Document généré le 2 juin 2025 23:57

Espace
Art actuel

La quête des tremblements
The Quest for Tremors

Aseman Sabet

Numéro 117, automne 2017

Frissons
Shivers

URI : https://id.erudit.org/iderudit/86428ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Sabet, A. (2017). La quête des tremblements. *Espace*, (117), 4–13.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LA QUÊTE DES TREMBLEMENTS

Aseman Sabet

Le syndrome de Stendhal a fait couler beaucoup d'encre, en particulier dans les sphères scientifiques, littéraires et cinématographiques. Cette rare condition psychosomatique est généralement déclenchée à la vue d'un nombre significatif d'œuvres d'art, ou même d'une œuvre particulièrement marquante, et se caractérise par un débordement émotif accompagné de symptômes de malaise physique tels que le vertige, la suffocation, l'étourdissement, l'insomnie et l'hallucination. Défini comme tel en 1977 par la psychiatre Graziella Magherini[1], le syndrome doit son nom à l'écrivain français Stendhal, et plus spécifiquement au compte-rendu que ce dernier rédige après avoir visité la chapelle de Santa-Croce, à Florence, en 1817, où il contemple

P. 4-5 : **Olafur Eliasson**, *Waterfall*, 2016. Grue, eau, acier inoxydable, système de pompe, arrosoir, ballast/Crane, water, stainless steel, pump system, hose, ballast. Avec l'aimable permission de l'artiste, de neugerriemschneider, Berlin et de Tanya Bonakdar Gallery, New York/ Courtesy of the artist, neugerriemschneider, Berlin and Tanya Bonakdar Gallery, New York. Photo : Anders Sune Berg.

THE QUEST FOR TREMORS

Stendhal syndrome has received a great deal of attention, especially in the fields of science, literature and filmmaking. This rare psychosomatic condition is generally triggered when the "sufferer" sees a large number of artworks or even a single, particularly striking artwork, and is characterized by a feeling of being emotionally overwhelmed, along with physical symptoms such as vertigo, a sense of suffocation, dizziness, insomnia and hallucinations. Defined in 1977 by psychiatrist Graziella Magherini,[1] the syndrome is named after the French writer Stendhal and refers to his description of visiting the Santa Croce chapel in Florence in 1817 and seeing, for the first time, Volterrano's large fresco *Sibyls*. In his account, he notes a form of instability, both psysical and emotional, a peak of pleasure that triggers a loss of control: "Absorbed in the contemplation of sublime beauty, I could perceive its very essence close at hand; I could, as it were, feel the beauty of it beneath my fingertips. I had attained that supreme degree of sensitivity in which the *divine intimations* of art merge with the impassioned sensuality of emotion. As I emerged from Santa Croce, I was seized with a fierce palpitation of the heart (that same symptom which, in Berlin, is referred to as an attack of nerves); the well-spring of life was dried up, and

pour la première fois la grande fresque des *Sibylles* du Volterrano. Son récit souligne une forme d'instabilité à la fois physique et affective, une culmination de plaisir qui déclenche une perte de contrôle : « Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les *sensations célestes* données par les beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs à Berlin : la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber[2] ». Ce glissement de l'admiration vers un *punctum* extatique qui mobilise le corps et l'esprit n'est pas sans rappeler le *frisson*, dont une des caractéristiques premières est sa polyvalence conceptuelle. Il serait vain, en effet, de chercher une acception précise ou limitée de ce terme dont les contours échappent à toute tentative de capture sémantique : le frisson évoque tantôt le plaisir ou l'angoisse, la douceur ou l'intensité, le corps ou la psychè, la spontanéité ou la montée graduelle d'un saisissement sensoriel.

Le registre tactile est ici à considérer de près. Plus que tout autre sens, le toucher engage la peau, mais aussi le système nerveux et musculaire, allant du simple frôlement sur le derme aux contractions des organes internes, autrement dit en allant de l'extéroception à l'intéroception. Par extension, le sens du toucher implique l'ordre des émotions, ce que rend avec éloquence son usage linguistique, en relation à une réaction affectée, notamment lorsqu'on dit être « touché » par une personne, une œuvre, une image ou une action. On peut ainsi poser la question à savoir si, par exemple, le frisson associé au fait d'avoir des « papillons dans le ventre » pourrait être vécu sans impliquer cette sensation précise, à la fois corporelle et émotive. L'articulation du frisson au toucher engage une certaine déconstruction de la dualité corps/esprit, et ce, sans nécessiter un contact haptique concret avec un objet donné. Le stimulus peut être d'ordre imaginaire ou perçu à travers les autres sens, mais son impact sur le corps rejoint invariablement une dimension tactile, voire synesthésique. L'exemple du syndrome de Stendhal permet de penser le point limite de cette articulation holistique dans le contexte d'une expérience esthétique. Dans ce cas, la contemplation visuelle est en cause, mais le cadre immersif de l'architecture de la chapelle ainsi que l'échelle monumentale de la fresque — située au plafond — contribuent à la force de l'œuvre.

Transposées dans le contexte de l'art contemporain, ces considérations sur la mobilisation physique et affective du public ouvrent un espace de réflexion au sein duquel les valeurs artistiques traditionnelles de beauté et de savoir-faire ne sont plus des facteurs de premier plan. Certes, la disposition individuelle du spectateur est centrale, mais il n'en demeure pas moins que certaines stratégies ont tendance à faire pencher la balance en faveur de l'expérience du frisson. On peut, d'une part, songer au principe même de la monumentalité, dont l'usage depuis la statuaire antique a fait ses preuves. Cette stratégie, intimement liée à l'histoire de l'art public, rejoint la notion du sublime à travers l'immédiate fascination et le désarmant vertige qu'elle suscite[3] . Les artistes et les poètes affiliés au romantisme en étaient d'ailleurs fort conscients : la monumentalité était représentée sous le pinceau ou la plume, faisant de la force dominante de la nature un motif central, un rappel de notre fragile présence au monde. L'art actuel n'est pas en reste. On pense notamment à certaines installations *in situ* d'Olafur Eliasson, en particulier ses chutes d'eau gigantesques à New York (*The New York City Waterfalls*, 2008) ou, plus récemment, dans les jardins du Palais de Versailles (*Waterfall*, 2016) lesquelles témoignent, du haut de leur 40 mètres, du potentiel de subjugation des œuvres à grande échelle.

L'usage de l'eau ponctue le parcours d'Eliasson depuis ses débuts et interpelle une contemplation active à travers laquelle la perception du spectateur participe du fonctionnement de l'oeuvre. L'installation *Beauty* (1993), présentée pour la première fois au Canada dans le cadre de l'exposition *Maison des ombres multiples* au Musée d'art contemporain de Montréal[4], se dévoile au premier abord comme un rideau de bruine sur lequel est dirigé un faisceau de lumière. Selon la position et l'angle d'observation du spectateur dans la pièce sombre, l'œuvre fait apparaître un arc-en-ciel dont la présence en continu est envoûtante. Cette manifestation polychromatique intangible et évanescente est le fruit d'un principe de physique pourtant simple que l'on peut tous observer à l'état naturel, mais dont la mise en exposition captive d'une manière singulière. Eliasson insiste d'ailleurs sur la capacité de l'espace muséal à activer une forme d'hypersensibilité à ce qui, dans un autre contexte, serait perçu comme plus anodin[5]. Le potentiel de son dispositif à captiver le spectateur en reproduisant à petite échelle un spectacle naturel qui, en soi, sollicite déjà l'émerveillement n'est pas sans rappeler

I walked in constant fear of falling to the ground."[2] The shift from admiration toward an ecstatic *punctum* that mobilizes body and spirit is reminiscent of the *frisson*, which is known best for its conceptual versatility. In fact, it is impossible to define frisson precisely or definitively, as its contours evade any attempt at semantic capture: it evokes pleasure or anguish, gentleness or intensity, the body or the psyche, spontaneity or the gradual onset of a sensory shock.

Here, I consider the tactile register more closely. Touch involves not only the skin but, more than any other sense, also the nervous and muscular systems, as it ranges from simple brushing against the skin to contractions of the internal organs—in other words, from exteroception to interoception. By extension, the sense of touch implies the emotions, and this eloquently explains its linguistic use in relation to emotional reactions—such as when we say that we are "touched" by an individual, an artwork, image or action. We can therefore ask whether, for example, the frisson associated with having "butterflies in the stomach" can be experienced without involving this precise corporeal and emotional sensation. Linking the frisson with touch involves a certain deconstruction of the body/mind duality, without necessitating a concrete haptic contact with a given object. The stimulus may be imaginary or perceived through the other senses, but its impact on the body invariably has a tactile, even synesthetic, dimension. In Stendhal's case, visual contemplation is the primary activity, but the immersive context of the chapel's architecture and the monumental scale of the fresco—on the ceiling—enhance the power of the artwork.

Transposed into the context of contemporary art, these considerations of the public's physical and emotional mobilization open a space of reflection within which the traditional artistic values of beauty and knowledge are no longer of prime importance. Of course, where the viewer is positioned remains central, but certain strategies tend to tip the balance in favour of the frisson. One is the principle of monumentality, which has been used for this very purpose in statuary since antiquity. This strategy, woven throughout the history of public art, accesses the notion of the sublime through immediate fascination and the disarming vertigo that it causes.[3] The artists and poets associated with romanticism were also very aware of this: monumentality, portrayed with the brush or the pen, makes nature's dominant force a central motif, a reminder of our fragile presence in the world. Contemporary art is not immune to this idea. Examples include some of Olafur Eliasson's in situ installations, in particular his gigantic waterfalls in New York (*The New York City Waterfalls*, 2008) and, more recently, in the gardens at the Palace of Versailles (*Waterfall*, 2016). Reaching a height of forty metres, Eliasson's installations attest to the potential of large-scale artworks to captivate.

Since early in his career, Eliasson has used water in his work to encourage active contemplation through which the viewer's perception contributes to the functioning of the work. The installation *Beauty* (1993), presented for the first time in Canada as part of the exhibition *Maison des ombres multiples* at the Musée d'art contemporain de Montréal,[4] seems, at first glance, to be simply a curtain of drizzle onto which a

Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993. Projecteur, eau, buses, bois, tuyau, pompe/Projector, water, nozzles, wood, pipe, pump. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist, Tanya Bonakdar Gallery, New York & de neugerriemschneider, Berlin. Photo : Sébastien Roy.

la description de Stendhal qui, devant la fresque du Volterrano, se dit être *absorbé* au point d'en être déstabilisé. Avec certes plus de nuances, *Beauty* met en lumière une déclinaison plus délicate du frisson, qui relève des modalités variables de la « chair de poule ».

Dans un autre ordre d'idées, il convient de souligner les stratégies immersives dans l'art actuel, entre autres, à travers la réalité virtuelle. Le nombre croissant d'œuvres qui impliquent l'usage de l'Oculus Rift semble relever d'une riche curiosité, tant chez les artistes que chez le grand public, en faveur de ces nouveaux dispositifs permettant de plonger corps et âme dans un univers parallèle. Cette tendance soulève certes la question de savoir si la séduction technologique ne prend pas le dessus sur la qualité autonome des propositions, mais force est d'admettre que plusieurs parviennent à dépasser le cadre de la fascination technique pour offrir une immersion tant perceptuelle que conceptuelle. On peut considérer, à titre d'exemple, *Phantom (Kingdom of all the animals and all the beasts is my name)* (2015), une œuvre de réalité virtuelle de Daniel Steegmann Mangrané impliquant le port de l'Oculus. L'environnement 3D plonge le spectateur en plein cœur de la Mata Altântica, une forêt amazonienne particulièrement menacée par l'exploitation humaine. Le paysage virtuel reproduit, dans ses détails, la végétation dans un lieu spécifique de la forêt, avec un rendu en noir et blanc évoquant une perspective nocturne. Par ailleurs, le corps du spectateur s'y trouve effacé : *Phantom* ne permet pas de regarder nos bras, nos jambes ou notre torse comme on peut normalement le faire. Lorsque le participant tente de s'observer, par exemple en baissant la tête, il ne perçoit rien d'autre que la suite logique de l'environnement qui l'entoure. À la manière d'un spectre qui erre dans la forêt, il est désincarné. En plus de cibler une problématique environnementale dont l'ampleur est en soi vertigineuse, l'œuvre engage une perte des repères physiques, une forme de dissolution proprioceptive. L'absence des délimitations corporelles, lesquelles permettent habituellement de reconnaître la séparation fondamentale entre ce qui relève de soi et ce qui relève de notre environnement, est à considérer ici à la lumière de l'expérience du frisson. Est-ce possible de penser le frisson en évacuant le corps ? L'œuvre de Steegmann Mangrané dissipe la corporalité, mais cette dernière n'est pas entièrement absente, ou plutôt, son absence met en tension le corps réel du spectateur et permet d'en souligner l'importance *a contrario*.

Parallèlement à la perte des repères physiques, la perte des repères spatiaux est propice à la déconstruction des balises perceptuelles. Depuis les années soixante-dix, les *Ganzfelds* de James Turrell explorent les expériences limites du corps et de l'esprit : dans ces environnements immersifs épurés, la lumière colorée tend à effacer les délimitations architecturales et à dominer le champ perceptif.

Daniel Steegmann Mangrané, *Phantom (kingdom of all the animals and all the beasts is my name)*, 2014-2015. Casque de réalité virtuelle Oculus Rift, forêt numérisée Unity 3D, technologie cinématographique, grille de plafond personnalisée par ScanLAB Projects, Londres, dimensions variables/Oculus Rift virtual reality headset, Unity 3D forest scan, motion capture technology, custom ceiling grid Developed by ScanLAB Projects, London, variable dimensions. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist & Esther Schipper Gallery, Berlin. Photo : Andrea Rossetti.

light beam is directed. But, depending on the viewer's position and angle of view in the dark room, a rainbow is formed, and its continuous presence is enchanting. This intangible and evanescent polychromatic manifestation is the result of a principle of physics so simple that we can all see it in nature, but here it is put on display, captive, in a unique way. Eliasson also dwells on the capacity of the museum space to activate a form of hypersensitivity to what, in another context, might not be seen as so significant.[5] The potential for his apparatus to enchant viewers by reproducing a natural spectacle on a small scale that, in itself, is already seen as marvellous echoes Stendhal's description of seeing Volterrano's fresco: he said he was *absorbed* to the point of being destabalized. In a less spectacular way, *Beauty* offers a more delicate version of the frisson, related to variable forms of "goosebumps."

From a different point of view, it is worth noting the immersive strategies employed in contemporary art some of which make use of virtual reality. The growing number of artworks that utilize the Oculus Rift seem to stem from a strong curiosity, among both artists and the public, about these new devices that make it possible to plunge body and soul into a parallel universe. This trend, of course, raises the question of whether technological seduction is overwhelming the autonomous quality of artworks, but a number of artists are able to go beyond the technical fascination to offer both perceptual and conceptual immersion in their works. For example, in *Phantom (Kingdom of all the animals and all the beasts is my name)* (2015), Daniel Steegmann Mangrané's virtual-reality work that involves wearing the Oculus, the 3D environment takes the viewer into the heart of the Mata Atlântica, an Amazonian forest under severe threat of human exploitation. The virtual landscape reproduces every detail of the vegetation in a specific spot in the forest; a black-and-white rendering that evokes a nocturnal perspective. In addition, the viewer's body is erased: *Phantom* does not allow us to see our arms, legs or chest as we would normally do. Viewers who try to look at parts of their body, for example by looking down, will see nothing but the logical continuation of the surrounding environment. Like a ghost wandering in the forest, the viewer is disembodied. More than targeting an environmental issue, the scope of which is vertiginous in itself, the work engages the loss of physical reference points, a form of proprioceptive dissolution. The absence of corporeal definitions, which usually enable us to recognize the basic separation between the matter of ourselves and the composition of our environment, is to be considered here in light of the frisson experience. Is it possible to think of the frisson without a body? Steegmann Mangrané's work dissipates corporeality, but this corporeality is not entirely absent—or, rather, its absence puts the viewer's real body in a state of tension and thus underlines the importance of it through contrast.

Parallel with the loss of physical reference points, the loss of spatial reference points tends to lead to the deconstruction of perceptual markers. Since the 1970s, James Turrell's *Ganzfelds* has explored the boundary experiences of the body and the mind: in these refined immersive environments, coloured light tends to erase architectural delimitations and to dominate the perceptive field. His most recent intervention, *Ganzeld, Shangri La (Over the Hump)* (2017), was presented in the retrospective exhibition *Immersive Light* at the Long Museum in Shanghai. The large-scale luminous installation places viewers in a room with contours that have been modified to erase the boundaries between floor, walls and ceiling. In this highly chromatic environment, the viewer's only referent is his or her own body and psyche.

The German term *Ganzfeld*, we should note, refers to a form of sensory deprivation that a uniform field of perception generates. Even today, the scientific community investigates the "Ganzfeld effect," using sensory deprivation tanks, sort of enclosed chambers that allow people to float in total darkness and absolute silence.[6] In this radical context, in the absence of the perceptual data to which we are accustomed, the body refocuses on internal perception and tends to neutralize physical and psychological tension points. Participants also emphasize the amazement and sense of deep self-awareness that these boundary experiences tend to trigger. Here I could multiply the analogies with certain forms of intense or destabilizing aesthetic experiences, like those of Turrell, Eliasson and Steegmann Mangrané. Of these we will remember, however, the one that is akin to the imprint of the frisson: a profoundly private tension that consolidates and reaffirms our presence in the world.

Translated by Käthe Roth

1.
Stendhal syndrome has not yet been universally recognized in the medical field. However, recent research tends to show that zones of the brain activated among subjects who seem to be affected correspond precisely to those activated when one looks at an artwork. There seems to be evidence that the trigger for the syndrome is specifically related to art rather than being attributable simply to general fatigue or to Jerusalem syndrome in the broadest sense. See Claudia Innocenti, Giulia Gioravanti, Rafaello Spiti, and Carlo Faravellli, "The Stendhal Syndrome between Psychoanalysis and Neuroscience," *Rivista di Psichiatria* 49, no. 2 (March 2014): 61–66.
2.
Stendhal, *Rome, Naples, and Florence*, trans. Richard N. Coe (New York: G. Braziller, 1960), 302 (emphasis in original).
3.
Edmund Burke, whose detailed theory of the sublime greatly inspired Kant, directly defends the function of *vastness*: "Greatness of dimension is a powerful cause of the sublime. This is too evident, and the observation too common, to need any illustration." *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 5th ed. (London: J. Dodsley, 1767), 127.
4.
Open to the public since June 21, this exhibition, presenting a large selection of Olafur Eliasson's works, continues to October 9, 2017.
5.
Artist's talk at Concordia University, June 19, 2017, at the time of his exhibition *Maison des ombres multiples* at the Musée d'art contemporain de Montréal.
6.
Notable is the research conducted by the Float Clinic and Research Center, at the Laureate Institute for Brain Research, in Tulsa, Oklahoma.

Aseman Sabet is an independent curator, author and art history lecturer. Her research concerns the sense of touch in 18th century aesthetic discourse and, more broadly, the history of emotions. She specializes in organizing exhibitions of an experimental nature and extramural projects, and she contributes regularly to contemporary art publications. She lives and works in Montreal.

La plus récente intervention de Turrell, intitulée *Ganzeld, Shangri La (Over the Hump)* (2017), a été présentée dans le cadre de l'exposition rétrospective *Immersive Light*, au Long Museum, à Shanghai. L'imposante installation lumineuse englobe le spectateur dans une pièce dont les contours sont modifiés de manière à effacer les frontières entre le sol, les murs et le plafond. Dans cet environnement à forte charge chromatique, l'unique référent du spectateur se trouve à être son corps et sa psychè.

Il faut rappeler que le terme allemand « ganzfeld » renvoie à une forme de privation sensorielle générée par un champ de perception uniforme. Aujourd'hui encore, la communauté scientifique investigue « l'effet Ganzfeld » à travers des recherches sur les caissons de flottaison, mieux connus sous le nom de *sensory deprivation tanks*, des sortes de baignoires closes qui permettent de flotter dans la noirceur totale et le silence absolu[6]. Dans ce contexte radical, en l'absence des données perceptuelles auxquelles nous sommes habituellement conditionnés, le corps opère un recentrement inédit sur la perception interne et tend à désamorcer les points de tensions physiques et psychologiques. Les participants soulignent également l'ébahissement et l'état de conscience de soi profond que ces expériences limites tendent à déclencher. On pourrait multiplier ici les analogies avec certaines formes d'expériences esthétiques saisissantes ou déstabilisantes, comme celles de Turrell, d'Eliasson ou de Steegmann Mangrané. On en retiendra toutefois une qui rejoint l'empreinte du frisson : une tension profondément intime qui consolide et réaffirme notre présence au monde.

1.
Le syndrome de Stendhal n'a pas encore donné lieu à un consensus dans le monde médical. Toutefois, de récentes recherches tendent à démontrer que les zones du cerveau activées chez les sujets qui semblent en être affectés correspondent précisément aux zones activées à la vue d'une œuvre d'art. Cette conclusion tend vers l'hypothèse selon laquelle l'élément déclencheur de ce syndrome a une spécificité relative à l'art et ne dépend pas simplement d'une fatigue générale ou du « syndrome du voyageur » dans son sens large. Voir Claudia Innocenti, Giulia Gioravanti, Rafaello Spiti et Carlo Faravellli, « The Stendhal syndrome between psychoanalysis and neuroscience », *Rivista di Psichiatria*, mars 2014, vol. 49, n° 2, p. 61-66.
2.
Stendhal, « Rome, Naple et Florence », dans *Voyage en Italie*, Paris, Gallimard, 1987, 480 p.
3.
Edmund Burke, dont la théorie détaillée du sublime a largement inspiré Kant, défend sans détours la fonction du vaste : « De grandes dimensions sont une puissante cause du sublime. Cette proposition est trop évidente et l'observation trop banale pour avoir besoin d'éclaircissement [...] ». *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, [1757] 2009, p. 142.
4.
Ouvert au public depuis le 21 juin, cette exposition, présentant une importante sélection d'œuvres d'Olafur Eliasson, se poursuit jusqu'au 9 octobre 2017.
5.
Conférence de l'artiste à l'Université Concordia, le 19 juin 2017, dans le cadre de son exposition « Maison des ombres multiples » au Musée d'art contemporain de Montréal.
6.
On pense notamment aux recherches conduites par l'équipe du Float Clinic and Research Center, au Laureate Insitute for Brain Research, à Tulsa (Oklahoma).

Aseman Sabet est commissaire indépendante, auteure et chargée de cours en histoire de l'art. Ses recherches portent sur le sens du toucher dans le discours esthétique au 18e siècle, et plus largement sur l'histoire des émotions. Elle se spécialise dans les expositions à caractère expérimental et les projets hors murs, et collabore régulièrement avec des publications spécialisées en art contemporain. Elle vit et travaille à Montréal.