ma posture dans le monde intersensoriel⁷⁵ ». Plus près de nous, Jacques Paillard développe également le concept de schéma corporel – qu'il

⁷¹ *Ibid.*, p. 101-103.

⁷² Henri WALLON et Liliane LURÇAT. 1962. « Espace postural et espace environnant (le schéma corporel) ». *Enfance*, n° 15, p. 1-2.

⁷³ Marie-Germaine PÊCHEUX, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 129.

compare à celui d'image du corps, sur lequel nous reviendrons au chapitre II, au moment de notre analyse de l'œuvre performative *Parallel Stress*, de Dennis Oppenheim. Celui-ci pose que le schéma corporel relève du corps situé, c'est-à-dire, d'une « fonction de localisation de l'objet perçu dans un système de coordonnées spatiales⁷⁶ ». C'est ce corps référé qui situe les changements de position du corps par rapport aux repères stables du monde extérieur dans lequel il se déplace⁷⁷. Paillard précise également que le schéma corporel renvoie à la kinesthésie seule, en situant spatialement l'objet perçu dans un système spatial dont le corps fait aussi partie. Autrement dit, l'espace extérieur est orienté et cette orientation est fonction de l'orientation du corps propre. Toutes relations entre le sujet et l'objet sont fondées sur ce principe, de même que sur le mécanisme de projection du schéma corporel⁷⁸ : « La projection du schéma corporel est le biais par lequel se fait le repérage dans l'espace. S'orienter, c'est se voir soi-même dans l'espace et voir les choses par rapport à soi dans l'espace, c'est aussi voir la position des objets par rapports aux autres objets⁷⁹ ».

Couvrant l'extéroceptif, l'intéroceptif et le proprioceptif, le champ des récepteurs sensoriels tactiles est sans doute le plus étendu des champs sensoriels⁸⁰. Cependant, le champ perceptif tactile est plus réduit que celui de la vision, par exemple, car le toucher exige un contact direct avec le stimulus⁸¹. Ce contact peut s'établir selon les deux modalités du toucher, active et passive, distinguées par James J. Gibson. Le toucher actif renvoie à l'action de toucher, à une exploration tactile impliquant un mouvement des mains ou encore la participation des extrémités du corps, telles que le nez ou les pieds. Le toucher passif se comprend comme l'action d'être touché. Il ne nécessite donc pas de mouvements volontaires vers l'objet⁸². Bien que ces deux modalités informent sur le monde extérieur, l'individu obtient une meilleure définition de l'objet lorsqu'il le palpe de la main que lorsque ce même

⁷⁶ Essedik JEDDI (dir.), *op. cit.*, p. 54.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 481-483.

⁷⁹ Danielle DIDELOT. 1983. *Structure de l'espace. Image du corps chez deux enfants présentant des troubles de l'organisation spatio-temporelle*. Nancy, Presses universitaires de Nancy, « Psychanalyse appliquée. Travaux et mémoires », p. 6.

⁸⁰ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 414.

⁸¹ Yvette HATWELL. 1966. « Revue bibliographique ». In *Privation sensorielle et intelligence. Effets de la cécité précoce sur la genèse des structures logiques de l'intelligence*. Paris, Presses universitaires de France, « Bibliothèque scientifique internationale », p. 9.

⁸² James J. GIBSON. 1962. « Observations on Active Touch ». *Psychological Review*, vol. 69, n° 6, (novembre), p. 477 et 489.

objet le touche. Jocelyne Lupien note qu'une troisième modalité, incluse dans les deux autres, doit être ajoutée au toucher, soit le toucher réflexif, qui renseigne sur soi-même : « on ne peut toucher sans être touché, et toucher l'autre a la même valeur ontologique que se toucher soi-même⁸³ ». Ici, le corps tactile du sujet (son moi) s'unit à l'objet, mais il demeure conscient de sa propre identité⁸⁴.

Tenant de faire le point sur la théorie des compensations sensorielles – selon laquelle la cécité entraîne un abaissement des seuils sensoriels tactiles – et la représentation spatiale chez les aveugles, Yvette Hatwell traite les résultats d'études comparatives entre aveugles et voyants. Elle relève que lorsqu'il s'agit de mémoriser les positions d'un point dans l'espace, les aveugles-nés semblent en nette infériorité. Ils éprouvent également des difficultés dans les activités de reproduction ou de reconstitution de formes, la supériorité des voyants (qui travaillent derrière un écran) et des aveugles tardifs sur eux s'expliquant par l'apport de l'imagerie visuelle⁸⁵ aux représentations spatiales tactiles. Selon Hatwell, ces résultats vont à l'encontre de la théorie des compensations sensorielles, car les aveugles se montrent inférieurs aux voyants dans la perception tactile, où ils bénéficient pourtant d'une pratique singulière. De même, il apparaît que les aveugles-nés sont inférieurs aux voyants privés temporairement de la vue et aux aveugles tardifs pour la représentation de l'espace. Toutefois, Yvette Hatwell est d'avis qu'ils ne sont pas pour autant dépourvus de représentations spatiales et que leur espace tactile, qui n'est pas sous-tendu par des représentations visuelles, se constitue différemment de celui des voyants⁸⁶. Le rôle de la vision dans le développement de la représentation spatiale de l'environnement sera plus longuement abordé au chapitre IV, alors que nous analyserons l'œuvre de Stuart Brisley, *Moments of Decision/Indecision*.

L'espace tactile comprend deux modalités plus spécifiques, le sens thermique et le sens algique (la douleur). Le sens thermique désigne cette modalité sensorielle de l'épiderme spécialisée dans la perception tactile active ou passive des intensités chaude et froide. Le sens

⁸³ SAMI-ALI. 1984. « Le corps dans le délire ». In *Le visuel et le tactile. Essai sur la psychose et l'allergie*. Paris, Dunod, « Psychismes », p. 73.

⁸⁴ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 416-417.

⁸⁵ Lors des exercices de reproduction ou de reconstitution de formes, les aveugles tardifs peuvent s'aider des résidus visuels qu'ils gardent en mémoire (HATWELL, 1966 : p. 26).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 25-27.

algique est étroitement lié aux seuils de la perception tactile⁸⁷. S'attachant à évaluer ces seuils, Maurice Pradines observe que

[d]ans toutes les parties du corps spécialisées pour la tactilité, l'écart entre le seuil de contact et le seuil de douleur est considérable, et le rapport de ces seuils devient invariablement plus petit à mesure que l'aptitude de la partie considérée à la fonction tactile devient manifestement plus grande⁸⁸.

Il met également en évidence que le propre de la perception tactile est de permettre l'anticipation, du plus loin possible, des impressions douloureuses, et que la spécificité de ce sens réside dans sa capacité à discriminer finement les intensités les plus faibles relativement à un seuil affectif de douleur⁸⁹. Pradines relève ainsi ce point, particulièrement prégnant dans l'espace tactile, que la sensation est toujours reliée à l'affectif. En effet, la douleur est à la fois sensorielle et affective. Les sensations algiques sont souvent perçues par les récepteurs épidermiques tactiles, lesquels peuvent activer de vives sensations douloureuses. Cette douleur-sensation permet de localiser la source et de mesurer l'intensité du stimulus douloureux⁹⁰, informant de ce fait sur le monde. Connaissant sa teneur affective disphorique, le sujet fuit les situations susceptibles d'engendrer de la douleur⁹¹.

Dans certaines situations, la douleur est précédée du plaisir. Jean-Didier Vincent en distingue trois dimensions : extracorporelle, corporelle et temporelle. Dans la dimension extracorporelle, l'objet de plaisir n'est pas toujours lié à la satisfaction des seuls besoins primaires. Il vient de l'extérieur, par exemple de la caresse d'un tissu duveteux. Le plaisir possède aussi une dimension corporelle, qui s'accompagne de signes organiques, notamment le ralentissement du pouls, de la tension artérielle et de la respiration, la contraction des pupilles, la salivation et les sécrétions hormonales diverses. La dimension temporelle apparaît par le fait que l'individu, depuis sa naissance, « apprend » le plaisir et l'aversion. Emmagasinant des objets de plaisir, il parvient à associer certains stimuli à des états affectifs phoriques. Or, pour Vincent, un principe régit tout plaisir : la réaction affective au plaisir est

⁸⁷ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 441-442.

⁸⁸ Maurice PRADINES. 1981. *La fonction perceptive. Les racines de la psychologie*. Paris, Denoël et Gonthier, « Bibliothèque Médiations », p. 105.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 107-108.

⁹⁰ Jean-Didier VINCENT. 1994. « Le plaisir et la douleur ». In *Biologie des passions*. Paris, Odile Jacob, « Opus », p. 224-227.

⁹¹ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 452.

d'abord vive, puis vient une période d'adaptation affective suivie d'un état stable, et finalement survient un pic négatif affectif (la douleur)⁹².

Source majeure d'information chez l'individu, la vue est le sens le plus complexe⁹³. Ses récepteurs à distance lui permettent d'appréhender de nombreux stimuli (lumière, couleurs, textures, formes, mouvements) dans un espace extéroceptif allant de très près du corps à très loin, sans engendrer nécessairement de contacts intimes et proprioceptifs avec ce qui est perçu. Les compétences exclusivement visuelles⁹⁴ sont la perception des couleurs et la perception immédiate des grandes distances⁹⁵. Selon le point de vue phénoménologique d'Amorim de Carvalho, la distance perceptive qui existe entre le sujet qui voit et ce qu'il voit – le fait que l'objet soit physiquement séparé du sujet – met en évidence la dualité objet-sujet. Cette extériorité, dans la distance, de l'objet perçu par rapport au corps du sujet percevant caractérise la forme d'extériorité la plus précise et la plus parfaite. Davantage, la vue admet une « présence à » l'objet très précise, tout comme elle situe très finement le sujet percevant dans le monde⁹⁶, permettant en quelque sorte une auto-perception et un sentiment de soi⁹⁷.

Sensible aux changements de l'environnement sonore, l'audition apporte elle aussi des informations sur le monde. Les diverses sonorités, par leurs qualités respectives (hauteur, timbre, intensité, modulation, vibrato), permettent d'appréhender la distance entre soi et l'agent producteur de sons, fournissant une certaine représentation spatiale⁹⁸. En effet, l'audition se sert des indices dont elle dispose pour évaluer l'ampleur de l'espace sonore – qui va du très près de l'individu qui entend au très loin –, distinguant généralement un son doux émis d'une source proche d'un son intense provenant d'une source éloignée, et ce même si les deux sons parviennent à l'oreille avec des intensités comparables⁹⁹. De plus, la

⁹² Jean-Didier VINCENT, *op. cit.*, p. 217-219.

⁹³ Edward T. HALL. 1971. *La dimension cachée*, Paris, Seuil, « Points », p. 87-88.

⁹⁴ Jocelyne Lupien souligne qu'il n'est pas aisé de distinguer les éléments de notre environnement qui relèvent exclusivement de l'espace visuelle (LUPIEN, 1996 : p. 369). Plusieurs expériences montrent que le sujet, au cours de ses déplacements dans l'espace, a recours aux messages de son corps pour assurer la stabilité de son monde visuel. Il semble ainsi que le visuel et le kinesthésique doivent être couplés, afin de permettre à l'individu d'appréhender correctement le monde (HALL, 1971 : p. 89).

⁹⁵ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 369-370.

⁹⁶ Amorim DE CARVALHO. 1973. « Les formes du monde extérieur et les cinq sens ». In *De la connaissance en général à la connaissance esthétique. L'esthétique de la nature*. Paris, Klincksieck, p. 162-164.

⁹⁷ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 371.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 532.

⁹⁹ Jean-Claude RISSET. 1986. « Son musical et perception auditive ». *Pour la science*, n° 109, (novembre), p. 40.

provenance du son dote d'une information directionnelle la représentation spatiale, laquelle reste cependant limitée ; elle devient plus nette lorsqu'elle est couplée à l'activité visuelle¹⁰⁰.

Les sons possèdent une rythmique, une fréquence et une structure répétitive variées, qui contribuent à identifier la nature et la provenance du son¹⁰¹. La classification proposée par Henri Lamour groupe les sons d'abord en rythmes périodiques et non périodiques, puis en rythmes répétitifs et non répétitifs. Les sons à rythmes périodiques comprennent les pulsations isochrones (marche, course, frappes régulières), les structures répétitives (sirène d'alarme, galop de cheval, pas cadencés) et les structures non répétitives (mouvements à tempo constant, mais non répétitifs, notamment dans la danse ou la mélodie) ; les sons à rythmes non périodiques incluent le signal unique (coup, onomatopée, monosyllabe), l'infrarythme (mots de 2 à 3 syllabes, gestes courts comme frapper une balle), les structures aperiodiques (langage parlé, bruits de pas, rencontre sportive) et les sons continus (sirène d'alarme, note tenue, cri prolongé)¹⁰². Toutefois, Jocelyne Lupien note qu'Henri Lamour ne distingue pas les rythmes physiques des rythmes vécus, qu'il ne considère pas, tout comme il ne fait pas de distinction entre le niveau de la sensation auditive et celui des rythmes reproduits ou reconnus grâce à la mémoire auditive¹⁰³. Nous discuterons plus profondément au chapitre II de la reconnaissance des événements sonores et de la mémoire auditive qu'elle suppose, lors de notre analyse de la performance *Velocity Piece No. 2*, de Barry Le Va.

L'olfactif et le gustatif sont appelés « sens chimiques », parce qu'ils répondent à des excitations de cet ordre : les molécules invisibles dans l'air pour l'odorat et les molécules des liquides et des solides pour le goût¹⁰⁴. Cependant, la perception des odeurs est un système récepteur plus sensible que celui de la perception des saveurs. Les stimulations olfactives sont conduites par des nerfs spécialisés au rhinencéphale, qui passe l'information au thalamus, puis au cortex sensoriel, lequel possède deux sections olfactives elles-mêmes en « communication ». La qualité des odeurs (et des saveurs) perçues est évaluée par

¹⁰⁰ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 532-533.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 536.

¹⁰² COLLECTIF. 1987. *Corps, espace, temps* (Marly-le-Roi, 24 septembre – 27 septembre 1985). Paris, Revue STAPS, p. 143.

¹⁰³ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 537.

¹⁰⁴ Annick WEIL-BARAIS (éd.). 1993. *L'homme cognitif*. Paris, Presses universitaires de France, « Premier cycle », p. 178.

combinaisons synchrétiques¹⁰⁵. Le système olfactif peut également détecter des changements d'intensité de 5 %, ce seuil différentiel étant comparable à celui de la vision et de l'audition. Mais, selon Annick Weil-Barais, l'olfaction reste difficile à étudier, car un manque de langage spécifique empêche la description et l'identification des différentes odeurs de l'environnement¹⁰⁶.

Les odeurs se comptent par milliers, formant un large prisme qui varie toutefois d'un individu à l'autre. Or, les spécialistes s'entendent pour retenir quatre composantes primaires, à l'origine de toutes les odeurs : le fragrant (fleuri ou parfumé), l'acide (fruité ou éthéré), l'empyreumatique (brûlé) et le caprylique (animal). Les saveurs, quant à elles, se distinguent par leur qualité et leur intensité. Quatre qualités primaires du goût sont généralement relevées, soit le sucré, le salé, l'acide et l'amer. Les odeurs et les saveurs sont les stimuli les plus reliés aux agents qui les produisent. Lorsque nous percevons une odeur ou une saveur, celle-ci est toujours associée, associable, à quelque chose de connu, et entraîne conséquemment un effet physiologique tonique et affectif. Intimes et proprioceptifs, les espaces sensoriels olfactif et gustatif sont étroitement liés à la mémoire affective, ceux-ci, une fois sollicités¹⁰⁷, devenant de « puissants canaux et véhicules d'expériences affectives intenses¹⁰⁸ ». Les odeurs ont également, selon Weil-Barais, un rôle déterminant dans la communication entre individus¹⁰⁹ (que l'on pense au nouveau-né qui reconnaît sa mère avant tout à son odeur, ou encore à cette tendance, dans la société occidentale, à masquer systématiquement les odeurs, afin d'éviter des situations gênantes).

1.3.3 Les seuils sensoriels activés par les pratiques performatives

Par les sensations qu'elles provoquent, les stimulations extérieures suscitent toutes sortes de réactions affectives qui peuvent être qualifiées notamment d'agréables ou de désagréables, de plaisantes ou de déplaisantes, de confortables ou d'inconfortables. Se penchant sur la réaction affective dite douloureuse, Henri Piéron relève qu'il existe des

¹⁰⁵ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 551.

¹⁰⁶ Annick WEIL-BARAIS (éd.), *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁷ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 550-559.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 559.

¹⁰⁹ Annick WEIL-BARAIS (éd.), *op. cit.*, p. 180.

différences d'intensité des sensations entre diverses douleurs, par exemple entre une douleur légère comme une fine piqûre et une douleur aussi pénible qu'une coupure profonde. C'est aux extrémités de l'intensité d'une sensation donnée que résideraient les « seuils sensoriels ». Ajoutons que, selon Piéron, les réactions affectives engendrées par les stimuli du monde extérieur influencent le comportement de l'être humain. Vivant des impressions de bien-être et d'euphorie, celui-ci tente de conserver des conditions favorables d'existence ; subissant des impressions de malaise et de souffrance, il cherche à s'éloigner de l'environnement néfaste¹¹⁰.

Reprenant le concept de seuils sensoriels élaboré par Henri Piéron, Jocelyne Lupien propose l'idée qu'ils sont activés par les œuvres d'art. Elle observe que l'intensité chromatique, texturale ou gestaltienne produite par les éléments du langage pictural devient, dans certaines œuvres, excessive. L'excès ressenti rend ces œuvres insupportables, le spectateur éprouvant un sentiment d'inconfort, de malaise, face à elles. Lupien remarque également que d'autres œuvres présentent, au contraire, une intensité chromatique, texturale ou gestaltienne réduite au minimum. Pour le regardant, il est alors presque impossible d'établir une distinction entre les différents éléments du langage plastique, celui-ci vivant cette situation comme étant inconfortable. Il apparaît ainsi que, par les œuvres d'art, le sujet est amené à vivre des expériences perceptuelles qui le plongent dans une expérience affective inédite. Le public est mal à l'aise devant des œuvres excessives ou minimales, et ceci, selon Jocelyne Lupien, en raison de l'intensité du seuil perceptuel qu'elles l'obligent à expérimenter. Ces images donnent à voir « des représentations des seuils perceptifs au-delà et en-deçà desquels les récepteurs perceptuels sont réellement (ou métaphoriquement) sous-stimulés ou hyperstimulés¹¹¹ ». Pour une minorité de sujets, les réactions affectives qui en découlent sont celles du plaisir, tandis que pour une majorité de sujets, ces réactions affectives sont celles de l'inconfort¹¹².

De la même manière que les objets d'art, les performances activent elles aussi les seuils sensoriels. Nous l'avons vu, les artistes du mouvement performatif utilisent leur propre

¹¹⁰ Henri PIÉRON. 1959. *De l'actinie à l'homme. Études de psychophysiologie comparée. T. 2. De l'instinct animal au psychisme humain. Affectivité et conditionnement*. Paris, Presses universitaires de France, « Bibliothèque scientifique internationale », p. 181-183.

¹¹¹ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 302.

¹¹² *Ibid.*, p. 301-304.

corps, source matérielle première, comme substance de l'art. Ce sont de ce fait leurs gestes, leurs mouvements, leurs actions, qui deviennent les éléments de cette forme de langage plastique. Dans certaines œuvres, l'intensité du seuil perceptuel qu'ils créent est excessive. Durant la performance *Velocity Piece No. 2* (figure A.2.1), Barry Le Va court d'un mur à l'autre d'une salle, s'écrasant contre les murs, puis recommençant jusqu'à épuisement. Ces actions, exécutées en privé, sont enregistrées au moyen d'un équipement audio et la bande sonore qui en résulte est ensuite écoutée par le public¹¹³. En l'absence de la présence physique de l'artiste, et même de toute documentation photographique ou vidéographique rendant compte de ses actions, le spectateur doit se concentrer sur les sons produits par le contact du corps de l'artiste sur les murs et le sol, afin de se représenter ses mouvements : l'expérience auditive prend toute la place, elle devient excessive. Dans d'autres œuvres, l'intensité du seuil perceptuel, générée par les gestes, les mouvements et les actions de l'artiste de performance, est minimale. La lenteur des mouvements, les pauses entre les gestes et la méditation constituent des éléments essentiels dans le déroulement des « blessures » (figures A.3.8 à A.3.12) de Gina Pane¹¹⁴, série d'actions complexes au cours desquelles l'artiste se blesse en différents endroits du corps à l'aide d'une lame de rasoir. Ces éléments contribuent à réduire au minimum l'expérience kinesthésique du sujet, confronté dans l'instant aux actions de l'artiste. Les expériences perceptuelles vécues par le spectateur devant de telles œuvres de performance l'entraînent dans des expériences affectives qui demeurent souvent les mêmes que celles du récepteur d'un tableau : le plaisir est éprouvé par une minorité d'entre eux, alors que l'inconfort et le malaise sont ressentis par la majorité. Nous reviendrons au chapitre IV sur le concept de seuils sensoriels en analysant des œuvres performatives durant lesquelles les artistes se privent de leurs sens, à savoir *Rhythm 2*, de Marina Abramović, *Moments of Decision/Indecision*, de Stuart Brisley et *Choreography with Myself*, de Suzy Lake.

¹¹³ Cindy NEMSER, *loc. cit.*, p. 41-42.

¹¹⁴ Blandine CHAVANNE. 2002. *Gina Pane*. Catalogue d'exposition (Nancy, Musée des beaux-arts de Nancy, 18 mai – 19 août 2002). Nancy, Musée des beaux-arts de Nancy et Paris, Réunion des musées nationaux, « Reconnaître », p. 10.

Concluons ce premier chapitre en rappelant les points dont nous avons traités. D'abord, nous avons défini le terme « performance » en en dégagant trois caractéristiques, soit l'utilisation par l'artiste de son propre corps dans la création de l'œuvre, l'importance du récepteur qui en fait l'expérience, ainsi que l'aspect communicationnel du corps. Ensuite, nous avons établi que l'âge d'or du mouvement performatif international se situe dans la décennie 1970, celui-ci s'essouffant au début de la décennie suivante. Pour ce faire, nous avons noté que l'art de performance reflète des préoccupations différentes de celles du happening, préoccupations basées sur la conception d'un « corps privé », utilisé comme matière première de l'œuvre. Un engouement apparaît pour ce corps qui pénètre les écoles d'art et autres institutions, notamment les centres d'artistes, les galeries et les musées, où il se présente dans le cadre d'expositions, de festivals et de symposiums. Nous avons également observé, à l'instar de RoseLee Goldberg, que les artistes à l'étude dans les chapitres suivants – Marina Abramović, Vito Acconci, Eleanor Antin, Stuart Brisley, Chris Burden, Max Dean, Valie Export, Suzy Lake, Barry Le Va, Dennis Oppenheim, Gina Pane, Klaus Rinke, Stelarc, Petr Štembera et Ulay – appartiennent à une première génération d'artistes de performance qui pose les assises de cette pratique artistique. Puis, nous nous sommes concentrés sur la définition du corps proposée par la phénoménologie, à savoir un corps de chair dont l'expérience sensorielle, motrice et perceptuelle détermine le rapport au monde du sujet, et sur celle de David Le Breton, c'est-à-dire, un corps charnel dont l'existence est constituée d'un flot incessant de sensations et de perceptions. Nous avons pu exposer les liens étroits qui existent entre ces conceptions d'un corps phénoménal et anthropologique et celle du corps tel qu'il se manifeste dans la performance. Finalement, nous avons évoqué la classification des sensations de C. S. Sherrington et examiné les particularités qui caractérisent les espaces kinesthésique, postural, tactile, visuel, sonore, olfactif et gustatif, afin de définir de façon précise ces espaces sensori-perceptifs et le vocabulaire qui leur est propre. Le concept de seuils sensoriels comme le conçoit Jocelyne Lupien en s'appuyant sur les réflexions d'Henri Piéron a aussi été étudié, montrant que les œuvres performatives, en activant ces seuils, tournent l'attention du spectateur sur ses propres expériences sensorielles et affectives.

Le chapitre suivant sera consacré aux performances qui montrent les corps des artistes en mouvement ou immobiles. Nous procéderons d'abord à la description de ces œuvres, puis nous les analyserons en rapport avec les espaces kinesthésique et postural en nous appuyant

sur les types de mouvement relevés par Henri Wallon et Liliane Lurçat, sur les types d'activité motrice de Jacques Paillard, ainsi que sur le concept de schéma corporel tel que le définit Maurice Merleau-Ponty. Ensuite, nous effectuerons une analyse plus détaillée des œuvres performatives *Charged Space*, de Marina Abramović et Ulay, et *Parallel Stress*, de Dennis Oppenheim, pour préciser leur rapport à ces espaces. Nous étudierons finalement les pratiques à risque dont parle Le Breton, épreuves d'endurance et de dépassement des limites défiant la douleur. Des correspondances entre ces réflexions et les œuvres analysées à travers ce chapitre seront établies, afin de mettre en évidence l'attitude particulière que ces dernières impliquent face au corps.

CHAPITRE II

SPATIALITÉ DU CORPS, CORPS DANS L'ESPACE

2.1 Le corps en mouvement, le corps immobile

2.1.1 Description des performances de Barry Le Va, Max Dean, Marina Abramović et Ulay, Dennis Oppenheim, Klaus Rinke et Stelarc

Les œuvres performatives que nous décrirons et analyserons dans ce chapitre ont en commun la présentation de corps en mouvement (*Velocity Piece No. 2*, *Drawing Event* et *Charged Space*) ou de corps immobiles (*Parallel Stress*, *Water-Lift/Body-Sculpture* et la série *Suspensions*). Le terme « mouvement » est employé pour signaler qu'il y a déplacements des corps dans l'espace. Autrement dit, les performances dans lesquelles les corps des artistes sont en mouvement montrent, de ce fait, des corps en déplacements actifs, soit qui se meuvent par eux-mêmes. Or, les performances présentant des corps immobiles, dans une posture unique, entraînent elles aussi le mouvement, qui est désigné comme « geste » ou « action ». Mais, bien qu'il y ait du mouvement dans ces œuvres, les corps des artistes n'opèrent pas de déplacements dans l'espace, si ce n'est des déplacements passifs, c'est-à-dire, engendrés par un dispositif mécanique. Procédons à la description des œuvres de Barry Le Va (*Velocity Piece No. 2*), Max Dean (*Drawing Event*), Marina Abramović et Ulay (*Charged Space*), Dennis Oppenheim (*Parallel Stress*), Klaus Rinke (*Water-Lift/Body-Sculpture*) et Stelarc (série *Suspensions*), afin de voir comment y apparaît le mouvement ou l'immobilité des corps des artistes.

Durant la performance *Velocity Piece No. 2* (figure A.2.1), recréée en 1970 au La Jolla Museum de San Diego, Barry Le Va court d'un mur à l'autre d'une salle, s'écrasant contre les murs, puis recommençant jusqu'à épuisement. Ses premières courses sont rapides et énergiques, l'artiste franchissant en quatre secondes la distance de 15 mètres qui oppose les murs de la salle. L'impact de son corps sur les murs projette l'artiste au sol ; il se relève et

poursuit ses courses en direction du mur opposé. Après 30 minutes, Le Va commence à boiter et des traces de sang sont visibles sur son front et sur les murs de la salle, résultats des impacts et des chutes encaissés depuis le début de la performance, d'une durée totale d'une heure. À la fin de *Velocity Piece No. 2*, le temps nécessaire pour parcourir la distance qui sépare les murs a presque doublé, l'artiste mettant sept secondes à compléter ses dernières courses. Exécutées en privé, ces actions sont enregistrées au moyen d'un équipement audio. Les sons émis par la respiration de Barry Le Va, l'impact de ses pieds sur le sol et de son corps sur les murs, puis sur le sol, constituent une bande sonore destinée à être écoutée par le public¹¹⁵. En l'absence de la présence physique de l'artiste, et même de toute documentation photographique ou vidéographique rendant compte de ses actions, les spectateurs doivent s'appuyer sur les sons produits au cours de la performance, afin de comprendre son déroulement, les mouvements et les déplacements effectués.

En compagnie de l'artiste invité Dennis J. Evans, Max Dean réalise *Drawing Event* (figure A.2.2) en 1977, devant un public rassemblé à la Winnipeg Art Gallery. Les artistes sont placés de chaque côté d'un mur temporaire dressé au centre de l'espace. De part en part de ce mur passe une corde dont une extrémité est attachée à la taille de Dean, l'autre à la taille d'Evans, de sorte que, l'un situé à gauche du mur, l'autre à droite, ils sont liés par cette corde qui le traverse. Du papier à dessin est fixé sur les murs opposés au mur temporaire et des crayons sont éparpillés sur le sol. Les artistes tentent de ramasser un crayon et d'entreprendre simultanément de dessiner, mais la longueur de la corde ne permet qu'à l'un d'eux d'atteindre le mur sur lequel est placé le papier à dessin. Cette situation entraîne une lutte d'une durée de six heures entre Max Dean et Dennis J. Evans¹¹⁶ : lorsque l'un des deux artistes déploie sa force et fonce dans un mouvement vers l'avant, l'autre, s'il ne peut contrer cette force en usant de la sienne et exécuter un mouvement vers le côté opposé, glisse sur le sol de la galerie, reculant vers le mur temporaire. Ce mouvement de va-et-vient, incessant tout au long de la performance *Drawing Event*, est parfois ponctué de moments d'immobilité des corps. Tirant sur la corde à force égale dans des directions opposées, Dean et Evans sont freinés par l'annulation de leur force et se trouvent, pour un bref instant, immobiles,

¹¹⁵ Ingrid SCHAFFNER (dir.). 2005. *Accumulated Vision. Barry Le Va*. Catalogue d'exposition (Philadelphie, Institute of Contemporary Art. University of Pennsylvania, 15 janvier – 3 avril 2005). Philadelphie, Institute of Contemporary Art. University of Pennsylvania, p. 67 et 128-129.

¹¹⁶ Michelle HIRSCHHORN, *op. cit.*, p. 59-60.

incapables de faire un déplacement. Au terme de l'entreprise, dont le succès dépend de la force et de l'endurance physique des artistes, le dessin de Dennis J. Evans révèle une plus grande réussite¹¹⁷.

Marina Abramović décrit l'action de la performance *Charged Space* (figures A.2.3 à A.2.6), exécutée en 1978 au Brooklyn Museum, de la façon suivante : « *Two bodies spin around a vertical axis until centrifugal force throws them apart. Pass the state of control, the bodies continue to move in random space*¹¹⁸ ». En effet, entourés de spectateurs disposés le long des murs de la galerie, Abramović et Ulay se placent en son centre et commencent à tourner autour d'un axe vertical invisible passant par leurs mains jointes. Le dos légèrement cambré vers l'arrière de manière à ce que leurs bras soient tendus devant eux, ils tournent autour de cet axe pendant quelques minutes. Puis, la force centrifuge sépare les artistes et les entraîne à l'extérieur de la trajectoire circulaire qu'ils traçaient auparavant. Abramović perd l'équilibre et s'effondre sur le sol, suivie d'Ulay. Ils se relèvent et se mettent à tourner sur eux-mêmes, les bras tendus de façon perpendiculaire à leur corps, encouragés par le mot « *move* » qu'ils crient à tour de rôle. Les mouvements de leur corps suivent le rythme imposé par leur voix, les artistes tournant incessamment sur eux-mêmes, se déplaçant dans l'espace, tantôt lentement, tantôt rapidement. En déséquilibre, Marina Abramović et Ulay tombent parfois sur le sol, sur lequel ils s'assoient ou s'allongent, afin de reprendre leur souffle. Mais leurs cris viennent leur rappeler qu'ils doivent continuer de parcourir l'espace de la galerie, soit en tournant sur eux-mêmes, soit en marchant ou en courant selon une trajectoire circulaire. *Charged Space* prend fin après 32 minutes, les artistes épuisés perdant plus fréquemment l'équilibre et restant plus longtemps assis ou étendus sur le sol¹¹⁹.

Réalisée en 1970, la performance *Parallel Stress* (figures A.2.7 et A.2.8), de Dennis Oppenheim, comporte deux étapes dont seul le constat photographique est montré au public. D'une durée de dix minutes, la première étape a lieu sur une jetée de béton entre les ponts de Brooklyn et de Manhattan. L'artiste suspend son corps au moyen de deux murs construits de blocs de béton, entre lesquels le sol effondré crée un fossé. Les mains agrippées au sommet

¹¹⁷ Philip FRY. 1979. « Max Dean : Three Projects and the Theory of Open Art ». *Parachute*, n° 14, (printemps), p. 20.

¹¹⁸ COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998*. Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 196.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 196-199.

du mur de gauche, les pieds appuyés sur le haut du mur de droite, il laisse pendre son corps dans le vide de manière à former un arc. Cette position, qu'il garde, immobile, jusqu'à ce qu'il soit attiré vers le bas et tombe, permet à Oppenheim d'expérimenter le point de courbe le plus prononcé de son corps. L'artiste répète ensuite la position, tentant à chaque fois d'accentuer un peu plus cette courbure. La deuxième étape de l'œuvre *Parallel Stress* se déroule dans un dépotoir abandonné de Long Island. Pendant une heure, Dennis Oppenheim repose immobile dans un creux créé entre deux monticules de pierres, de sorte que la posture de son corps épouse la forme. Ses bras étendus en avant, de chaque côté de sa tête, ainsi que son tronc, descendent la pente ; le milieu de son corps marque le point le plus renfoncé entre les deux monticules ; ses jambes allongées et collées l'une contre l'autre remontent la pente du côté opposé. L'artiste reprend de cette façon la position obtenue lors de la première étape de la performance¹²⁰.

En 1976, au Landesmuseum de Wiesbaden, Klaus Rinke effectue devant des spectateurs la performance *Water-Lift/Body-Sculpture* (figure A.2.9), qu'il désigne comme étant une « action sculpturale ». Un palan, appareil de levage à poulies, est accroché à une structure de métal fixé au plafond de la salle. Passant par les poulies, une corde permet de soulever un tonneau d'acier muni de tuyaux par lesquels s'écoule de l'eau devant remplir ce récipient. L'ensemble du dispositif sert d'élévateur à l'artiste. En effet, Rinke attache à son harnais l'extrémité de la corde du palan laissée libre, se trouvant ainsi lié au tonneau. L'eau remplit graduellement le tonneau, lui donnant du poids, et met en marche l'appareil de levage qui tire l'artiste du sol. Celui-ci monte vers le plafond de la salle, son corps suspendu en position oblique, immobile dans l'espace, étant entraîné dans un déplacement passif¹²¹.

Stelarc amorce sa série *Suspensions* (figures A.2.10 à A.2.12) en 1971. À cette époque, le corps de l'artiste est suspendu au moyen de cordes et de harnais ; c'est en 1976 que ces dispositifs sont remplacés par des crochets insérés en des points stratégiques dans la chair de l'artiste – entre 14 et 18, selon la performance envisagée –, afin de ne pas la déchirer. L'insertion des crochets prend en moyenne 90 minutes. Les suspensions ont une durée

¹²⁰ Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. *The Artist's Body*. Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 84.

¹²¹ Hans-Werner SCHMIDT (dir.). 1992. *Klaus Rinke, 1954-1991. Retro aktiv*. Catalogue d'exposition (Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 10 avril – 14 juin 1992). Düsseldorf, Richter, p. 28 et 245.

variant entre 1 et 32 minutes, mais durent la plupart du temps une quinzaine de minutes. Les systèmes permettant d'élever Stelarc et de le maintenir en suspension dans diverses positions, immobile dans l'espace, sont constitués de câbles qui relient les crochets fichés dans la chair de l'artiste aux murs et au plafond des galeries, ou encore à des structures de bois érigées dans les lieux d'exposition. Certains dispositifs sont conçus pour engendrer des déplacements passifs, par exemple le balancement, la rotation, l'ascension ou la descente. De telles performances, Stelarc en réalise une vingtaine devant public, entre 1976 et 1980. Il en exécute encore quelques-unes jusqu'à la fin des années 1980, mettant un terme à la série *Suspensions* en 1988¹²².

La performance *Event for Stretched Skin No. 4*, réalisée en 1977 à l'Académie des arts de Munich, complète une série de suspensions au terme desquelles le corps de Stelarc a effectué une rotation de 360 degrés dans l'espace. Dans cette quatrième version, l'artiste est suspendu verticalement, la tête en bas, les bras étendus de façon perpendiculaire à son corps, entre deux structures composées de troncs d'arbres. *Event for Lateral Suspension*, une performance de 1978 effectuée à la Galerie Tamura de Tokyo, montre le corps de Stelarc flottant verticalement, la tête en haut, au milieu de la salle. L'artiste laissant ses bras pendre librement de chaque côté de son corps, la posture semble détendue malgré le dispositif qui tire et tord la peau. En 1980, également à la Galerie Tamura, Stelarc exécute *Sitting/Swaying : Event for Rock Suspension*. L'artiste est suspendu en position assise, les jambes croisées, les mains sur les genoux, au centre d'un cercle formé de 18 roches de granite. Celles-ci sont reliées par des câbles aux crochets fichés dans la chair de Stelarc, de sorte qu'une roche corresponde à un point d'insertion. Maintenu au plafond pendant les préparatifs, les roches de granite amorcent leur descente, élevant le corps de l'artiste. Arrivés à un point d'équilibre, le corps et les roches restent suspendus dans l'espace et se balancent doucement¹²³.

¹²² James D. PAFFRATH (éd.) et STELARC. 1984. *Obsolete Body/Suspensions/Stelarc*. Davis, JP Publications, p. 16-17.

¹²³ *Ibid.*, p. 25-43 et 77-105.

2.1.2 Les espaces kinesthésique et postural sollicités dans les œuvres de Barry Le Va, Max Dean, Marina Abramović et Ulay, Dennis Oppenheim, Klaus Rinke et Stelarc

Ces descriptions des performances de Barry Le Va (*Velocity Piece No. 2*), Max Dean (*Drawing Event*), Marina Abramović et Ulay (*Charged Space*), Dennis Oppenheim (*Parallel Stress*), Klaus Rinke (*Water-Lift/Body-Sculpture*) et Stelarc (série *Suspensions*) permettent de mettre en évidence les différentes manières prises par ces artistes pour présenter, d'une part, des mouvements et déplacements de leur corps, et d'autre part, leur corps immobile, dans une posture unique. Dès lors, il apparaît que de telles œuvres s'avèrent propices à la sollicitation des espaces kinesthésique et postural des artistes et des spectateurs. Nous les analyserons ici en nous appuyant sur les définitions établies au chapitre I, particulièrement sur les types de mouvement décrits par Henri Wallon et Liliane Lurçat, sur les types d'activité motrice de Jacques Paillard, ainsi que sur le concept de schéma corporel de Maurice Merleau-Ponty. Précisons que l'œuvre performative *Velocity Piece No. 2* sera également analysée en rapport avec l'espace sonore tel que nous l'avons examiné au chapitre précédent, notamment avec ses différentes propriétés, la classification des rythmes d'Henri Lamour, la reconnaissance et l'identification des événements sonores selon Stephen McAdams.

Étudiant les rapports de l'espace postural et de l'espace environnant, Henri Wallon et Liliane Lurçat posent qu'ils sont déterminés par différents types de mouvement, notamment le mouvement objectif et le mouvement automatique. Le premier type désigne des mouvements nécessitant la coordination d'un ou de plusieurs membres et ils sont effectués en vue d'un but perceptible. Le deuxième type, quant à lui, définit des mouvements des membres qui sont exécutés pour eux-mêmes¹²⁴. À travers l'œuvre *Drawing Event*, nous constatons que les mouvements d'avancée et de recul effectués par Max Dean et Dennis J. Evans sont des mouvements objectifs. Ces mouvements ne sont pas exécutés pour eux-mêmes, c'est-à-dire, pour accéder au corps lui-même et à ses capacités motrices, puisque les instruments et matériaux de dessin disposés sur le sol et les murs de la galerie nous informent qu'ils doivent être utilisés par les artistes au cours de la performance. Il apparaît que le but de ce mouvement de va-et-vient constant soit pour Dean et Evans de parvenir à dessiner sur le papier qui leur fait face. Pour atteindre ce but, les artistes doivent déployer des mouvements

¹²⁴ Henri WALLON et Liliane LURÇAT, *loc. cit.*, p. 2-5.

coordonnés de saisie et de marche vers l'avant, de telle sorte que nous nous trouvons dans cette œuvre devant des mouvements objectifs.

Cependant, la situation est différente pour les œuvres performatives *Velocity Piece No. 2* et *Charged Space*, à travers lesquelles nous observons que les mouvements effectués correspondent à des mouvements automatiques. Que ce soit, dans *Velocity Piece No. 2*, quand Barry Le Va court incessamment d'un mur à l'autre de la salle, et dans *Charged Space*, lorsque Marina Abramović et Ulay tournent sur eux-mêmes ou parcourent en marchant ou en courant un trajet circulaire, le but de tels mouvements n'est pas perceptible et, conséquemment, ceux-ci semblent exécutés pour eux-mêmes. Les mouvements de Le Va, Abramović et Ulay atteignent les parties du corps qu'ils sollicitent, à savoir les bras, les mains, la poitrine, le ventre, le bassin, les cuisses, les mollets et les pieds, les corps des artistes eux-mêmes et leurs aptitudes motrices devenant la visée des mouvements produits : ils se présentent de ce fait comme étant automatiques.

Principalement construite autour des mouvements de course de l'artiste, la performance de Barry Le Va interpelle également l'espace sonore des spectateurs. Rappelons que l'audition humaine se sert des qualités respectives des diverses sonorités pour établir la distance qui se trouve entre soi et l'agent producteur de sons. Elle fournit ainsi une certaine représentation spatiale, à laquelle peut être ajoutée une information directionnelle en considérant la provenance du son¹²⁵. L'écoute de la bande sonore de l'œuvre *Velocity Piece No. 2*, qui comprend différents sons (respiration, impact des pieds sur le sol et du corps sur les murs, puis sur le sol) possédant chacun leurs qualités, permet alors au public de se faire une représentation de l'espace de la salle en évaluant la distance qui sépare les deux murs. Il peut déterminer cette distance en calculant le nombre de fois qu'il entend le son produit par l'impact des pieds de l'artiste sur le sol avant celui émis par le contact de son corps avec un mur, et le nombre de secondes écoulées entre deux sons émanant des collisions avec les murs. Les récepteurs peuvent aussi établir la provenance des sons entendus, comme en attestent les

¹²⁵ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 532-533.

mouvements de gauche à droite de la tête qu'ils effectuent au moment de l'écoute de la bande sonore¹²⁶.

Les sons constituant la bande sonore de *Velocity Piece No. 2* possèdent une rythmique que le public est susceptible d'appréhender. Selon la classification d'Henri Lamour, les sons sont d'abord groupés en rythmes périodiques et non périodiques, puis en rythmes répétitifs et non répétitifs. Ici, nous ne considérons que les sons à rythmes périodiques, lesquels comprennent les pulsations isochrones (marche, course, frappes régulières), les structures répétitives (sirène d'alarme, galop de cheval, pas cadencés) et les structures non répétitives (mouvements à tempo constant, mais non répétitifs)¹²⁷, puisque nous constatons que les sons diffusés par la bande sonore de la performance de Le Va constituent des sons à rythmes périodiques possédant une structure non répétitive. Les sons engendrés par l'impact des pieds de l'artiste sur le plancher, par le contact de son corps avec les murs et par sa chute sur le sol sont entendus de façon périodique, soit régulièrement et dans le même ordre, au cours des 60 minutes de durée de l'œuvre *Velocity Piece No. 2*. De plus, lors d'une course, les sons émis par l'impact des pieds de l'artiste sur le sol sont d'abord distancés, puis de plus en plus rapprochés alors qu'il prend de la vitesse. Les intervalles de temps entre les sons étant variables, la structure des sons apparaît non répétitive. Toutefois, si la classification de Lamour permet de nommer la catégorie de son à laquelle appartiennent ceux produits durant la performance de Barry Le Va, elle ne permet pas nécessairement de reconnaître et d'identifier les sons entendus, et ainsi de comprendre le déroulement de l'action. Pour ce faire, le public doit également avoir recours à sa mémoire auditive.

Selon Stephen McAdams, les informations sensorielles qui stimulent les oreilles sont d'abord codées dans le nerf auditif en regard de leurs différentes qualités, puis sont analysées. Une fois traitées, ces informations sonores sont comparées à des représentations stockées en mémoire à long terme, dans un lexique de formes sonores, afin d'être éventuellement reconnues. Pour être reconnu, il faut donc que le son entendu corresponde à quelque chose qui a déjà été entendu dans le passé. Davantage, McAdams souligne que, dépendamment des références de l'auditeur, la reconnaissance peut conduire à l'identification de la source sonore

¹²⁶ Cindy NEMSER, *loc. cit.*, p. 42.

¹²⁷ COLLECTIF, 1987, *op. cit.*, p. 143.

et, dans ce cas, à la compréhension de ce qu'elle signifie¹²⁸. Pour ce qui est de l'œuvre *Velocity Piece No. 2*, la reconnaissance des sons et l'identification des sources sonores dépendront certainement des références de chaque spectateur. Cependant, nous pouvons supposer que la plupart d'entre eux a entendu dans le passé le son émis par l'impact de pieds sur le sol durant une course, de même que celui produit par la chute d'un corps humain sur le sol. Reconnaisant ces sons et identifiant l'événement qui les engendre, les spectateurs sont en mesure de comprendre les mouvements de Le Va et, de ce fait, le déroulement de la performance, même si d'autres sons (notamment le son émanant de la collision d'un corps avec un mur) restent non reconnaissables.

Pour Wallon et Lurçat, la position du corps dans l'espace engendre des rapports variés à l'espace ambiant, rapports qui sont déterminés par différents types de geste. Certains gestes sont orientés par l'habitude ou par l'automatisme et sont adaptés aux directions de l'espace ; d'autres, symboliques ou fictifs, doivent se passer de la présence réelle de l'objet dans l'espace ; d'autres encore ont une motivation extérieure à l'automatisme et sont adaptés à l'espace ambiant¹²⁹. Nous nous concentrons sur ces derniers, puisque nous observons que les actions de Dennis Oppenheim dans *Parallel Stress*, de Klaus Rinke dans *Water-Lift/Body-Sculpture* et de Stelarc dans la série *Suspensions* ont une motivation distincte de l'automatisme et sont adaptées à l'espace où elles se déroulent. La performance *Parallel Stress* montre tantôt la suspension dans l'espace, tantôt l'allongement sur le sol, du corps arqué de l'artiste. L'œuvre *Water-Lift/Body-Sculpture* et celles de la série *Suspensions* présentent, quant à elles, les suspensions dans l'espace des corps des artistes, dans diverses positions. Ces actions sont des pratiques singulières qui n'ont rien de quotidien. Dès lors, elles ont une motivation extérieure à l'automatisme, soit l'accomplissement d'une démarche artistique qui est propre à chacun de ces artistes.

¹²⁸ Stephen McADAMS. 1994. « La reconnaissance de sources et d'événements sonores ». In *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*, Stephen McAdams et Emmanuel Bigand (éd.). Paris, Presses universitaires de France, « Psychologie et sciences de la pensée », p. 158.

¹²⁹ Henri WALLON et Liliane LURÇAT, *loc. cit.*, p. 1-2.

Il apparaît également que les actions posées par Oppenheim, Rinke et Stelarc au cours de leur performance sont adaptées à l'espace in situ. Dans la première étape de *Parallel Stress*, les mains et les pieds de l'artiste trouvent appui sur des murs de béton, de manière à suspendre son corps dans l'espace entre les deux. Dans la deuxième étape, un creux entre des monticules de pierres accueille le corps de l'artiste, qui s'y allonge. L'œuvre performative *Water-Lift/Body-Sculpture* nécessite un appareil de levage à poulies devant être fixé sur un plafond, afin de suspendre le corps de l'artiste dans l'espace. Dans la série *Suspensions*, la chair de l'artiste est percée de crochets rattachés à des structures de bois érigées dans la galerie ou à même les murs et le plafond des lieux d'exposition, permettant de suspendre son corps dans l'espace. Dennis Oppenheim, Klaus Rinke et Stelarc ont donc recours à des éléments physiques propres à des lieux spécifiques pour mener à bien leur performance. Tout changement de lieu est susceptible de provoquer des changements dans les actions accomplies, de sorte que celles-ci sont adaptées à l'espace où elles prennent place.

Jacques Paillard distingue deux types d'activité motrice, dont l'une est l'activité de positionnement du corps. Celle-ci se réfère à l'horizontalité de la surface d'appui et s'organise selon l'attraction gravitaire¹³⁰. Au cours des œuvres *Parallel Stress*, *Water-Lift/Body-Sculpture* et de celles de la série *Suspensions*, les artistes procèdent à une activité de positionnement de leur corps en se référant à l'horizontalité du sol. Cette référence se fait dans un rapport de parallélisme pour Oppenheim et de perpendicularité pour Rinke. Pour Stelarc, la référence à l'horizontalité de la surface se joue selon des rapports variés : certaines œuvres présentent le corps de l'artiste suspendu perpendiculairement au sol ; d'autres le montrent suspendu de façon parallèle ; d'autres encore l'exposent suspendu de telle sorte qu'il forme un angle aigu avec la surface du sol. Cependant, à travers ces performances, l'activité de positionnement du corps des artistes ne s'organise pas selon l'attraction gravitaire, c'est-à-dire, de manière à la subir dans une expérience conforme à celle du quotidien. Tentant de se maintenir dans le vide de l'espace, les corps des artistes défient la gravité : Dennis Oppenheim par sa force physique et son endurance, Klaus Rinke au moyen d'un réservoir d'eau faisant contrepoids, Stelarc par l'élasticité de sa peau et son endurance.

¹³⁰ Marie-Germaine PÊCHEUX, *op. cit.*, p. 103.

Notons que la deuxième phase de *Parallel Stress* fait exception, l'artiste allongé sur le support que lui offre le sol vivant l'attraction gravitaire normale.

Le second type d'activité motrice distingué par Paillard est l'activité de déplacement, laquelle s'appuie sur diverses positions que prend le corps pour réaliser des mouvements¹³¹. L'espace kinesthésique et l'espace postural semblent ainsi liés, les mouvements de déplacement se déployant autour de mises en position du corps. Ces propos nous mènent au concept de schéma corporel tel que le définit Maurice Merleau-Ponty, qui observe que le corps « apparaît comme posture en vue d'une certaine tâche actuelle ou possible¹³² ». Prise de conscience de la posture du corps dans le monde, le schéma corporel est polarisé par ses tâches, il existe vers elles, afin d'atteindre un but¹³³. Que ce soit à travers les œuvres performatives présentant les corps des artistes en mouvement (*Velocity Piece No. 2, Drawing Event* et *Charged Space*) ou celles montrant les corps immobiles des artistes (*Parallel Stress, Water-Lift/Body-Sculpture* et la série *Suspensions*), la notion merleau-pontyenne de schéma corporel est toujours observable. En effet, les corps des artistes adoptent diverses positions qui contribuent à amorcer leurs mouvements, leurs déplacements, leurs actions – avancer, reculer, tourner, marcher, courir, se suspendre, s'allonger. Ils constituent dès lors des postures déterminées par les tâches qu'ils se proposent d'accomplir, ces tâches existant pour l'atteinte d'un but différent d'une œuvre à l'autre. *Drawing Event*, de Max Dean, nous semble démontrer plus que les autres performances étudiées la manière dont se manifeste le concept de schéma corporel de Merleau-Ponty. Bien qu'élaborée autour de mouvements de déplacement, cette œuvre est également ponctuée de moments d'immobilité. Ceux-ci montrent les corps de Dean et Evans figés par l'opposition de forces égales, penchés vers l'avant, une jambe prête à reprendre le mouvement d'avancée à la moindre faiblesse. Ainsi, lors de ces moments, les corps fixés dans une position propre à la reprise du mouvement d'avancée apparaissent comme posture sur la base de laquelle le mouvement de déplacement (la tâche) est enclenché, dans l'objectif de parvenir à effectuer un dessin.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 129.

¹³³ *Ibid.*, p. 130.

2.2 Gestualité, motricité, positionnement, schéma corporel et image du corps dans les performances

2.2.1 *Charged Space*, de Marina Abramović et Ulay

Dans cette section, nous poursuivrons de façon plus détaillée l'analyse de l'œuvre performative *Charged Space*, de Marina Abramović et Ulay, en rapport avec les espaces kinesthésique et postural. Nous amorcerons notre propos en considérant les types de mouvement décrits par Henri Wallon et Liliane Lurçat, que nous approfondirons au moyen des notions de mouvement concret et de mouvement abstrait telles que les élabore Maurice Merleau-Ponty. Nous terminerons notre analyse par l'examen du concept de schéma corporel, issu de ce même auteur.

Comme nous l'avons expliqué précédemment dans ce chapitre, Wallon et Lurçat soulignent que les rapports de l'espace postural et de l'espace environnant sont déterminés par différents types de mouvement, entre autres, le mouvement objectif et le mouvement automatique. Les mouvements objectifs impliquent la coordination d'un ou de plusieurs membres et ils sont accomplis en vue d'un but perceptible, tandis que les mouvements automatiques sont des mouvements des membres exécutés pour eux-mêmes. Dans le même ordre d'idées, Maurice Merleau-Ponty relève que les événements moteurs qui surviennent chez le sujet amènent à la conscience une multitude d'intentions qui vont soit vers le corps lui-même, soit vers un objet. Il illustre ses propos à l'aide d'un exemple dans lequel un individu fait un signe de la main. Lorsque ce signe s'adresse à un ami, l'individu qui effectue le mouvement fait signe à travers le monde, c'est-à-dire, que le fond de ce mouvement est le monde donné, la distance qui sépare l'individu de son ami. Son corps devient alors le véhicule de ce mouvement, qualifié de « concret », il le conduit vers l'objet de l'intention et lui demande une réponse. Toutefois, lorsque le signe exécuté ne vise pas un ami, le corps même de l'individu constitue le but du mouvement, qui devient ainsi un mouvement abstrait. Son projet, enclenché par l'événement moteur, ne s'adresse plus à quelqu'un dans le monde, mais vise plutôt ses membres (son avant-bras, son bras, ses doigts). Selon le philosophe, ces

membres visés ont la capacité¹³⁴ de « rompre leur insertion dans le monde donné et de dessiner autour [du corps] une situation fictive¹³⁵ ».

De plus, Merleau-Ponty pose que la fonction qui rend possible le mouvement abstrait est une « fonction de projection¹³⁶ ». Par cette fonction, le sujet qui effectue le mouvement délimite un espace libre devant lui et fait exister dans cet espace quelque chose qui ne s'y trouve pas naturellement. Pour le philosophe, il est donc nécessaire de renverser le rapport habituel du corps avec son entourage, afin de pouvoir le posséder pleinement, de pouvoir décrire dans l'espace des mouvements qui ne visent pas un objet. Justement, le mouvement abstrait n'est pas déclenché par un objet quelconque¹³⁷, il « dessine dans l'espace une intention gratuite qui se porte sur le corps propre et le constitue en objet¹³⁸ ».

À travers la performance *Charged Space*, nous observons que l'ensemble des mouvements effectués par Marina Abramović et Ulay sont des mouvements abstraits, que ce soit lorsqu'ils tournent sur eux-mêmes ou lorsqu'ils parcourent en marchant ou en courant un trajet en forme de cercle. Reprenons d'abord l'exemple proposé par Merleau-Ponty en supposant que l'objet de l'intention qui suscite l'événement moteur est le public et en établissant que le monde donné constitue l'environnement de la galerie, avec les données physiques qui la composent. Si les mouvements réalisés par les corps des artistes sont des mouvements concrets, ceux-ci sont susceptibles de recevoir une réponse de la part des récepteurs. Or, les mouvements d'Abramović et Ulay n'obtiennent pas de réponse du public, qui se fait observateur de l'action, puisqu'ils ne s'adressent pas à lui, et ne sont donc pas exécutés à travers l'espace de la galerie. Par conséquent, ils ne sont pas suscités par une intention d'aller vers les spectateurs et ainsi cette conception merleau-pontyenne des corps comme transport du mouvement vers l'objet échoue.

Ayant établi que les mouvements des corps des artistes ne s'adressent pas au public, qui n'en est donc pas son objet d'intention, c'est alors les corps des artistes eux-mêmes qui deviennent le but de leurs mouvements. Ceux-ci se présentent de ce fait comme des

¹³⁴ *Ibid.*, p. 139-142.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 142.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 142-153.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 153.

mouvements abstraits. Le projet entamé par les mouvements d'Abramović et Ulay vise leur corps dans sa globalité, l'ensemble de leurs membres, lesquels sont capables, pour reprendre les idées de Maurice Merleau-Ponty, de briser cette insertion des corps dans l'environnement de la galerie (le monde donné) pour faire apparaître autour d'eux une situation fictive. Justement, dans *Charged Space*, c'est parce que les mouvements effectués par les corps des artistes ne visent pas les récepteurs, parce qu'ils ne se produisent donc pas à travers l'environnement de la galerie pour aller vers eux, qu'ils permettent aux membres qui les créent de rompre leur insertion dans le monde donné. Les tournoiements, les marches, les courses, ne s'adressent qu'aux bras, aux avant-bras, aux mains, aux doigts, à la poitrine, au ventre, au bassin, aux cuisses, aux mollets, aux pieds et aux orteils des artistes, bref, qu'aux membres qu'ils sollicitent. L'exécution de ces mouvements dans l'espace conduit les membres impliqués des corps de Marina Abramović et Ulay à y créer une situation fictive.

Notons que la fonction de projection qui rend possible le mouvement abstrait est mise en évidence à travers cette situation fictive. Les artistes en mouvement entraînent à chaque instant la délimitation d'un espace libre autour d'eux, ceux-ci ménageant tout autour de leur corps, notamment par les mouvements de leurs bras, une sorte de bulle. Aussi, en se déplaçant dans l'environnement, soit en tournant sur eux-mêmes, soit en marchant ou en courant selon une trajectoire circulaire, ils gardent une bonne distance entre eux, afin de ne pas entrer en collision, amenant encore une fois la délimitation d'un espace libre autour d'eux. C'est dans cet espace que les mouvements abstraits effectués par les membres visés engendrent une situation fictive, tracent cette intention gratuite dont parle le philosophe, laquelle se ramène au corps pour en faire un objet.

Merleau-Ponty observe également que les intentions du sujet se reflètent dans le champ perceptif, c'est-à-dire que, par la perception, celui-ci pénètre dans l'objet et en incorpore sa structure. L'objet dirige les mouvements du sujet à travers son corps, ce dialogue entre l'objet et le sujet permettant la disposition autour de ce dernier d'un monde qui apparaît évident. Le corps du sujet se projette dans ce monde par « un arc intentionnel qui fait l'unité des sens, celle des sens et de l'intelligence, celle de la sensibilité et de la motricité¹³⁹ », laquelle doit

¹³⁹ *Ibid.*, p. 170.

être comprise comme l'intentionnalité originale¹⁴⁰. Par notre étude des mouvements abstraits dans la performance *Charged Space*, nous avons observé que l'objet de l'intention d'Abramović et Ulay sont les corps eux-mêmes. Les artistes ne pénètrent donc pas dans l'objet pour en assimiler sa structure, tel que l'indique le philosophe, mais sont cet objet dont la structure, le schéma corporel, est assimilée d'emblée. Ici, la motricité peut être comprise comme l'intentionnalité originale, voire comme l'intentionnalité unique : c'est par les mouvements seuls que les corps sont atteints.

Ajoutons que, selon le philosophe, le corps apparaît comme posture propre à l'accomplissement d'une tâche actuelle ou possible, ce qui le porte à conclure que le schéma corporel est dynamique. En effet, sa spatialité ne peut être considérée comme celle des autres objets, soit une spatialité de position : elle est une « spatialité de situation¹⁴¹ ». Appliqué au corps, le mot « ici » désigne cet enracinement du corps actif dans un objet, la situation du corps en mouvement face à ses tâches. Prise de conscience de la posture du corps dans le monde, le schéma corporel est une « forme »¹⁴² « en tant qu'il est polarisé par ses tâches, qu'il existe vers elles, qu'il se ramasse sur lui-même pour atteindre son but¹⁴³ ».

Nous constatons ce dynamisme du schéma corporel dans l'œuvre *Charged Space*. Que ce soit lorsqu'ils tournent ou lorsqu'ils parcourent en marchant ou en courant une trajectoire circulaire, les corps des artistes adoptent des positions particulières qui contribuent à amorcer leurs mouvements. Par exemple, au début de l'action, Marina Abramović et Ulay se placent au centre de la galerie, joignent leurs mains et reculent légèrement, dans des directions opposées, afin de pouvoir tendre leurs bras devant eux. En adoptant cette posture, les corps des artistes peuvent enclencher le mouvement, celui de tourner autour d'un axe vertical invisible, duquel découlent tous les autres. Tout au long de la performance, les artistes se positionnent debout, les bras tendus de façon perpendiculaire à leur corps, et amorcent ainsi leurs tournolements, leurs marches ou leurs courses dans l'environnement de la galerie. Ici apparaît le caractère dynamique du schéma corporel, les corps des artistes devenant des postures leur permettant d'accomplir des mouvements (des tâches).

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 165-171.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴² *Ibid.*, p. 129-130.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 130.

La spatialité de situation du schéma corporel est aussi mise en évidence à travers l'œuvre performative *Charged Space*. L'objet de l'intention des artistes étant leur corps lui-même, l'ancrage de leur corps actif dans cet objet est indéniable : le corps en mouvement et le corps lui-même ne peuvent être séparés, ils sont une seule et même chose. Nous constatons de ce fait que, tel que le soutient Maurice Merleau-Ponty, le schéma corporel apparaît comme une forme. Les postures prises par les corps d'Abramović et Ulay sont déterminées par les tâches à accomplir, c'est-à-dire, tourner, bouger, marcher ou courir dans l'espace de la galerie, elles existent pour l'atteinte de leur but, qui est les corps eux-mêmes. Ces propos viennent corroborer ceux, plus contemporains, de Jacques Paillard, qui souligne que l'activité motrice de déplacement s'appuie sur diverses positions dans lesquelles le corps réalise des mouvements, liant ainsi l'espace kinesthésique et l'espace postural.

2.2.2 *Parallel Stress*, de Dennis Oppenheim

Nous continuerons ici l'analyse, plus détaillée, de la performance *Parallel Stress*, de Dennis Oppenheim, laquelle sollicite tout particulièrement l'espace postural. Nous appuierons notre propos sur la notion d'activité motrice de positionnement telle que la conçoit Jacques Paillard, sur les types de geste relevés par Henri Wallon et Liliane Lurçat, de même que sur le concept merleau-pontyen de schéma corporel et celui, paillardien, d'image du corps.

Rappelons-le, Paillard considère qu'il existe deux types d'activité motrice, dont l'une est l'activité de positionnement du corps. Celle-ci se réfère à l'horizontalité de la surface d'appui et s'organise selon l'attraction gravitaire. Nous constatons que Dennis Oppenheim procède à ce type d'activité lors des deux phases de la performance *Parallel Stress*, puisque sa posture – corps arqué, bras allongés de chaque côté de la tête et jambes étendues – se rapporte à l'horizontalité du sol de la jetée de béton et du dépotoir. Parallèle à la chaussée et aux pentes des monticules de pierres, la position du corps de l'artiste se réfère à l'horizontalité de la surface du sol. Cette référence se fait donc dans un rapport de parallélisme, et non de perpendicularité, comme le veut l'expérience quotidienne de l'activité motrice de positionnement.

De plus, au cours de la deuxième phase de l'œuvre, le corps de l'artiste, arqué et couché de manière à épouser les versants des monticules de pierres, subit la gravité normale en prenant appui sur la surface du sol. Il se positionne ainsi selon l'attraction gravitaire. Cependant, dans la première phase de *Parallel Stress*, l'activité de positionnement du corps d'Oppenheim ne s'organise pas selon l'attraction gravitaire, elle n'est pas réalisée de façon à subir l'expérience habituelle de la gravité. Suspendu dans l'espace, les mains et les pieds agrippés aux murs de béton, le corps arqué de l'artiste supporte une forte attraction gravitaire qui l'attire vers le sol. Cette position, conservée aussi longtemps que le peuvent la force physique et l'endurance de Dennis Oppenheim, défie la gravité, laquelle gagne à chaque fois son combat en entraînant le corps de l'artiste dans une chute sur la chaussée.

Nous avons mentionné antérieurement que, selon Wallon et Lurçat, la position du corps dans l'espace entraîne des rapports variés de l'espace postural à l'espace ambiant et que ces rapports sont déterminés par différents types de geste : les gestes orientés par l'habitude ou par l'automatisme et adaptés aux directions de l'espace, les gestes symboliques ou fictifs qui doivent se passer de la présence réelle de l'objet dans l'espace, et les gestes ayant une motivation extérieure à l'automatisme et adaptés à l'espace ambiant. C'est ce dernier type de gestes que nous observons dans l'œuvre performative *Parallel Stress*. En effet, la suspension dans l'espace du corps arqué d'Oppenheim, tout comme son allongement sur le sol, sont des actions singulières qui ne sont pas effectuées par habitude, dans le cadre d'une routine : elles ne font pas partie des gestes exécutés au cours de l'expérience quotidienne. Extérieure à l'automatisme, la motivation exprimée par les actions de l'artiste constitue alors l'accomplissement de sa démarche artistique, soit parvenir au point de courbe le plus accentué du corps, dans l'espace et sur le sol.

Les gestes effectués par Dennis Oppenheim à travers la performance *Parallel Stress* sont également adaptés à l'espace où ils se déroulent. Dans la première étape, les mains et les pieds de l'artiste s'appuient sur des murs de béton, de façon à suspendre son corps dans l'espace entre les deux. Dans la deuxième étape, le corps de l'artiste se couche dans un creux entre des monticules de pierres. L'accomplissement de telles actions, pour être mené à bien, nécessite le recours à des éléments physiques spécifiques, notamment des murs (composés de blocs de béton), un fossé creusé dans le sol, des monticules (formés de pierres), bref,

d'éléments physiques ne pouvant être trouvés facilement en d'autres endroits que ceux choisis par Oppenheim. Ainsi, tout changement de lieu est susceptible d'engendrer des modifications dans les actions que se propose de réaliser l'artiste, de sorte que celles-ci apparaissent adaptées à l'espace in situ.

Tel que précisé auparavant dans ce chapitre, le concept de schéma corporel défini par Maurice Merleau-Ponty met en évidence un corps apparaissant comme posture propre à l'exécution d'une tâche actuelle ou possible. Prise de conscience de la posture du corps dans le monde, le schéma corporel est polarisé par ses tâches, il existe vers elles pour atteindre son but. La définition merleau-pontyenne du schéma corporel est observable à travers *Parallel Stress*. Au cours des deux phases de cette œuvre, le corps de Dennis Oppenheim adopte une seule posture, à savoir se tenir les bras étendus de part et d'autre de la tête, les jambes allongées, de manière à ce que le corps entier forme un arc. Cette posture est déterminée par les actions (les tâches) accomplies par l'artiste : dans un premier temps, suspendre son corps dans l'espace entre deux murs de béton en s'aidant de ses mains et de ses pieds, et dans un deuxième temps, s'allonger dans un creux entre des monticules de pierres. Le corps d'Oppenheim constituant une posture déterminée par ses tâches, celles-ci existent pour l'atteinte d'un but, soit aboutir au point de courbe le plus accentué du corps.

Toutefois, ce n'est pas le concept de schéma corporel amené par Merleau-Ponty qui est le plus propre à être transposé à l'œuvre performative *Parallel Stress*, mais celui d'image du corps tel que l'énonce Jacques Paillard. Distinguant le schéma corporel de l'image du corps, celui-ci propose que l'image du corps relève « d'une fonction d'identification et de reconnaissance de l'objet génératrice de son image perceptive¹⁴⁴ ». L'image du corps semble alors renvoyer à la fonction visuelle, c'est-à-dire, identifier visuellement l'objet et lui donner une image perceptive. Paillard précise aussi qu'elle situe la référence sur le corps lui-même, la situation des objets de l'environnement étant évaluée par rapport à celle du corps pris comme référence¹⁴⁵. Elle constitue ainsi une donnée autoréférentielle.

Présentée au public sous forme de documents photographiques reconstituant les actions menées par Dennis Oppenheim, la performance *Parallel Stress* permet plus facilement aux

¹⁴⁴ Essedik JEDDI (dir.), *op. cit.*, p. 54.

¹⁴⁵ *Ibid.*

récepteurs de transposer une image du corps qu'un schéma corporel. À travers les clichés de l'œuvre, le corps de l'artiste se montre figé dans une seule posture – le corps arqué, les bras allongés de chaque côté de la tête, les jambes étendues –, tantôt suspendu dans l'espace, tantôt couché sur le sol. Les spectateurs peuvent alors identifier l'objet vu, reconnaissant qu'il s'agit d'un corps, celui de l'artiste. Ils perçoivent ainsi de façon visuelle une image du corps qui découle de la position adoptée par le corps photographié. Ajoutons que, dans l'œuvre performative *Parallel Stress*, la position prise par le corps d'Oppenheim offre une représentation du corps lui-même, qui sert de référence. Les récepteurs évaluent cette position du corps de l'artiste par rapport à la situation de leur propre corps, observant le décalage entre la position de leur corps dans l'espace et celle de l'artiste, laquelle leur fournit une singulière image du corps.

2.3 Les pratiques à risque et la performance

2.3.1 Endurer, dépasser ses limites, s'exténuer

Étudiant les pratiques à risque – activités physiques ou sportives qui comportent une part de risque –, David Le Breton identifie l'affrontement comme figure typique de telles activités. L'affrontement désigne le choix d'une relation volontaire au risque. À travers les performances, les exploits, les défis, les compétitions de toutes sortes, l'individu cherche à s'affronter lui-même en mettant à l'épreuve ses ressources personnelles de force, d'endurance, de volonté et de courage. Il s'agit pour lui de dépasser ses limites, de « se défoncer », de poursuivre ses efforts au-delà de ses forces, malgré les difficultés et l'épuisement, dans un abandon provisoire du confort et de la sécurité. Pour y parvenir, l'individu doit soumettre son corps à sa volonté : le corps est l'adversaire qu'il importe de soumettre. Or, pour Le Breton, si l'affrontement à soi-même demeure le trait privilégié des pratiques à risque, celles-ci n'excluent pas la compétition avec les autres. Les épreuves fondées sur l'affrontement à soi et aux autres misent sur l'endurance, qualité physique essentielle pour vaincre ses propres limites ou vaincre les autres qui incarnent symboliquement la limite¹⁴⁶.

¹⁴⁶ David LE BRETON. 1991. *Passions du risque*. Paris, Métailié, « Traversées », p. 16-35 et 68-69.

Les pratiques à risque dont parle David Le Breton sont des activités physiques ou sportives telles que l'alpinisme, l'escalade, le marathon, la course à pied, le triathlon, le saut dans le vide, etc. Néanmoins, l'analyse anthropologique qu'il en effectue nous permet d'entrevoir certaines correspondances avec les œuvres performatives que nous étudions à travers ce chapitre. Voyons de quelles manières se manifeste la figure de l'affrontement, d'abord dans les performances qui mettent en scène des mouvements de déplacement des corps des artistes (*Velocity Piece No. 2*, *Drawing Event* et *Charged Space*), puis dans celles qui présentent les corps des artistes immobiles, dans une posture unique (*Parallel Stress*, *Water-Lift/Body-Sculpture* et la série *Suspensions*).

Dans les œuvres *Velocity Piece No. 2*, *Drawing Event* et *Charged Space*, nous constatons que la relation au risque est volontairement recherchée par les artistes, qui se placent eux-mêmes dans des situations extrêmes liées à leur démarche artistique. Ces situations deviennent pour eux de véritables défis, puisqu'ils doivent y tester leur force physique et leur endurance. En effet, durant la performance *Velocity Piece No. 2*, d'une durée d'une heure, Barry Le Va court d'un mur à l'autre de la salle, s'écrasant contre les murs, puis recommençant jusqu'à ce qu'il soit trop épuisé pour continuer. Au cours de *Drawing Event*, Max Dean et Dennis J. Evans effectuent incessamment un mouvement de va-et-vient pendant six heures, utilisant force physique et endurance pour parvenir à dessiner sur les papiers fixés aux murs. Dans l'œuvre performative *Charged Space*, Marina Abramović et Ulay tournent sur eux-mêmes, marchent ou courent en suivant une trajectoire circulaire, s'arrêtant après une trentaine de minutes, exténués. Ici, la force physique et l'endurance des artistes sont sollicitées par la répétition des mouvements et des déplacements à effectuer, et ce sur une période de temps prolongée, la durée des actions pouvant être de plusieurs minutes, même de plusieurs heures.

De plus, témoignant d'un dépassement de leurs limites, l'épuisement des artistes se manifeste au cours des performances *Velocity Piece No. 2*, *Drawing Event* et *Charged Space*. La vitesse déployée par Le Va pendant ses courses diminue progressivement tout au long de sa performance, de sorte qu'à la fin, le temps nécessaire pour traverser l'espace est doublé. Emporté par la force de l'autre, Dean ou Evans glisse sur le sol de la galerie, reculant, incapable de contrer cette force. Les effondrements et les chutes sont plus fréquents à la fin

de l'œuvre d'Abramović et Ulay, dont les dos se courbent davantage vers l'avant, les genoux fléchissent de plus en plus et les bras mous se balancent devant eux. Toutefois, afin de repousser plus loin les limites fixées par l'épuisement, les artistes semblent soumettre leur corps dans un affrontement avec eux-mêmes ou avec les autres. Comme le souligne Le Breton, lorsqu'il s'agit de s'affronter soi-même, l'endurance constitue une qualité nécessaire. Barry Le Va en fournit la preuve, l'artiste poursuivant ses courses et ses contacts avec les murs malgré des blessures qui le font boiter et saigner. Bien que l'affrontement à soi-même est vécu par tous les artistes à travers les œuvres performatives *Velocity Piece No. 2*, *Drawing Event* et *Charged Space*, les deux dernières rendent compte, respectivement, d'une compétition entre Max Dean et Dennis J. Evans, et entre Marina Abramović et Ulay. Encore une fois, l'endurance de chaque artiste est nécessaire pour vaincre les limites posées symboliquement par l'autre. Au terme de l'œuvre *Drawing Event*, Evans semble parvenu à déployer plus d'endurance que Dean, son dessin révélant une réussite supérieure à celle de son compagnon. Les dernières minutes de la performance *Charged Space* révèlent, quant à elles, plus d'endurance de la part d'Abramović, qui s'effondre sur le sol de la galerie quelques minutes après Ulay, mettant fin à l'action.

Nous remarquons également dans les œuvres *Parallel Stress* et celles de la série *Suspensions*¹⁴⁷ qu'une relation au risque est volontairement souhaitée par les artistes, puisque Dennis Oppenheim et Stelarc accomplissent de leur plein gré des actions périlleuses s'accordant à leur démarche artistique. Ces actions constituent de véritables défis pour ces artistes, qui doivent y mettre à l'épreuve leur force physique et leur endurance. Au cours de la première phase de *Parallel Stress*, l'artiste utilise la force de ses mains et de ses pieds pour suspendre son corps entre deux murs de béton, au-dessus d'un fossé, et ce à plusieurs reprises pendant dix minutes. Dans la deuxième phase, Oppenheim reprend la posture – le corps arqué, les bras étendus de chaque côté de la tête, les jambes allongées – obtenue par la suspension de son corps dans l'espace en se couchant dans un creux entre deux monticules de pierres, pour une durée d'une heure. Durant les performances de la série *Suspensions*, Stelarc est suspendu dans l'espace, dans diverses positions, au moyen de crochets ancrés dans sa

¹⁴⁷ La performance *Water-Lift/Body-Sculpture* n'est pas traitée ici, puisqu'elle place le corps de Klaus Rinke dans une situation peu risquée, celui-ci, attaché de façon sécuritaire par un harnais, étant soulevé au-dessus du sol au moyen d'un palan et d'un réservoir d'eau faisant contrepoids, de sorte que la force physique et l'endurance de l'artiste ne sont pas appelées.

chair. L'insertion des crochets dure environ 90 minutes et les performances prennent en moyenne une quinzaine de minutes. La force physique est particulièrement nécessaire à Oppenheim dans la première phase de son œuvre, lequel s'en sert pour rester suspendu un moment dans l'espace, accroché aux murs de béton. L'endurance est surtout primordiale à Oppenheim dans la deuxième phase de sa performance, de même qu'à Stelarc, la durée des préparatifs et des actions prenant de nombreuses minutes au cours desquelles les corps des artistes se trouvent dans des situations inconfortables, voire douloureuses.

À travers la performance *Parallel Stress* et celles de la série *Suspensions*, nous observons aussi l'épuisement des artistes, lequel exprime le dépassement de leurs limites. Au cours de la première étape de l'œuvre performative de Dennis Oppenheim, les chutes dans le fossé et les reprises continuelles des suspensions dans l'espace paraissent exténuer l'artiste, qui met fin à sa performance après dix minutes. Dans la deuxième étape, la posture adoptée par l'artiste pendant une heure, sur un sol rocheux, est certainement inconfortable et donc susceptible d'entraîner l'épuisement. Éprouvantes physiquement en raison des crochets insérés dans la chair de l'artiste, les suspensions réalisées par Stelarc ne durent en moyenne jamais plus de 15 minutes. La durée de telles performances offre le meilleur indice de l'épuisement ressenti par l'artiste, qui semble toujours détendu et concentré. Cependant, pour faire reculer les limites que fixe l'épuisement, Oppenheim et Stelarc semblent soumettre leur corps dans un affrontement avec eux-mêmes. Qualité primordiale lorsqu'il s'agit de s'affronter soi-même, l'endurance qu'ils déploient au cours de leurs œuvres est nécessaire pour vaincre leurs limites propres. Stelarc en témoigne, subissant l'insertion des crochets dans sa chair pendant environ 90 minutes, puis supportant des suspensions qui étirent et tordent sa peau durant une quinzaine de minutes, certaines en prenant même une trentaine.

2.3.2 Défier la douleur

Entreprises harassantes, les pratiques à risque soumettent le corps à rude épreuve en le contraignant à poursuivre un effort intense, au-delà du supportable. En ce sens, selon David Le Breton, elles recherchent un idéal de maîtrise, de contrôle de soi, mais en même temps, elles ébranlent les capacités physiques et psychologiques de l'individu en l'amenant vers une défaillance (douleur, lassitude, vomissements, panique) qu'il doit sans cesse repousser. De

telles épreuves sollicitent donc le corps qui, pour l'anthropologue, est capable de fournir la preuve tangible de l'intensité de l'engagement. En effet, celle-ci se manifeste par la douleur ressentie, par les blessures et les cicatrices qui inscrivent dans la chair et les muscles de l'individu la trace d'une limite personnelle symboliquement atteinte¹⁴⁸. Ainsi, selon Le Breton, « il s'agit de ruser avec [...] la douleur pour produire du sens à usage personnel¹⁴⁹ », puisqu'à travers la douleur ressentie au cours de l'effort physique prolongé, les pratiques à risque constituent des manières d'éprouver la consistance de soi, de se sentir vivant dans le rapport physique au monde¹⁵⁰.

Les correspondances qui existent entre les pratiques à risque étudiées par l'anthropologue et les œuvres analysées dans ce chapitre – celles de Barry Le Va (*Velocity Piece No. 2*), Max Dean (*Drawing Event*), Marina Abramović et Ulay (*Charged Space*), Dennis Oppenheim (*Parallel Stress*) et Stelarc (série *Suspensions*) – à l'exception de celle de Klaus Rinke (*Water-Lift/Body-Sculpture*), nous permet d'établir que ces performances constituent elles aussi des pratiques à risque et que, de ce fait, les artistes qui les réalisent, comme les individus qui s'adonnent à des activités physiques ou sportives extrêmes, adoptent une attitude de défi face à la douleur. En effet, nous avons souligné que les œuvres performatives à l'étude impliquent les corps des artistes en les plongeant dans des entreprises qui demandent force et endurance. Nous avons également relevé que les défaillances telles que l'épuisement et la fatigue, qui se manifestent au cours de ces œuvres, témoignent du dépassement des limites propres à chaque artiste.

Ceci nous porte à conclure, à l'instar de David Le Breton, que les corps des artistes fournissent la preuve tangible de l'intensité de leur engagement à travers les œuvres *Velocity Piece No. 2*, *Drawing Event*, *Charged Space*, *Parallel Stress* et celles de la série *Suspensions*. Cette intensité va de pair avec la douleur découlant de ces actions, laquelle se présente sous forme de blessures ou de cicatrices comme le montrent, par exemple, les traces de sang sur le front de Barry Le Va provoquées par ses collisions avec les murs, ou encore les nombreuses cicatrices laissées par les crochets ancrés dans la chair de Stelarc. De telles traces témoignent

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 28-29 et 68-69.

¹⁴⁹ Michela MARZANO, *op. cit.*, p. 239.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 239-240.

d'une limite atteinte, même surpassée. Ainsi, nous pouvons affirmer que Barry Le Va, Max Dean, Dennis J. Evans, Marina Abramović, Ulay, Dennis Oppenheim et Stelarc rusent avec la douleur, qu'ils la défient, et ce peut-être, comme le précise Le Breton, pour éprouver la consistance de soi, un sentiment d'existence dans le rapport physique extrême au monde.

Afin de clore le présent chapitre, récapitulons succinctement les éléments qui en ont fait l'objet. Nous avons d'abord décrit les performances de Barry Le Va (*Velocity Piece No. 2*), Max Dean (*Drawing Event*), Marina Abramović et Ulay (*Charged Space*), Dennis Oppenheim (*Parallel Stress*), Klaus Rinke (*Water-Lift/Body-Sculpture*) et Stelarc (série *Suspensions*), cet exercice ayant permis de relever les différentes manières convoquées par ces artistes pour présenter leur corps en mouvement et déplacement, ou encore immobile, dans une posture unique. Nous avons alors constaté que de telles œuvres interpellent les espaces kinesthésique et postural des artistes et des spectateurs. L'étude des types de mouvement définis par Henri Wallon et Liliane Lurçat, des types d'activité motrice de Jacques Paillard, ainsi que du concept merleau-pontyen de schéma corporel, nous a amené à observer que tout mouvement s'amorce sur une position du corps dans l'espace qui est déterminée par l'atteinte d'un but. L'analyse plus détaillée des œuvres performatives *Charged Space*, de Marina Abramović et Ulay, et *Parallel Stress*, de Dennis Oppenheim, a approfondi ce rapport aux espaces kinesthésique et postural. Puis, nous nous sommes concentrés sur la définition que donne David Le Breton des pratiques à risque, épreuves misant sur l'endurance et le dépassement des limites, malgré l'épuisement, et défiant la douleur. Des liens entre les propos de l'anthropologue et les œuvres analysées tout au long de ce chapitre ont finalement été établis, soulignant l'attitude d'affrontement tenace qu'elles demandent face au corps.

Notre troisième chapitre discutera de performances au cours desquelles les artistes marquent leur propre corps ou demandent à l'Autre de le marquer, que ce soit en surface ou en profondeur. Ces œuvres seront décrites dans un premier temps, et analysées en rapport avec l'espace tactile dans un deuxième temps. Pour ce faire, nous nous pencherons sur les deux modalités du toucher observées par James J. Gibson, sur les dimensions du plaisir telles que les conçoit Jean-Didier Vincent, de même que sur les spécificités du sens algique, sens étroitement lié à la perception tactile. Puis, nous procéderons à une analyse plus détaillée de

l'espace tactile à travers l'œuvre performative *Rhythm 0*, de Marina Abramović, et celles de la série des « blessures », de Gina Pane. Finalement, nous examinerons les discours psychanalytiques de Sigmund Freud et de Joël Clerget sur le toucher corporel de l'Autre, ainsi que les idées de Le Breton quant aux expériences d'incisions cutanées et à l'appivoisement de la douleur qu'elles nécessitent. Des correspondances entre ces théories et les performances à l'étude seront proposées, afin de mettre en évidence les significations du toucher.

CHAPITRE III

CORPS MARQUÉ : EMPREINTES, INSCRIPTIONS, COUPURES, INCISIONS

3.1 Le corps marqué en surface, le corps marqué en profondeur

3.1.1 Description des performances de Vito Acconci, Marina Abramović, Valie Export et Gina Pane

Tout au long du présent chapitre, nous décrivons et analyserons des performances au cours desquelles les artistes marquent leur propre corps ou demandent à l'Autre – un artiste invité, un spectateur – de le marquer en surface (*Applications*, *Trademarks* et *Rhythm 0*) ou en profondeur (*Rhythm 0*, *Eros/ion* et la série des « blessures »). Les marques en surface désignent celles qui, ne traversant pas l'épiderme, sont pratiquées sur la peau. Elles sont effectuées par l'application de différentes matières sur le corps des artistes et prennent la forme de baisers, de morsures et d'inscriptions. Les marques en profondeur indiquent, quant à elles, celles qui transpercent la peau de manière à faire couler le sang des artistes. Elles constituent des coupures et des incisions réalisées à l'aide de divers objets tranchants, notamment du verre brisé, des épines de rose et des lames. Attachons-nous à décrire les œuvres performatives de Vito Acconci (*Applications* et *Trademarks*), Marina Abramović (*Rhythm 0*), Valie Export (*Eros/ion*) et Gina Pane (série des « blessures »), afin de mettre en lumière les différents moyens que prennent ces artistes pour marquer ou pour faire marquer, soit en surface, soit en profondeur, leur propre corps.

Vito Acconci exécute *Applications* (figure A.3.1) avec Kathy Dillon et l'artiste Dennis Oppenheim, en 1970. Lors d'une séquence d'actions méticuleusement orchestrée, Dillon applique sur ses lèvres plusieurs couches épaisses de rouge à lèvres coloré et embrasse le corps nu d'Acconci, de sorte que la peau de ses bras et de son torse se retrouve entièrement couverte de traces de baiser. Une fois le corps d'Acconci marqué, de son cou à son nombril, d'empreintes de lèvres rouges, il se dirige vers Oppenheim, resté à l'écart au moment de la

première série d'actions. Frottant alors ses bras et son torse contre le dos nu de Dennis Oppenheim, Vito Acconci tente d'essuyer sa peau des marques de baiser. Il donne ainsi une teinte rouge au dos d'Oppenheim. Enregistrée au moyen d'un appareil vidéographique, cette performance d'une durée de 20 minutes est montrée aux spectateurs par l'entremise du film¹⁵¹.

La même année, Acconci réalise l'œuvre performative *Trademarks* (figure A.3.2) en privé. Assis sur le sol de son atelier de New York, l'artiste entreprend de mordre son propre corps complètement nu, tentant d'atteindre avec sa bouche le plus de membres (ses mains, ses avant-bras, ses bras, sa poitrine, ses mollets, ses cuisses) possible. L'artiste doit procéder à de multiples contorsions pour parvenir à marquer son corps de morsures qui, peu profondes, laissent sur sa peau des traces de dents picotées de rose en raison du sang affluant à la surface. Chacune de ces morsures est ensuite badigeonnée d'encre et imprimée, de la même manière que sont relevées les empreintes des doigts en milieu carcéral¹⁵². Un montage des photographies prises au cours de l'action, des impressions tirées des marques de dents faites par l'artiste sur son propre corps et des notes rédigées par celui-ci constitue les documents qui sont présentés au public¹⁵³.

Accomplie en 1974 au Studio Morra de Naples, la performance *Rhythm 0* (figures A.3.3 à 3.6), de Marina Abramović, invite les spectateurs présents à une participation active. En effet, divers items sont disposés sur une table placée près de l'artiste qui se tient immobile et muette dans la salle de la galerie. Un carton sur lequel figure des instructions informe que ces 72 objets peuvent être utilisés tel que désiré sur son propre corps, l'artiste prenant la responsabilité des actions des participants. Ces « instruments de torture et de plaisir¹⁵⁴ », selon l'expression d'Abramović, comptent notamment du rouge à lèvres, du parfum, une rose, différents tissus, des ustensiles, des aliments, du soufre, un scalpel, un fusil et une balle. Au cours de *Rhythm 0*, l'artiste reste impassible, comme absente, le regard vague, tandis que les spectateurs la placent dans différentes positions, font des inscriptions sur sa peau, puis la

¹⁵¹ Kate LINKER. 1994. « On Language and Its Ruses : Poetry into Performance ». In *Vito Acconci*. New York, Rizzoli, p. 39.

¹⁵² Gloria MOURE (éd.), *op. cit.*, p. 108-111.

¹⁵³ Andrea MANTIN. 2000. *Taboos, Titillations and Thrills*. Catalogue d'exposition (Halifax, Mount Saint Vincent University Art Gallery, 20 mars – 25 juin 2000). Halifax, Mount Saint Vincent University Art Gallery, [n. p.].

¹⁵⁴ Katie CLIFFORD. 2001. « Please Touch ! ». *Artnews*, vol. 100, n° 5, (mai), p. 183.

nettoient, mettent une chaîne autour de son cou et un tissu sur sa tête, lui enfoncent dans la main une rose dont la tige est épineuse et lui font tenir un fusil chargé contre sa gorge. Trois heures plus tard, les actions ayant considérablement dégénéré, deux camps se forment parmi les spectateurs : les instigateurs et les protecteurs. Les instigateurs coupent les vêtements de Marina Abramović de manière à exposer sa poitrine nue, entaillent sa peau, y faisant jaillir son sang, et la contraignent à tenir des clichés de son corps nu, préalablement photographié, devant l'assistance. Les protecteurs mettent un terme à la performance après six heures, soit quelques heures avant celle prévue par l'artiste¹⁵⁵.

L'œuvre *Eros/ion* (figure A.3.7), de Valie Export, se déroule en 1971, devant un public rassemblé à Vienne. L'artiste s'installe d'abord à côté d'une surface rectangulaire sur laquelle est répandu du verre brisé. Couchée sur le sol, les bras allongés de chaque côté de sa tête et les jambes étendues, elle entreprend de rouler son corps entièrement nu sur les éclats de verre, qui entament progressivement sa peau pendant qu'elle traverse la surface. Adoptant la même position, Export roule ensuite son corps coupé sur une plaque de verre transparent, puis sur un grand papier, tous deux placés sur le plancher du lieu où est réalisée la performance. Engendrées par les traitements que l'artiste inflige à son propre corps, les coupures sanglantes dans sa peau dessinent des traits colorés et informels sur ces deux surfaces¹⁵⁶.

Entre 1970 et 1978, Gina Pane exécute une trentaine de « blessures » (figures A.3.8 à 3.12), série d'actions d'abord menée en atelier, puis devant un public dans des galeries et des musées. Complexes, ces performances sont préparées par l'artiste au moyen d'esquisses et de notes lui permettant de mettre en place la structure du récit, de visualiser l'enchaînement des postures, des gestes, des mouvements et leurs interactions avec des objets divers (jouet, balle, fleur, dessin, lunettes, miroir, cahier, etc.) et des figurants, ainsi que de déterminer les moments des pauses méditatives et ceux au cours desquels sont infligées les incisions pratiquées à l'aide d'une lame de rasoir et autres blessures. Les actions de Pane ont une durée variant entre une heure et une heure et demie et nécessitent la participation de nombreux assistants. Chacun dispose d'un story-board, montage de dessins accompagné de notes réalisé

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 182-183.

¹⁵⁶ Hedwig SAXENHUBER. 2007. *Valie Export*. Catalogue d'exposition (Moscou, National Centre for Contemporary Art et Ekaterina Foundation, 4 mars – 3 avril 2007). Vienne, Folio, p. 111-113.

par l'artiste, qui le renseigne sur son rôle : l'éclairage, la projection d'images ou de vidéos, la diffusion de musique, la lecture de textes, la documentation photographique, font l'objet de ces story-boards auxquels doivent se référer les assistants pour assurer le déroulement prévu des actions¹⁵⁷.

Durant la première « blessure » de Gina Pane, *Blessure théorique*, la lame de rasoir est successivement utilisée pour découper un papier, fendre un tissu et inciser un doigt. Trois photographies témoignent de ces actions, conduites dans l'atelier parisien de l'artiste en 1970. Débutent ensuite les interventions accomplies devant public. En 1973, à la Galerie Diagramma de Milan, l'artiste réalise *Action sentimentale*, une œuvre au cours de laquelle elle plante les épines d'une rose sur son bras tendu et opère une incision au creux de sa main de manière à recréer une rose, le sang venant perler sur la peau de son bras et de sa main. Dans la performance *Discours mou et mat*, présentée deux ans plus tard à la Galerie De Appel à Amsterdam, Pane martèle deux miroirs de ses poings nus, puis se coupe les lèvres et la langue jusqu'à ce que le sang coule sur son menton. En 1977, Gina Pane exécute *Laure* à Bruxelles, à la Galerie Isy Brachot. Au cours de cette œuvre performative, l'artiste enfonce des aiguilles attachées à des fils de couleur dans son avant-bras. Ensuite assise dans un fauteuil, sous une ampoule verte à la lumière intermittente, elle s'entaille le dessus de la main droite, dont le sang tache un cahier placé sur ses genoux. La « blessure » *Little Journey*, sa dernière, est entreprise en 1978 au Los Angeles Institute of Contemporary Art. Après avoir cassé du verre avec son corps, le sang coulant de sa tempe le long de son visage, l'artiste s'incise l'épaule jusqu'à ce que le sang y apparaisse¹⁵⁸.

3.1.2 L'espace tactile sollicité dans les œuvres de Vito Acconci, Marina Abramović, Valie Export et Gina Pane

Les descriptions des performances de Vito Acconci (*Applications* et *Trademarks*), Marina Abramović (*Rhythm 0*), Valie Export (*Eros/ion*) et Gina Pane (série des « blessures ») effectuées précédemment permettent de rendre compte des différents moyens convoqués par ces artistes pour marquer leur propre corps ou pour le faire marquer par autrui, que ce soit en

¹⁵⁷ Blandine CHAVANNE, *op. cit.*, p. 8-10, 24-32.

¹⁵⁸ Anne TRONCHE. 1997. *Gina Pane. Actions*. Paris, Fall édition, p. 79-108.

surface (*Applications*, *Trademarks* et *Rhythm 0*) ou en profondeur (*Rhythm 0*, *Eros/ion* et la série des « blessures »). Elles montrent également que de telles œuvres sont susceptibles d'interpeler l'espace tactile des artistes et des récepteurs. Dans cette section, nous analyserons cet espace en nous penchant sur les définitions élaborées au chapitre I, plus précisément sur les deux modalités du toucher examinées par James J. Gibson, sur les dimensions du plaisir telles que les conçoit Jean-Didier Vincent, ainsi que sur les spécificités du sens algique, étroitement lié à la perception tactile.

James J. Gibson enseigne que le contact avec un stimulus peut s'établir selon deux modalités du toucher : active et passive. Le toucher actif désigne l'action de toucher, une exploration tactile qui nécessite un mouvement des mains ou la participation des extrémités du corps. Le toucher passif, ou ce que nous pourrions appeler « être touché », ne demande pas de mouvements volontaires vers le stimulus¹⁵⁹. À travers les œuvres performatives *Trademarks*, *Eros/ion* et celles de la série des « blessures », nous observons que les artistes, agissant seuls, opèrent sur leur propre corps et sur les objets un tact actif. Dans *Trademarks*, Vito Acconci procède à une exploration tactile de son corps à l'aide de ses dents, avec lesquelles il touche quelques-uns de ses membres en les mordant. Pour Valie Export, l'exploration tactile se fait, au cours de l'œuvre *Eros/ion*, au moyen de son corps entier. Se roulant sur différentes surfaces, l'artiste utilise l'ensemble de son corps tactile pour entrer en contact avec le verre brisé, la plaque de verre et le papier. Durant les actions de la série des « blessures », Gina Pane entreprend l'exploration tactile de son propre corps avec des lames de rasoir ou d'autres instruments coupants dirigés contre sa peau, ainsi que de divers objets par ses seules mains. Nous pouvons donc poser que ces trois artistes ont recours à la modalité active du toucher lors de ces performances.

Cependant, nous constatons que dans les œuvres impliquant la participation d'artistes invités ou de spectateurs, à savoir *Applications* et *Rhythm 0*, les deux modalités du toucher sont exploitées. Au cours de la performance *Applications*, Vito Acconci opère dans un premier temps un tact passif. Alors que Kathy Dillon enduit de baisers, traces de rouge à lèvres appliqué en couches épaisses, les bras et le torse nus d'Acconci, celui-ci reste immobile, subissant le contact des lèvres. À l'inverse, Dillon adopte un toucher actif,

¹⁵⁹ James J. GIBSON, *loc. cit.*, p. 477 et 489.

procédant à une exploration tactile du corps d'Acconci au moyen de ses lèvres qui le parcourent. Dans un deuxième temps, c'est Vito Acconci qui touche activement le corps de Dennis Oppenheim, frottant son corps couvert d'empreintes de lèvres rouges sur le dos nu de l'autre. Oppenheim expérimente au contraire la modalité passive du toucher en demeurant dans une position fixe, tandis que les bras et le torse d'Acconci sont promenés sur son dos de manière à lui donner une teinte rouge.

Tout au long de *Rhythm 0*, Marina Abramović opère un toucher passif. L'artiste n'effectue aucun mouvement volontaire pendant que les participants manipulent son corps ou utilisent sur lui les différents objets mis à leur disposition. Elle se laisse toucher, assumant la responsabilité des contacts sur son corps, acceptant ces contacts parfois tendres, parfois agressifs. Dès lors, il apparaît que les spectateurs sont tactilement très actifs. Obéissant aux consignes inscrites sur le carton d'information, ils se servent de leurs mains ou encore des items de leur choix pour procéder à l'exploration tactile du corps d'Abramović. Par exemple, avec leurs mains, ils placent le corps de l'artiste dans différentes positions çà et là dans l'espace de la galerie ; les objets qu'ils manipulent aident aux interventions (inscriptions faites avec de la peinture, entames pratiquées avec un objet tranchant, etc.) entreprises sur son corps.

Jean-Didier Vincent distingue trois dimensions du plaisir, dont l'une est temporelle. Cette dimension révèle le fait que l'individu, depuis sa naissance, « apprend » le plaisir et l'aversion. Celui qui emmagasine des objets de plaisir parvient à associer certains stimuli à des affects phoriques¹⁶⁰. Et ajoutons que, à l'inverse, l'individu peut emmagasiner des objets d'aversion et arriver à lier d'autres stimuli à des affects disphoriques. À travers les œuvres de Vito Acconci (*Applications* et *Trademarks*), Marina Abramović (*Rhythm 0*), Valie Export (*Eros/ion*) et Gina Pane (série des « blessures »), nous remarquons que le plaisir (et l'aversion) se manifeste dans sa dimension temporelle. Dans l'œuvre performative *Applications*, les lèvres et le rouge qui les colorent constituent des objets de plaisir, car les traces de lèvres rouges laissées par Kathy Dillon sur les bras et le torse nus de Vito Acconci matérialisent des baisers mutuellement consentis, donnés et reçus. Étant associés à la caresse du baiser sur la peau, ces objets renvoient à l'agréable, à des états affectifs phoriques.

¹⁶⁰ Jean-Didier VINCENT, *op. cit.*, p. 217-219.

Toutefois, durant *Trademarks*, la bouche n'est plus considérée comme un objet de plaisir, puisque ce ne sont plus les lèvres, mais les dents qui entrent en contact de manière douloureuse avec le corps d'Acconci, créant des états affectifs disphoriques. De façon générale au cours de la performance *Rhythm 0*, les items mis à la disposition des spectateurs sont employés conformément au type d'objets – de plaisir ou d'aversion – qu'ils évoquent : le coton doux sert à nettoyer la peau de l'artiste des inscriptions qui y sont faites et le fusil est utilisé comme instrument menaçant contre sa gorge, le premier procurant des sensations agréables associées à des affects phoriques, le second des sensations désagréables renvoyant à des affects disphoriques. Dans *Eros/ion*, Valie Export se sert du verre brisé pour entamer sa peau, tout comme Gina Pane, au cours de ses actions, utilise des lames de rasoir, des aiguilles ou du verre brisé pour blesser la sienne. Ces items acérés constituent des objets d'aversion entraînant des états affectifs disphoriques en raison de la douleur qu'ils peuvent causer. Bref, de telles œuvres mettent en évidence la dimension temporelle du plaisir (et de l'aversion).

Une autre dimension du plaisir, selon Vincent, est la dimension extracorporelle, laquelle énonce que l'objet de plaisir vient de l'extérieur, par exemple, de la caresse d'un tissu duveteux¹⁶¹. La performance *Applications*, de Vito Acconci, nous semble rendre compte plus que les autres œuvres à l'étude de cette dimension. Nous avons relevé au paragraphe précédent que les lèvres et le rouge qui les maquille constituent des objets de plaisir car, étant associés à la caresse du baiser sur la peau, ceux-ci entraînent des états affectifs phoriques. Extérieurs au corps de l'artiste, ces objets de plaisir procurent des sensations agréables par la caresse et la douceur des baisers donnés et reçus, lesquels sont représentés par les traces colorées sur sa peau.

Modalité plus spécifique de l'espace tactile, le sens algique (la douleur) est étroitement lié aux seuils de la perception tactile¹⁶². Évaluant ces seuils, Maurice Pradines relève que la perception tactile permet l'anticipation, du plus loin possible, des impressions douloureuses¹⁶³. Le sujet qui connaît la teneur affective disphorique d'un stimulus douloureux peut donc fuir les situations susceptibles d'engendrer de la douleur¹⁶⁴. En regard

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 217-218.

¹⁶² Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 442.

¹⁶³ Maurice PRADINES, *op. cit.*, p. 107-108.

¹⁶⁴ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 452.

des œuvres performatives *Trademarks*, *Rhythm 0*, *Eros/ion* et de celles de la série des « blessures »¹⁶⁵, nous pouvons soutenir, à l'instar de Pradines, que la perception tactile permet d'anticiper les impressions douloureuses. Durant *Trademarks*, Vito Acconci se sert de ses dents pour s'infliger des morsures. Marina Abramović invite les spectateurs de *Rhythm 0* à employer sur son propre corps des objets « de torture », tels que des ciseaux, un marteau, un scalpel et un fusil. Roulant sur une surface recouverte de verre brisé, Valie Export pratique sur son corps nu des coupures sanglantes, dans *Eros/ion*. Tout au long de la série des « blessures », Gina Pane utilise, entre autres, des lames de rasoir pour inciser sa peau. Comme nous l'avons montré lors de notre examen de la dimension temporelle du plaisir (et de l'aversion), les dents et les différents items employés par les artistes ou les spectateurs constituent des objets d'aversion entraînant de la douleur lorsqu'ils agissent sur le corps des artistes. Les ayant eux-mêmes choisis et n'hésitant pas à s'en servir ou à demander à autrui de le faire, Acconci, Abramović, Export et Pane anticipent les impressions douloureuses du contact des dents, des ciseaux, du marteau, du scalpel, du fusil, du verre brisé et des lames de rasoir sur leur corps. Malgré la certitude de la douleur des contacts à venir, ces artistes se mettent en situation de danger, montrant ainsi qu'ils assument le fait d'avoir mal, qu'ils ne cherchent pas à fuir.

3.2 Toucher, plaisir, douleur et sens algique dans les performances

3.2.1 *Rhythm 0*, de Marina Abramović

Nous procéderons ici à une analyse plus détaillée de la performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, laquelle interpelle l'espace tactile. Nous débuterons notre discussion en examinant les deux modalités du toucher relevées par Gibson. Puis, nous nous concentrerons sur les hypothèses de Vincent concernant la dimension temporelle du plaisir, et sur les spécificités du sens algique, sens étroitement lié à la perception tactile. Nous terminerons notre analyse en considérant les différentes propriétés des espaces olfactif et gustatif, lesquels sont particulièrement sollicités au cours de *Rhythm 0*.

¹⁶⁵ La performance *Applications* n'est pas considérée ici, puisque nous avons exposé qu'elle met en scène des objets de plaisir sollicitant des affects phoriques.

Nous observons que l'œuvre performative *Rhythm 0* convoque les deux modalités du toucher. D'abord, c'est le tact passif qui est opéré par Marina Abramović. Posé sur la table parmi des dizaines d'objets, un carton d'information explique que ceux-ci peuvent être utilisés sur le corps de l'artiste selon la volonté des participants. L'artiste accepte, immobile, les traitements que lui infligent les spectateurs, touchant son corps avec leurs mains ou par l'intermédiaire des différents objets qu'ils manipulent. Que ces traitements soient tendres, notamment lorsqu'elle est nettoyée des inscriptions faites sur son front et sous son cou, ou qu'ils soient agressifs, par exemple lorsqu'un spectateur lui place dans la main la tige d'une rose pleine d'épines qui transpercent sa peau, Abramović n'effectue aucun mouvement volontaire, demeurant impassible, absente même. Peinture, tissus, chaîne, fusil, manteau, rose, objets tranchants, mains des spectateurs, entrent ainsi en contact avec son corps sans qu'elle ne réagisse, dans une passivité tactile des plus complètes.

Les spectateurs, quant à eux, expérimentent un tact très actif. Dans certaines situations, ils manipulent de leurs mains le corps de l'artiste pour le mettre dans différentes postures ou pour le déplacer dans le lieu d'exposition, l'allongeant sur le sol ou sur une table. L'un d'entre eux prend même le visage de Marina Abramović entre ses mains, la touche tendrement et l'embrasse sur la joue. Dans d'autres situations, particulièrement celles au cours desquelles des marquages sont effectués en surface ou en profondeur, les participants prennent les objets mis à leur disposition pour intervenir sur le corps de l'artiste. Ils réalisent des inscriptions sur son front et à la base de son cou avec de la peinture, ils entaillent sa peau à l'aide d'un objet coupant – un couteau, un scalpel ou peut-être les épines de la rose. Appliquant les consignes fournies par le carton d'information, les participants se servent ainsi de leurs mains ou encore des instruments de leur choix, parmi les 72 posés sur la table, qu'ils dirigent sur le corps d'Abramović pour procéder à leur guise à son exploration tactile.

Dans la performance *Rhythm 0*, nous relevons que le plaisir (et l'aversion) se déploie dans le temps. Marina Abramović qualifie « d'instruments de torture et de plaisir » les objets utilisés par les spectateurs sur son propre corps, et ceux-ci sont justement employés de manière à instaurer le plaisir ou l'aversion (la torture) : le coton doux sert à effacer les inscriptions qui marquent la peau de l'artiste et le fusil appuyé contre sa gorge menace de la blesser. À l'exemple du coton et du fusil, les objets de plaisir, notamment le rouge à lèvres,

les plumes, le parfum, le miel et le vin, produisent des stimuli associés à des affects phoriques, tandis que les objets d'aversion, tels que le soufre, le couteau de poche, les ciseaux, le marteau et le scalpel, engendrent des stimuli renvoyant à des affects disphoriques. Cependant, la qualité d'objet de plaisir ou d'aversion de certains items disposés à l'intention du public peut dépendre de l'utilisation qu'il en fait sur le corps d'Abramović, durant *Rhythm 0*. En effet, la rose, agréable par son odeur, sa couleur et sa douceur, devient un objet d'aversion lorsque les spectateurs contraignent l'artiste à serrer la tige épineuse dans sa main. Ses épines pénétrant douloureusement la peau de l'artiste, la fleur crée des états affectifs disphoriques. Néanmoins, cette performance fait ressortir la dimension temporelle du plaisir (et de l'aversion) en soulignant que les individus, lors de leur « apprentissage » du plaisir et de l'aversion, séparent les objets procurant des sensations agréables de ceux provoquant des sensations douloureuses, ces objets de plaisir et d'aversion étant respectivement associés à des états affectifs phoriques et des états affectifs disphoriques.

Au cours de l'œuvre performative *Rhythm 0*, Marina Abramović demande aux participants d'utiliser selon leur volonté, sur son propre corps, des items dont certains sont susceptibles d'entraîner de la douleur. Ces objets « de torture » comptent notamment une fourchette, un couteau de poche, des ciseaux, des clous, un marteau, une scie, un tuyau de métal, un scalpel et un fusil qui, nous l'avons noté en étudiant la dimension temporelle du plaisir (et de l'aversion), constituent des objets d'aversion se rapportant à des affects disphoriques lorsqu'ils sont manipulés sur le corps de l'artiste. Par exemple, les spectateurs se servent d'un objet acéré, comme le couteau, le scalpel ou les épines de la rose, pour entamer douloureusement la peau d'Abramović. Il apparaît ici que, tel que le soutient Pradines, l'artiste anticipe les impressions douloureuses que peuvent lui causer le contact des instruments « de torture » sur son corps, puisqu'elle les a elle-même choisis et mis à la disposition du public. De ce fait, elle ne cherche pas à éviter le contact avec ces objets. La connaissance de leur teneur affective disphorique ne l'empêche pas de se mettre dans des situations pouvant engendrer de la douleur, l'artiste assumant sans intervenir les traitements douloureux qui lui sont administrés. Marina Abramović ne cherche donc pas à fuir ces situations ; elle les provoque.

L'expérience de la performance *Rhythm 0* invite également les récepteurs à la manipulation d'objets producteurs d'odeurs et de saveurs, interpellant leurs espaces olfactif et gustatif. Stimuli les plus reliés aux agents qui les produisent, les odeurs et les saveurs perçues sont toujours associées, associables, à quelque chose de connu. Les espaces olfactif et gustatif sont aussi étroitement liés à la mémoire affective : lorsqu'ils sont sollicités, ces espaces suscitent des expériences affectives intenses¹⁶⁶. Les éléments odorants et savoureux placés à l'intention du public proviennent de produits fragrant (parfum, rose, savon), de nourriture et de boissons (pain, vin, miel, sel, sucre, gâteau, raisins, huile d'olive, romarin, pomme), ainsi que de substances chimiques (alcool, soufre) ou animales (os d'agneau). Le constat photographique et le récit de l'œuvre ne permettent pas d'affirmer que les spectateurs ont fait usage de ces éléments mais, percevant leurs odeurs et anticipant leurs saveurs au moment de leur passage à proximité de la table, ils ont certainement été en mesure de les associer à des substances connues, ou du moins à des catégories connues. Renvoyant à quelque chose qu'ils connaissent, les odeurs et les saveurs ancrées dans leur mémoire affective conduisent à des expériences agréables, plaisantes, ou encore à des expériences désagréables, déplaisantes. Ainsi, les odeurs et les saveurs issues du parfum, de la rose, du vin, du miel et du romarin, par exemple, sont plus susceptibles de susciter des expériences agréables que le soufre et l'os d'agneau, bien que la nature de telles expériences affectives dépendra certainement de l'histoire d'Abramović et de celle de chaque récepteur.

3.2.2 La série des « blessures », de Gina Pane

Dans la présente section, nous effectuerons une analyse détaillée des œuvres de la série des « blessures », de Gina Pane, en rapport avec l'espace tactile. Nous étudierons d'abord le toucher actif, une des modalités du toucher, selon Gibson. En nous référant ensuite aux travaux de Vincent, nous nous consacrerons à l'examen de la dimension temporelle du plaisir. Nous nous pencherons finalement sur les spécificités du sens algique, lequel est étroitement lié à la perception tactile.

¹⁶⁶ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 550-559.

À travers la série des « blessures », nous constatons que Gina Pane a recours au tact actif. L'artiste procède à l'exploration tactile, d'une part, de son propre corps en employant des lames de rasoir ou d'autres objets tranchants qu'elle manœuvre contre sa peau, et d'autre part, des objets nécessaires au déroulement de ses actions en utilisant directement ses mains. La performance *Blessure théorique* demande la manipulation du papier et du tissu, de même que l'incision d'un doigt à l'aide d'une lame de rasoir. Au cours de l'œuvre *Action sentimentale*, Pane manie des bouquets de roses, puis plante les épines d'une rose sur son bras tendu et entame le creux de sa main avec une lame de rasoir. Durant l'action *Discours mou et mat*, elle martèle de ses poings nus deux miroirs, avant d'utiliser une lame de rasoir pour entailler ses lèvres et sa langue. La « blessure » *Laure* présente l'artiste enfonçant des aiguilles dans son avant-bras et manipulant un cahier au-dessus duquel elle se coupe la main avec une lame de rasoir. Dans l'œuvre *Little Journey*, elle brise du verre avec son corps et s'incise l'épaule au moyen d'une lame de rasoir. Ces performances de la série des « blessures » montrent que Gina Pane dirige de ses mains des objets tranchants et pointus, notamment des lames de rasoir, des épines de rose, des aiguilles et du verre brisé, par l'intermédiaire desquels elle entre en contact avec son corps de manière à lui infliger des blessures. Elles indiquent également que les objets, tels que le papier, le tissu, les bouquets de roses, les miroirs et le cahier, sont touchés par les mains de l'artiste qui les place dans toutes sortes de mises en scène impliquant leur manipulation. Pane opère ainsi sur son propre corps et sur les objets la modalité active du toucher.

Nous observons que la dimension temporelle du plaisir (et de l'aversion) se révèle dans les œuvres de la série des « blessures ». Plusieurs objets employés par l'artiste y évoquent l'aversion car, acérés, comme les lames de rasoir, les aiguilles et le verre brisé, ils sont responsables des blessures douloureuses qu'elle s'inflige. Même des items n'étant généralement pas associés à des objets d'aversion, notamment les roses, sont transformés comme tels par l'artiste qui les utilise pour blesser son corps. Dans *Action sentimentale*, Gina Pane – de la même manière que le font les participants de la performance de Marina Abramović, *Rhythm 0* – détourne la rose, dont l'odeur, la couleur et la douceur en font un objet agréable, en un objet d'aversion en plantant dans son bras tendu les épines de la tige. Soulignons que l'artiste confère également à cet objet une image de douleur en recréant une rose sanglante au moyen d'incisions pratiquées avec une lame de rasoir au creux de sa main.

Manœuvrés pour entailler sa peau de façon douloureuse, les objets utilisés par Pane renvoient à des objets d'aversion pouvant être liés à des états affectifs disphoriques. Ainsi, les œuvres de la série des « blessures » soulignent que le plaisir (et l'aversion) se déploie dans le temps : durant leur « apprentissage » du plaisir et de l'aversion, les individus distinguent les objets associés à l'agréable, au plaisir, de ceux liés au désagréable, à la douleur, et les rapportent, les uns, à des affects phoriques, les autres, à des affects disphoriques.

Tout au long de cette série, Gina Pane dirige sur son propre corps des objets tranchants et pointus provoquant de la douleur. Comme nous l'avons établi en nous penchant sur la dimension temporelle du plaisir (et de l'aversion), les lames de rasoir, les aiguilles, le verre brisé, désignent des objets d'aversion qui renvoient à des états affectifs disphoriques dès lors qu'ils entrent en contact avec le corps de l'artiste. En effet, celle-ci se place dans toutes sortes de mises en scène au cours desquelles surviennent, au moment voulu, les coupures et les incisions pratiquées dans sa peau à l'aide de tels items, faisant surgir des sensations douloureuses. Ayant elle-même déterminé les objets qu'elle utilise sur son propre corps, Pane planifie les impressions de douleur que ces objets d'aversion peuvent lui procurer en entrant en contact avec sa peau. Et, à l'instar de Maurice Pradines, nous pouvons affirmer ici que la perception tactile permet d'anticiper les impressions douloureuses. Cependant, à travers les œuvres performatives de la série des « blessures », c'est de façon volontaire que l'artiste se place en situation de danger, pratiquant sur son propre corps des blessures douloureuses méticuleusement préparées. Il semble ainsi que l'artiste ne cherche pas à fuir une telle situation, mais qu'elle s'y engage malgré la douleur et, avancerions-nous, à cause de celle-ci.

3.3 Le toucher et les incisions cutanées dans la société et dans les pratiques performatives

3.3.1 Le toucher et l'Autre

Selon Sigmund Freud, le toucher corporel est le but premier de l'investissement, aussi bien agressif que tendre, dans un être. Le toucher aspire à l'union, à la suppression des frontières entre le sujet et l'Autre, mais il peut également viser la destruction d'autrui, parfois par arme interposée. D'où les nombreuses interdictions mises sur le toucher – d'un objet, de l'Autre, de soi-même –, qui en font un tabou ; la peur du toucher ne découle pas tant de

l'action, mais de ce dont elle est investie, c'est-à-dire, d'une charge érotique, d'une densité pulsionnelle, d'un sentiment de haine de l'Autre, d'une envie de le tuer. Freud souligne dans *Totem et tabou* (1913) que « [l]e toucher est le début de toute emprise, de toute tentative de s'asservir une personne ou une chose¹⁶⁷ ». Le toucher devient mainmise sur l'Autre, objet de cette pulsion de préhension : être en contact avec l'Autre par le toucher corporel, c'est être aux prises avec le désir de l'Autre. Le psychanalyste ajoute que, dans le rapport tactile à l'Autre, la peau constitue une zone érogène chargée de plaisir et d'excitations nouvelles. Le sujet entre donc en contact avec la peau de l'Autre, devenu objet sexuel, par la médiation de la dimension pulsionnelle. Allant dans le même sens que Sigmund Freud, Jean Florence précise que ce qu'il y a de diabolique dans le contact avec autrui est justement cette dimension pulsionnelle. Orientant le toucher corporel de l'Autre, le désir éveille le côté diabolique du contact, qui désunit et sépare, de telle sorte que le contact est vécu comme dangereux et destructeur¹⁶⁸.

Joël Clerget traite, quant à lui, d'un toucher qui n'est ni guidé par la pulsion, ni par la volonté de jouir du corps de l'Autre pour en obtenir quelque chose. Rencontre de deux sujets, le contact ne désigne pas le seul toucher des épidermes ou des muqueuses, mais confère au rapport tactile un sens relationnel : le sujet touchant est par là même touché par ce qu'il éprouve comme un désir de l'Autre. Or, le sujet ne doit pas craindre ce désir qui se révèle, car le toucher corporel, lorsqu'il est autorisé par l'Autre acceptant cette intimité, acquiert une puissance révélatrice d'une densité, d'un poids, d'un volume, qui font exister les sujets dans l'épaisseur de leur corps. À ce propos, Clerget observe que dans l'approche tactile de l'Autre, le sujet découvre à la fois son propre corps et celui de l'Autre, et par le fait même, perçoit l'altérité qui les constitue, lui et l'Autre, en prochains. Sentir le corps de l'Autre, c'est sentir la présence d'un corps qui est autre, mais le toucher, pour être « juste », ne doit pas enfermer l'Autre dans ce corps autre ; du contact de celui-ci doit surgir la révélation d'un sujet, sa naissance au lieu de l'Autre¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Joël CLERGET. 1997. *La main de l'Autre. Le geste, le contact et la peau. Approche psychanalytique*. Ramonville-Saint-Agne, Érès, p. 14.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 14, 34-35 et 60.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 52-77.

Le rapport tactile qu'entretient un sujet avec l'Autre est mis en évidence dans les œuvres performatives de Marina Abramović (*Rhythm 0*) et de Vito Acconci (*Applications*), lesquelles impliquent la participation de spectateurs ou d'artistes invités. Dans *Rhythm 0*, des instructions figurant sur un carton appellent les récepteurs à utiliser à leur guise sur le corps de l'artiste les différents objets mis à leur disposition. Dès lors que les interdictions de toucher sont levées débute l'investissement des participants dans le corps de l'artiste par un toucher corporel effectué à l'aide des mains directement ou par l'intermédiaire d'objets. Cet investissement est parfois tendre. Par exemple, un spectateur prend le visage de l'artiste dans ses mains pour l'embrasser tendrement sur la joue, supprimant les frontières entre les deux corps. Au moment de ce contact, la poitrine nue d'Abramović est exposée aux regards, ce qui confère à la scène une charge érotique et pulsionnelle.

Cependant, au cours de la performance *Rhythm 0*, l'investissement des spectateurs dans le corps de l'artiste est plus souvent agressif que tendre. Comme si le droit de toucher avait déclenché une volonté de destruction du corps de l'artiste chez les « agresseurs », ceux-ci blessent sa main avec la tige épineuse d'une rose, lui font tenir un fusil chargé contre sa gorge et incisent sa peau à l'aide d'un objet tranchant jusqu'à faire couler son sang sur sa poitrine nue. Perpétrées au moyen d'armes, d'objets « de torture », ces actions témoignent d'un sentiment de haine pour l'artiste, voire d'une envie de la tuer. Davantage, durant *Rhythm 0*, certains participants coupent les vêtements de Marina Abramović de manière à exposer son corps, entament la peau de sa poitrine ainsi mise à nu et la contraignent à tenir des clichés de son corps dénudé, préalablement photographié, devant le public. La détermination agressive de ces spectateurs à dévoiler le corps de l'artiste rend compte du fait que la peau, zone érogène, constitue le corps en objet de désir, de même qu'elle souligne la mainmise des participants sur le corps de l'artiste qui se laisse infliger de tels traitements sans intervenir. Des contacts avec ce corps devenu objet de désir advient une dimension pulsionnelle qui est dotée de cet aspect diabolique dont parle Florence. Ceux-ci sont dangereux et destructeurs, tant sur le plan physique que psychologique, et renvoient à ce sentiment de haine, à cette envie de tuer qu'inhibent les interdictions socioculturelles de toucher.

Réalisée par Vito Acconci, avec Kathy Dillon et l'artiste invité Dennis Oppenheim, l'œuvre *Applications* lève également les interdictions de toucher pour amorcer un investissement des protagonistes dans le corps de l'un ou de l'autre. Accompli par un toucher corporel pratiqué au moyen de différentes parties du corps, cet investissement évoque la tendresse. Dillon, dont les lèvres sont enduites de couches épaisses de rouge à lèvres coloré, embrasse la peau nue des bras et du torse d'Acconci de manière à ce qu'elle soit entièrement couverte de traces de baiser. Puis, Acconci frotte son corps marqué d'empreintes de lèvres rouges contre le dos nu d'Oppenheim. Faites d'une succession de baisers, de frottis, de marquages et de contacts des corps qui suggèrent l'union, la suppression des frontières entre les sujets, cette performance est dotée d'une charge érotique et pulsionnelle.

Toutefois, *Applications* donne à voir des rencontres entre deux sujets – entre Kathy Dillon et Vito Acconci, puis entre Vito Acconci et Dennis Oppenheim –, des rencontres induites par un toucher corporel qui n'est pas motivé par une pulsion dangereuse et destructrice. Ces rencontres, qui impliquent des contacts épidermiques tendres, confèrent au toucher ce sens relationnel expliqué par Joël Clerget. Entrant en contact avec le corps de l'un ou de l'autre, les protagonistes semblent éprouver sans aucune crainte le désir de l'Autre : les rencontres sont mutuellement consenties, chacun acceptant l'Autre dans cette intimité dont rendent compte les actions d'embrasser une peau nue et d'unir deux corps dénudés. De ce fait, nous pouvons affirmer, à l'instar de Clerget, que les rapports tactiles de Dillon et Acconci, et d'Acconci et Oppenheim, acquièrent une densité, un poids, un volume qui dévoilent leur existence à travers l'épaisseur de leur corps. En embrassant les bras et le torse nus de Vito Acconci, Kathy Dillon découvre et distingue son propre corps et celui de l'artiste qui, à son tour, en frottant son corps contre le dos nu d'Oppenheim, découvre et différencie son propre corps et celui de l'artiste invité. Touchés de cette façon, sans la moindre dimension pulsionnelle diabolique, les corps d'Acconci et Oppenheim ne sont pas enfermés dans des corps autres ; ces artistes se révèlent, dans leur corps, en tant que sujets.

3.3.2 La peau et l'incision

Marquant les limites de soi, établissant la frontière – vivante et poreuse – entre le dedans et le dehors, la peau détermine le rapport au monde de l'individu. David Le Breton se

penche sur ce rapport qui, pour certains, est vécu à travers des atteintes délibérées au corps, notamment les incisions cutanées, souvent pratiquées à l'aide du verre, d'une lame de rasoir ou d'un couteau. Selon lui, le sujet qui s'inflige de tels traitements en contrôle les conditions, ceux-ci étant des tentatives de maîtrise de soi et de ses sensations corporelles. Ces entailles ne sont pas des atteintes définitives à la fonctionnalité du corps : ponctuelles, rarement principes d'existence, elles constituent des altérations de la peau laissant au pire une cicatrice. Le Breton souligne également que, dans la pratique de l'incision, c'est le corps qui prend la parole, l'individu transformant en actes ce qu'il est incapable de dire. Les entames et le sang qui en coule deviennent alors un langage communiqué à même la peau. Ainsi, pour l'anthropologue, le corps, et en particulier la peau, constitue un lieu privilégié pour se maintenir en relation avec le monde et pour attester, temporairement, de son existence. Il importe pour le sujet d'éprouver son enracinement dans le monde, de se « sentir » exister, sensations que seuls peuvent lui procurer la blessure, le sang et l'éventuelle douleur¹⁷⁰.

De plus, David Le Breton relève que les atteintes au corps s'opposent aux significations que lui attribue la société occidentale. Délibérément infligée, la blessure frappe et choque, car elle témoigne de transgressions insupportables, à savoir l'altération de la frontière du corps, l'écoulement du sang, la douleur sciemment donnée et le jeu symbolique avec la mort. En effet, la peau est une enceinte qu'il est interdit de franchir, la folie, le masochisme ou la perversité étant souvent évoqués à l'endroit des individus qui l'attaquent¹⁷¹. Selon l'anthropologue, celui qui s'incise la peau signale son mépris ou son indifférence face au corps lisse, hygiénique, esthétique et achevé qui désigne la norme dans la société occidentale. Profanant la sacralité sociale du corps, l'individu entre dans une sorte de dissidence : attenter à l'image du corps (et donc de soi) devient pour lui une manière de dire son refus des conditions d'existence qui lui sont imposées. Finalement, Le Breton note que le sujet qui entame sa peau bouleverse ses propres limites et s'attaque par le fait même aux

¹⁷⁰ Gilles BOËTSCH, Christian HERVÉ et Jacques J. ROZENBERG. 2007. *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*. Bruxelles, De Boeck, p. 157-166.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 158-163.

limites de la société occidentale¹⁷², rappelant de manière douloureuse la présence du corps de l'Autre par la rupture du code admis¹⁷³.

Les œuvres performatives de Valie Export (*Eros/ion*) et de Gina Pane (série des « blessures ») rejoignent les propos de David Le Breton, bien qu'ils soient consacrés aux pratiques d'incisions cutanées de certains individus dans la société occidentale. Devant public, Export entreprend de rouler son corps entièrement nu sur une surface rectangulaire, sur laquelle est répandu du verre brisé. Ces éclats de verre entament progressivement sa peau pendant qu'elle traverse la surface placée au sol. Pane, quant à elle, dirige des lames de rasoir ou d'autres instruments acérés contre différentes parties de son corps, incisant sa peau au cours d'actions complexes, sous le regard des récepteurs. Les conditions de ces traitements sont contrôlées par les artistes : elles décident des dispositifs mis en place et des objets à utiliser pour se blesser, de même qu'elles déterminent le commencement et la fin des situations dans lesquelles elles se mettent volontairement. Leurs actions représentent des tentatives de maîtrise de soi et de leurs sensations corporelles, les artistes procédant lentement et jusqu'au bout aux entailles qu'elles s'infligent, comme pour s'assurer de ressentir la morsure des objets tranchants dans leur peau, sans manifester les effets douloureux qu'elles peuvent procurer. De plus, les coupures et incisions qu'exécutent Valie Export et Gina Pane sur leur corps sont ponctuelles, celles-ci étant pratiquées uniquement durant des performances qui ne durent qu'un moment et qui ne sont pas répétées. Il est alors possible qu'elles n'aient laissé sur la peau des artistes que de légères cicatrices. Finalement, à travers *Eros/ion* et la série des « blessures », il semble que ce soit au moyen des entames et du sang qui en coule que les corps d'Export et de Pane prennent la parole, cette communication avec leur public par le langage de la blessure, du sang et de la douleur leur fournissant peut-être ces sentiments d'existence et d'enracinement dans le monde dont parle l'anthropologue.

Ajoutons que ces œuvres, au cours desquelles les artistes entaillent leur propre corps avec du verre brisé, des lames de rasoir ou d'autres objets coupants, s'opposent aux valeurs

¹⁷² David LE BRETON. 2003b. « L'incision dans la chair. Marques et douleurs pour exister ». *Quasimodo*, n° 7, (printemps), p. 103-104.

¹⁷³ Sylvie-Anne LAMER. 1995. « Graffiti dans la peau. Marquages du corps, identité et rituel ». In *Corps et sacré*, sous la dir. de Denis Jeffrey et David Le Breton. Montréal, Département des sciences religieuses. Université du Québec à Montréal, « Religieuses », p. 154.

que la société occidentale donne au corps. Gina Pane note que les spectateurs assistant à ses actions « ont trouvé le moyen de se débarrasser de [son] discours en le situant dans un contexte pathologique[,] sado-masochiste [...] »¹⁷⁴. Cette observation révèle que la blessure délibérément infligée frappe et choque, la folie, le masochisme ou la perversité étant évoqués à l'endroit de l'individu qui brise la frontière infranchissable que constitue la peau. Ainsi, à l'instar de Le Breton, nous pouvons soutenir que, en se blessant, Export et Pane signalent leur mépris ou leur indifférence face au corps lisse, hygiénique, esthétique et achevé qui représente la norme, et prononcent leur refus des conditions d'existence qui leur sont imposées par la société occidentale. Elles entament leur peau pour bouleverser à la fois leurs propres limites et les limites sociales, cette rupture du code admis rappelant de manière douloureuse au public de l'œuvre *Eros/ion* et à celui de la série des « blessures » la présence du corps de l'Autre (des artistes) dans la société.

3.3.3 Apprivoiser la douleur

Pour David Le Breton, il n'y a pas de douleur qui n'entraîne un retentissement dans le rapport de l'individu au monde. Cette douleur n'est pas du corps, mais du sujet ; elle est morale et est désignée comme « souffrance ». Or, l'anthropologue observe que, lors de circonstances maîtrisées par le sujet, par exemple dans les atteintes délibérées au corps, la souffrance qui accompagne la douleur est insignifiante et permet de ce fait l'exploration de situations limites. Maîtrisant ce qu'il s'inflige et ce qu'il ressent, l'individu peut se sortir à tout instant de la position extrême dans laquelle il se place, ce qui contribue à atténuer la virulence liée à la souffrance. Celle-ci, supprimée par le contrôle de soi, ne laisse alors agir que la douleur, considérée avec distance. Le Breton soutient que, de cette manière, le sujet fait l'expérience d'un détachement face à une douleur « travaillée » et « gérée ». Loin d'être à fuir, la douleur est dans ce contexte une matière – adoucie par la suppression de l'intolérable, de la souffrance – avec laquelle l'individu compose son expérience¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Blandine CHAVANNE et Anne MARCHAND, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁵ David LE BRETON. 2002. *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*. Paris, Métailié, « Traversées », p. 93-96.

Nous avons relevé précédemment que les performances de Valie Export (*Eros/ion*) et de Gina Pane (série des « blessures ») s'apparentent aux pratiques d'incisions cutanées de certains individus dans la société occidentale. Elles sont réalisées au cours de circonstances maîtrisées par les artistes, celles-ci décidant des dispositifs mis en place, des objets à employer pour s'infliger des blessures, et choisissant les moments du début et de la fin des situations dans lesquelles elles se plongent de façon volontaire. Conséquemment, nous pouvons affirmer que, comme les sujets qui font l'expérience d'atteintes corporelles dans la société occidentale, les artistes apprivoisent la douleur engendrée par les coupures et incisions exécutées sur leur propre corps à l'aide du verre brisé, des lames de rasoir ou d'autres objets tranchants. Export et Pane peuvent explorer ces situations extrêmes, sachant que, parce qu'elles les maîtrisent, elles peuvent y mettre fin au moment voulu. La souffrance qui accompagne la douleur de tels traitements est dès lors atténuée, rendue insignifiante ; il ne reste que la douleur, qui est considérée avec distance. « Travaillée » et « gérée », elle devient pour les artistes une matière avec laquelle elles composent leurs œuvres.

Pour conclure ce chapitre, revenons brièvement sur les points que nous avons discutés. D'abord décrites, les performances de Vito Acconci (*Applications* et *Trademarks*), Marina Abramović (*Rhythm 0*), Valie Export (*Eros/ion*) et Gina Pane (série des « blessures ») nous ont permis de mettre en lumière les différents moyens que prennent ces artistes pour marquer leur propre corps ou pour le faire marquer par l'Autre – un artiste invité, un spectateur – en surface ou en profondeur. Il nous est apparu que de telles œuvres interpellent l'espace tactile tant des artistes que des spectateurs. En effet, nous avons observé que les deux modalités du toucher définies par James J. Gibson, les dimensions du plaisir selon Jean-Didier Vincent, de même que les spécificités du sens algique, étroitement lié à la perception tactile, s'y manifestent, créant de puissants effets sur le plan affectif. L'analyse plus détaillée de la performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, et de celles de la série des « blessures », de Gina Pane, a précisé ce rapport à l'espace tactile. Puis, nous nous sommes penchés sur les théories psychanalytiques de Sigmund Freud et de Joël Clerget quant au toucher corporel de l'Autre, ainsi que sur les propos de David Le Breton concernant les expériences d'incisions cutanées et l'apprivoisement de la douleur qu'elles suscitent. Des correspondances entre ces observations et les œuvres performatives analysées au cours du présent chapitre ont

finaleme nt été établies, dévoila nt les significations d'union et de rupture que peuvent revêtir les touchers tendres et agressifs.

Notre quatrième et dernier chapitre traitera de performances durant lesquelles les corps des artistes sont mis en état de privation sensorielle ou de leurs besoins vitaux. Nous décrirons d'abord ces œuvres et analyserons ensuite celles qui présentent des corps en perte d'une ou de plusieurs sensorialités en nous appuyant sur le concept de seuils sensoriels tel que le conçoit Jocelyne Lupien. Puis, la performance *Moments of Decision/Indecision*, de Stuart Brisley, sera analysée en rapport avec l'espace tactile. Notre propos sera plus précisément axé sur la représentation spatiale de l'environnement dans cette œuvre. Nous étudierons finalement les hypothèses de Le Breton sur les « jeux de vertige », de même que sur le fait que ces situations extrêmes mettent en évidence le corps, ses sensorialités et ses besoins vitaux. Nous formulerons des liens entre ces idées et les œuvres performatives à l'étude pour faire ressortir les effets particuliers que ces dernières produisent sur les artistes et les spectateurs.

CHAPITRE IV

CORPS EN ÉTAT DE PRIVATION

4.1 Le corps en état de privation sensorielle, le corps en état de privation de ses besoins vitaux

4.1.1 Description des performances de Marina Abramović, Stuart Brisley, Suzy Lake, Eleanor Antin, Chris Burden et Petr Štembera

Toutes les œuvres que nous décrirons et analyserons dans ce chapitre donnent à voir les corps des artistes dans un état de privation sensorielle (*Rhythm 2*, *Moments of Decision/Indecision* et *Choreography with Myself*) ou de leurs besoins vitaux (*Carving : A Traditional Sculpture*, *Velvet Water* et *Parallel Deprivation (with Hamster)*). Les artistes qui se privent d'un ou de plusieurs de leurs sens se placent dans des conditions propres à engendrer des pertes sensorielles. Ces pertes s'effectuent surtout sur les sens postural, kinesthésique, tactile et visuel. Les artistes se mettent également dans des situations au cours desquelles ils se privent de façon drastique de leurs besoins vitaux, cessant notamment de respirer, boire et manger durant des périodes de temps plus ou moins longues. Décrivons les performances de Marina Abramović (*Rhythm 2*), Stuart Brisley (*Moments of Decision/Indecision*), Suzy Lake (*Choreography with Myself*), Eleanor Antin (*Carving : A Traditional Sculpture*), Chris Burden (*Velvet Water*) et Petr Štembera (*Parallel Deprivation (with Hamster)*), afin de voir quelles sont les actions tentées par ces artistes pour priver leur propre corps, soit de ses sensorialités, soit de ses besoins vitaux.

En 1974, à la Galerija Suvremene Umjetnosti de Zagreb, Marina Abramović entreprend *Rhythm 2* (figures A.4.1 à A.4.3). Au cours de cette œuvre performative, l'artiste prend des médicaments utilisés dans les hôpitaux pour traiter les symptômes de catatonie et de schizophrénie, puis rapporte aux spectateurs assistant à la scène les effets de cette médication sur son corps. La première pilule qu'elle ingurgite est donnée aux patients

catatoniques et son action est de 50 minutes, pendant lesquelles les muscles du corps d'Abramović, qui demeure pleinement consciente, se contractent violemment sans qu'elle puisse les contrôler. Devant stimuler les changements de position, le mouvement, chez les malades, le remède entraîne chez l'artiste l'effet contraire. Elle change difficilement et involontairement de postures, contrainte de demeurer assise sur une chaise, les doigts et les orteils crispés. Sa mobilité étant ainsi réduite, l'artiste fait face à une perte de ses sens postural et kinesthésique. L'action du médicament cesse, mais *Rhythm 2* se poursuit alors que Marina Abramović en prend un deuxième, celui-là administré aux patients schizophrènes dans le but de calmer leur comportement agressif. Peu de temps après la prise du cachet, le sens thermique de l'artiste est sollicité, celle-ci ressentant le froid de façon accrue. Elle perd également conscience de son identité et de sa localisation, l'œuvre se terminant néanmoins au moment où les effets de la médication disparaissent, soit après six heures¹⁷⁶.

Stuart Brisley réalise la performance *Moments of Decision/Indecision* (figures A.4.4 à A.4.8) devant public, pendant six jours consécutifs de 1975, à la Galeria Teatra Studio de Varsovie. Quatre pots de peinture sont disposés sur le sol de ce lieu de manière à former une aire rectangulaire à l'intérieur de laquelle l'artiste doit s'exécuter sans en sortir. Celui-ci débute son action en vêtements gris, qu'il couvre de peinture en plongeant un pied et une main dans la matière blanche, puis l'autre pied et l'autre main dans la matière noire. Une fois trempés, ses vêtements sont enlevés et le corps de Brisley se retrouve nu et légèrement taché de pigments, qui sont par la suite appliqués sur son corps en couches successives. En séchant, la peinture se transforme en une pâte épaisse qui lui fait perdre ses sens visuel, tactile et kinesthésique, l'artiste devenant presque aveugle et paralysé. En effet, sa vue obstruée entraîne un brouillage de la distance qui le sépare du mur derrière lui et l'oblige à le chercher à tâtons, s'y heurtant alors qu'il tente de l'atteindre. La privation de ses sens tactile et kinesthésique rend imprécise la sensation de la texture du mur et du plancher, tout comme elle rend pénibles les mouvements de déplacement qu'il entreprend. Davantage, dans *Moments of Decision/Indecision*, il n'y a pas que la peinture enduite sur le corps de Stuart Brisley qui contribue à gêner son sens kinesthésique, mais aussi la peinture recouvrant le mur et le sol de l'espace d'exposition. S'employant par de multiples contorsions à parvenir au

¹⁷⁶ COLLECTIF, 1998, *op. cit.*, p. 70-75.

mur, l'artiste jette sur le plancher de la matière dans laquelle il glisse et tombe. Il se relève et recommence jusqu'à ce qu'il frappe le mur, celui-ci étant également maculé de pigments tandis que l'artiste essaie d'y grimper par tous les moyens – tête en haut ou tête en bas¹⁷⁷.

L'œuvre performative *Choreography with Myself* (figure A.4.9), de Suzy Lake, est exécutée en 1978, dans un ascenseur du Musée des beaux-arts de Montréal. Sous le regard des spectateurs, l'artiste se présente pieds et mains liés sur les épaules de l'artiste John Heward. Il la dépose sur une bande de tissu gris d'une longueur de 30 mètres préalablement disposée dans l'appareil et y enroule son corps avant de quitter l'endroit¹⁷⁸. L'artiste tente dès lors de se défaire de ses liens qui entravent ses changements de position et ses mouvements. Son corps se tortille et roule d'un côté de l'ascenseur, se libérant de quelques mètres d'étoffe. Cependant, en manœuvrant pour le rouler de l'autre côté de l'ascenseur, et ainsi se débarrasser de longueurs de tissus supplémentaires, Lake remet en place autour de lui les mètres de matériel qu'elle était parvenue à retirer. Répétées pendant plusieurs minutes, ces actions sont aperçues par un public non averti, placé sur les différents étages du musée. En effet, certains visiteurs se font malgré eux participants de *Choreography with Myself* en actionnant l'appareil qui monte et descend pour offrir le spectacle de l'emprisonnement et de la lutte de Suzy Lake. À un moment, les portes s'ouvrent et l'artiste apparaît sur un palier aidée de deux spectateurs montés dans l'ascenseur. Ceux-ci tentent de desserrer le tissu enroulé autour de son corps pour mettre un terme à cette privation des sens postural et kinesthésique dans laquelle l'artiste place son corps¹⁷⁹.

C'est en 1972 qu'Eleanor Antin crée *Carving : A Traditional Sculpture* (figure A.4.10). Au cours de cette performance, l'artiste se soumet à un régime alimentaire très strict, qui résulte en une perte de poids de 10 livres. Tous les matins, chez elle, elle se photographie nue selon quatre points de vue différents : de face, de dos, de profil gauche et de profil droit. Elle produit ainsi de façon très méthodique un compte rendu de la perte de poids qu'entraîne, jour après jour, la privation partielle de nourriture. Le régime prend fin lorsqu'Antin juge

¹⁷⁷ Marc CHAIMOWICZ. 1976. « Performance. Brisley in Poland ». *Studio International*, vol. 191, n° 979, (janvier-février), p. 65-66.

¹⁷⁸ Rober RACINE. 1978. « Festival de performances du M.B.A.M. ». *Parachute*, n° 13, (hiver), p. 43.

¹⁷⁹ Peter FROEHLICH. 1978. « Blurbs ». *Parachute*, n° 12, (automne), p. 10.

« s'être sculptée » une silhouette satisfaisante, soit après une période de 36 jours. Les 144 photographies issues de ce travail sont présentées au public l'année suivante, en 1973¹⁸⁰.

L'œuvre *Velvet Water* (figure A.4.11) est entreprise par Chris Burden en 1974, à la School of the Art Institute of Chicago. Séparé des spectateurs par une rangée de casiers, l'artiste est assis près d'un petit lavabo rempli d'eau. Le public, lui, fait face à un grand moniteur entouré de quatre autres plus petits – deux à gauche et deux à droite. Suivant les mouvements de sa tête, un plan rapproché du visage de Burden est présenté sur le grand écran. Les petits écrans montrent une vue fixe de sa tête, de son épaule gauche, de son épaule droite et du récipient. Débutant *Velvet Water*, l'artiste regarde directement la caméra et déclare : « *Today I am going to breathe water, which is the opposite of drowning, because when you breathe water, you believe water to be richer, thicker oxygen capable of sustaining life*¹⁸¹ ». Puis, il plonge la tête à plusieurs reprises dans le lavabo, l'eau submergeant complètement son visage. Il s'attache de cette manière à respirer le liquide, se privant par le fait même d'air. Au bout de cinq minutes, Chris Burden s'étouffe violemment et s'effondre, les caméras s'éteignant pour signaler la fin de l'action¹⁸².

En 1976, Petr Štembera réalise *Parallel Deprivation (with Hamster)* (figure A.4.12) en privé, dans son atelier de Prague, le public ayant seulement accès au constat photographique de cette œuvre performative. Se contraignant d'abord à refuser toute ingestion de liquide pendant trois jours, l'artiste s'offre ensuite un verre de vin le matin et un autre le soir. Ce traitement est en même temps infligé à un hamster. Seul le fait de succomber et d'accepter de boire le vin peut mettre un terme à la performance. Ainsi, au cours des quelques jours suivant la privation de liquide, ni l'artiste ni le rongeur ne prend le verre de vin, mais c'est finalement l'animal qui perd la bataille, flanchant le premier¹⁸³.

¹⁸⁰ Howard N. FOX (dir.), *op. cit.*, p. 44.

¹⁸¹ Anne AYRES et Paul SCHIMMEL (dir.), *op. cit.*, p. 67.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ CENTRUM PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ. « Petr Štembera ». *Artlist. Databáze současného umění*, [En ligne]. <http://artlist.cz/?id=2655>

4.1.2 Les seuils sensoriels activés par les œuvres de Marina Abramović, Stuart Brisley et Suzy Lake

Ces descriptions des performances de Marina Abramović (*Rhythm 2*), Stuart Brisley (*Moments of Decision/Indecision*), Suzy Lake (*Choreography with Myself*), Eleanor Antin (*Carving : A Traditional Sculpture*), Chris Burden (*Velvet Water*) et Petr Štembera (*Parallel Deprivation (with Hamster)*) permettent d'exposer les différentes actions entreprises par ces artistes pour priver leur propre corps, d'une part, de ses sens, et d'autre part, de ses besoins vitaux. Il en ressort que les œuvres qui montrent les corps des artistes en état de privation de leurs sens (*Rhythm 2*, *Moments of Decision/Indecision* et *Choreography with Myself*) activent les seuils sensoriels, poussent le corps dans ses limites sensorielles, ce qui a pour effet de conscientiser les spectateurs sur leur propre corporéité et leurs propres espaces sensoriels, ainsi que de stimuler leur expérience affective. Nous continuerons ici notre étude de cette notion, amorcée au chapitre I, en considérant la conception qu'en propose Jocelyne Lupien.

Effectuant une nouvelle lecture du concept de seuils sensoriels tel que le définit Henri Piéron, Jocelyne Lupien émet l'hypothèse qu'ils seraient activés par les œuvres d'art :

*Les signifiants plastiques [...] atteignent dans certaines œuvres une telle intensité chromatique, texturale ou gestaltienne que ces surfaces sont éprouvées comme quasiment « insoutenables ». Non parce qu'une douleur réelle est éprouvée mais plutôt parce que l'excès qu'elles donnent à percevoir provoque chez le sujet un sentiment d'inconfort, de malaise. Inversement, d'autres œuvres offrent des contrastes chromatiques et texturaux tellement minimaux [...] que le sujet percevant se dit à peine capable de percevoir les disjonctions plastiques qui animent la surface. Devant ces œuvres plusieurs sont inconfortables [...]*¹⁸⁴.

Comme les objets d'art, les performances activent elles aussi les seuils sensoriels. Cependant, ce sont les gestes, les mouvements, les actions accomplis par les artistes qui constituent les éléments de cette forme de langage plastique. Ces éléments créent à leur tour des intensités des seuils perceptuels élevées à l'excès ou réduites au minimum. De plus, les expériences perceptuelles vécues par le spectateur d'œuvres performatives l'engagent dans des expériences affectives qui correspondent souvent à celles du récepteur d'un tableau, à savoir que, comme le constate Lupien, le plaisir est éprouvé par une minorité d'entre eux, alors que l'inconfort et le malaise sont ressentis par la majorité.

¹⁸⁴ Jocelyne LUPIEN, 1996, *op. cit.*, p. 301-302.

Durant la performance *Rhythm 2*, Marina Abramović ingère dans un premier temps un cachet donné aux patients atteints de catatonie. Sous l'effet de celui-ci, les muscles du corps de l'artiste, notamment ceux de ses doigts et de ses pieds, subissent des contractions violentes et incontrôlables. Ses changements de posture et ses mouvements, devenus difficiles et involontaires, l'obligent à rester assise sur une chaise, de sorte que l'action du médicament sur son corps contribue à réduire au minimum les expériences posturale et kinesthésique des spectateurs. Administrée aux patients schizophrènes, la médication prise dans un deuxième temps par Abramović provoque dans son corps une sensation de froid intense. Communiquant l'effet de cette pilule, l'artiste tremble et frissonne, frotte ses bras avec ses mains pour les réchauffer. C'est alors une hyperstimulation de leur sens thermique – qui désigne, rappelons-le, la modalité sensorielle de la peau spécialisée dans la perception tactile des intensités chaude et froide – que vit le public. Devant *Rhythm 2*, celui-ci est susceptible d'éprouver de l'inconfort, du malaise, et même de la souffrance, en raison des états physiques et psychologiques insupportables dans lesquels se plonge l'artiste.

Par les actions qu'il accomplit au cours de *Moments of Decision/Indecision*, Stuart Brisley se met dans un état qui affecte plusieurs de ses sensorialités. En effet, appliquée en couches successives sur son corps, la peinture blanche et noire forme une pâte qui, en séchant, lui fait perdre ses sens visuel, tactile et kinesthésique. La perte visuelle brouille la distance qui existe entre le mur et l'artiste, celui-ci tâtonnant pour l'atteindre et le percutant en y parvenant. La sensation imprécise de la texture du mur, de même que les mouvements de déplacement rendus difficiles en raison de la matière qui recouvre le corps de Brisley, le sol et le mur, rendent compte de la privation des sens tactile et kinesthésique à laquelle se soumet l'artiste. Ainsi, les récepteurs de l'œuvre *Moments of Decision/Indecision* font des expériences visuelle, tactile et kinesthésique minimales. Elles peuvent être ressenties comme étant inconfortables et frustrantes, puisqu'ils se font témoins, sans pouvoir intervenir, des tentatives pénibles de l'artiste pour se déplacer sans glisser et tomber, pour trouver le mur et l'escalader en vain.

Dans l'œuvre performative *Choreography with Myself*, Suzy Lake se retrouve pieds et mains attachés, le corps solidement enroulé dans une longue bande de tissu. De cette manière, l'artiste ne peut changer de position et ses mouvements se limitent à faire rouler son

corps à gauche et à droite pour parvenir à le libérer des liens qui le tiennent prisonnier. Le public expérimente alors une sous-stimulation de ses sens postural et kinesthésique. L'expérience affective qui en découle est certainement celle du malaise, mais aussi celle de la frustration car, impuissants, les spectateurs sont contraints de contempler la lutte de Lake, n'étant pas explicitement invités à y participer. Il est également évident qu'un soulagement ait été éprouvé au moment où l'artiste est aidée de deux spectateurs, qui s'emploient à desserrer ses liens pour la sortir de cette situation inconfortable.

4.2 La représentation spatiale tactile dans la performance

4.2.1 *Moments of Decision/Indecision*, de Stuart Brisley

Dans cette section, nous poursuivrons l'analyse de l'œuvre *Moments of Decision/Indecision*, de Stuart Brisley, cette fois en rapport avec les définitions de l'espace tactile élaborées au chapitre I. Plus précisément, nous nous pencherons sur les idées d'Yvette Hatwell quant à la représentation de l'espace chez les aveugles-nés, les aveugles tardifs et les voyants privés temporairement de la vue. Nous approfondirons les propos de l'auteure à l'aide de ceux de Wallace T. Cleaves et Russell Royal, qui s'interrogent sur le rôle de la vision dans le développement de la représentation spatiale de l'environnement.

Yvette Hatwell observe que, dans les activités de représentations spatiales tactiles, les résultats supérieurs des voyants (qui travaillent derrière un écran) et des aveugles tardifs sur les aveugles-nés s'expliquent par l'apport de l'imagerie visuelle gardée en mémoire¹⁸⁵. La performance *Moments of Decision/Indecision* adhère à ces réflexions. Voyant privé temporairement de son sens visuel par les couches de peinture sèche qui recouvrent ses yeux, Stuart Brisley tâte le sol et l'espace autour de lui à la recherche du mur auquel il entreprend d'arriver. Ce faisant, il demeure toujours dans l'aire circonscrite par les pots de peinture disposés sur le plancher, bien qu'il ne les voie plus physiquement. Il semble donc que l'artiste s'aide des images visuelles stockées dans sa mémoire. Ces images lui fournissent une représentation de l'espace restreint délimité par les pots de peinture qui lui permet de s'y

¹⁸⁵ Yvette HATWELL, *op. cit.*, p. 26.

orienter, de s'y déplacer à l'aide d'un toucher imprécis, mais néanmoins efficace, jusqu'à ce qu'il parvienne au mur.

Se penchant sur le rôle de la vision dans le développement de la représentation spatiale de l'environnement, Wallace T. Cleaves et Russell Royal soumettent des aveugles-nés, des aveugles tardifs et des voyants privés temporairement de la vue à des tests de localisation. Les conclusions qu'ils tirent de cette expérimentation corroborent celles émises par Hatwell. En effet, une expérience visuelle préalable de l'orientation par rapport aux objets environnants fournit une sorte d'entraînement exigeant à la localisation spatiale qui ne peut être accompli par les autres sens, en absence de la vision. Celle-ci prend en charge la localisation exacte d'un stimulus, tandis que la plupart des autres sens en donnent une information directionnelle générale. Ainsi, les personnes aveugles ont rarement besoin de localiser précisément un objet dans l'espace, leurs techniques d'interaction avec l'environnement requérant la détermination d'une région, d'une localisation spatiale directionnelle générale¹⁸⁶.

À travers *Moments of Decision/Indecision*, nous constatons que les actions de Brisley rendent compte de ces observations de Cleaves et Royal. Le mur constitue un objet de premier plan tout au long de cette œuvre performative, dont le déroulement tourne autour de son atteinte et de son escalade par l'artiste. Or, sa localisation exacte n'est pas possible pour lui, puisqu'il se place dans un état de privation de la vue ; c'est alors le toucher qui doit en fournir l'information directionnelle générale, ce sens étant certes également entravé, mais tout de même utile. Tâtant le sol et palpant l'air dans une région proche du mur, l'artiste est en mesure d'avoir de l'information sur la direction approximative du mur du lieu d'exposition. Par la tactilité, il peut ainsi le localiser, y parvenir et y grimper. Il apparaît que, comme les aveugles, Stuart Brisley, dans son œuvre *Moments of Decision/Indecision*, n'a pas besoin de déterminer la localisation spatiale exacte du mur. Une part de sa démarche artistique consistant à expérimenter la perte visuelle, l'artiste adopte les techniques d'interaction avec l'environnement des non-voyants, à savoir l'exploration tactile dans une région, dans une direction spatiale générale.

¹⁸⁶ Wallace T. CLEAVES et Russell ROYAL. 1979. « Spatial Memory for Configurations by Congenitally Blind, Late Blind and Sighted Adults ». *Journal of Visual Impairment and Blindness*, vol. 73, n° 1, (janvier), p. 13-19.

4.3 Les « jeux de vertige » et la performance

4.3.1 Risquer sa vie, frôler la mort

David Le Breton souligne que la sollicitation du vertige est une caractéristique récurrente des conduites à risque – tant celles des adolescents (anorexie, tentatives de suicide, intoxication à l'alcool, aux drogues et aux médicaments, etc.) que celles des « nouveaux aventuriers » et des sportifs (alpinisme, sports de glisse, sports de vitesse, saut dans le vide, stage de survie, etc.). Ces « jeux de vertige¹⁸⁷ », selon l'expression de Roger Caillois, témoignent d'un engagement ludique face au monde, l'individu abandonnant en partie ou totalement ses propres forces à celles du milieu environnant. Il s'agit pour celui-ci de brouiller ses repères, de créer un désordre provisoire des coordonnées qui permettent de contrôler son existence, de s'abandonner à la griserie des sens, d'accéder à une sorte de transe, d'étourdissement, qui l'éloignent de la réalité. Toutefois, l'anthropologue note que l'immersion dans le vertige demande que le sujet en maîtrise ses effets, le contrôle sur les circonstances de l'épreuve étant de ce fait primordial. En effet, les prises de risque fondées sur la tentation du vertige visent à affronter la mort de façon symbolique, à en rendre présente la menace, mais à lui échapper en prenant des précautions, en se laissant une possibilité d'en sortir indemne. Ainsi, l'individu se tient symboliquement sur la ligne de partage entre la vie et la mort, il affronte l'éventualité de mourir pour donner un sens à son existence¹⁸⁸.

Le discours anthropologique de Le Breton traite, comme nous l'avons précisé, des conduites déviantes des adolescents et des activités physiques ou sportives des « nouveaux aventuriers » et des sportifs. Néanmoins, des liens peuvent être établis entre de telles pratiques et les œuvres performatives étudiées dans ce chapitre. Examinons les manières convoquées par les artistes pour solliciter le vertige, d'abord dans les performances qui présentent des corps en état de perte sensorielle (*Rhythm 2, Moments of Decision/Indecision* et *Choreography with Myself*), puis dans celles qui mettent en scène des corps privés de leurs besoins vitaux (*Carving : A Traditional Sculpture, Velvet Water* et *Parallel Deprivation (with Hamster)*).

¹⁸⁷ David LE BRETON, 1991, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 17-23 et 59-60.

À travers les œuvres *Rhythm 2*, *Moments of Decision/Indecision* et *Choreography with Myself*, nous relevons un engagement des artistes qui tient du jeu, car ils expérimentent des états de privation (et stimulation) sensorielle dans un abandon partiel ou total de leurs forces à celles du milieu qu'ils établissent autour d'eux. Ces pertes (et stimulations) des sensorialités contribuent à bouleverser les repères stables et le contrôle de l'existence, de même qu'à éloigner temporairement la réalité par les moments d'égarement plus ou moins intenses qu'elles suscitent. Dans *Rhythm 2*, Marina Abramović se laisse aller complètement aux effets des médicaments qu'elle ingurgite, voyant tantôt ses muscles se contracter violemment, tantôt son corps envahi par un froid accru. Elle perd tout contrôle sur ses conditions physiques et même psychologiques, alors que l'action des cachets entrave ses sens postural et kinesthésique, et excite son sens thermique. Au cours de *Moments of Decision/Indecision*, Stuart Brisley s'abandonne partiellement à la situation qu'il crée. Bien que la peinture blanche et noire qu'il verse sur son corps gêne ses sens visuel, tactile et kinesthésique, il semble « jouer » à l'aveugle et au paralytique, effectuant plusieurs contorsions et mouvements de déplacement maladroits sur le sol, glissant, tombant, cherchant le mur par tâtonnements confus et s'y agrippant. Durant la performance *Choreography with Myself*, Suzy Lake s'expose à un abandon total en se présentant au public les pieds et les mains liés, son corps retenu prisonnier d'un long tissu dont elle ne peut se défaire. Cette entreprise prive l'artiste de ses sens postural et kinesthésique jusqu'à ce que deux spectateurs lui viennent en aide, desserrant ses liens pour lui redonner la maîtrise de ses changements de posture et de ses mouvements.

De plus, nous constatons que les œuvres performatives *Rhythm 2*, *Moments of Decision/Indecision* et *Choreography with Myself* constituent des affrontements réels et symboliques avec la mort, les artistes se sortant indemnes des actions qu'ils exécutent en contrôlant le déroulement. Abramović a consenti à prendre la médication traitant les symptômes de maladies psychiatriques sans toutefois connaître ses effets, imprévisibles et dangereux, sur une personne saine. Une fois les pilules prises, l'artiste ne maîtrise plus ses états physiques et psychologiques, mais celle-ci a exercé un contrôle au préalable par le choix d'une telle médication à ingérer. Versée en couches épaisses, la matière qui sèche sur le corps de Brisley risque d'obstruer les pores de sa peau, et ainsi troubler sa respiration cutanée. Cependant, l'artiste domine ses agissements tout au long de sa performance : il enduit lui-

même son corps de peinture de manière à entraîner une cécité et une paralysie temporaires, lesquelles ne l'empêchent pas d'entreprendre divers changements de posture, mouvements et gestes dans l'objectif d'atteindre le mur et de l'escalader. Solidement attachée et enroulée dans la longue étoffe, Lake semble en danger d'étouffement. Elle n'est pas en contrôle du déroulement de son œuvre, puisque les liens qui enserrant son corps ne lui permettent pas de changer de position et de se mouvoir librement, et les visiteurs qui actionnent l'ascenseur sans prendre garde en modifient le cours. Or, sa maîtrise s'exerce, comme pour Abramović, au préalable, l'artiste concevant les conditions de l'événement et acceptant par le fait même de s'y prêter. Ainsi, Marina Abramović, Stuart Brisley et Suzy Lake s'avèrent en contrôle des situations engendrées durant *Rhythm 2*, *Moments of Decision/Indecision* et *Choreography with Myself*, repoussant la menace plus ou moins grande de la mort qu'ils sollicitent de façon réelle et symbolique. À l'instar de David Le Breton, nous pouvons croire que ces artistes se maintiennent sur la limite entre la vie et la mort, afin de donner un sens, sinon à leur existence, certainement à leur performance et à leur démarche artistique.

Nous notons également que les performances *Carving : A Traditional Sculpture*, *Velvet Water* et *Parallel Deprivation (with Hamster)* constituent des engagements ludiques des artistes, qui abandonnent partiellement ou totalement leurs propres forces à celles du contexte qu'ils créent, soit se priver de leurs besoins vitaux. Une telle privation engendre un désordre et une perte de contrôle de l'existence, tout comme elle provoque des moments d'intensités variables de mise hors du corps qui repoussent la réalité. Dans *Carving : A Traditional Sculpture*, Eleanor Antin se soumet totalement à un régime très sévère, se privant d'une quantité appropriée de nourriture pour une période de 36 jours. Poursuivant le but de se « sculpter » une silhouette jugée satisfaisante, l'artiste ne déroge pas du traitement qu'elle s'impose, malgré la faim qui la tenaille. Pendant l'œuvre *Velvet Water*, Chris Burden tente de respirer de l'eau, substance qu'il considère comme un oxygène riche et dense propre à le maintenir en vie. L'abandon de l'artiste est partiel, puisqu'il contrôle ses immersions dans l'eau en y plongeant la tête à plusieurs reprises de courtes durées, jusqu'au moment où il s'étouffe, en manque d'air, et s'effondre. Tout au long de *Parallel Deprivation (with Hamster)*, Petr Štembera, accompagné d'un hamster, se prive de liquide, s'abstenant de boire le verre de vin qu'il s'offre matin et soir. Durant quelques jours, il se laisse aller

complètement à l'épreuve qu'il s'inflige, refusant de succomber à la soif qui l'assaille, mesurant sa volonté à la faire taire à celle de l'animal, qui cède finalement le premier.

Dans les œuvres performatives *Carving : A Traditional Sculpture*, *Velvet Water* et *Parallel Deprivation (with Hamster)*, nous remarquons aussi que les artistes sortent indemnes de confrontations réelles et symboliques avec la mort en exerçant un contrôle sur elles. La privation partielle de nourriture pendant plus d'un mois peut entraîner des conséquences non négligeables pour la santé d'Antin. Toutefois, elle domine le déroulement de l'action, comme en témoigne la détermination à mener un régime alimentaire très strict jusqu'au poids « idéal » qui en signalera la fin. Burden se prive d'air pour quelques minutes, frôlant la noyade en faisant des tentatives répétées pour respirer de l'eau. Mais, avant de s'étouffer et de s'écrouler sur le sol, il a exercé un contrôle sur la durée de ses immersions dans la substance. C'est le rongeur qui, acceptant le vin que lui donne Štembera, vient mettre un terme à la sécheresse prolongée, néfaste pour la santé de l'artiste, à laquelle il se soumet. Or, celui-ci maîtrise cette carence en liquide par le refus systématique de consommer les deux verres de vin qu'il s'offre quotidiennement. Ainsi, l'affrontement plus ou moins grand avec la mort, interpellée symboliquement, est présent dans *Carving : A Traditional Sculpture*, *Velvet Water* et *Parallel Deprivation (with Hamster)*, mais Eleanor Antin, Chris Burden et Petr Štembera contrôlent les actions qu'ils accomplissent pour en éloigner la menace réelle. Nous pouvons penser, tel que le soutient Le Breton, que ces artistes situés sur la ligne de partage entre vivre et mourir veulent donner un sens, peut-être à leur existence, mais plus sûrement à leur performance et à la démarche artistique dont elle découle.

4.3.2 Sentir son corps

Comme nous l'avons exposé au chapitre I en nous appuyant sur les propos de David Le Breton, la conscience que le sujet a de son propre corps est diluée à travers l'expérience quotidienne, celui-ci n'accordant que peu d'attention à ses incessantes pulsations corporelles. Or, selon l'anthropologue, en situation extrême, le corps sort de sa transparence habituelle et se donne à sentir avec insistance. Le caractère incarné de l'individu se manifeste à sa conscience de façon puissante, son existence s'identifiant à la seule réalité de son corps et de ses activités. Généralement vécue de manière pénible, cette mise en évidence des

manifestations corporelles dans un contexte extrême implique une lutte de l'individu contre son propre corps, un effort au-delà de ses forces, pour repousser les limites de sa tolérance personnelle à la faim, à la soif, au froid, au manque de sommeil, etc. Occupant ainsi toute l'attention du sujet qui tente de le contrôler, le corps, pour Le Breton, semble soumis à une sorte d'autonomie¹⁸⁹ : « la vie du corps envahit toute la vie¹⁹⁰ ».

Notre analyse des œuvres étudiées tout au long de ce chapitre – celles de Marina Abramović (*Rhythm 2*), Stuart Brisley (*Moments of Decision/Indecision*), Suzy Lake (*Choreography with Myself*), Eleanor Antin (*Carving : A Traditional Sculpture*), Chris Burden (*Velvet Water*) et Petr Štembera (*Parallel Deprivation (with Hamster)*) – en lien avec la figure du vertige telle que l'examine David Le Breton à travers les conduites à risque des adolescents, des « nouveaux aventuriers » et des sportifs, nous a permis de déterminer que ces performances constituent elles aussi des « jeux de vertige ». Elles montrent l'engagement ludique des artistes par l'abandon partiel ou total de leurs propres forces à celles du milieu qu'ils créent, de même qu'elles désorganisent les repères stables de l'existence, bouleversent son contrôle et provoquent des états de transe, d'égarement, qui repoussent la réalité. Comme les individus qui adoptent des conduites déviantes ou s'adonnent à des activités physiques ou sportives extrêmes, les artistes qui osent ces « jeux » sollicitent la mort de façon symbolique, privant leur corps soit de ses sens, soit de ses besoins vitaux, mais l'évitent par la maîtrise du déroulement de telles épreuves.

Nous pouvons donc affirmer que les œuvres *Rhythm 2*, *Moments of Decision/Indecision*, *Choreography with Myself*, *Carving : A Traditional Sculpture*, *Velvet Water* et *Parallel Deprivation (with Hamster)* mettent en scène des situations extrêmes qui, conséquemment, sortent les corps des artistes de leur discrétion quotidienne pour les donner à sentir de manière insistante. Confrontés à des corps privés de leurs sens (postural, kinesthésique, tactile et visuel) ou de leurs besoins vitaux (respirer, boire et manger), les récepteurs vivent péniblement l'expérience de telles pratiques. Celles-ci semblent tout aussi pénibles pour Abramović, Brisley, Lake, Antin, Burden et Štembera, qui doivent lutter contre leur propre corps, afin de faire reculer les limites de leur tolérance aux traitements qu'ils

¹⁸⁹ David LE BRETON, 1990, *op. cit.*, p. 97-101.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 100.

s'infligent, notamment en les prolongeant sur plusieurs heures, voire plusieurs jours. Nous voyons ainsi que les artistes, de même que les spectateurs, prennent conscience de la nature incarnée des corps, de sorte que ces œuvres performatives et l'expérience qui en est faite se concentrent sur la réalité du corps charnel, de ses sensorialités et de ses nécessités vitales. Le corps est au centre de leur attention, envahissant véritablement toute la vie.

En guise de conclusion à ce dernier chapitre, reprenons de façon succincte les éléments dont il a été question. Nous avons d'abord procédé à la description des performances de Marina Abramović (*Rhythm 2*), Stuart Brisley (*Moments of Decision/Indecision*), Suzy Lake (*Choreography with Myself*), Eleanor Antin (*Carving : A Traditional Sculpture*), Chris Burden (*Velvet Water*) et Petr Štembera (*Parallel Deprivation (with Hamster)*), ce qui nous a permis de constater les actions accomplies par ces artistes pour priver leur propre corps, soit de ses sens, soit de ses besoins vitaux. Il est apparu que les œuvres au cours desquelles les artistes se mettent en état de privation d'une ou de plusieurs sensorialités (*Rhythm 2*, *Moments of Decision/Indecision* et *Choreography with Myself*) activent les seuils sensoriels. Nous nous sommes alors penchés sur cette notion en nous appuyant sur la conception qu'en fournit Jocelyne Lupien, pour observer que la privation que s'infligent les artistes a pour effet de conscientiser les spectateurs sur leur propre vie sensorielle et affective. Ensuite, l'étude de l'espace tactile, plus précisément des théories d'Yvette Hatwell, et de Wallace T. Cleaves et Russell Royal sur la représentation spatiale de l'environnement chez les aveugles-nés, les aveugles tardifs et les voyants privés temporairement de la vue, à travers la performance *Moments of Decision/Indecision*, de Stuart Brisley, nous a amené à préciser son rapport à la tactilité, en absence de la vision. Finalement, nous avons examiné les correspondances qui existent entre les œuvres qui présentent les corps des artistes en perte de leurs sens ou de leurs besoins vitaux et les hypothèses de David Le Breton quant aux « jeux de vertige », situations extrêmes dévoilant le corps, ses sensorialités et ses nécessités vitales. Ainsi, nous avons pu faire ressortir les effets d'étourdissement et les effets pénibles que ces œuvres performatives produisent sur les artistes et les spectateurs.

CONCLUSION

Pour conclure ce mémoire, il convient de revenir sur le cheminement entrepris en procédant à la synthèse des éléments dont nous avons traités, et en exposant les résultats obtenus et les conclusions que nous pouvons en tirer. Primordial dans le déroulement de l'action et pour la réception de l'œuvre par le spectateur, le corps de l'artiste tel qu'il se manifeste au cours de la performance a suscité notre intérêt pour une étude de sa dimension phénoménale – corps de chair dont le rapport au monde se constitue par une expérience sensorielle, motrice et perceptuelle. Nous nous sommes alors interrogés sur la manière dont cette nature phénoménale du corps de l'artiste apparaît dans certaines œuvres du mouvement performatif, ainsi que sur la façon dont celle-ci affecte et détermine l'expérience esthétique du récepteur. Le choix de ces œuvres, réalisées par des artistes nord-américains, européens et australiens, a été établi selon trois catégories fondées sur la base d'une parenté d'actions : la spatialité des corps ou les corps dans l'espace, les corps marqués par des empreintes, des inscriptions, des coupures ou des incisions, et les corps en état de privation.

Pour répondre à cette problématique, nous avons adopté une méthodologie consistant en l'élaboration d'un cadre théorique multidisciplinaire étroitement lié à des références consacrées à la sensation et à la perception, et tirées de la bibliographie de la thèse de doctorat de Jocelyne Lupien. Ce cadre théorique s'est également appuyé sur les ouvrages d'auteurs issus de la phénoménologie, de l'anthropologie et des théories de la réception. L'étude de tels textes nous a donné l'occasion de définir la dimension phénoménale du corps et de l'exposer de façon plus précise à travers l'analyse des performances du corpus choisi. De même, elle nous a permis de rendre compte de l'expérience esthétique du spectateur et de la manière dont la spécificité des œuvres performatives sélectionnées interpelle ses sens et sa perception. Une démarche analytique a donc été privilégiée.

Revenons ici sur les éléments qui ont fait l'objet de notre cadre théorique et, par le fait même, de nos quatre chapitres. Dans le premier chapitre, nous avons d'abord défini le terme

« performance » en en pointant trois caractéristiques, à savoir l'utilisation par l'artiste de son propre corps dans la création de l'œuvre, l'importance du récepteur qui en fait l'expérience et l'aspect communicationnel du corps. Ensuite, nous avons soulevé que l'âge d'or du mouvement performatif international se situe dans la décennie 1970, celui-ci s'essouffant au début de la décennie suivante. En effet, l'art de performance témoigne de préoccupations différentes de celles du happening, préoccupations axées sur la conception d'un « corps privé », utilisé comme matière première de l'œuvre. Ce corps, pour lequel apparaît un engouement auprès d'une première génération d'artistes de performance qui pose les assises de cette pratique artistique, pénètre les écoles d'art et autres institutions, notamment les centres d'artistes, les galeries et les musées. Il s'y présente dans le cadre d'expositions, de festivals et de symposiums. Puis, nous nous sommes penchés sur la définition du corps telle que proposée par la phénoménologie, soit un corps de chair dont l'expérience sensorielle, motrice et perceptuelle détermine le rapport au monde du sujet, de même que sur celle énoncée par David Le Breton, c'est-à-dire, un corps charnel dont l'existence est constituée d'un flot incessant de sensations et de perceptions. Nous avons alors pu exposer les liens étroits qui unissent ces conceptions d'un corps phénoménal et anthropologique à celle du corps tel qu'il se manifeste dans la performance. Finalement, nous avons expliqué la classification des sensations de C. S. Sherrington et examiné les particularités qui caractérisent les espaces kinesthésique, postural, tactile, visuel, sonore, olfactif et gustatif, afin de définir précisément ces espaces sensori-perceptifs et le vocabulaire qui leur est propre. Le concept de seuils sensoriels développé par Lupien, qui s'appuie sur les réflexions d'Henri Piéron, a aussi été étudié, montrant que les œuvres performatives, en activant ces seuils, tournent l'attention du spectateur sur ses propres expériences sensorielles et affectives.

Au cours de notre deuxième chapitre, nous avons d'abord décrit des performances montrant des corps en mouvement et déplacement, ou encore immobiles, dans une posture unique, cet exercice ayant permis de relever les différentes manières convoquées par les artistes pour présenter le mouvement ou l'immobilité de leur corps. Nous avons ainsi remarqué que de telles œuvres sollicitent les espaces kinesthésique et postural tant des artistes que des spectateurs. L'étude des types de mouvement définis par Henri Wallon et Liliane Lurçat, des types d'activité motrice de Jacques Paillard, ainsi que du concept merleau-pontyen de schéma corporel, nous a mené à observer que tout mouvement s'amorce sur une

posture du corps dans l'espace qui est déterminée par l'atteinte d'un but. L'analyse détaillée des œuvres performatives *Charged Space*, de Marina Abramović et Ulay, et *Parallel Stress*, de Dennis Oppenheim, a approfondi ce rapport aux espaces kinesthésique et postural. Puis, nous nous sommes concentrés sur la définition des pratiques à risque – épreuves misant sur l'endurance et le dépassement des limites, malgré l'épuisement, et défiant la douleur – dont parle Le Breton. Des liens entre les propos de l'anthropologue et les œuvres analysées ont finalement été établis, soulignant l'attitude d'affrontement tenace qu'elles demandent face au corps.

Au troisième chapitre, des performances au cours desquelles les artistes marquent leur propre corps ou demandent à l'Autre de le marquer, soit en surface, soit en profondeur, ont d'abord été décrites. Ces descriptions nous ont permis de mettre en lumière les différents moyens que prennent ces artistes pour mettre en œuvre de telles actions, tout comme elles nous ont permis de voir que celles-ci interpellent l'espace tactile à la fois des artistes et des spectateurs. Nous avons effectivement noté que les deux modalités du toucher définies par James J. Gibson, les dimensions du plaisir observées par Jean-Didier Vincent, de même que les spécificités du sens algique, lequel est étroitement lié à la perception tactile, s'y manifestent pour créer de puissants effets sur le plan affectif. L'analyse plus détaillée de la performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, et de celles de la série des « blessures », de Gina Pane, a précisé ce rapport à l'espace tactile. Ensuite, nous nous sommes penchés sur les théories psychanalytiques de Sigmund Freud et de Joël Clerget quant au toucher corporel de l'Autre, ainsi que sur les propos de David Le Breton concernant les expériences d'incisions cutanées et l'appropriation de la douleur qu'elles impliquent. Nous avons finalement relevé des correspondances entre les observations de ces auteurs et les œuvres performatives étudiées, dévoilant les significations d'union et de rupture octroyées aux touchers tendres et agressifs.

Dans notre dernier chapitre, nous avons d'abord procédé à la description de performances durant lesquelles les artistes privent leur propre corps de leurs sens ou de leurs besoins vitaux, ce qui nous a permis de mettre en évidence les différentes actions entreprises par ces artistes pour se placer dans de tels états de privation. Il nous est également apparu que les œuvres montrant des corps en perte d'une ou de plusieurs sensorialités activent les seuils

sensoriels. Nous avons alors examiné cette notion en nous appuyant sur la conception qu'en propose Jocelyne Lupien, pour observer que la privation que s'infligent les artistes suscite une conscientisation des récepteurs sur leur propre vie sensorielle et affective. Ensuite, l'étude de l'espace tactile, particulièrement des théories d'Yvette Hatwell, et de Wallace T. Cleaves et Russell Royal sur la représentation spatiale de l'environnement chez les aveugles-nés, les aveugles tardifs et les voyants privés temporairement de la vue, à travers la performance *Moments of Decision/Indecision*, de Stuart Brisley, nous a amené à préciser son rapport à la tactilité, en absence de la vision. Finalement, nous avons souligné les correspondances qui existent entre les œuvres qui présentent les corps des artistes en état de privation sensorielle ou de leurs besoins vitaux et les hypothèses de Le Breton quant aux « jeux de vertige », situations extrêmes dévoilant le corps, ses sensorialités et ses nécessités vitales. Nous avons ainsi pu faire ressortir les effets d'étourdissement et les effets pénibles que ces œuvres performatives engendrent chez les artistes et les spectateurs.

À la lumière de ces analyses, nous voyons que le corps possède une dimension phénoménale qui ne peut être négligée lors de l'étude de la performance. En effet, au cours du déroulement de l'œuvre performative, l'artiste donne à voir un corps dont la nature est sensorielle et perceptuelle en entreprenant des actions multiples et variées à travers lesquelles il sollicite un ou plusieurs espaces sensori-perceptifs. La sollicitation de ces espaces contribue à définir à la fois les spécificités de l'œuvre et le type d'expérience esthétique vécu par le spectateur qui la regarde ou qui y participe. Ainsi, la prise en considération du corps phénoménal de l'artiste et de celui du récepteur nous fournit de précieux indices quant à l'expérience sensorielle et perceptuelle, mais aussi affective, qu'ils sont susceptibles de faire de l'art de performance.

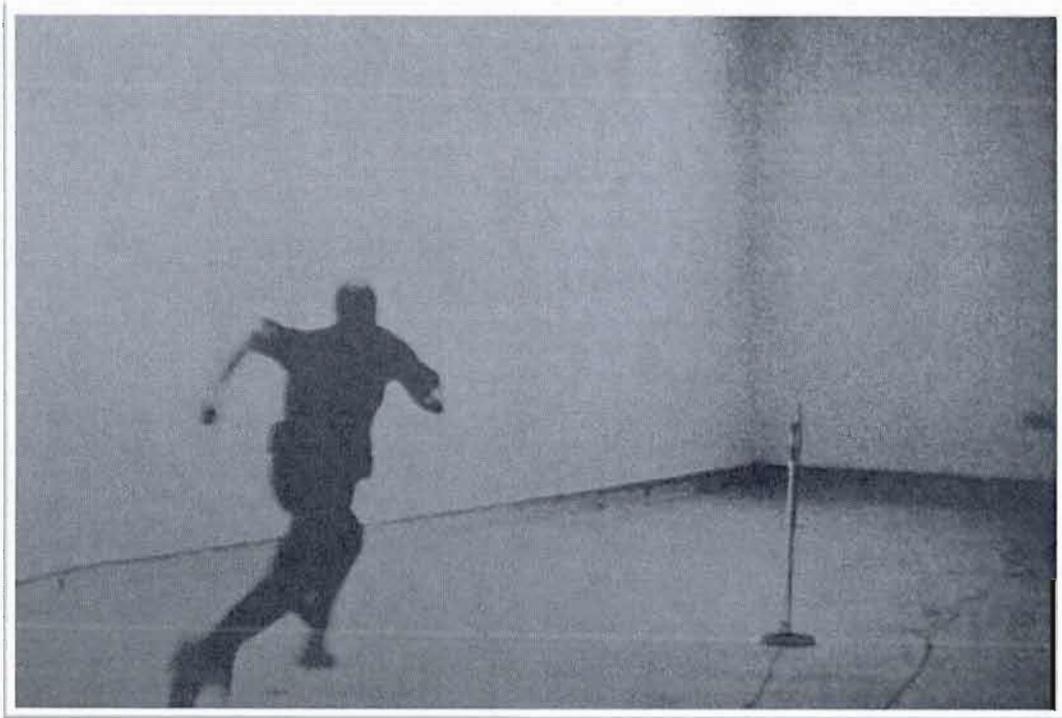
La synthèse des points discutés, et l'exposition des résultats et conclusions effectuées précédemment démontrent que nous avons atteint les objectifs que nous nous étions fixés par ce travail. En effet, notre but principal consistait à placer au premier plan le corps phénoménal de l'artiste tel qu'il est mis en scène dans les performances choisies, de même que le corps phénoménal du récepteur tel qu'il se trouve sollicité par ces œuvres. Ce but en sous-tendait trois autres. Premièrement, nous voulions obtenir une définition de la dimension phénoménale du corps axée sur ses sensations et ses perceptions, et préciser davantage cette

définition par l'analyse d'œuvres performatives. Deuxièmement, nous désirions rendre compte de l'expérience esthétique potentiellement vécue par le spectateur, qu'il soit regardant ou participant, en considérant son corps phénoménal dans ses aspects sensoriel et perceptuel. Abordant un nombre restreint – un peu plus d'une quinzaine – de performances nord-américaines, européennes et australiennes, ce mémoire ne prétend pas fournir une étude complète et exhaustive de la dimension phénoménale du corps dans la performance des années 1970 à 1980. Des recherches sondant de façon plus approfondie – en étendant leur champ d'étude à la performance actuelle et à l'esthétique relationnelle, par exemple – l'aspect communicationnel du corps phénoménal en examinant les effets sensoriels, perceptuels et affectifs engendrés par empathie chez les spectateurs des œuvres performatives restent à faire. Toutefois, nous croyons que, si modeste soit-il, notre travail a permis de rencontrer le troisième objectif que nous nous étions fixé, soit contribuer aux réflexions liées au corps, à sa nature phénoménale et aux théories de la réception, ainsi qu'apporter des hypothèses et interprétations nouvelles au discours consacré au mouvement performatif.

APPENDICE A

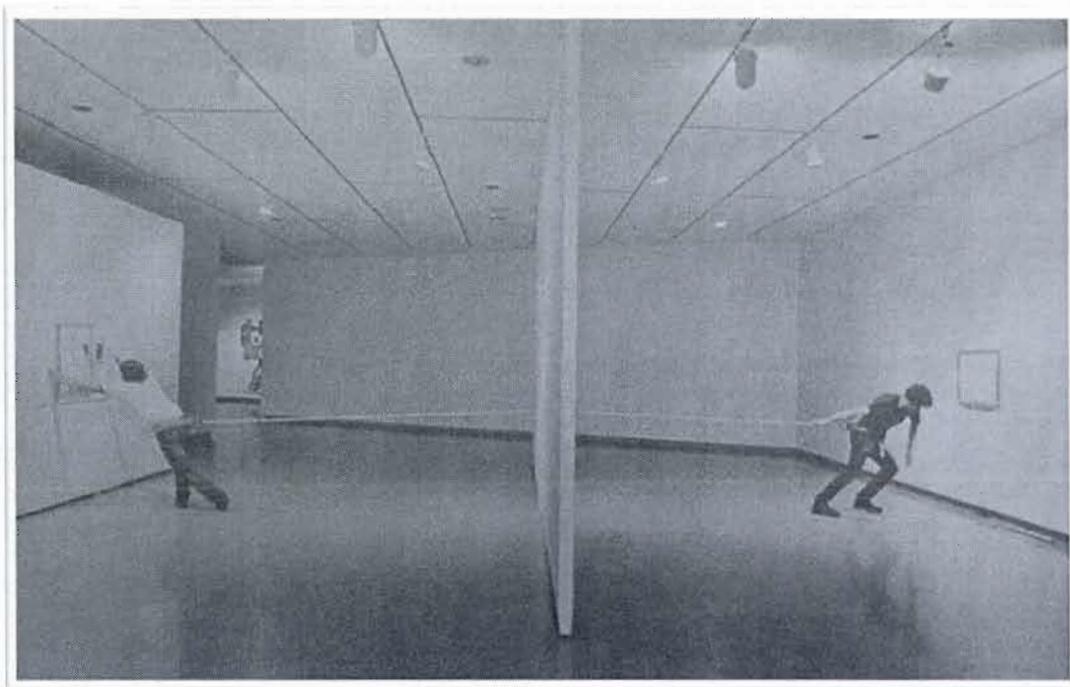
FIGURES

Figure A.2.1



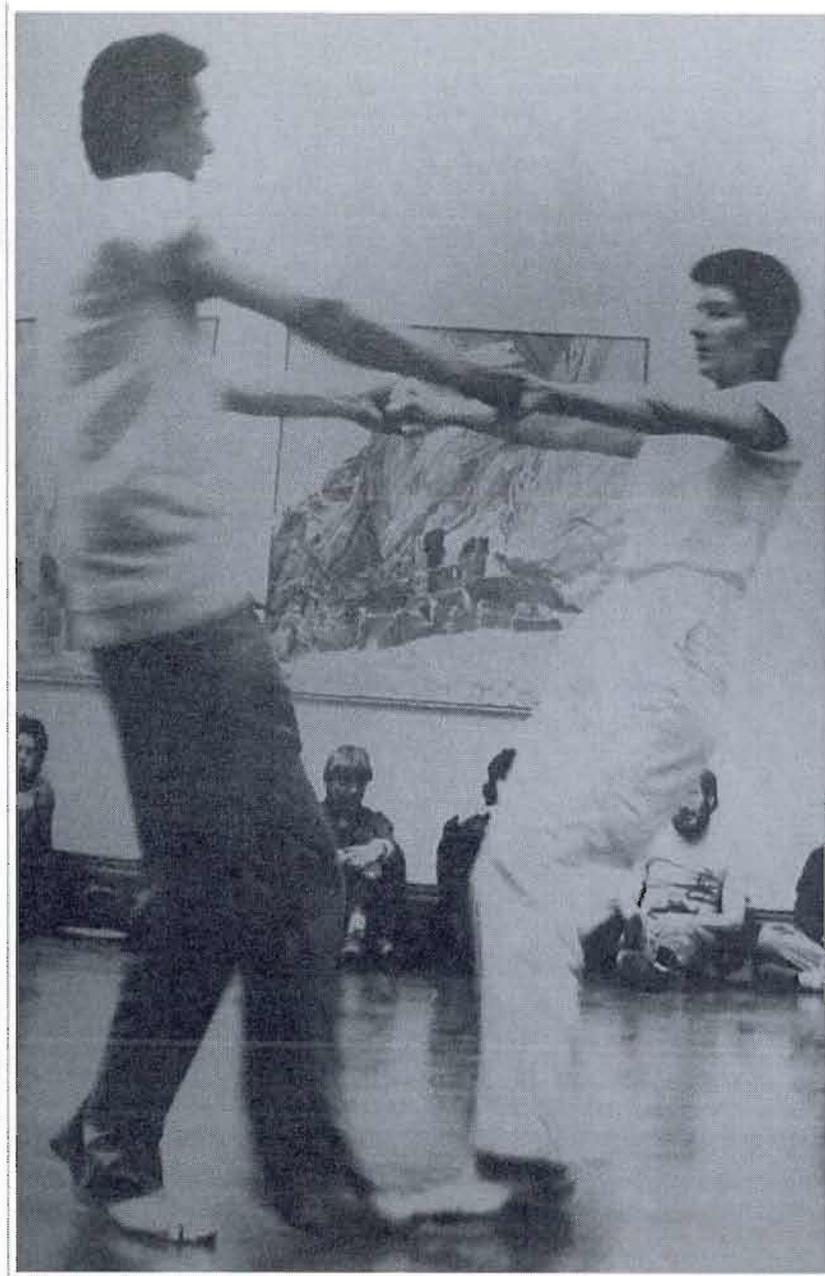
Barry Le Va (1941-), *Velocity Piece No. 2*, 1970, La Jolla Museum, San Diego. Source : Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. *The Artist's Body*. Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 121.

Figure A.2.2



Max Dean (1949-) (avec Dennis J. Evans), *Drawing Event*, 1977, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg. Source : Philip FRY. 1979. « Max Dean : Three Projects and the Theory of Open Art ». *Parachute*, n° 14, (printemps), p. 19.

Figure A.2.3



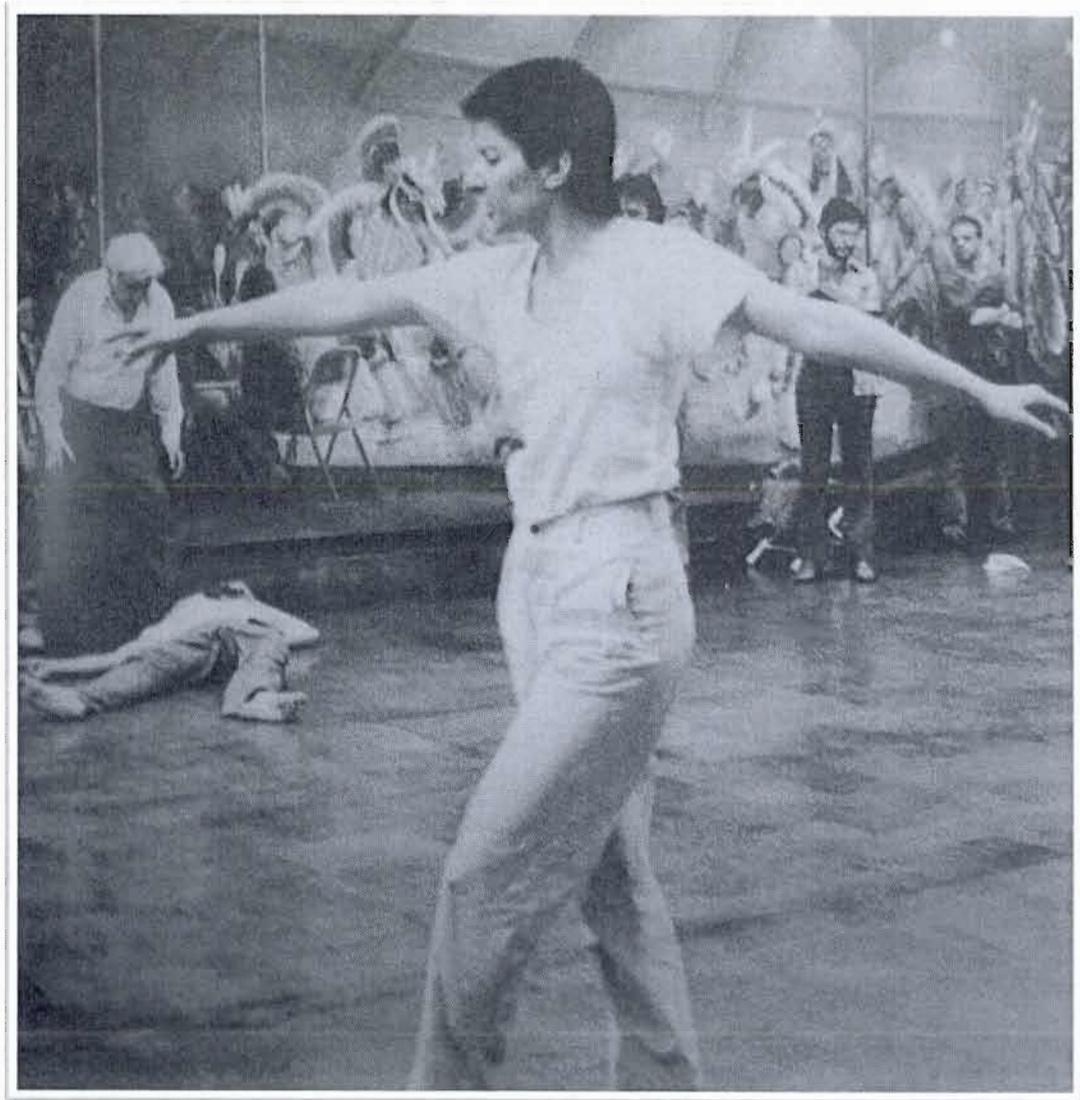
Marina Abramović (1946-) et Ulay (1943-), *Charged Space*, 1978, Brooklyn Museum, Brooklyn. Source : COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998*. Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 197.

Figure A.2.4



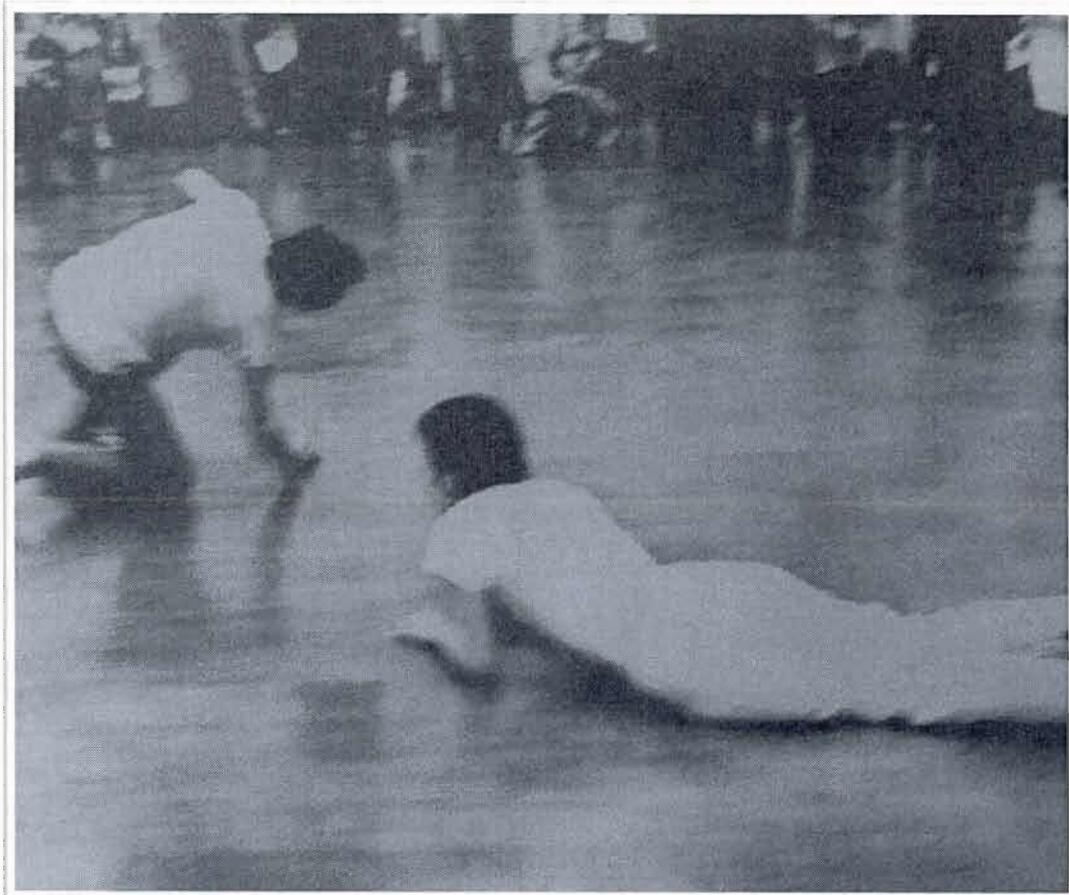
Marina Abramović (1946-) et Ulay (1943-), *Charged Space*, 1978, Brooklyn Museum, Brooklyn. Source : COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998*. Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 198.

Figure A.2.5



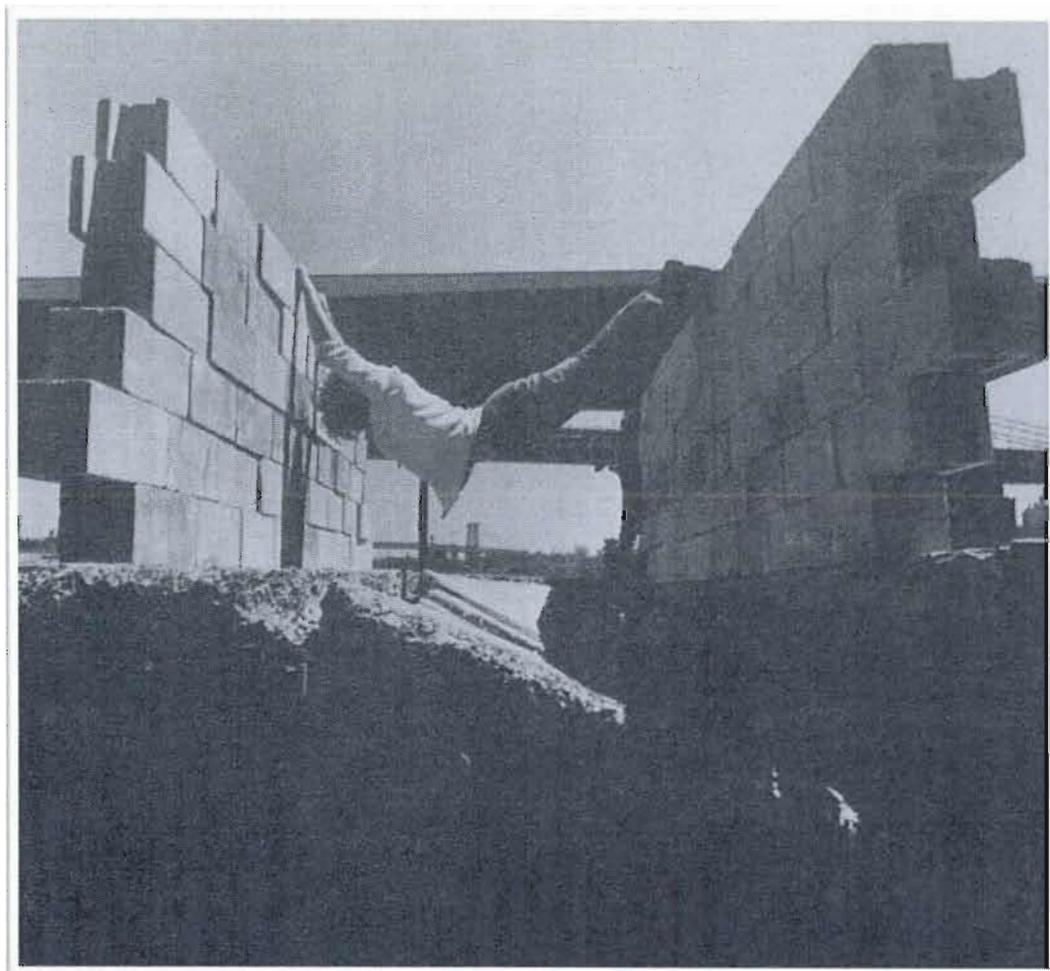
Marina Abramović (1946-) et Ulay (1943-), *Charged Space*, 1978, Brooklyn Museum, Brooklyn. Source : COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998*. Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 199.

Figure A.2.6



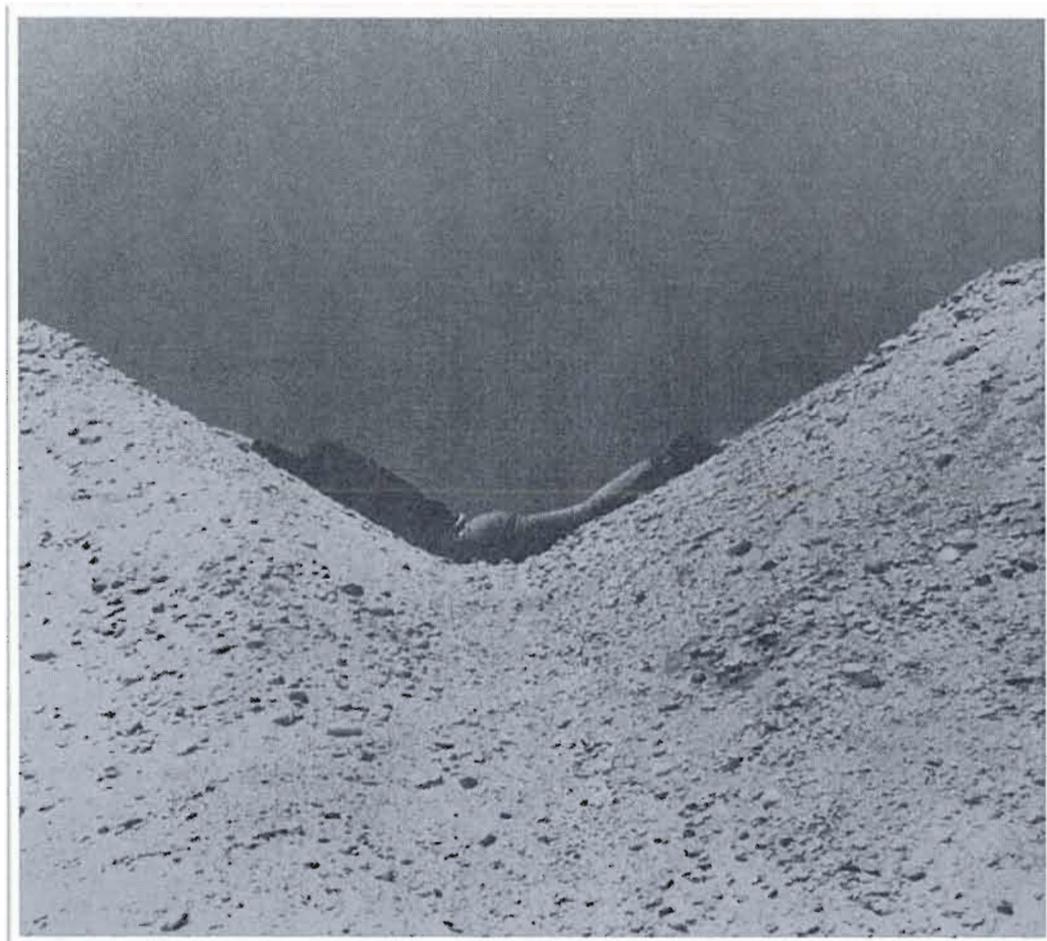
Marina Abramović (1946-) et Ulay (1943-), *Charged Space*, 1978, Brooklyn Museum, Brooklyn. Source : COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998*. Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 199.

Figure A.2.7



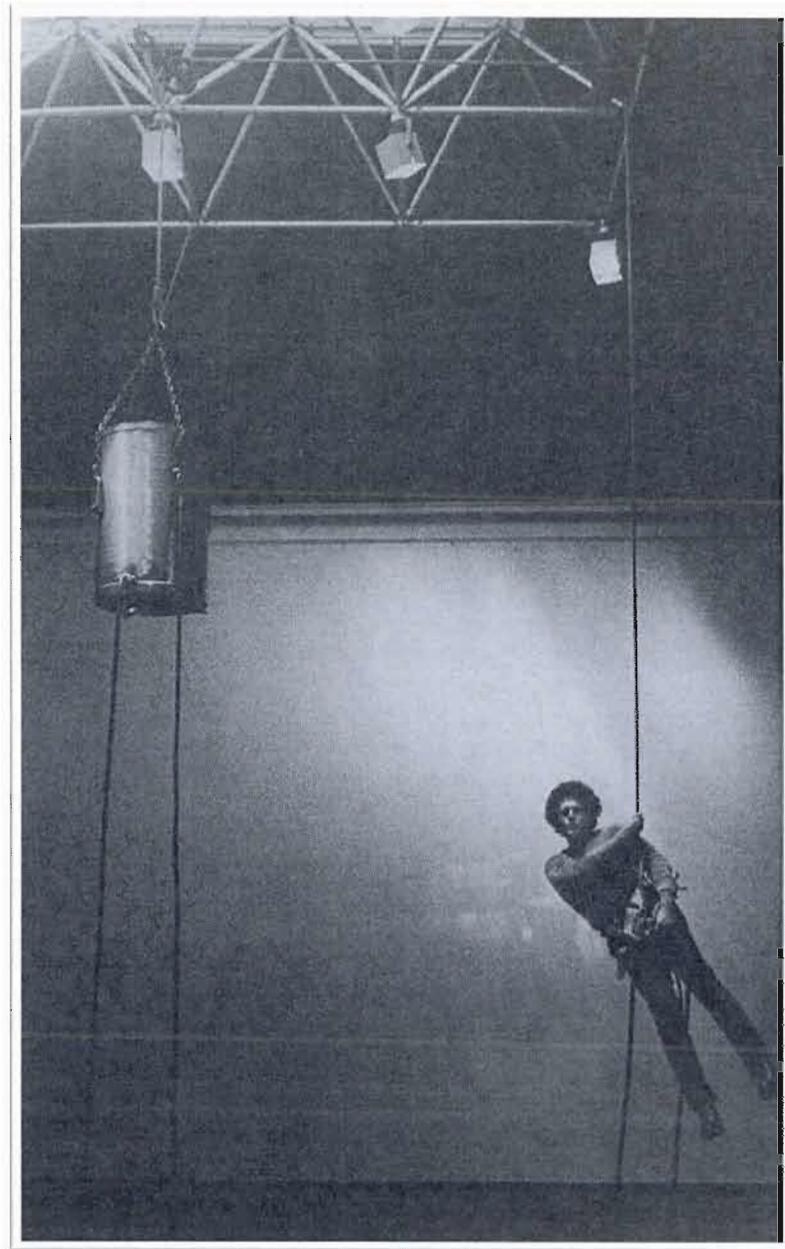
Dennis Oppenheim (1938-), *Parallel Stress*, 1970, performance ayant eu lieu sur une jetée de béton entre les ponts de Brooklyn et de Manhattan. Source : Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. *The Artist's Body*. Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 84.

Figure A.2.8



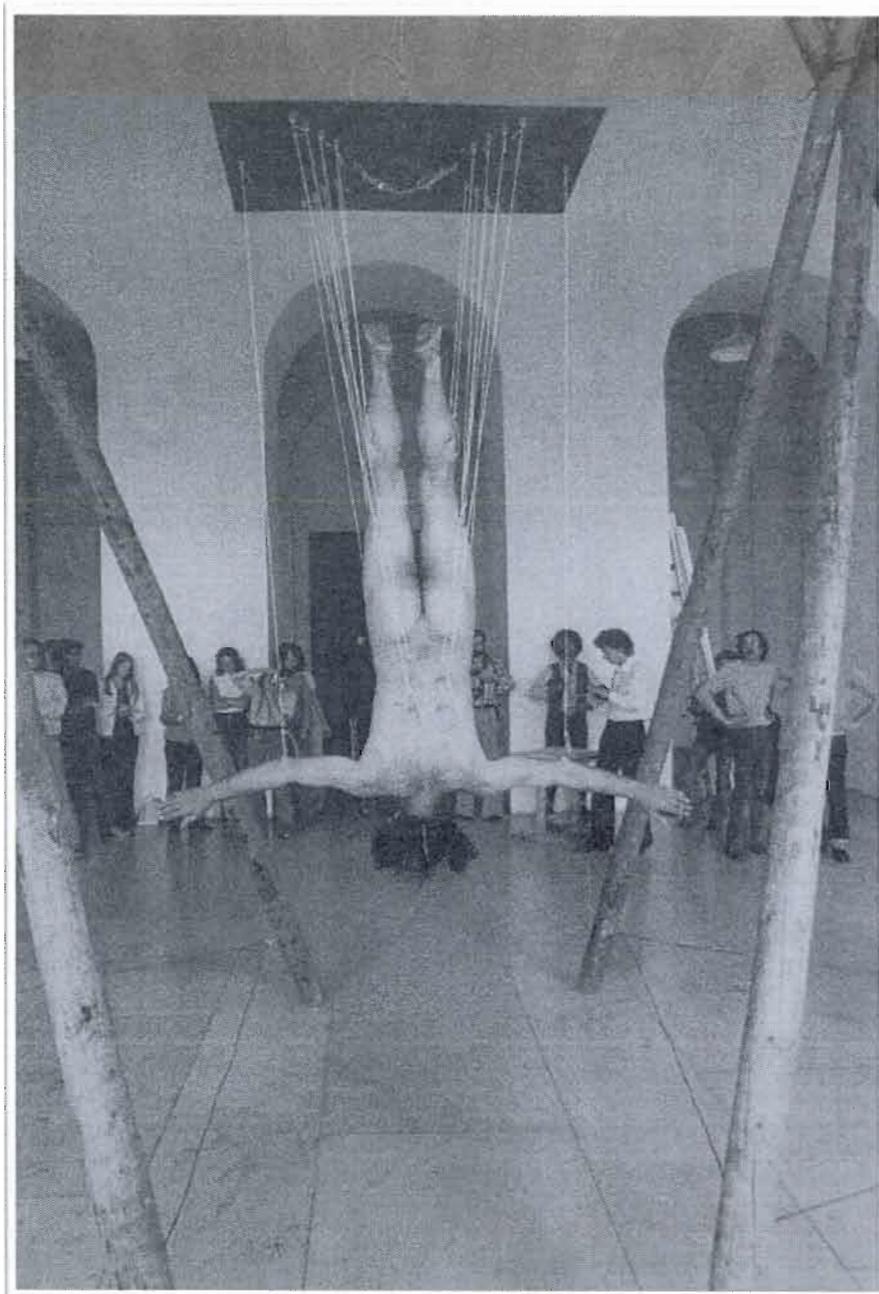
Dennis Oppenheim (1938-), *Parallel Stress*, 1970, performance ayant eu lieu dans un dépôt abandonné, Long Island. Source : Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. *The Artist's Body*. Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 84.

Figure A.2.9



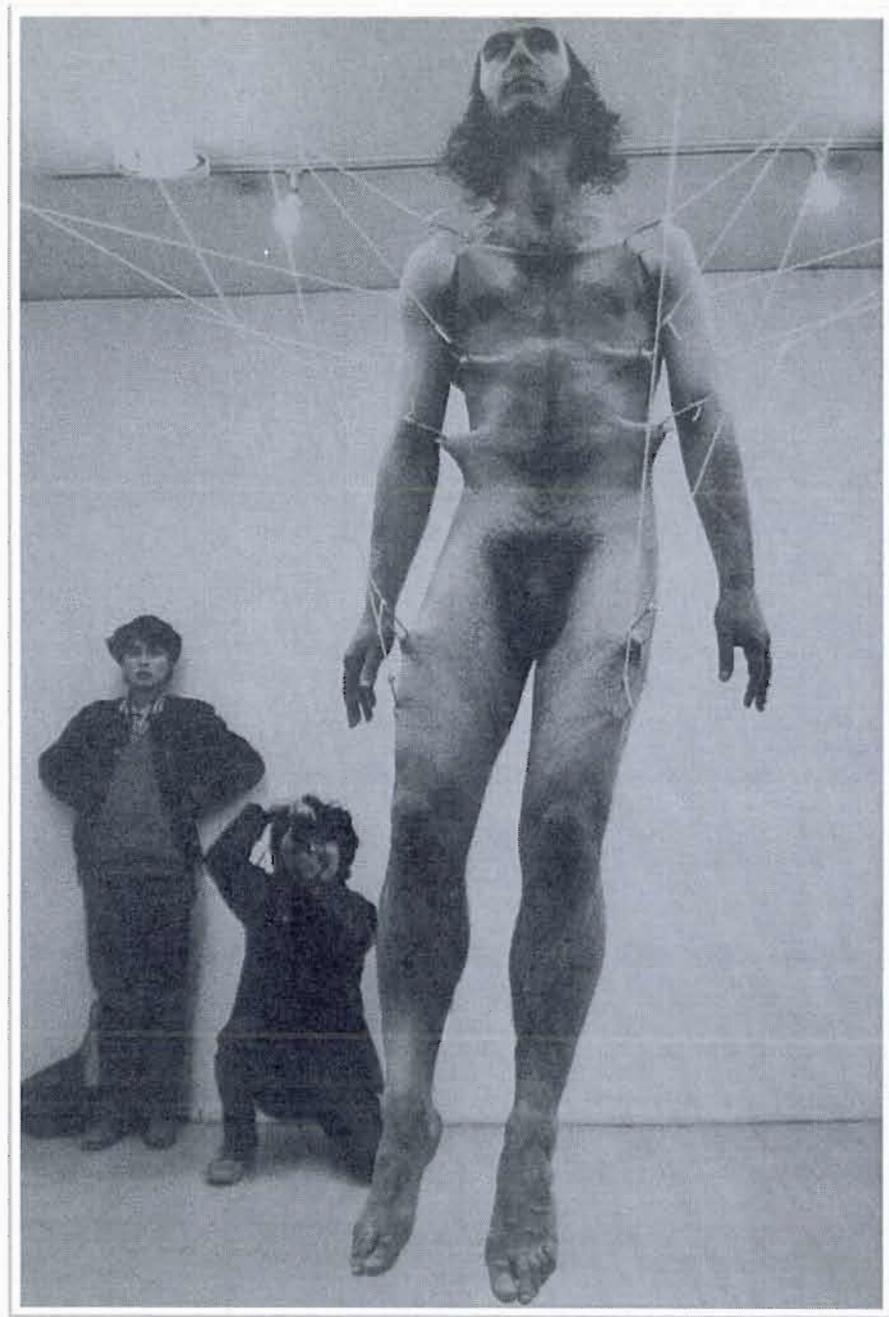
Klaus Rinke (1939-), *Water-Lift/Body-Sculpture*, 1976, Landesmuseum, Wiesbaden. Source : Hans-Werner SCHMIDT (dir.). 1992. *Klaus Rinke, 1954-1991. Retro aktiv*. Catalogue d'exposition (Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 10 avril – 14 juin 1992). Düsseldorf, Richter, p. 244.

Figure A.2.10



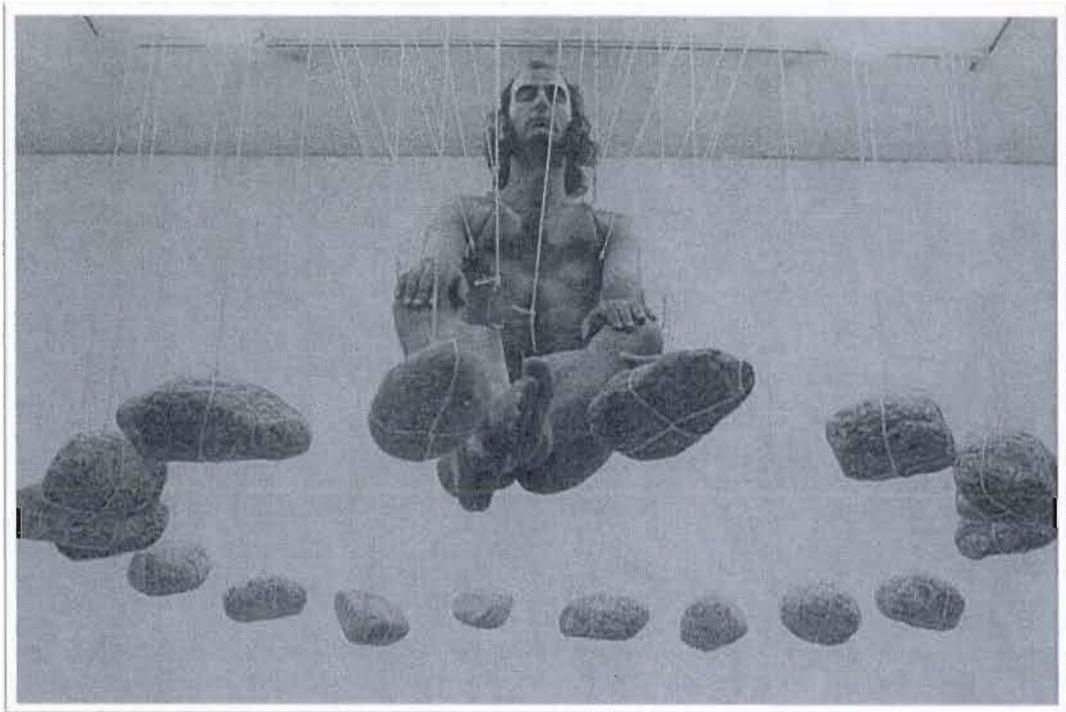
Stelarc (1946-), *Event for Stretched Skin No. 4*, 1977, Académie des arts, Munich. Source : Nick WATERLOW. 1991. « Stelarc Suspensions ». *Art & Text*, n° 40, (septembre), p. 49.

Figure A.2.11



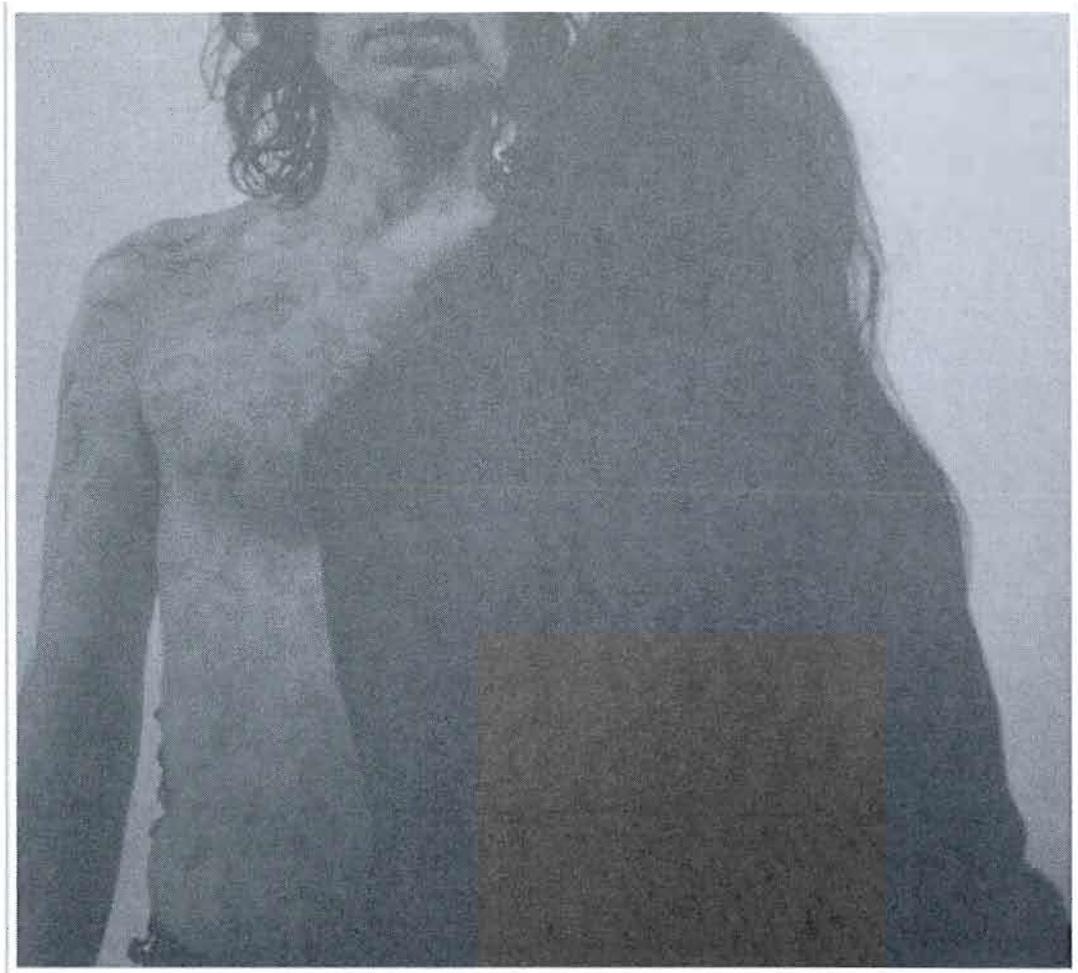
Stelarc (1946-), *Event for Lateral Suspension*, 1978, Galerie Tamura, Tokyo. Source : Nick WATERLOW. 1991. « Stelarc Suspensions ». *Art & Text*, n° 40, (septembre), p. 43.

Figure A.2.12



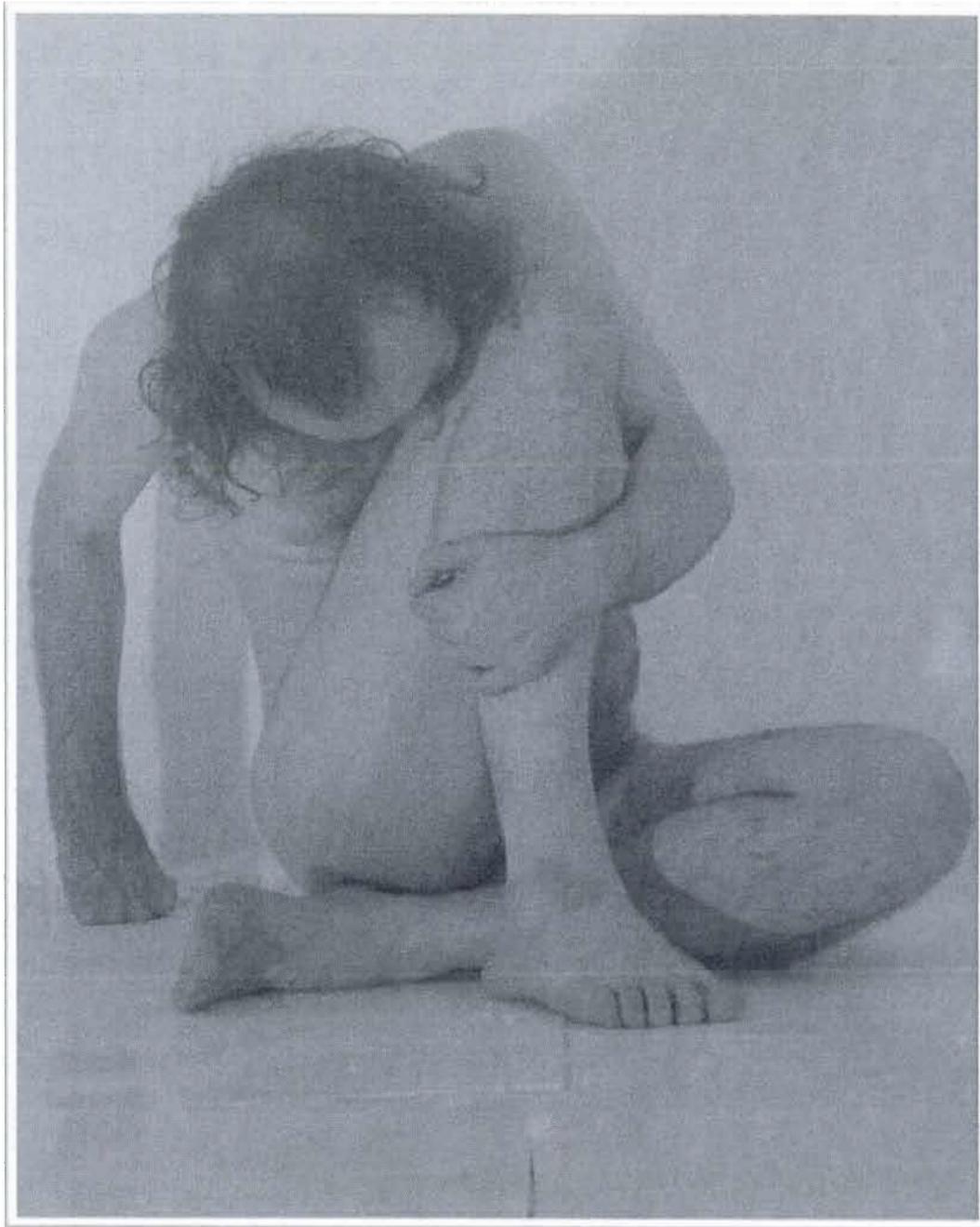
Stelarc (1946-), *Sitting/Swaying : Event for Rock Suspension*, 1980, Galerie Tamura, Tokyo. Source : Nick WATERLOW. 1991. « Stelarc Suspensions ». *Art & Text*, n° 40, (septembre), p. 46.

Figure A.3.1



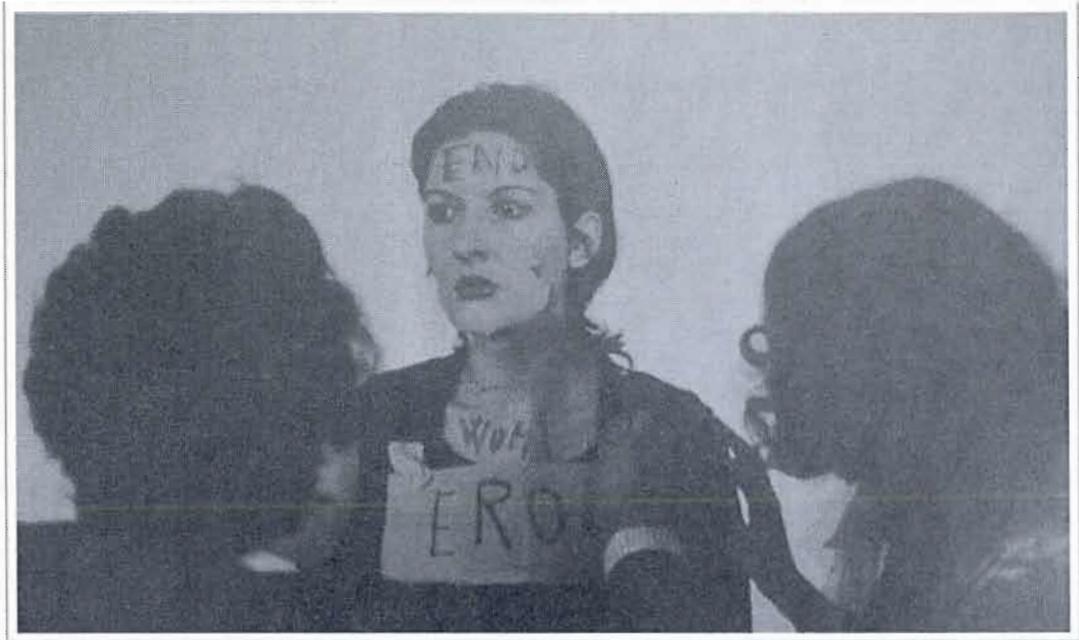
Vito Acconci (1940-) (avec Kathy Dillon et Dennis Oppenheim), *Applications*, 1970, Collection Art Institute of Chicago, Chicago. Source : Jane BLOCKER. 2004. *What the Body Cost. Desire, History, and Performance*. Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 52.

Figure A.3.2



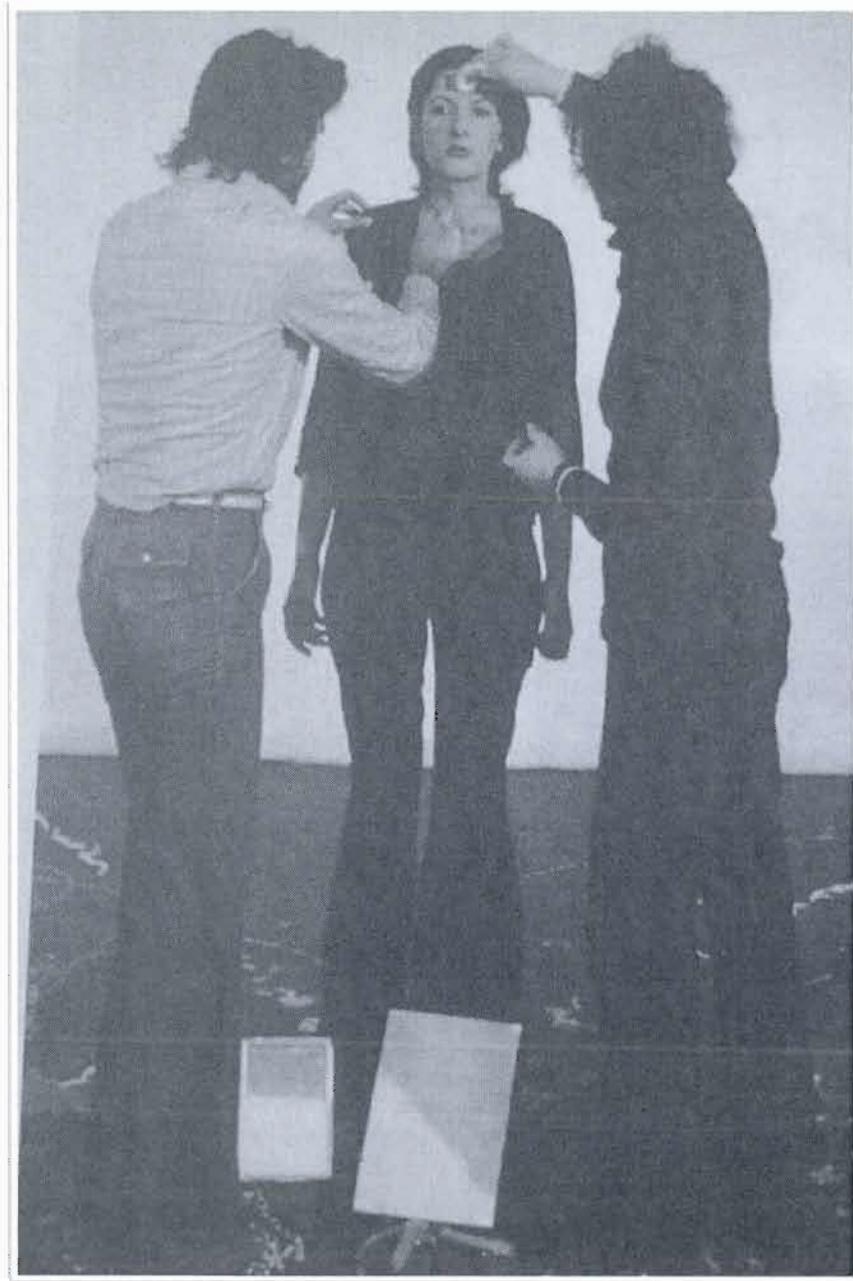
Vito Acconci (1940-), *Trademarks*, 1970, New York. Source : Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. *The Artist's Body*. Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 119.

Figure A.3.3



Marina Abramović (1946-), *Rhythm 0*, 1974, Studio Morra, Naples. Source : COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998*. Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 83.

Figure A.3.4



Marina Abramović (1946-), *Rhythm 0*, 1974, Studio Morra, Naples.
Source: COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969-1998*. Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 84.

Figure A.3.5



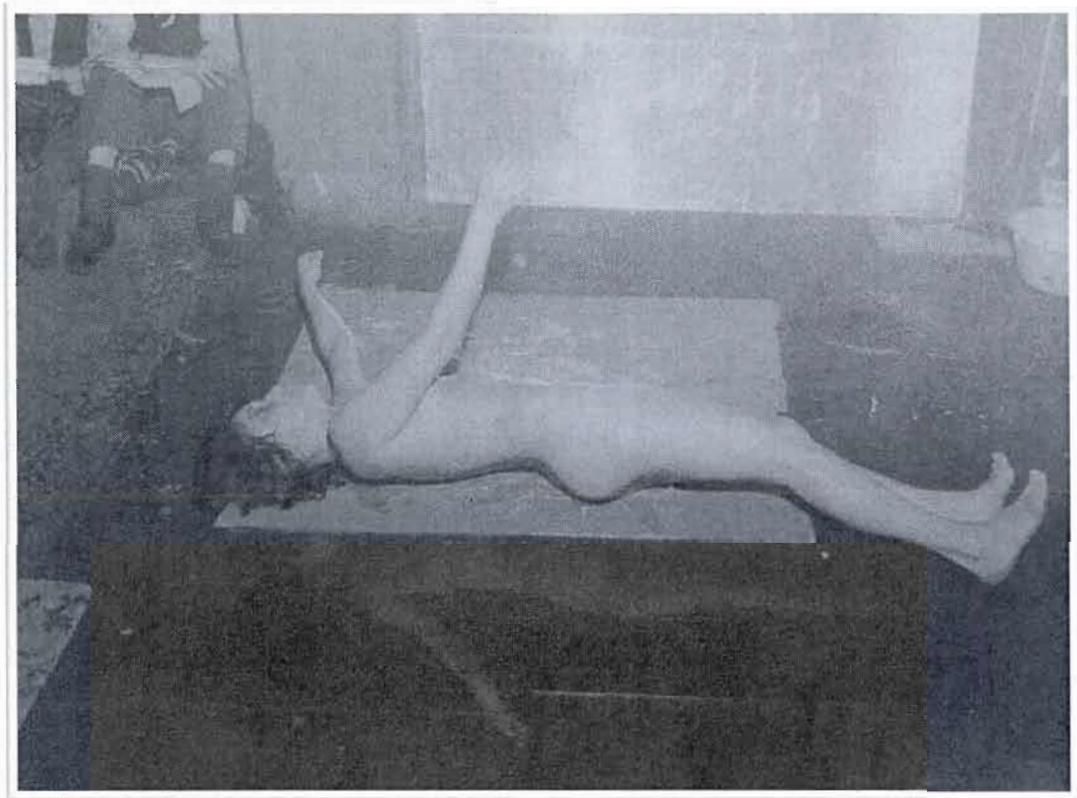
Marina Abramović (1946-), *Rhythm 0*, 1974, Studio Morra, Naples.
Source : COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998*. Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 84.

Figure A.3.6



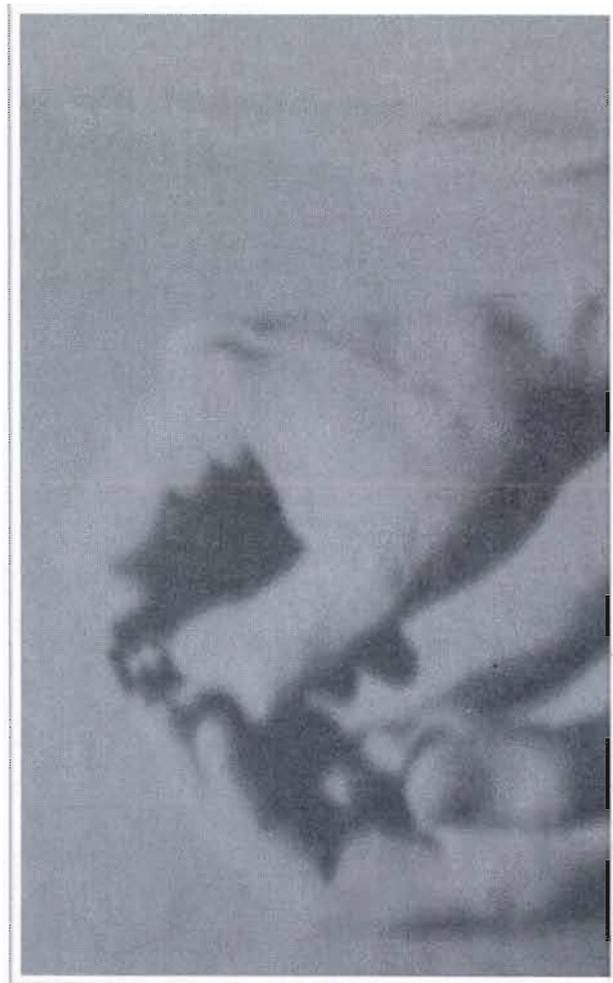
Marina Abramović (1946-), *Rhythm 0*, 1974, Studio Morra, Naples. Source : COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998*. Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 89.

Figure A.3.7



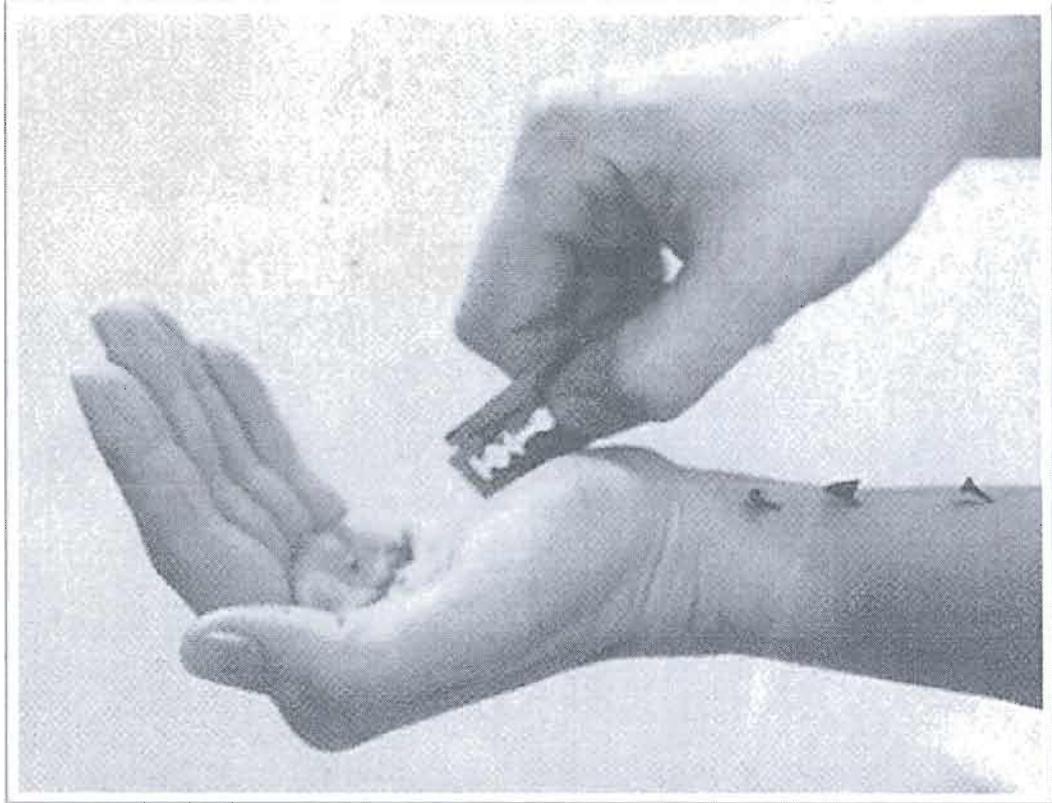
Valie Export (1940-), *Eros/ion*, 1971, Vienne. Source : Hedwig SAXENHUBER. 2007. *Valie Export*. Catalogue d'exposition (Moscou, National Centre for Contemporary Art et Ekaterina Foundation, 4 mars – 3 avril 2007). Vienne, Folio, p. 111.

Figure A.3.8



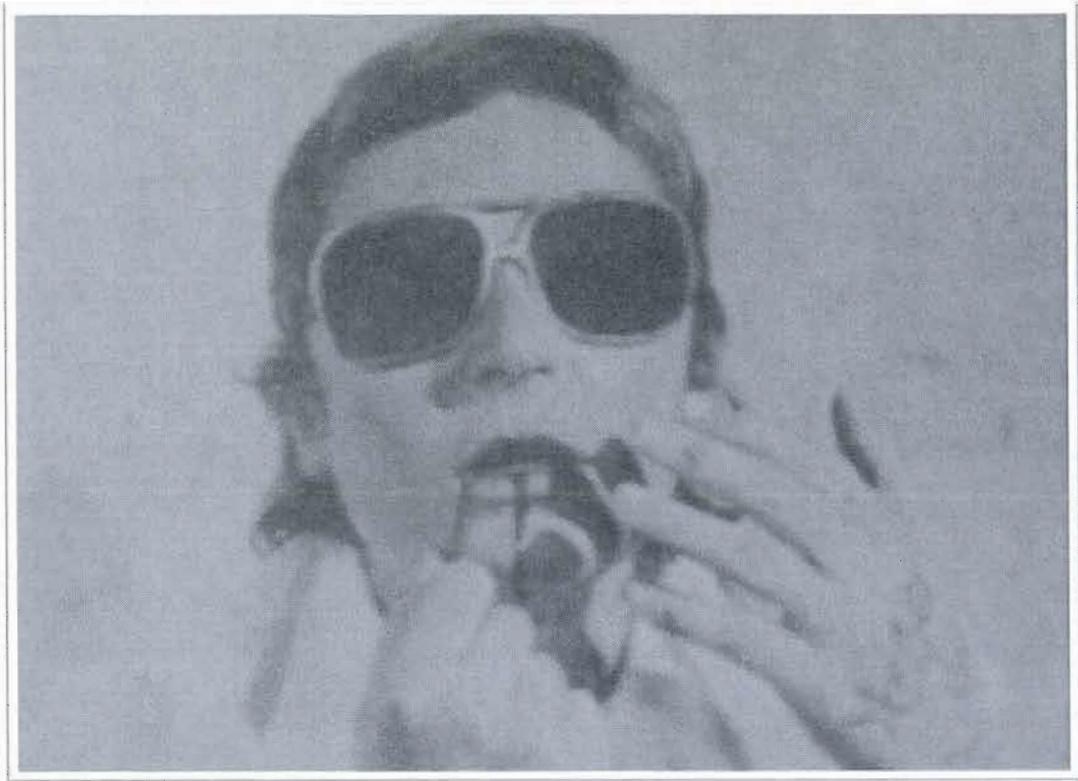
Gina Pane (1939-1990), *Blessure théorique*, 1970, Paris. Source : Anne TRONCHE. 1997. *Gina Pane. Actions*. Paris, Fall édition, p. 79.

Figure A.3.9



Gina Pane (1939-1990), *Action sentimentale* (détail), 1973, Galerie Diagramma, Milan.
Source : Anne TRONCHE. 1997. *Gina Pane. Actions*. Paris, Fall édition, p. 6.

Figure A.3.10



Gina Pane (1939-1990), *Discours mou et mat* (détail), 1975, Galerie De Appel, Amsterdam.
Source : Anne TRONCHE. 1997. *Gina Pane. Actions*. Paris, Fall édition, p. 95.

Figure A.3.11



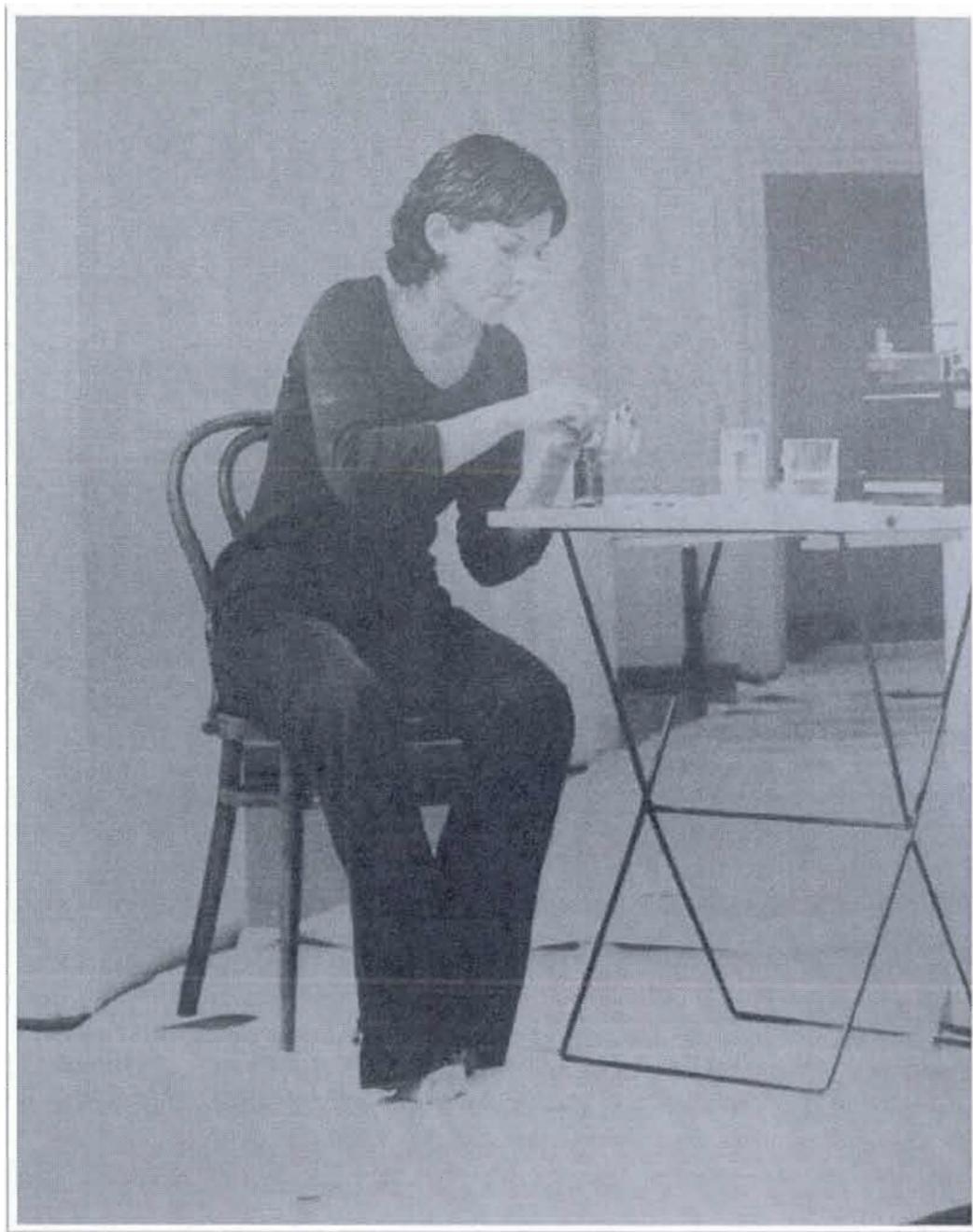
Gina Pane (1939-1990), *Laure*, 1977, Galerie Isy Brachot, Bruxelles. Source : Anne TRONCHE. 1997. *Gina Pane. Actions*. Paris, Fall édition, p. 103.

Figure A.3.12



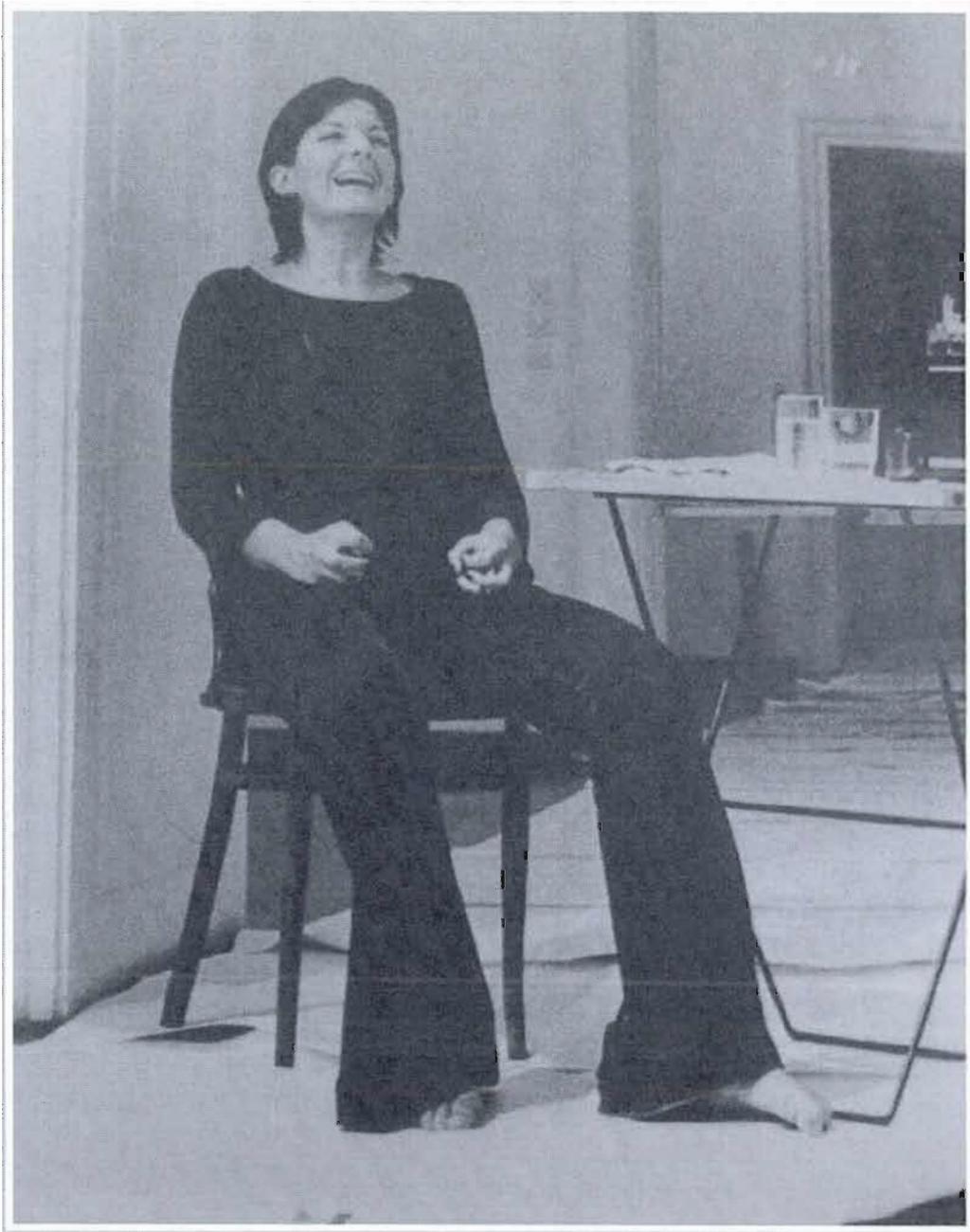
Gina Pane (1939-1990), *Little Journey*, 1978, Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles. Source : Anne TRONCHE. 1997. *Gina Pane. Actions*. Paris, Fall édition, p. 107.

Figure A.4.1



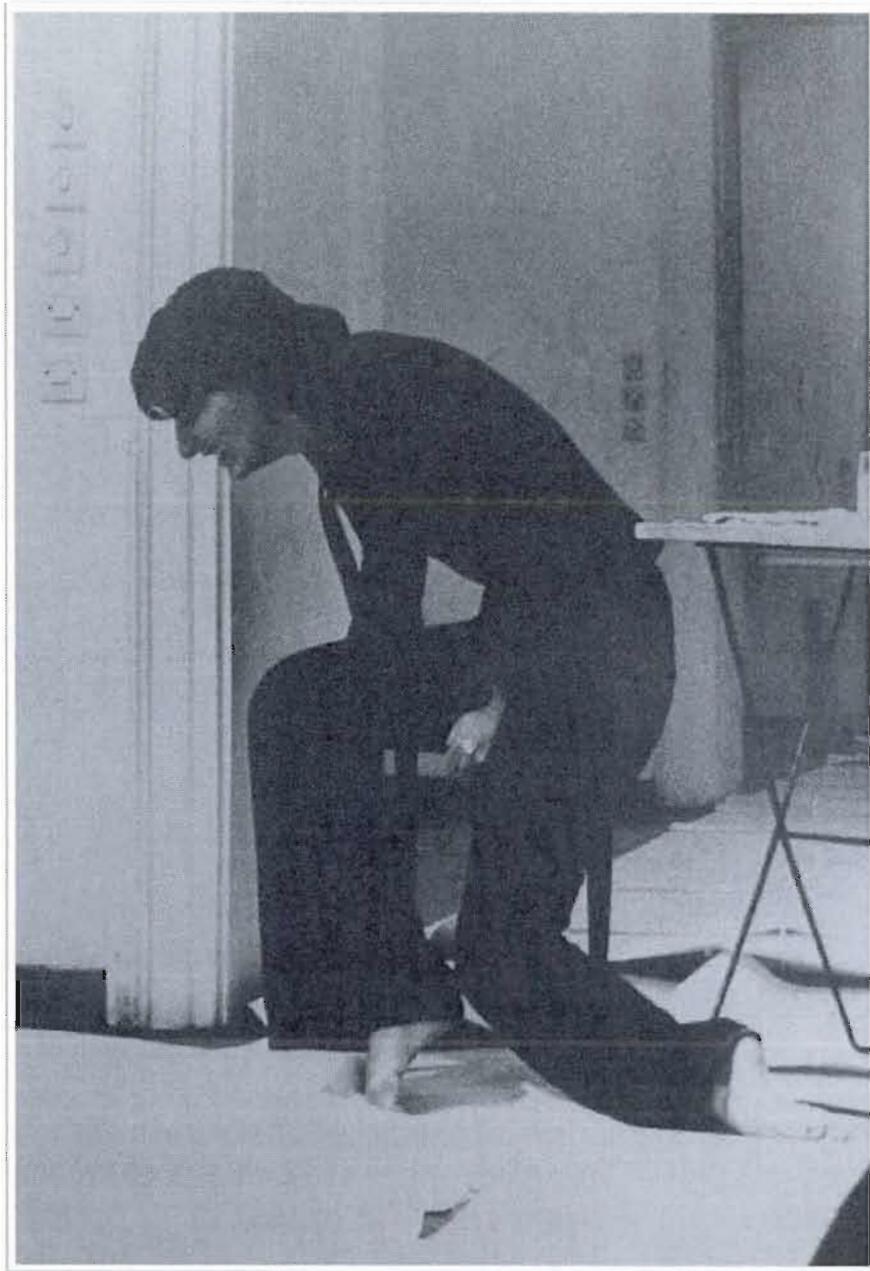
Marina Abramović (1946-), *Rhythm 2*, 1974, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb.
Source : COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998.*
Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 71.

Figure A.4.2



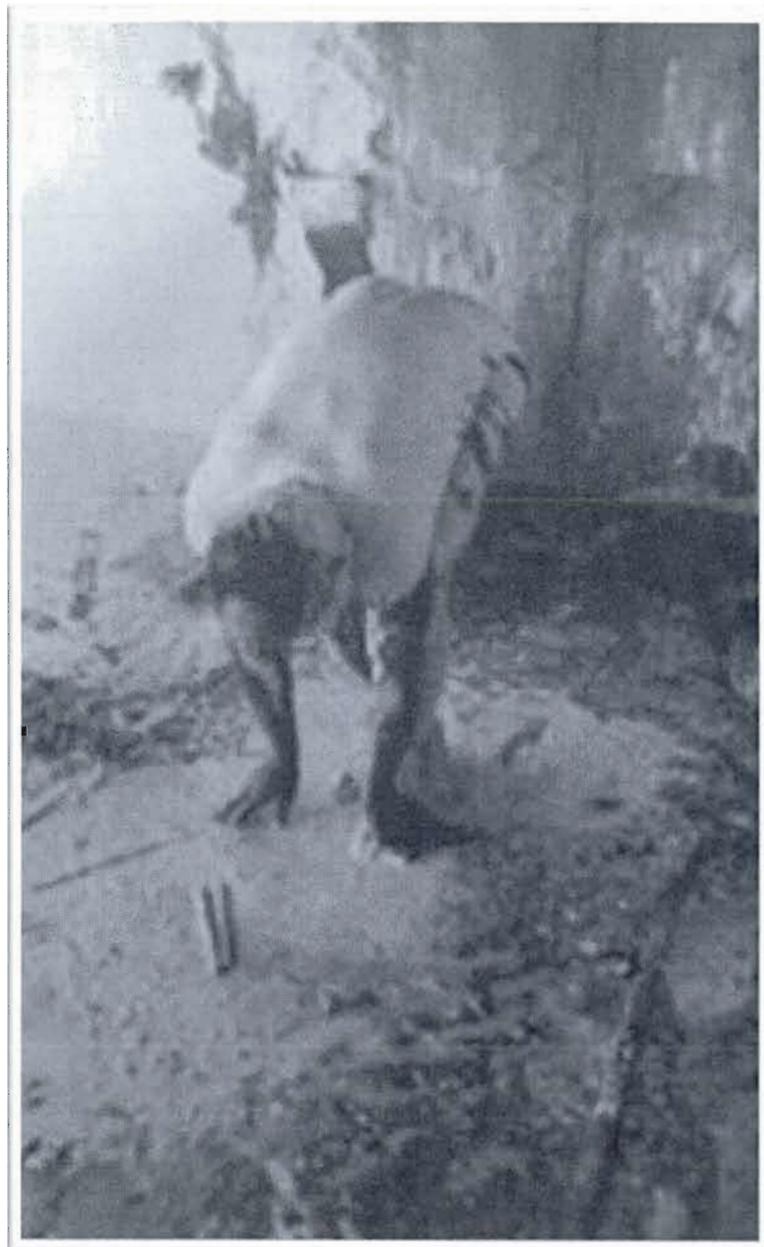
Marina Abramović (1946-), *Rhythm 2*, 1974, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb.
Source : COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998*.
Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 73.

Figure A.4.3



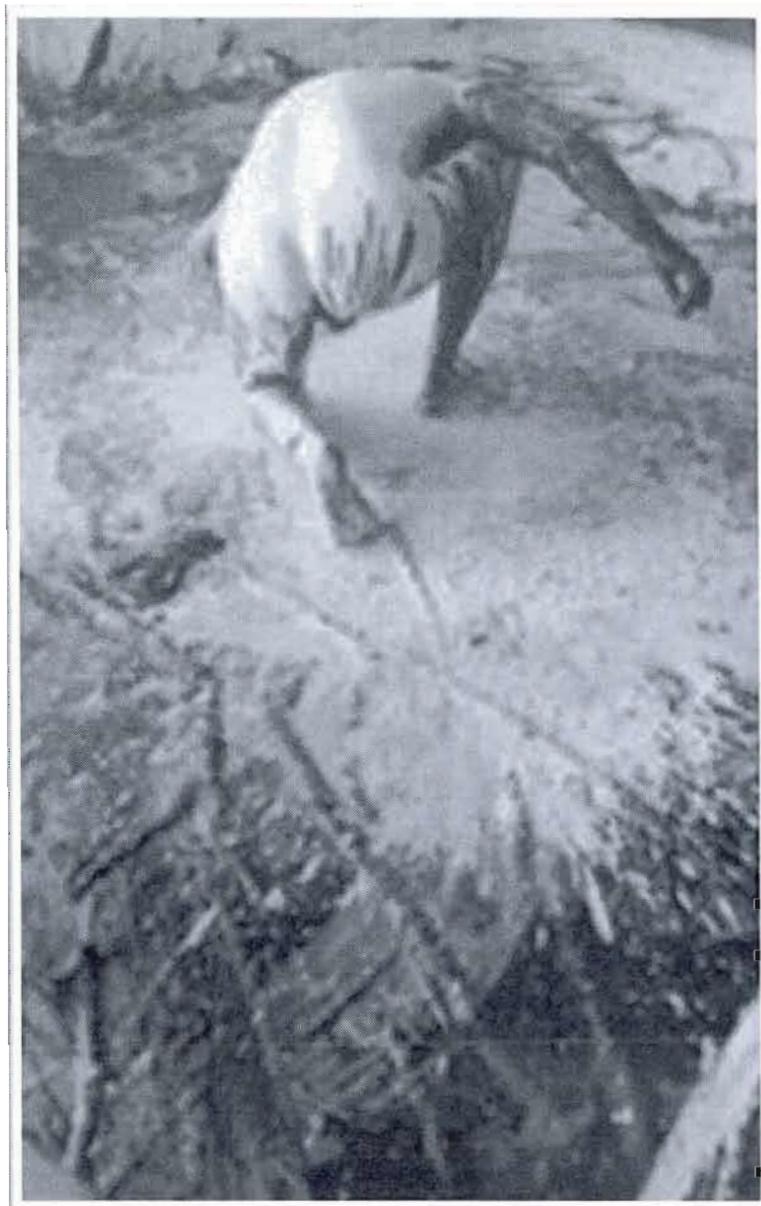
Marina Abramović (1946-), *Rhythm 2*, 1974, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb. Source : COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998*. Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, p. 73.

Figure A.4.4



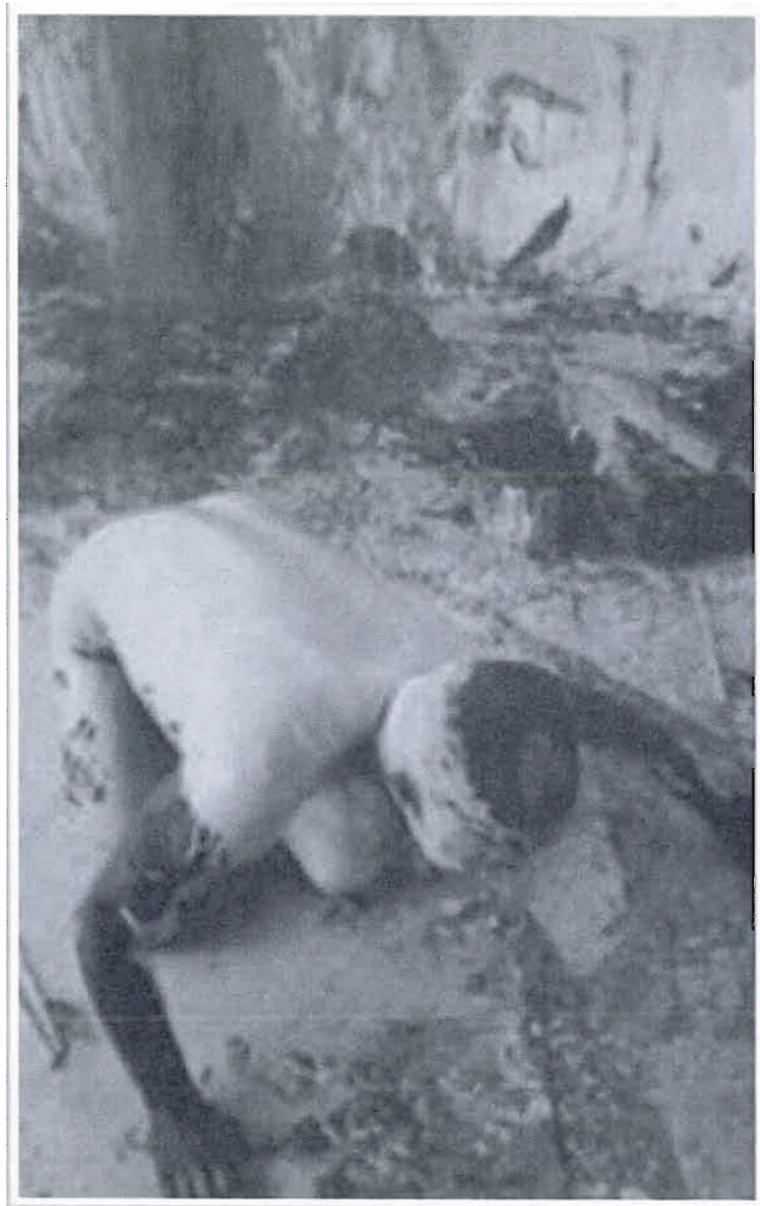
Stuart Brisley (1933-), *Moments of Decision/Indecision*, 1975, Galeria Teatra Studio, Varsovie. Source : ENGLAND GALLERY & CO. *England Gallery & Co*, [En ligne].
http://www.Englandgallery.com/artist_work.php?mainId=77&groupId=none&p=11&gnum=8&media=Performance

Figure A.4.5



Stuart Brisley (1933-), *Moments of Decision/Indecision*, 1975, Galeria Teatra Studio, Varsovie. Source : ENGLAND GALLERY & CO. *England Gallery & Co*, [En ligne].
http://www.englishgallery.com/artist_work.php?mainId=77&groupId=none&p=11&gnum=8&media=Performance

Figure A.4.6



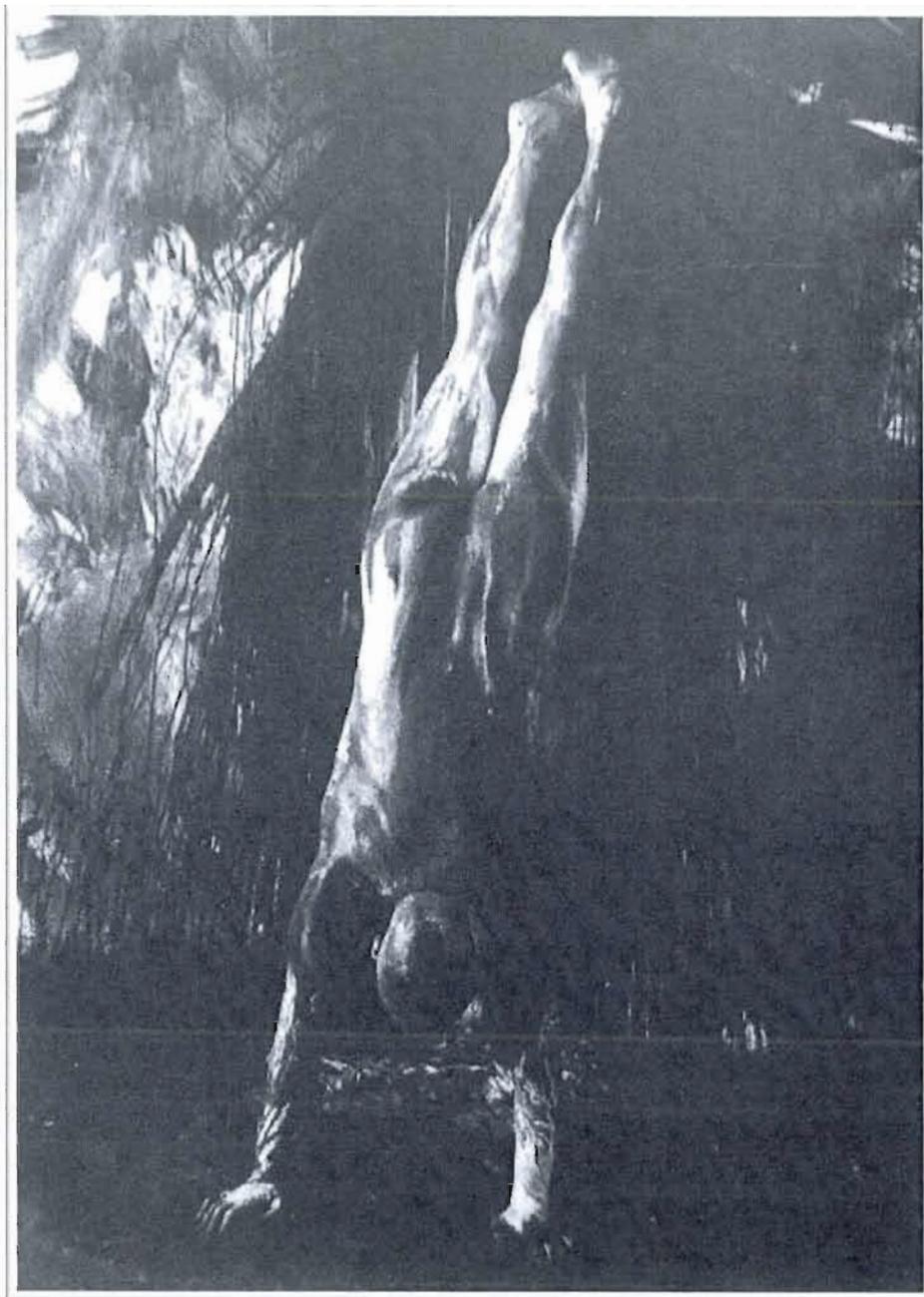
Stuart Brisley (1933-), *Moments of Decision/Indecision*, 1975, Galeria Teatra Studio, Varsovie. Source : ENGLAND GALLERY & CO. *England Gallery & Co*, [En ligne].
http://www.englishgallery.com/artist_work.php?mainId=77&groupId=none&p=11&gnum=8&media=Performance

Figure A.4.7



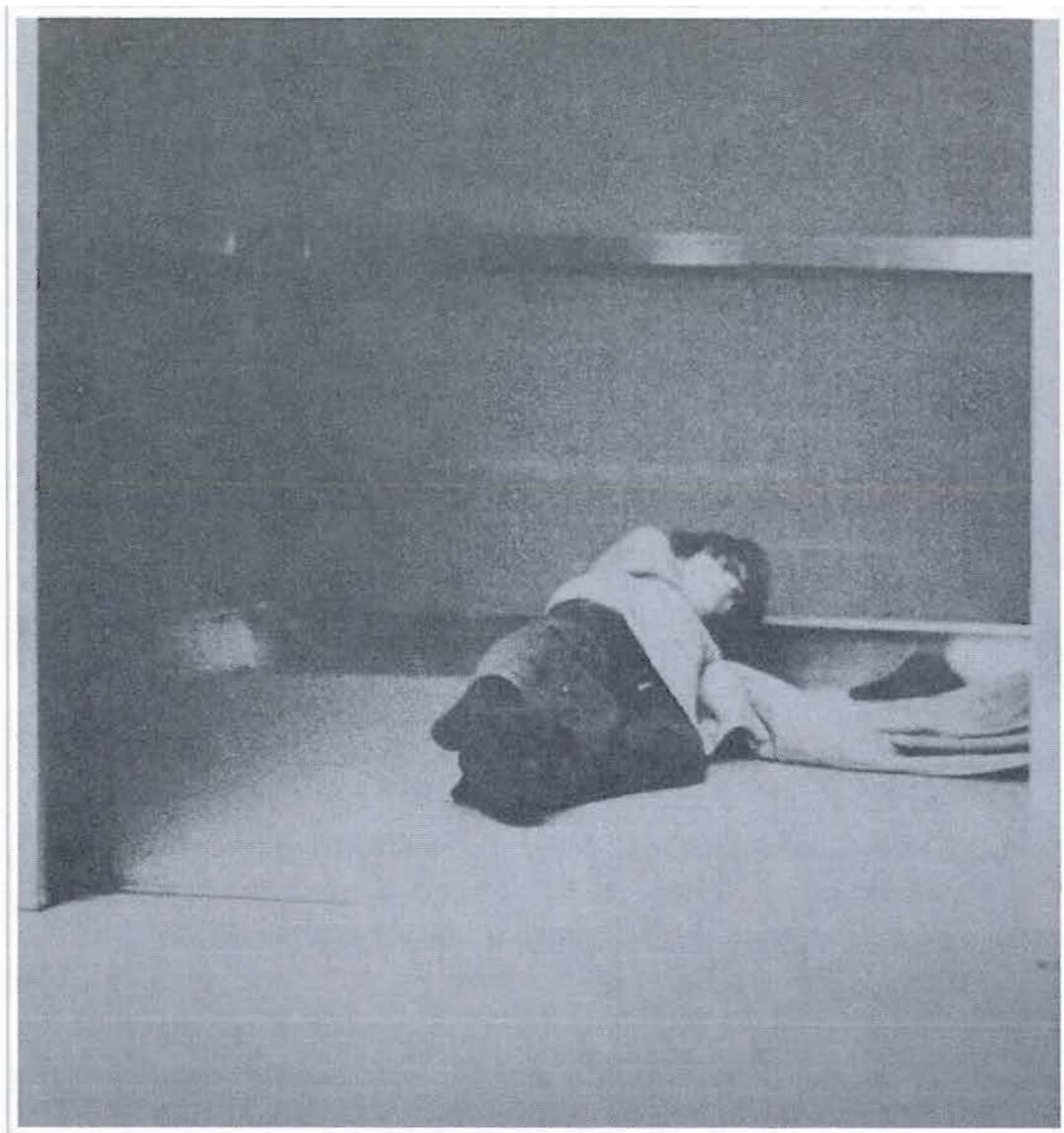
Stuart Brisley (1933-), *Moments of Decision/Indecision*, 1975, Galeria Teatra Studio, Varsovie. Source : ENGLAND GALLERY & CO. *England Gallery & Co*, [En ligne].
http://www.Englandgallery.com/artist_work.php?mainId=77&groupId=none&p=12&gnum=8&media=Performance

Figure A.4.8



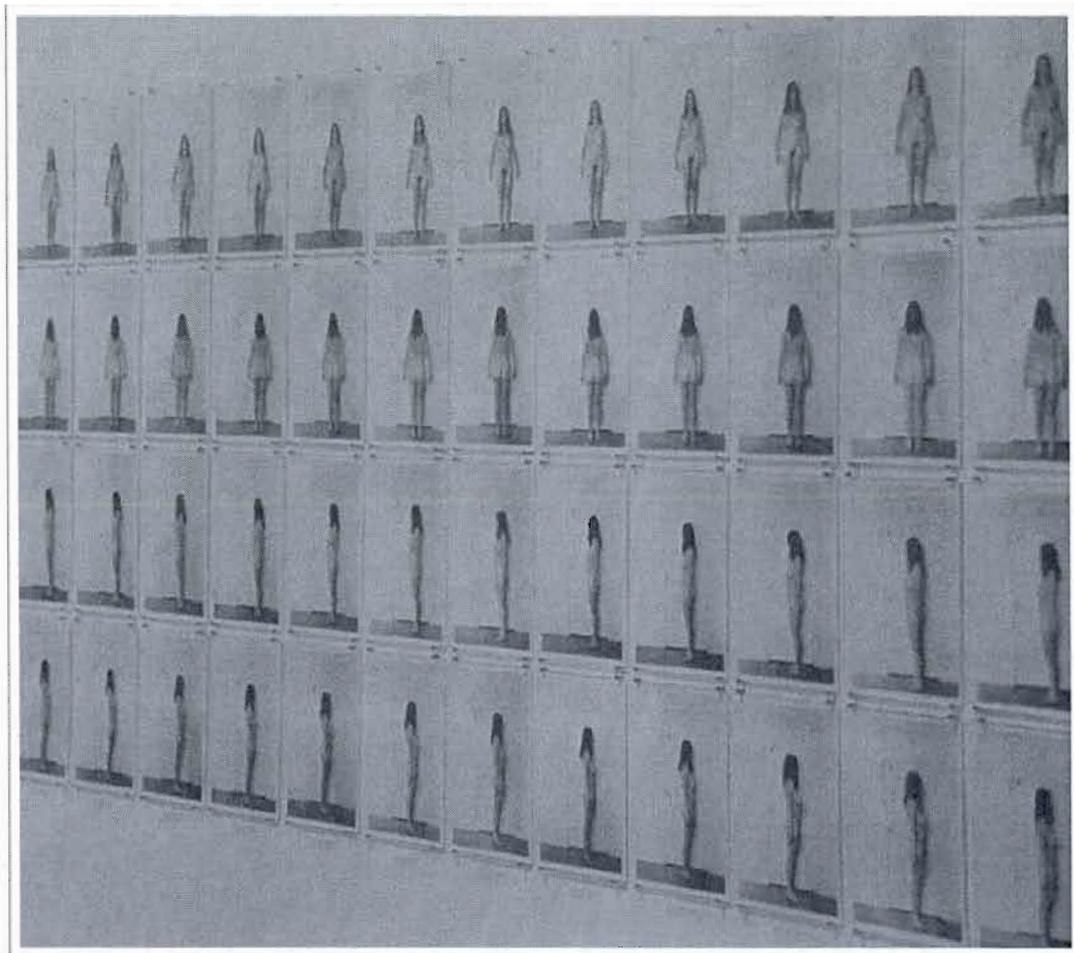
Stuart Brisley (1933-), *Moments of Decision/Indecision*, 1975, Galeria Teatra Studio, Varsovie. Source : Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. *The Artist's Body*. Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 64.

Figure A.4.9



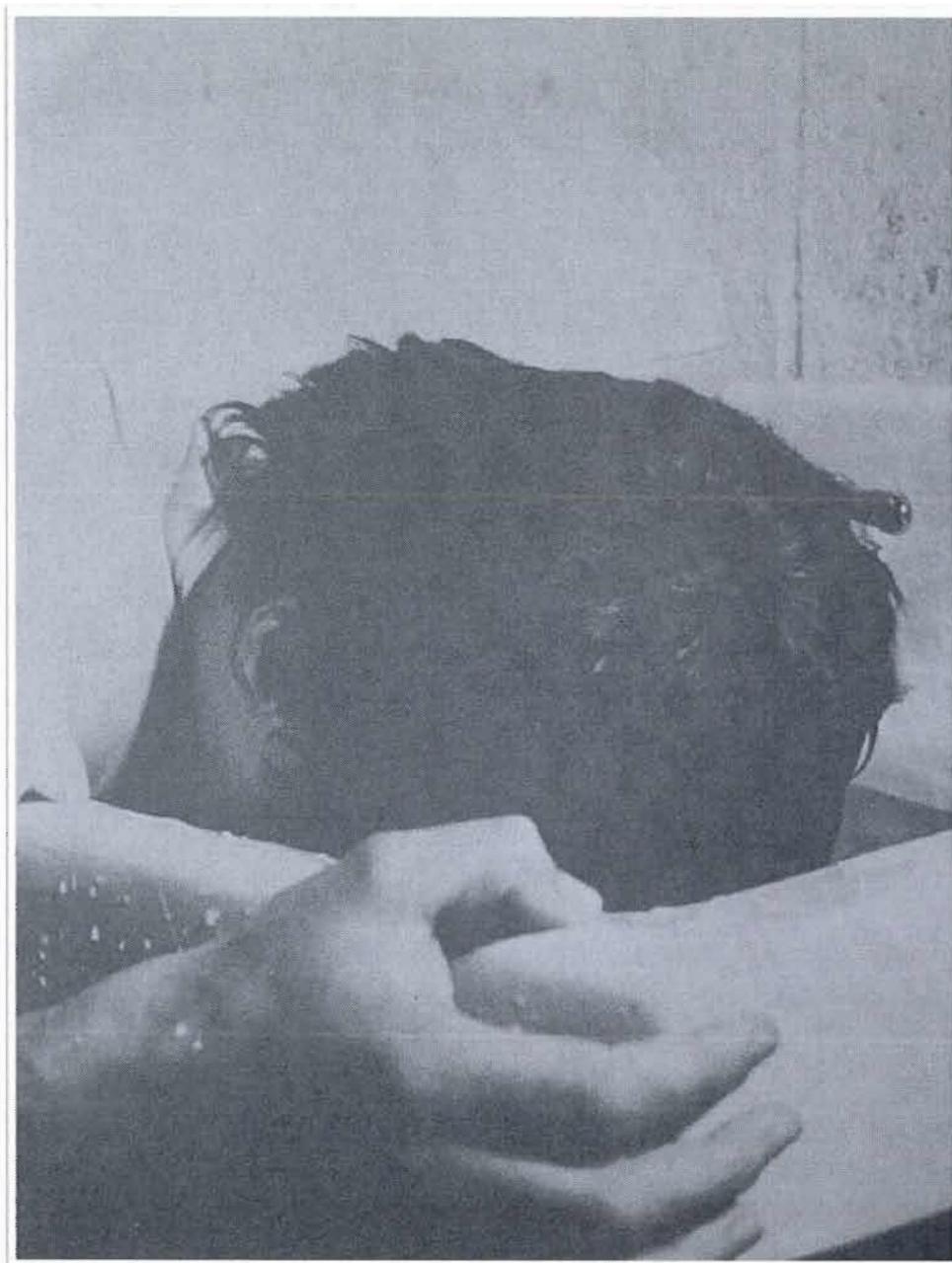
Suzy Lake (1947-), *Choreography with Myself*, 1978, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Source : Rober RACINE. 1978. « Festival de performances du M.B.A.M. ». *Parachute*, n° 13, (hiver), p. 47.

Figure A.4.10



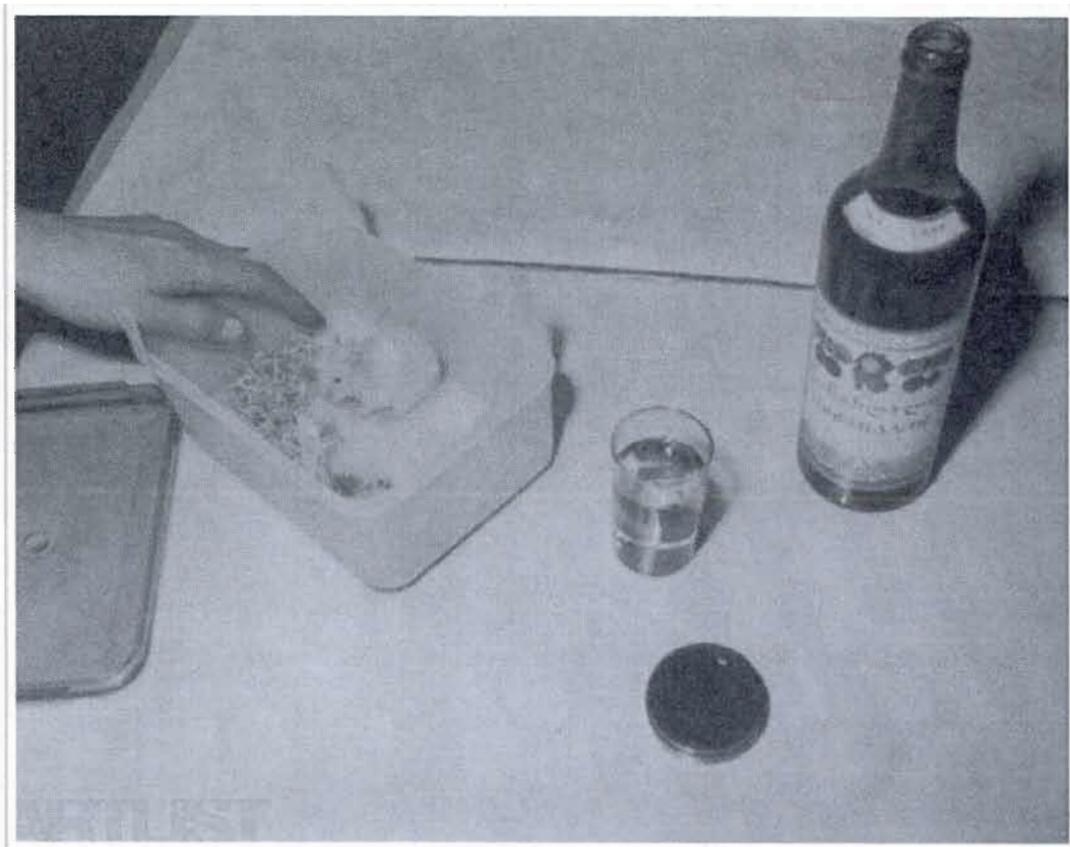
Eleanor Antin (1935-), *Carving : A Traditional Sculpture* (détail), 1972, Collection Art Institute of Chicago, Chicago. Source : Tracey WARR (éd.) et Amelia JONES. 2000. *The Artist's Body*. Londres, Phaidon, « Themes and Movements », p. 87.

Figure A.4.11



Chris Burden (1946-), *Velvet Water*, 1974, School of the Art Institute of Chicago, Chicago. Source : Horst Gerhard HABERL. 1974. « Chris Burden ». In *Kunst Alslebens. Ritual Art as Living Ritual*. Catalogue d'exposition (Graz, Pool der Poolerie, 7 octobre – 31 octobre 1974). Graz, Styria Verlag, p. 29.

Figure A.4.12



Petr Štembera (1945-), *Parallel Deprivation (with Hamster)*, 1976, Prague. Source : CENTRUM PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ. « Petr Štembera ». *Artlist. Databáze současného umění*, [En ligne]. <http://artlist.cz/?id=3611>

BIBLIOGRAPHIE

ADRIANI, Götz. 1972. *Klaus Rinke. Time, Space, Body, Transformations*. Catalogue d'exposition (Tübingen, Kunsthalle Tübingen, 11 novembre – 10 décembre 1972). Cologne, DuMont Schauberg, 35 p.

ANDRIEU, Bernard (dir.). 2006. *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*. Paris, CNRS, « CNRS Dictionnaires », 552 p.

———(dir.) et al. 2008. *La peau. Enjeu de société*. Paris, CNRS, 379 p.

ARDENNE, Paul. 2001. « Corps je, corps jeu, corps joué ». In *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du 20^e siècle*, p. 184-245. Paris, Regard.

AYRES, Anne et Paul SCHIMMEL (dir.). 1988. *Chris Burden. A Twenty-Year Survey*. Catalogue d'exposition (Newport Beach, Newport Harbor Art Museum, 17 avril – 12 juin 1988). Newport Beach, Newport Harbor Art Museum, 184 p.

BARBARAS, Renaud. 2009. *La perception. Essai sur le sensible*. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Moments philosophiques », 113 p.

BATTCKOCK, Gregory et Robert NICKAS (éd.). 1984. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. New York, E. P. Dutton, 344 p.

BERNARD, Michel. 1976. *Le corps*. Paris, Jean-Pierre Delarge, 163 p.

BOËTSCH, Gilles, Christian HERVÉ et Jacques J. ROZENBERG. 2007. *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*. Bruxelles, De Boeck, 359 p.

BRONSON, A. A. et Peggy GALE (éd.). 1979. *Performance by Artists*. Toronto, Art Metropole, 319 p.

BUREAUD, Annick. 1995. « Stelarc. Le bourdonnement de l'hybride ». *Art Press*, n° 207, (novembre), p. 30-32.

CENTRUM PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ. « Petr Štembera ». *Artlist. Databáze současného umění*, [En ligne]. <http://artlist.cz/?id=2655>

CHAGNON, Johanne. 1987. « La destruction : de quelques performances au Québec ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 194 p.

CHAIMOWICZ, Marc. 1976. « Performance. Brisley in Poland ». *Studio International*, vol. 191, n° 979, (janvier-février), p. 65-66.

CHAVANNE, Blandine. 2002. *Gina Pane*. Catalogue d'exposition (Nancy, Musée des beaux-arts de Nancy, 18 mai – 19 août 2002). Nancy, Musée des beaux-arts de Nancy et Paris, Réunion des musées nationaux, « Reconnaître », 64 p.

CHAVANNE, Blandine et Anne MARCHAND. 2003. *Lettre à un(e) inconnu(e). Gina Pane*. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, « Écrits d'artistes », 246 p.

CLEAVES, Wallace T. et Russell ROYAL. 1979. « Spatial Memory for Configurations by Congenitally Blind, Late Blind and Sighted Adults ». *Journal of Visual Impairment and Blindness*, vol. 73, n° 1, (janvier), p. 13-19.

CLERGET, Joël. 1997. *La main de l'Autre. Le geste, le contact et la peau. Approche psychanalytique*. Ramonville-Saint-Agne, Érès, 214 p.

CLIFFORD, Katie. 2001. « Please Touch ! ». *Artnews*, vol. 100, n° 5, (mai), p. 180-183.

COLLECTIF. 1987. *Corps, espace, temps* (Marly-le-Roi, 24 septembre – 27 septembre 1985). Paris, Revue STAPS, 313 p.

COLLECTIF. 1998. *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1998*. Catalogue d'exposition (Berne, Kunstmuseum, 1998). Milan, Charta, 475 p.

DE CARVALHO, Amorim. 1973. « Les formes du monde extérieur et les cinq sens ». In *De la connaissance en général à la connaissance esthétique. L'esthétique de la nature*, p. 143-187. Paris, Klincksieck.

DELPEUX, Sophie. 2003. « Valie Export. Semper et Ubique ». *Art Press*, n° 293, (septembre), p. 36-41.

DIDELOT, Danielle. 1983. *Structure de l'espace. Image du corps chez deux enfants présentant des troubles de l'organisation spatio-temporelle*. Nancy, Presses universitaires de Nancy, « Psychanalyse appliquée. Travaux et mémoires », 141 p.

FERRANDO, Bartolomé. 2008-2009. « De la relation communicative avec l'autre dans l'art de l'action ». *Inter, art actuel*, n° 101, (hiver), p. 17-20.

FOX, Howard N. (dir.). 1999. *Eleanor Antin*. Catalogue d'exposition (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 23 mai – 23 août 1999). Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art et Fellows of Contemporary Art, 259 p.

FROEHLICH, Peter. 1978. « Blurbs ». *Parachute*, n° 12, (automne), p. 5-13.

FRY, Philip. 1979. « Max Dean : Three Projects and the Theory of Open Art ». *Parachute*, n° 14, (printemps), p. 16-23.

GIBSON, James J. 1962. « Observations on Active Touch ». *Psychological Review*, vol. 69, n° 6, (novembre), p. 477-491.

GIOVANNANGELI, Daniel. 1995. « Espace et chair ». In *La passion de l'origine. Recherches sur l'esthétique transcendantale et la phénoménologie*, p. 67-73. Paris, Galilée, « La philosophie en effet ».

GLUSBERG, Jorge. [1980]. *The Art of Performance*, New York, Department of Art and Art Education. New York University, « ICASA », 97 p.

GODDARD, Jean-Christophe (dir.). 2005. *Le corps*. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Thema », 255 p.

GOLDBERG, RoseLee. 1988. « The Art of Ideas and the Media Generation 1968 to 1986 ». In *Performance Art. From Futurism to the Present*, p. 152-210. New York, H. N. Abrams.

———. 1999. *Performances. L'art en action*. Paris, Thames & Hudson, 240 p.

HALL, Edward T. 1971. *La dimension cachée*, Paris, Seuil, « Points », 254 p.

HANNA, Martha. 1993. *Suzy Lake. Points de repère*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 28 avril – 20 juin 1993). Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 47 p.

HATWELL, Yvette. 1966. « Revue bibliographique ». In *Privation sensorielle et intelligence. Effets de la cécité précoce sur la genèse des structures logiques de l'intelligence*, p. 9-41. Paris, Presses universitaires de France, « Bibliothèque scientifique internationale ».

HIRSCHHORN, Michelle. 2005. « Le langage du corps : la mise en jeu de la communication corporelle dans le travail de Max Dean ». In *Max Dean*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie d'art d'Ottawa, 23 octobre 2002 – 5 janvier 2003), sous la dir. de Renee Baert, p. 55-65. Ottawa, Galerie d'art d'Ottawa.

ILES, Chrissie (dir.). 1995. *Marina Abramović. Objects, Performance, Video, Sound*. Catalogue d'exposition (Oxford, Museum of Modern Art, 9 avril – 2 juillet 1995). Oxford, Museum of Modern Art et [Londres], Hansjörg Mayer, 144 p.

JAY, Martin. 2002. « Somaesthetics and Democracy : Dewey and Contemporary Body Art ». *Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, n° 4, (hiver), p. 55-69.

JEDDI, Essedik (dir.). 1982. *Le corps en psychiatrie* (Hammamet, 31 mai – 2 juin 1980). Paris, Masson, 207 p.

- JEUDY, Henri-Pierre. 1998. *Le corps comme objet d'art*. Paris, Armand Colin et Masson, « Chemins de traverse », 167 p.
- KANT, Emmanuel [sous la dir. de Ferdinand Alquié]. 2006 [1990]. *Critique de la raison pure*, [Paris], Gallimard, « Folio. Essais », 1018 p.
- LAMER, Sylvie-Anne. 1995. « Graffiti dans la peau. Marquages du corps, identité et rituel ». In *Corps et sacré*, sous la dir. de Denis Jeffrey et David Le Breton, p. 149-167. Montréal, Département des sciences religieuses. Université du Québec à Montréal, « Religiologiques ».
- LE BRETON, David. 1988 [1985]. *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Paris, Méridiens Klincksieck, « Sociologies au quotidien », 230 p.
- . 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, Presses universitaires de France, « Sociologie d'aujourd'hui », 263 p.
- . 1991. *Passions du risque*. Paris, Métailié, « Traversées », 186 p.
- . 1992. *La sociologie du corps*. Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 127 p.
- . 2002. *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*. Paris, Métailié, « Traversées », 227 p.
- . 2003a. *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*. Paris, Métailié, « Traversées », 141 p.
- . 2003b. « L'incision dans la chair. Marques et douleurs pour exister ». *Quasimodo*, n° 7, (printemps), p. 89-104.
- LÉVINE, Éva et Patricia TOUBOUL. 2002. *Le corps*. Paris, Flammarion, « GF Corpus », 234 p.
- LINKER, Kate. 1994. « On Language and Its Ruses : Poetry into Performance ». In *Vito Acconci*, p. 11-63. New York, Rizzoli.
- LUPIEN, Jocelyne. 1996. « L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle. Étude de la représentation des espaces perceptuels dans l'art de la seconde moitié du XX^e siècle ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 586 p.
- . 2004. « L'intelligibilité du monde par l'art ». In *Espaces perçus, territoires imagés en art*, sous la dir. de Stefania Caliandro, p. 15-35. Paris, L'Harmattan, « Intersémiotique des arts ».

———. 2006. « Sensation, perception, représentation : l'art comme expérience sensible ». In *Énonciation artistique et socialité. Actes du colloque* (Montréal, 3 mars – 4 mars 2005), sous la dir. de Sylvain Fagot et Jean-Philippe Uzel, p. 47-56. Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales ».

MANTIN, Andrea. 2000. *Taboos, Titillations and Thrills*. Catalogue d'exposition (Halifax, Mount Saint Vincent University Art Gallery, 20 mars – 25 juin 2000). Halifax, Mount Saint Vincent University Art Gallery, [n. p.].

MARTEL, Richard (dir.). 2001. *Art action, 1958-1998* (Québec, 20 octobre – 25 octobre 1998). [Québec], Intervention, « Inter éditeur », 496 p.

MARZANO, Michela (dir.). 2007. *Dictionnaire du corps*. Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige. Dicos poche », 1048 p.

McADAMS, Stephen. 1994. « La reconnaissance de sources et d'événements sonores ». In *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*, Stephen McAdams et Emmanuel Bigand (éd.), p. 157-211. Paris, Presses universitaires de France, « Psychologie et sciences de la pensée ».

MERLEAU-PONTY, Maurice. 2008 [1945]. *Phénoménologie de la perception*. [Paris], Gallimard, « Tel », 537 p.

MOURE, Gloria (éd.). 2001. *Vito Acconci*. Barcelone, Polígrafa, « 20_21 Collection », 424 p.

NEMSER, Cindy. 1971. « Subject-Object : Body Art ». *Arts Magazine*, vol. 46, n° 1, (septembre-octobre), p. 38-42.

OLLMAN, Leah. 2000. « Getting into Character ». *Art in America*, vol. 88, n° 2, (février), p. 90-95 et 142.

PAFFRATH, James D. (éd.) et STELARC. 1984. *Obsolete Body/Suspensions/Stelarc*. Davis, JP Publications, 156 p.

PARENT, Alain *et al.* 1978. *Dennis Oppenheim. Rétrospective de l'œuvre, 1967-1977*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 9 mars – 9 avril 1978). Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal et Québec, Ministère des Affaires culturelles, 95 p.

PEARL, Lydie, Patrick BAUDRY et Jean-Marc LACHAUD (dir.). 1998. *Corps, art et société. Chimères et utopies*. Paris, L'Harmattan, « Nouvelles études anthropologiques », 335 p.

PÊCHEUX, Marie-Germaine. 1990. *Le développement des rapports des enfants à l'espace*. Paris, Nathan, « Nathan-Université », 330 p.

PIÉRON, Henri. 1955. *La sensation. Guide de vie*. Paris, Gallimard, « L'avenir de la science », 626 p.

———. 1959. *De l'actinie à l'homme. Études de psychophysiologie comparée. T. 2. De l'instinct animal au psychisme humain. Affectivité et conditionnement*. Paris, Presses universitaires de France, « Bibliothèque scientifique internationale », 264 p.

PRADINES, Maurice. 1981. *La fonction perceptive. Les racines de la psychologie*. Paris, Denoël et Gonthier, « Bibliothèque Médiations », 213 p.

RACINE, Rober. 1978. « Festival de performances du M.B.A.M. ». *Parachute*, n° 13, (hiver), p. 43-47.

RICHARD, Alain-Martin et Clive ROBERTSON (éd.). 1991. *Performance au Canada, 1970-1990*. Québec, Intervention et Toronto, Coach House Press, 395 p.

RISSET, Jean-Claude. 1986. « Son musical et perception auditive ». *Pour la science*, n° 109, (novembre), p. 32-43.

ROBERTS, John *et al.* 1981. *Stuart Brisley*. Catalogue d'exposition (Londres, Institute of Contemporary Arts, 21 avril – 31 mai 1981), Londres, Institute of Contemporary Arts, [n. p.].

SAINT-MARTIN, Fernande. 1987. *Sémiologie du langage visuel*. Sillery, Presses de l'Université du Québec, 307 p.

———. 1990. « Le phénomène perceptuel ». In *La théorie de la Gestalt et l'art visuel. Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*, p. 9-38. Sillery, Presses de l'Université du Québec.

SAMI-ALI. 1984. « Le corps dans le délire ». In *Le visuel et le tactile. Essai sur la psychose et l'allergie*, p. 51-86. Paris, Dunod, « Psychismes ».

SAXENHUBER, Hedwig. 2007. *Valie Export*. Catalogue d'exposition (Moscou, National Centre for Contemporary Art et Ekaterina Foundation, 4 mars – 3 avril 2007). Vienne, Folio, 407 p.

SCHAFFNER, Ingrid (dir.). 2005. *Accumulated Vision. Barry Le Va*. Catalogue d'exposition (Philadelphie, Institute of Contemporary Art. University of Pennsylvania, 15 janvier – 3 avril 2005). Philadelphie, Institute of Contemporary Art. University of Pennsylvania, 255 p.

SCHMIDT, Hans-Werner (dir.). 1992. *Klaus Rinke, 1954-1991. Retro aktiv*. Catalogue d'exposition (Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 10 avril – 14 juin 1992). Düsseldorf, Richter, 375 p.

SHERRINGTON, C. S. 1906. « On the Proprio-Ceptive System, Especially in Its Reflex Aspect ». *Brain. A Journal of Neurology*, vol. 29, p. 467-482.

STRAUS, Erwin. 1989. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble, Jérôme Millon, « Krisis », 649 p.

TRONCHE, Anne. 1997. *Gina Pane. Actions*. Paris, Fall édition, 141 p.

TRONCHE, Anne *et al.* 2002. *Corps et traces dans la création tchèque, 1962-2002*. Catalogue d'exposition (Nancy, Musée des beaux-arts de Nancy, 16 septembre – 18 novembre 2002). Nancy, Musée des beaux-arts de Nancy et Paris, Hazan, 111 p.

VERGNE, Philippe (dir.). 1996. *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Catalogue d'exposition (Marseille, MAC-Galeries contemporaines des Musées de Marseille, 6 juillet – 15 octobre 1996). Marseille, Musées de Marseille et Paris, Réunion des musées nationaux, 479 p.

VINCENT, Jean-Didier. 1994. « Le plaisir et la douleur ». In *Biologie des passions*, p. 191-241. Paris, Odile Jacob, « Opus ».

WALLON, Henri et Liliane LURÇAT. 1962. « Espace postural et espace environnant (le schéma corporel) ». *Enfance*, n° 15, p. 1-33.

WARR, Tracey (éd.) et Amelia JONES. 2000. *The Artist's Body*. Londres, Phaidon, « Themes and Movements », 304 p.

WEIL-BARAIS, Annick (éd.). 1993. *L'homme cognitif*. Paris, Presses universitaires de France, « Premier cycle », 570 p.