

La conférence-performance, une forme artistique du glissement

Depuis presque dix ans, je développe au sein du collectif *Suspended spaces*¹ une recherche à la fois artistique et théorique à partir de lieux singuliers, parenthèses spatiales qui témoignent momentanément d'un certain échouement du projet moderne. La participation à cette recherche collective a fait évoluer mon travail plastique, qui prend de plus en plus souvent la forme de conférences-performances, dans le cadre des propositions *Suspended spaces* mais aussi parallèlement à ce projet². J'ai ainsi développé, en collaboration avec le chorégraphe Mauro Paccagnella³, une investigation particulière autour de la prise de parole de type « conférence » et de son rapport au corps et à l'espace, dans des projets qui se situent entre spectacle, installation vidéo⁴ et performance⁵.

L'objet n'est pas ici de présenter ma recherche artistique et si j'introduis mon étude de la conférence-performance par ces quelques mots sur mon travail, c'est que je vais ancrer ma réflexion sur un moment particulier du projet *Suspended spaces* qui fut l'occasion d'introduire, dans ma pratique, cette forme alors nouvelle pour moi. Il me semble en effet que par delà ses enjeux artistiques, cette première adoption de la forme conférence-performance dit beaucoup de choses sur la forme elle-même. Elle constitue en ce sens un bon objet d'étude.

Dans la première étape du projet *Suspended spaces*, une série d'expositions a été présentée dans divers lieux d'Amiens⁶. Les œuvres avaient, pour la plupart, été réalisées à partir de l'expérience commune de la ville fantôme de Famagouste, à Chypre. Difficile de comprendre l'existence de ce vaste quartier clos, Varosha, sans avoir quelques informations sur le contexte historique et politique de l'île, généralement très mal connu. Pour aider le public à saisir les données géopolitiques importantes des raisons qui ont conduit Chypre à être divisé, et ce quartier moderne de Famagouste laissé inhabité depuis 1974, nous avons projeté d'afficher un texte synthétique, à l'entrée des espaces d'exposition. A partir de diverses sources françaises et anglaises, je rédigeais alors un petit récit historique qui reprenait les principaux événements qui me semblaient être liés à la situation actuelle de Famagouste, depuis le traité de Versailles jusqu'à la récente entrée de Chypre dans l'Union Européenne.

Après avoir soumis ce texte à la lecture de nos partenaires chypriotes, quelques modifications ponctuelles furent proposées. La version corrigée du texte donna lieu à de

¹ Voir le site www.suspendedspaces.net

² La dernière en date: *La jalousie du plant de manioc*, conférence-performance, 17', 2016, http://www.ericvalette.net/actualite/2016-La_jalousie_du_plan_de_Manioc.html

³ Mauro Paccagnella et Eric Valette, *Moonwalk-La fonction forme*, conférence dansée, 60', 2014. Avec Simon Stenmans et Vincent Epplay.

<http://ericvalette.net/actualite/2014-Moonwalk.html> et

<http://wooshingmachine.com/production/17/moonwalk--la-fonction-forme/>

⁴ *The Fragility Training Institute*, Mauro Paccagnella et Eric Valette, installation vidéo sonore, 30', 2015. Avec Stéphane Broc (vidéo) et Lisa Gunstone (danse performance) <http://ericvalette.net/actualite/2015-FIT.html>

⁵ *Il Quadro Mobile*, Mauro Paccagnella et Eric Valette, Conférence performance, 15', 2011, dans un container, Gare Centrale, Bruxelles, Belgique. <https://vimeo.com/user14767405>

⁶ Exposition *Suspended spaces, depuis Famagouste*, janvier-juin 2010. Maison de la Culture d'Amiens, Maison de l'Architecture et le Musée de Picardie, principalement.

nouvelles demandes de modifications, puis les échanges se crispèrent. L'idée même d'écrire une histoire de Chypre semblait inacceptable. Les allers-retours cessèrent, la rédaction de ce texte était considérée comme impossible, et la présence d'un « historique » remettait en cause la participation de nos partenaires chypriotes. Nous fîmes donc machine arrière devant ce *casus belli*, et c'est sans présentation explicite du contexte historique de l'île que s'ouvrirent les expositions amiénoises.

Quelques mois plus tard, le collectif fut invité à présenter le projet *Suspended spaces*, dans le cadre des soirées *Vidéo et après* du Centre Pompidou à Paris⁷. Là encore et de manière plus évidente parce que plus concentrée dans le temps, il nous semblait indispensable de fournir au public quelques informations sur la situation politique et historique d'un pays mal connu en France. Cette soirée ne se limitait pas à la diffusion de vidéos, mais proposait également des prises de parole qui permettaient d'introduire le projet et les œuvres montrées, mais aussi de développer la réflexion. On me confia à nouveau la tâche de communiquer un rapide historique de l'île et plus précisément de donner quelques informations pour comprendre le conflit entre les populations chypriotes grecques et chypriotes turques.

Ecrire une modeste lecture historique des événements chypriotes n'était pas une simple affaire et nous redoutions les accusations de partialité de la part des deux des communautés en conflit. Je savais chaque mot important. Les Chypriotes grecs nomment l'intervention turque de 1974 « invasion », puis la présence militaire turque actuelle « occupation ». Les Chypriotes turcs au contraire parlent d'une « opération de paix ». Les Chypriotes grecs refusent d'utiliser le nom donné à cet état autoproclamé et reconnu seulement par la Turquie : la République Turque de Chypre du Nord. Et ils n'admettent souvent pas plus la dénomination nord/sud, car cela entérine une division ou pire, la réduit à une question géographique. Le nom donné aux lieux est également sujet à hiatus. Toutes les villes et villages du nord ont été rebaptisés avec un nom turc. Mais parfois, ce nom correspond à celui de leur village d'origine situé dans la partie sud et aujourd'hui détruit ou abandonné. La ville de Famagouste, que nous avons généralement nommée Famagusta (en anglais) puisque c'est ainsi que nos partenaires chypriote la nommait, a aussi un nom grec, Αμμόχωστος (Ammochostos), et un nom turc, Gazimağusa. Mais ce n'est pas si simple, car là encore, l'usage des noms est déterminé par deux points de vues très orientés. En effet, lorsque les Grecs chypriotes parlent de la ville close Varosha, ils utilisent presque toujours le nom de la ville toute entière, Famagusta ou Ammochostos, alors qu'ils parlent en fait seulement d'un quartier de Famagouste.

Au moment de l'intervention turque de 1974, la ville était déjà coupée en deux. D'un côté, le vieux quartier historique fortifié, avec sa cathédrale transformée en mosquée, était devenu un ghetto de la communauté chypriote turque. De l'autre côté, au sud de la ville, le riche quartier chypriote grec, Varosha (Mara en turc), était le site touristique le plus moderne de l'île. C'est bien Varosha qui est encore aujourd'hui sous surveillance de l'armée turque, « ville fantôme ». Famagusta, au sens propre, n'est pas une « ville fantôme », d'autant moins que, depuis quelques années, la communauté turque chypriote a largement développé le nord de la ville, où se situe la plus importante Université de cette partie de l'île, mais aussi le vieux centre historique, restauré et doté d'attractives

⁷ Soirée *Vidéo et après -Suspended spaces#1*, Musée National d'Art Moderne-Centre Pompidou, janvier 2011.

infrastructures touristiques. Pour les uns, parler de Famagusta comme d'une ville fantôme, est un moyen de minorer l'importance de la partie turque de la ville, et surtout de refuser de prendre en considération son expansion « illégale » depuis 1974. Pour les autres, insister sur le fait que Varosha (Mara) n'est qu'un quartier de Famagouste est un moyen de relativiser l'ampleur de la ville close et de cet embarrassant et spectaculaire espace en suspens.

Afin d'éviter le piège des mots et celui de l'impossible position objective, mais pour répondre cependant à la nécessité de donner au public des informations sur cette complexe situation géopolitique, j'ai choisi trois options importantes à l'occasion de la soirée *Vidéo et après* du Centre Pompidou. La première était d'intervenir non pas au nom du collectif *Suspended spaces*, mais en mon nom propre, comme artiste. Il me fallait trouver une forme qui me permettrait de faire comprendre cette posture artistique en me distinguant des autres communications de la soirée. La deuxième était de limiter au maximum l'usage des mots, en utilisant le plus possible l'image. La troisième était de ne pas commencer le récit depuis un moment particulier qui serait à la source du conflit entre Chypriotes grecs et turcs (la domination ottomane, le traité de Versailles, l'Empire britannique, la décolonisation) mais de raconter l'histoire « entière » de l'île, depuis les toutes premières traces de civilisations, avant donc la présence de Grecs et de Turques.

Le jeu entre la communication scientifique et la posture artistique me conduisit à emprunter la forme de la conférence-performance, avec une prise de parole titrée *35°Nord 34° Est*⁸. Reprenant la conventionnelle position du conférencier, assis à la « tribune » et lisant mon texte au micro derrière un ordinateur portable, j'ai modifié le rapport aux images projetées, en inversant leur équilibre quantitatif. Les mots étaient utilisés dans une économie maximale, avec des phrases courtes, tandis que les images projetées étaient au contraire en très grand nombre, enchaînées à une fréquence tellement rapide que le temps semblait parfois manquer pour les « lire ».

Détail important, plutôt que d'utiliser des images telles que je les avais trouvées au cours de mes recherches, j'ai redessiné chaque document, ce qui permettait de créer une unité formelle, de jouer sur la composition des dessins, d'introduire des effets de saturation par superposition, et surtout de rompre clairement avec l'usage du *powerpoint* habituel pour imposer un point de vue manifestement « artistique ». Ces dessins reproduisent scrupuleusement les images sans autre souci stylistique que la fidélité aux documents d'origine et la conservation d'un même trait tout au long du corpus, une ligne d'encre de chine noire tracée au stylo à pointe tubulaire de 0,25 mm d'épaisseur, exactement.

Le choix de la conférence-performance s'était imposé à moi pour résoudre une situation embarrassante. Il fut efficace. Personne ne m'accusa de partialité, tandis que les informations concernant la naissance d'un conflit, toujours d'actualité, ont été entendues. Si j'ai pris le temps de décrire en détail ces circonstances qui m'ont conduit à présenter pour la première fois une conférence-performance, c'est parce que la situation révèle de manière particulièrement manifeste quelques caractéristiques de cette forme.

⁸ Eric Valette, *35°Nord 34° Est*, conférence performance, 9'50 environ, 2011. Version vidéo : http://www.suspendedspaces.net/entree/contexte_historique.html. Le titre a été donné après coup, le programme de la soirée *Vidéo et Après* disait seulement : Eric Valette - *Chypre, une petite histoire illustrée*. Il n'était donc pas précisé qu'il s'agissait d'une conférence-performance.

La conférence-performance emprunte, comme son nom l'indique, au vocabulaire formel de la conférence, c'est-à-dire qu'elle se positionne par rapport à une posture scientifique. Un orateur, identifié comme spécialiste de son sujet, à priori compétent, développe un propos argumenté, devant un auditoire. Bien sûr, toute conférence est aussi une performance au sens où il faut bien que l'orateur, quel qu'il soit, donne physiquement de sa personne, incarne le propos qui est le sien. Pourtant, le fait d'ajouter le mot « performance » à « conférence » indique la volonté d'identifier une manière particulière de lier discours et incarnation du discours. Il se rapporte alors évidemment à une forme artistique, la performance, qui s'est imposée dans l'histoire de l'art depuis le début du XX^e siècle comme une manifestation possible de la création artistique, à la croisée des arts plastiques et des arts de la scène. Nommer une intervention oratoire conférence-performance est donc une manière de revendiquer une intention artistique.

Il y a dans ce positionnement un glissement de statut important. Le scientifique, c'est celui qui sait. Son discours est une parole d'autorité, qu'il va s'efforcer de faire comprendre pour nous expliquer, ou nous convaincre. Dès lors qu'on qualifie une conférence de « performance », la réception de l'auditoire est invitée à ne pas être dupe de cette autorité, de cette rigueur apparente.

Dans le cas précis de la conférence-performance *35° Nord 34° Est*, le changement de statut était stratégique. Le travail de lecture et de synthèse historique qui est à l'origine de la conférence est clairement scientifique dans sa méthode, dans les limites de mes compétences bien sûr (je ne suis pas historien, je n'ai eu accès à aucune archive et documentation inédites, je ne parle pas le grec ni le turc). J'ai croisé les informations, vérifié les sources, consulté la presse de l'époque, les ouvrages d'historiens, etc. Le contenu de ce qui est prononcé au cours de la conférence est bien une histoire, telle que les historiens la vulgarise. En empruntant la forme conférence-performance, j'ai pu conserver la rigueur scientifique du propos, tout en relativisant la prétention à la vérité que tout discours scientifique impose, malgré lui parfois. La parole d'autorité du conférencier est contredite par la liberté, la subjectivité, l'excentricité qui sont généralement prêtées aux intentions artistiques. Dès lors que ma parole était accompagnée de dessins, nombreux, inhabituels, manifestement exécutés à la main par une même personne, une intention artistique était identifiée, permettant d'adoucir l'éventuelle prétention à l'objectivité que les mots pouvaient faire craindre, désamorçant ainsi les contradicteurs.

Après quelques dizaines de dessins, les spectateurs ont pu comprendre que ce à quoi ils assistaient n'étaient pas exactement du même registre que les communications qui précédaient. Ce glissement, non plus du statut de l'auteur, ou de l'objet, mais de son fonctionnement, modifie profondément sa réception. Même le plus nationaliste de nos spectateurs a dû être troublé par la double information qui était donnée en parallèle, celle de la parole, sèche et froide, et celle des dessins, complexe et subjective. Je pense même que plus le spectateur était aux aguets du moindre faux-pas historique que j'aurais pu commettre, plus il avait des connaissances sur l'histoire de Chypre, plus il se perdait dans le méandre des dessins. Ajoutons que cette iconographie résonne très différemment pour la majeure partie du public français qui découvrent la situation géopolitique d'un pays et pour les Chypriotes, qui reconnaissent probablement l'essentiel des images reproduites. Encore une fois, ce ne sont pas les spécificités artistiques de ce travail qui m'intéressent ici mais ce que cela révèle de la forme conférence-performance en général.

Lorsque la conférence est identifiée comme une conférence-performance, soit en intention, parce qu'elle est nommée ainsi, soit à la réception, parce que des propriétés manifestes conduisent à ne pas la considérer comme une « simple » conférence, alors chaque élément de la prestation oratoire, chaque décision de mise en scène, devient un potentiel objet d'attention et d'intérêt. Là où la communication scientifique implique une appréhension claire et univoque du discours, la performance, comme toute forme artistique, est marquée par une certaine complexité, une opacité et une polysémie.

Habituellement, la conférence focalise l'attention sur son raisonnement, la construction du discours par la rhétorique, la syntaxe, le vocabulaire. Tout ce qui n'accompagne pas le discours pourra et devra être négligé, comme contingence inévitable (un geste répété, un tic nerveux, une pause pour boire un verre d'eau, etc.) ou comme incident parasite (une quinte de toux, un larsen du micro, un bug du *Powerpoint*, un verre qui se renverse...). Nous avons tous des souvenirs d'étudiants où une trop grande focalisation sur un détail du professeur (la couleur de ses chaussettes, le suintement de ses mots, le geste répété de sa main, une tâche sur la chemise) nous empêche de comprendre le contenu du cours. L'ensemble de ce qui n'est pas le discours, éléments de mise en scène ou réalité corporelle du conférencier, participent évidemment à la qualité et à la force de la conférence, mais cela ne doit pas capter notre attention au risque de nous faire perdre le fil.

En glissant du côté de l'artistique, le spectateur reçoit une information nouvelle qui rend l'objet d'attention plus flottant. Le mot conférence-performance n'indique pas de hiérarchie entre l'une et l'autre des configurations : la performance n'est pas soumise à la conférence, bien au contraire. La conférence-performance, forme hybride, s'est aujourd'hui imposée comme forme artistique à part entière. De ce fait, l'ajout du terme « performance » est devenu une manière suffisante (sinon pertinente) de transformer une conférence en proposition artistique. Entendons-nous bien, cela n'indique rien de la qualité artistique de l'œuvre en question, comme le fait d'aller suivre une conférence scientifique ne garantit pas sa pertinence. Mais cela suffit à modifier l'attention du spectateur pour le rendre sensible aux caractéristiques de la performance elle-même, encourageant l'observation de la manière dont la parole est incarnée mais aussi de la manière dont la lumière, la scénographie, le son, les images sont créés et organisés.

La conférence-performance n'est pas toujours aussi duelle que mon exemple *35° Nord 34° Est*, où le discours préserve la dimension scientifique (la conférence) tandis que l'utilisation des images et leur style introduisent une dimension artistique (la performance). La plupart des conférences-performances de l'artiste belge Eric Duyckaerts par exemple, orchestrent dans le discours lui même un basculement qui peu à peu permet au spectateur de relever tous les partis pris formels qui nous avaient tout d'abord fait prendre ces discours pour des prises de parole scientifiques : cadrage des vidéos, lumière, costume, éloquence, mimiques, tics de langage, vocabulaire, etc. Eric Duyckaerts réalise des conférences-performances, dont il garde des traces vidéos, mais aussi des performances vidéos, dans lesquelles il parle à la caméra sans présence de public. Ses prises de paroles proposent de développer un sujet (par exemple la notation du mouvement dans *Notation*, vidéo 14'42, 2015), une thèse (*La Main à 2 Pouces*, vidéo 16'25, 1993), ou de résoudre un problème (*How to Draw A Square*, vidéo 12'11, 1994). Il emploie alors généralement le « nous » académique et utilise des phrases comme « Nous allons devoir entrer dans la logique bivalente et le

calcul binaire », et aussi « Reportez vous à vos photocopies » à la manière d'un enseignant (*La barre de Sheffer*, 1984, vidéo, 14'58⁹). L'ensemble de ces emprunts au modèle du discours savant, tout comme le développement argumenté de ses propos, rendent le conférencier « crédible ». Dans quelques-unes de ses conférences-performances et conférences-vidéos des années 90, aucun indice évident ne permet de déceler leur caractère parodique, ou décalé. A la manière d'un ready made, *La barre de Sheffer* par exemple est identifiée comme œuvre d'art principalement grâce l'endroit où la conférence est prononcée (dans une galerie d'art). Il est fort probable que si la réflexion développée dans *La barre de Sheffer* était proposée dans un contexte de vulgarisation scientifique, personne n'aurait eu l'idée de qualifier cette conférence de « performance ». Les indices n'auraient pas été suffisants. De même, l'accent anglais caricatural d'Eric Duyckaerts dans *How To Draw A Square* n'est hilarant que parce qu'un ensemble d'informations connexes (nom et statut de l'auteur par exemple) permettent d'identifier son caractère ironique. L'exemple d'Eric Duyckaerts témoigne de l'importance de la proximité entre forme scientifique et forme artistique dans la conférence-performance. Le glissement de l'une à l'autre offre un changement d'éclairage sur un discours scientifique, qui nous fait souvent croire que sa mise en forme a peu d'importance, et un dispositif artistique, qui laisse souvent penser qu'il n'a pas beaucoup de sens.

Ce glissement entre un statut et un autre de l'objet formel (scientifique/artistique) et le glissement entre une manière scientifique et une manière artistique de percevoir, me semblent caractéristiques de la conférence-performance. Il s'agit toujours de prendre position vis à vis du discours scientifique, soit pour utiliser sa rigueur et sa capacité à informer, soit pour lutter contre son pouvoir surplombant (par l'ironie de Duyckaerts par exemple), soit comme dans mon cas, pour les deux à la fois. Remarquons par ailleurs que la conférence-performance (revendiquée ainsi) n'est plus seulement affaire d'artistes. Aujourd'hui, il n'est pas rare, au croisement d'un colloque scientifique, d'assister à des conférences-performances proposées par des chercheurs (on pense à Bruno Latour¹⁰). Dans des musées ou sur scènes, des conférences-performances sont prononcées par des critiques d'art ou des commissaires d'expositions (Guillaume Désanges¹¹ par exemple).

Ce jeu entre deux statuts, où les scientifiques deviennent artistes et les artistes passent pour des scientifiques, n'est pas (seulement) une entente complice pour valoriser les uns et les autres. Même s'il est parfois tentant de considérer que l'adjonction du terme « performance » à celui de « conférence » est une manière peu couteuse de s'offrir un supplément d'âme et d'acquérir un peu du prestige symbolique du champ artistique, il serait injuste d'en rester là. La forme hybride se prête toujours à ce genre d'accusation : la conférence-performance pourrait n'être qu'une conférence médiocre qui évite ainsi l'évaluation scientifique ou une mauvaise performance qui comble sa pauvreté artistique

⁹ Performance prononcée le 3 octobre 1994 à la Galerie Emmanuel Perrotin, Paris.

¹⁰ Bruno Latour et Frédérique Aït Touati, *Conférence Spectacle* montré au Théâtre des Amandiers de Nanterre, novembre 2016 ; *Anthropocène, anthropocène, est-ce que j'ai une gueule d'anthropocène !*, conférence spectacle avec Mathieu Protin et Frédérique Aït-Touati, mars 2015, Musée du Quai Branly, Paris.

¹¹ *Signs and Wonder* (2009), *Histoire de la performance en 20 minutes* (2004), *Vox Artisti, la voix de ses maîtres* (2007).

par du contenu scientifique mal maîtrisé¹². Comme la forme bénéficie d'un succès croissant, elle suscite des agacements qu'il faut entendre, sans pour autant accepter la radicale condamnation. Il y a en effet, dans les glissements déjà évoqués, l'expression d'un doute qui me semble relever d'une profonde modification de nos représentations du monde.

Reprenons encore une fois l'exemple de *35°Nord 34° Est*. Lorsque j'affirme que le recours à la conférence-performance était stratégique et que cela fut efficace pour contrecarrer les éventuelles réactions agressives de nationalistes chypriotes grecs ou turcs, je donne des arguments à ceux qui ironisent sur cette forme : la conférence, en sortant de son cadre scientifique, s'est préservée d'une véritable évaluation. Il me faut donc revenir sur un point important : la raison pour laquelle il m'a été si difficile de proposer une histoire est que cette histoire n'a jamais été écrite. A Chypre, comme souvent en contexte de violence et de conflit, les sciences humaines n'ont pas pu faire leur travail. On retrouve ce même empêchement au Liban où le projet *Suspended spaces* s'est déplacé après sa première étape chypriote. En temps de guerre et plus particulièrement dans les situations de division et de guerre civile, les études historiques, sociologiques, géographiques, sont difficiles, souvent impossibles, et toujours instrumentalisées par les intérêts politiques, religieux, ethniques. Lorsque l'artiste libanais Walid Raad a créé le collectif fictif Atlas Group en 1999, il a régulièrement utilisé la forme de la conférence-performance¹³. Assis derrière un bureau, montrant vidéos, photographies et documents depuis son ordinateur, l'artiste se présentait alors comme fondateur et passeur des archives de l'Atlas Group. Le « style » scientifique de la prise de parole et de la mise en scène se double ici de la dénomination de l'objet d'étude : une archive. Cette articulation d'une parole et de documents joue sans cesse des glissements propre à la conférence-performance, ouvrant la possibilité d'une histoire possible et sensible d'un pays qui sortait d'une des plus déchirantes guerres civiles. « Cette histoire peut contredire, elle peut juste ajouter temporairement quelque chose puis disparaître... Selon un point de vue réducteur, l'histoire traditionnelle serait écrite comme une chronologie de massacres, d'événements, ou une biographie de ses acteurs. Nous ne disons pas que l'histoire ne doit pas inclure ceci. Nous disons avec certitude que l'histoire ne peut être réduite à cela¹⁴ ».

Il y a chez Walid Raad, dans son emprunt à la forme scientifique de la conférence, une manière de souligner un souci d'attention, qui se manifeste pas une rigueur démonstrative et un excès de précision. Cette précision exagérée se retrouve dans le contenu même des « archives » fictives présentées par l'artiste : des impacts de balles localisés et classés par couleurs¹⁵, l'énumération détaillée des marques de voitures piégées, la notation

¹² Remarquons que les mêmes accusations sont portées contre la recherche en arts plastiques et particulièrement sa forme universitaire.

¹³ Je pense par exemple à la conférence-performance de Walid Raad, *The loudest Muttering is Over : Documents from the Atlas Group Archive*, 90', présentée au Laboratoires d'Aubervilliers en parallèle de son exposition à la Galerie de Noisy-le-Sec, janvier 2004.

¹⁴ Walid Raad, cité par Juliette Bouveresse in « Walid Raad/The Atlas Group » *Les clefs du Moyen Orient*, 2012. <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Walid-Raad-The-Atlas-Group.html>. Propos recueillis dans l'article de Kaelen Wilson Goldie « Profile: Walid Raad: the Atlas Group Opens its Archives », *Magazine Bidoun#2, We Are Old*, 2004

¹⁵ Walid Raad, archives de l'Atlas Group, *Let's be Honest, The Weather Helped*, 1998, 1999.

minutieuse de mesures sur des photographies de courses de chevaux¹⁶. La conférence permet, par son rituel, son « style scientifique », de mettre en évidence ce surcroît d'attention, qui ici prend pour objet une histoire non écrite, dérisoire. Prendre au sérieux est ici prendre soin.

Au delà de ces usages qui d'une certaine manière se substituent aux sciences humaines, on trouve dans des occurrences de la conférence-performance une même volonté de souligner une prise au sérieux d'objets qui, à priori, ne méritent pas cette considération. Lorsque par exemple Dan Graham développe toute une réflexion autour et depuis sa passion pour les mouvements punk-rock new yorkais, il se lance dans différentes formes de communications. L'histoire a surtout gardé en mémoire la vidéo qu'il réalisa par la suite, *Rock my Religion*¹⁷, mais avant cela, Dan Graham avait proposé une série de conférences, généralement dans des lieux culturels comme des musées, sur le thème du rock. « Rock my Religion » est aussi un article qui fut publié en 1982 dans le *Museumjournal*¹⁸. On comprend donc que pour Dan Graham, l'important était le message qu'il voulait faire passer, que ce soit par la communication orale, la vidéo ou le texte écrit. Il y a dans *Rock my Religion* la volonté de faire du rock un objet d'étude, qui doit être pris au sérieux (conférence, article) et peut aussi entrer dans le champ artistique (réalisation d'une vidéo puis plus tard de performances avec Glenn Branca). Tony Oursler qui collabora au montage de la vidéo *Rock my Religion* dira de Dan Graham : « Il est vraiment sorti de sa tour d'ivoire conceptuelle, et c'était très important pour moi, car c'était ce que voulait ma génération. (...) *Rock my Religion* marque le moment où il est allé au-delà de la page blanche et du joli modèle standardisé de l'art conceptuel. ¹⁹ » La conférence fait à la fois descendre l'artiste de sa tour d'ivoire (il va au contact) et souligne le sérieux accordé à l'objet en question.

On retrouve ce même objet dans la forme spectaculaire de *Gonzo Conférence*²⁰ de la chorégraphe Fanny de Chaillé. En milieu de salle, à l'arrière du public donc, debout devant un pupitre, Fanny de Chaillé lit au micro un texte théorique sur le rock. Ce texte, à la première personne, affirme dès les premières phrases son caractère subjectif, intime même. Sur la scène, devant un public resté debout, la danseuse Christine Bombal exécute une suite de postures qui reprennent la gestuelle des concerts rock. Il y a bien ici un dualisme entre le discours, qui prend un objet et l'étudie avec une rigueur et un sérieux démonstratif, et la danse, évocation sensible par un corps qui fait image. Comme chez Dan Graham, l'emploi d'une forme scientifique, universitaire, celle du langage écrit, de la parole savante, du développement rhétorique, de la citation, est un moyen de mettre en valeur et d'exemplifier l'attention portée à des objets qui, ailleurs, pour d'autres, ne méritent pas un tel intérêt (le rock bien sûr, mais aussi les textes sur le rock et enfin les textes à la première

¹⁶ Walid Raad, archives de l'Atlas Group, *Already Been in a Lake of fire -Notebook 38 (1975-1981) et Missing Lebanese Wars -Notebook 72* du personnage fictif Dr Fakhouri, 1999.

¹⁷ Dan Graham, *Rock my Religion*, vidéo, couleur, son, 60', 1984

¹⁸ Dan Graham a publié le texte de la vidéo *Rock My Religion* sous la forme d'un premier article, « My Religion » dans le *Museumjournal*, vol 27, n°7, pp. 324-329, 1982, puis sous le titre « Rock My Religion » dans le catalogue d'exposition *Scenes and Conventions in Architecture by Artists*, Londres, ICA, 1983, pp.80-81.

¹⁹ « Entretien avec Tony Oursler, 13 avril 2000 », in « Dan Graham : collaborations, en d'autres termes, pas seul » Markus Muller, Catalogue *Dan Graham, œuvres 1965-2000*, Paris-Musées, Paris, 2001, p : 36.

²⁰ Fanny de Chaillé, *Gonzo Conférence*, conférence performative, avec Christine Bombal, 40' 2007.

personne, « Gonzo », comme celui qui est lu). *Gonzo Conférence* opère un dédoublement de l'acte performatif : celui de Fanny de Chaillé et celui de Christine Bompal. Lorsque la conférencière parle, l'incarnation de cette parole, son caractère performatif sont, comme dans les situations de conférences scientifiques habituelles, laissés dans l'ombre ou plutôt, ici, à l'arrière plan. Au contraire, nos regards sont invités à observer les moindres gestes de la danseuse, sur la scène. La première s'efface pour nous permettre de mieux prêter attention à la seconde. Le style scientifique de la mise en scène de la parole se frotte à une mise à distance du rituel des concerts rock, qui généralement exigent une totale adhésion et un réel engagement physique. C'est alors le spectateur qui va vivre et éprouver la rencontre entre les deux performances, celle discrète, qui nous incite à écouter plutôt qu'à voir, et celle démonstrative, au « style performatif », qui nous fait sentir le caractère déplacé de notre posture passive et silencieuse, inhabituelle, dérangement, face à l'engagement généreux de la *rock star* reproduit par la danseuse.

Dans les exemples précédents, des artistes s'emparent d'une forme scientifique qui leur apporte un gage, ou plutôt un signe de sérieux. Pourtant, le succès actuel de la conférence-performance est peut-être le symptôme d'une remise en question du caractère surplombant des sciences humaines. De nombreuses disciplines scientifiques ont en effet questionné leurs prétentions à l'objectivité et à l'universalisme. En 1984, les anthropologues James Clifford et George Marcus avaient rassemblé à l'occasion d'un séminaire, *The Making of Ethnographic Texts*, un groupe de chercheurs pour interroger l'importance de la part littéraire de la recherche ethnographique. L'ouvrage résultant, *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*²¹, marqua profondément la discipline en reliant de manière indissociable le style poétique et le style scientifique. Ce que la conférence manifeste de manière particulièrement évidente, c'est qu'un discours est porté par une langue (natale ? instruite ? conventionnelle ?) une personne (jeune ? femme ? blanche ? américaine ?), dans un lieu particulier (université ? musée ? salle de spectacle ?) pour un public particulier (étudiants ? retraités ? spécialistes ? visiteurs d'expositions ? public de théâtre ?) et que l'ensemble de ces considérations participent à la forme du discours, à sa communication et à sa réception. Glisser de la conférence à la conférence-performance, quand on est scientifique, c'est peut-être une manière de revendiquer l'ensemble des caractéristiques accidentelles, sensibles, subjectives qui font que la recherche scientifique est ce qu'elle est.

De manière symétrique, on a vu à partir de la seconde moitié du XX^e siècle une remise en cause systématique des dogmes modernistes occidentaux construits sur l'autonomie des champs et la « pureté » des médiums. L'imperméabilité de la recherche artistique se voyait reprocher un aveuglement quant à la réalité du monde, d'autant plus critiquable qu'il servait, de fait, le point de vue dominant : blanc, occidental, masculin. Le modèle scientifique du laboratoire, emprunté par les mouvements modernistes européens (constructivistes suprématistes, Bauhaus, De Stijl), permettait une recherche en espace « stérile », protégé des contingences du monde. Très différent du laboratoire, la conférence apporte un nouveau dispositif emprunté aux sciences, où le discours est en contact avec un public « extérieur », où la pensée est portée par un corps, à l'expression éphémère et soumise à de multiples contingences. La construction d'une conduite artistique

²¹ James Clifford and George E. Marcus, ed. *Writing Culture : the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley : University of California Press., 1986.

moderniste, à partir du modèle scientifique du laboratoire, marquait l'assurance d'aller dans le bon sens, celui du progrès, où les résultats ont une prétention universelle. Aujourd'hui, une pratique artistique qui emprunte le modèle de la conférence scientifique, revendique certes une posture de chercheur, mais un chercheur fragile, subjectif, dans le doute. Plutôt que la science, comme pensée et méthode, c'est le ou la scientifique qui est adopté.e comme paradigme. Un.e scientifique qui, comme chez Eric Duyckaerts, est parfois maladroit ou fébrile, une parole incarnée par un corps qui s'emporte, écorche l'anglais, dessine mal, s'habille de manière désuète, néglige son apparence. Un.e scientifique qui propose des représentations du monde mais partage avec l'artiste une chose importante : le doute.

Eric Valette

in *Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence performance*, édité par Vangelis Athanassopoulos, les Presses du Réel, 2018