

Introduction

De l'acte de langage au geste discursif

VANGELIS ATHANASSOPOULOS

*Remballez la musique ! / Comme ils ont filé, la soupe finie ! /
Leurs regards aujourd'hui ne savent s'élever / Plus haut que le bord de l'assiette.
/ Ils ne croient plus à rien qu'à ce qu'ils tiennent dans leurs mains. /
Croient-ils même à leurs mains¹ ?*
Bertolt Brecht

Ça fait quelques années maintenant que le passage de *Sainte Jeanne des abattoirs* de Bertolt Brecht cité ci-dessus circule dans ma tête comme l'image d'une apparente contradiction, celle d'une métaphysique matérialiste (ou d'un matérialisme métaphysique ?). Invité à écouter le sermon, l'auditoire démuni s'en désintéresse aussitôt qu'il s'est rempli l'estomac, ce dernier détournant les oreilles, entraînant les yeux, affectant les mains. « Croient-ils même à leurs mains ? » Ou la réalité la plus directe comme une affaire de foi.

L'écart entre la parole et l'acte que le théâtre de Brecht met en scène et qu'il tente à sa manière de dépasser, c'est aussi l'écart que la théorie pragmatiste des actes du discours entreprend de combler. Dans *Quand dire, c'est faire*² John L. Austin développe la thèse selon laquelle certains actes de langage effectuent dans leur profération même des actions, par opposition à d'autres qui ne produisent que des constats. Et ceci, non pas sur une scène de théâtre, mais dans la réalité quotidienne. Ces actes, appelés « performatifs », ouvrent à un « discours du faire » qui se propose de dépasser l'opposition entre le discours et l'action. En incorporant dans le langage ce qui s'en trouve par définition exclu, il postule la possibilité de coïncidence entre le dire et le faire, *en deçà du dire*. Comme le note Fredric Jameson, la théorie d'Austin, en déplaçant les

1. Bertolt Brecht, *Sainte Jeanne des abattoirs*, trad. G. Badia, Paris, L'Arche, 1974, p. 16.

2. John L. Austin, *How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962 ; trad. G. Lane, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

limites structurelles de la linguistique, qui doit se constituer en excluant tout ce qui se trouve en dehors de la phrase (action, « réalité », et ainsi de suite) [...] apporta soudain une façon de parler en termes « linguistiques » de cette réalité non linguistique exclue, comme une sorte de nouvel « autre » au sein de la philosophie du langage qui, en paraissant assurer une place pour l'action à l'intérieur de la nouvelle terminologie linguistique, justifiait désormais l'extension de cette terminologie à « tout³ ».

S'il est vrai que le langage peut avoir des effets directs sur la réalité (vieille superstition cratyliste), modifier les termes, c'est peut-être en jouant sur quelque bousculement, pragmatique ou symbolique, dans l'articulation des mots et des choses, là où s'opère le partage des identités. En inversant le titre de la traduction française du livre d'Austin, *Quand le discours fait geste* se propose d'en inverser aussi la perspective, et cela dans le but d'interroger le statut du discours dans ce qu'on est convenu d'appeler, dans le milieu de l'art contemporain, la conférence-performance. Déplacer la perspective, c'est problématiser la prétendue coïncidence du dire avec le faire au sein de la généralité du langage. Plutôt que de subordonner à celui-ci ce qui s'en trouve par définition exclu, il s'agit de considérer la conférence-performance dans la multiplicité de ses sources, comme champ de potentialités hétérogènes ; non pas comme une forme déterminée mais comme la condensation fragmentaire, intermédiaire, polymorphe et précaire de quelque chose *qui ne cesse d'échapper au langage, et qui pourtant fait partie de celui-ci*.

Quand le discours fait geste, ça veut donc dire que, comme on l'entend souvent dans le milieu de l'art depuis des années, « ça parle » dans la performance contemporaine, l'acte performatif y étant souvent lié, quand il n'est pas réduit, à un acte de discours. Ça veut dire aussi que, même en dehors du milieu de l'art, nos modes d'action aujourd'hui se présentent à nous comme étant largement symboliques et qu'il y a un « faire » dans le « dire », qu'il convient d'interroger. Si la conférence-performance reste en dehors du « discours du faire », c'est dans la mesure où elle renvoie au

3. Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Fl. Nevoltry, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2007, p. 340 [c'est l'auteur qui souligne]. Pour une critique des positions d'Austin, voir Jacques Derrida, « Signature événement contexte », in *Marges. De la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 365-393.

faire du discours (au discours comme faire), au dire comme fiction, au sens étymologique de fabrication, dispositif, solution artificielle à une contradiction réelle⁴. Car la valeur du performatif selon Austin est précisément d'annuler la dimension référentielle du discours (le performatif est un fait déclaratif de lui-même) ; dans la conférence-performance, en revanche, la *médialité* du langage est maintenue, d'une manière ou d'une autre, comme arrière-fond instrumental sur lequel se joue la déconstruction de l'instrumentalité du discours. À un tel point que l'on pourrait transposer dans le champ des études de la performance ce que Giorgio Agamben dit du geste à propos du cinéma : un mouvement qui échappe tant à sa subordination à une fin qui serait en dehors de lui-même qu'à son autonomisation autoréférentielle en tant que fin en soi.

Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. [...] Le geste est en ce sens communication d'une communicabilité. À proprement parler, il n'a rien à dire, parce que ce qu'il montre, c'est l'être-dans-le-langage de l'homme comme pure médialité. Mais comme l'être-dans-le-langage n'est pas quelque chose qui puisse être énoncé en propositions, le geste est par essence toujours geste de ne pas s'y retrouver dans le langage, toujours gag dans la pleine acception du terme, qui indique au sens propre ce dont on obstrue la bouche pour empêcher la parole, puis ce qu'improvise l'acteur pour pallier un trou de mémoire ou l'impossibilité de parler⁵.

Corps et langage se rencontrent du côté de cette « pure médialité » qu'ils partagent et qui les partage, plutôt que de celui d'un acte auto-déclaratif et prétendument transparent à lui-même.

Cela dit, la conférence-performance et le champ sémantique dont elle participe (conférence d'artiste, performance narrative, lecture performée, danse-conférence, etc.) ont fait l'objet d'un intérêt particulier ces dernières

4. Cette conception de la fiction comme acte de langage, inhérente à l'étymologie du terme et remise à jour par la théorie littéraire, remonte, comme Luc Lang le rappelle, aux fictions légales (*fictiones*), qui, au Moyen Âge, désignent les règles juridiques qui « suppléent à l'ordre naturel quand celui-ci demeure trop silencieux parfois, dans l'expression de la volonté divine touchant aux âmes ou à l'ordre social et politique ». Luc Lang, *Délit de fiction*, Paris, Gallimard, 2011, p. 30-31.

5. Giorgio Agamben, « Notes sur le geste » (1992), in *Moyens sans fins*, trad. Danièle Valin, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 70.

années en France, non seulement dans le milieu de l'art contemporain mais aussi dans celui de la recherche. En effet, diverses interrogations actuelles liées au discours des artistes et à la manière selon laquelle ils s'approprient la théorie (de l'art, mais aussi scientifique), aux aspects performatifs de l'enseignement artistique (et pas seulement), aux rapports de l'art contemporain à la recherche et à la connaissance, se sont cristallisées dans le format de conférence-performance, attirant l'attention non seulement des écoles et des centres d'art, mais aussi de l'université. Il faut reconnaître que, par son matériau discursif et certains de ses antécédents historiques, le format favorise la porosité entre le centre d'art et l'amphithéâtre et l'indétermination entre la pratique artistique et le discours sur celle-ci. Ce qui le rend particulièrement attrayant pour l'université, dans la mesure où l'objet saisi par le discours théorique est déjà constitué en discours saisi par un geste artistique qui semble s'apparenter par plusieurs de ses aspects à l'activité pédagogique – et notamment à celle de vulgarisation (voire de l'« *edutainment* »)⁶.

Ce n'est pas le lieu ici de faire la liste exhaustive des programmations, festivals, colloques, workshops, journées d'étude et autres manifestations consacrées les dernières années à des thématiques qui touchent, de près ou de loin, à la conférence-performance. On retiendra les deux éditions de « Paperboard », organisées respectivement en février 2013 et mars 2017 à Rennes par l'université Rennes 2 et le Musée de la danse, qui proposaient une programmation combinant des conférences d'artistes et des conférences académiques. Chaque édition incluait par ailleurs un colloque, « Les Conférences d'artistes : entre fiction théorique et geste artistique » (sous la direction de Laurence Corbel et Christophe Viart) pour la première et « La Conférence comme performance » (sous la direction de Bénédicte Boisson, Nathalie Boulouch, Laurence Corbel et Anne Creissels) pour la

6. La conférence-performance est traversée par la tension entre des connaissances théoriques spécialisées et des savoirs pratiques, ordinaires et dé-spécialisés (*deskilled*, pour reprendre le terme de Guillaume Désanges). Dans la mesure où la vulgarisation implique un glissement du langage spécialisé vers le langage ordinaire, il serait intéressant de considérer sous le prisme de la conférence-performance les prestations d'acteurs comme John Cleese (<https://www.youtube.com/watch?v=mSIAvqmG7xo>) et de scientifiques comme Richard Feynman (une référence incontournable pour Bruce Nauman, <https://www.youtube.com/watch?v=j3mhhkYbznBk>) ou même Idriss Aberkane plus récemment en France (https://www.youtube.com/watch?v=dM_JivN3HvI). Sites consultés le 4/4/2017.

seconde. Dans le milieu académique, on peut mentionner aussi la journée d'étude « La performance narrative » organisée en juin 2014 par l'université Paris 3 – Sorbonne nouvelle sous la direction de Lorraine Dumenil et Olivier Penot-Lacassagne et le colloque « Les enseignements de la conférence dans l'art » qui s'est tenu en janvier 2017 à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, organisé par Sandrine Morsillo et Dianne Watteau.

Du côté des institutions de l'art contemporain, en 2009 le Centre Pompidou a consacré à la conférence-performance la première édition du Nouveau Festival, sous le commissariat de Jean-Philippe Antoine et Jennifer Verraes et en 2008 la Fondation d'entreprise Ricard a inauguré le cycle « Fiction/Lectures performées », devenu à partir de 2011 « Partitions (Performances) », sur une proposition de Christian Alandete et Agnès Violeau, sans compter la création, en 2001, d'Actoral – Festival international des arts et des écritures contemporaines, qui se tient tous les ans à Marseille ou encore divers centres d'art, musées et théâtres qui accueillent de façon ponctuelle ce genre de manifestations.

Au niveau éditorial, en revanche, outre un certain nombre de textes publiés dans des programmes, des catalogues et des revues artistiques⁷ et universitaires, il n'y a pas, à ce jour, d'ouvrage spécialisé consacré à ce sujet en français⁸, à l'exception peut-être de *Du dire au faire*⁹, issu du colloque éponyme qui s'est tenu au MAC/VAL en décembre 2011, et dans lequel la théorie d'Austin occupe une place importante.

En attendant l'édition des actes du colloque « Les Conférences d'artistes : entre fiction théorique et geste artistique », à paraître aux Presses universitaires de Rennes, le livre que vous êtes en train de lire se propose de combler ce vide bibliographique, en se situant entre la recherche universitaire et la recherche en arts. Réunissant des contributeurs venant d'horizons divers – enseignants, chercheurs, écrivains, artistes, critiques, curateurs – et qui, le plus souvent, portent simultanément plusieurs de ces casquettes, il entend favoriser la pluralité des voix et des approches

7. Voir par exemple *Le Journal des laboratoires*, Les Laboratoires d'Aubervilliers, et notamment les n^{os} 4 (2005) et 8 (2008).

8. En langue anglaise, le lecteur peut se référer entre autres à *Lecture Performance*, cat. d'exposition publié par la Kölnischer Kunstverein et le musée d'Art contemporain de Belgrad, Berlin, Revolver Publishing, 2009.

9. Stéphanie Airaud et Patricia Brignone (éd.), *Du dire au faire*, Vitry-sur-Seine, Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, 2012.

afin de donner une image – par définition non exhaustive – de la richesse et de l'hétérogénéité du domaine. En combinant des textes de longueur et de facture différentes, qui puisent dans la diversité des pratiques artistiques (danse, musique, performance, littérature, arts plastiques, théâtre), il s'agit de mettre aussi en avant la diversité des discours et des rapports au langage que ces pratiques impliquent (écrit d'artiste, critique d'art, esthétique, histoire de l'art, sociologie de l'art, études de genre).

L'ouvrage s'articule en trois parties, chacune composée de trois chapitres.

La première partie, intitulée « Faire/parler l'histoire », s'attaque à l'histoire de la conférence-performance et à son écriture. En intercalant un texte plus « performatif » (Vassilis Salpistis) entre un essai historique sur l'art conceptuel (Anaël Lejeune) et une étude monographique consacrée à John Cage (Matthieu Saladin) cette partie explore les différents rapports au passé que le discours engendre. Où doit-on situer les sources historiques de la conférence-performance ? Quelles seraient les limites entre l'histoire de la performativité et la performativité de l'histoire ? Comment peut-on s'appropriier – et construire – l'héritage du passé d'un point de vue contemporain ?

Lejeune se penche sur la généalogie de la conférence-performance, dont il situe les antécédents historiques dans les conférences d'artistes des années 1960 et plus particulièrement dans le travail de Robert Morris, Ad Reinhardt, Dan Graham et Robert Smithson. L'analyse des conditions immanentes de cette généalogie fait ressortir l'enchevêtrement entre l'objet (artistique) et le discours (historique) : la conférence-performance devient pour l'historien un objet de discours dans lequel le dispositif discursif de l'histoire de l'art se trouve transformé en objet plastique par l'artiste.

Salpistis, en revanche, adopte une attitude différente, s'intéressant à la performativité du discours des artistes en dehors de la performance proprement dite, ainsi qu'à son impact sur l'écriture de l'histoire de l'art. À partir d'un récit fondateur de Vassily Kandinsky, sa contribution envisage la narration comme action sur le passé, illustrant l'hypothèse d'une histoire de l'art qui se fait au moment où elle se dit.

Saladin, pour sa part, en se focalisant sur les conférences de Cage, propose une lecture des origines de la conférence-performance du point de vue de la musique, lecture qui complète celle de Lejeune, tout en insistant sur les aspects esthétiques plus qu'historiques du texte performé. L'étude rapprochée de l'évolution du rapport que l'artiste américain a entretenu

avec le langage articule le processus de musicalisation de celui-ci avec sa fonction éthopoïétique – son pouvoir de transformation active de l'auditeur.

La deuxième partie, « La valeur du discours », porte un regard critique sur les modes d'inscription institutionnelle du « tournant discursif » dans la performance contemporaine et sur les problèmes qu'ils posent. Car, en tant que champ d'expérimentation interdisciplinaire par excellence, se situant au croisement de formes d'expression et de traditions hétérogènes, la conférence-performance se donne à bien des égards comme le lieu d'un paradoxe. D'une part, elle est censée remettre en cause les frontières entre les arts ainsi que leur séparation d'autres formes d'activité intellectuelle et créative, considérées comme « ordinaires » ou « non artistiques ». D'autre part, elle est souvent théorisée comme un genre artistique spécifique, doté de ses propres références, tradition et domaine de compétence. Comment peut-on comprendre ce paradoxe ? Quels sont ses implications au niveau esthétique et critique, non seulement dans le cadre restreint des pratiques performatives, mais aussi dans celui, plus large, de ce qu'on appelle « art contemporain », et dont l'« interstitialité » (*in-betweenness*) constitue une des caractéristiques fondamentales ? Et comment l'éclairage du passé nous permet de situer les enjeux du présent ?

Gilles Amalvi aborde la conférence-performance du point de vue de la danse, mais sa contextualisation historique et institutionnelle du geste et de la parole vise le champ plus vaste qui se déploie à la croisée de disciplines et de médias différents. En prenant comme point de référence une institution particulière, le Musée de la danse – Centre chorégraphique national de Rennes-Bretagne, il se sert de celle-ci comme catalyseur d'une réflexion sur les nouveaux régimes de présence du corps dans l'« espace discursif élargi », une réflexion qui passe par le travail de Boris Charmatz, Trisha Brown et Xavier Leroy.

La contribution de Jean-Philippe Antoine est une version augmentée de l'introduction qu'il a écrite pour le catalogue du Nouveau Festival du Centre Pompidou en 2009. Son texte n'a pas seulement une valeur de document mais aussi, dans le *post-scriptum* qui le prolonge, il reconsidère l'expérience de l'organisation du festival avec la distance critique que le temps permet. Ce faisant, il revient sur la version initiale du texte et en modifie sensiblement certaines conclusions liées à la réception de la conférence-performance et au type d'attention qu'elle suppose.

Ma propre contribution adopte un point de vue archéologique (au sens foucauldien du terme), qui tente de situer la conférence-performance par rapport au « tournant éducatif » de l'art contemporain et à la manière selon laquelle s'y négocie la relation entre l'acte créatif et sa transmission. En passant par le théâtre et ses rapports avec les arts visuels, ainsi que par le travail de Jérôme Bel, Noé Soulier, Giuseppe Chico, Barbara Matijevic et Carole Douillard, elle esquisse une critique du discours comme acte performatif qui envisage le corps en tant que limite extrême – et seuil – de la signification.

La « Politique des passages », troisième et dernière partie, explore les divers glissements, déplacements et points de tension d'un acte de discours qui prend forme aux limites du savoir, vacillant entre la science, la fiction, le rituel et l'activisme. Quelle pourrait être aujourd'hui la teneur politique du discours, à une époque où le champ de l'action apparaît de plus en plus rétréci et où l'espace public déserte le social pour se réfugier dans le sociétal et l'identitaire ? La dimension politique émerge ici non pas en dehors mais à l'intérieur du savoir traité comme matériau plastique et moyen de construction d'identités. Et la fiction fait appel précisément à cet aspect construit, fabriqué, artificiel¹⁰ – du savoir autant que des identités.

Anne Creissels s'intéresse à la prise de parole féminine et à son potentiel de résistance. Sa contribution, axée sur la ritualisation du savoir et informée par les études de genre, s'appuie sur le travail de Françoise Janicot, Kapwani Kiwanga, Louise Hervé et Chloé Maillet, entre autres artistes, pour donner une lecture de la conférence-performance en tant que « contre-performance » : espace critique de déplacement des identités et lieu intermédiaire de renégociation des limites entre le symbolique et le réel.

Le texte de Guillaume Désanges a initialement paru dans la revue *Esse* en 2014. Repris ici, et placé entre les contributions de deux artistes-enseignants-chercheurs, il acquiert un nouveau sens. Faisant écho d'une manière plus ou moins directe aux analyses proposées par ceux-ci, il y apporte aussi un éclairage venu de la critique d'art, soucieux de préserver le caractère vivant et « informe » de la conférence-performance. À travers le travail d'Éric Baudelaire, Dora Garcia et Walid Raad, Désanges met en scène la manière selon laquelle la fictionnalisation du document permet

10. Voir *supra*, note 4.

« de faire affleurer certains angles morts de l'histoire des idées, inatteignables autrement ».

La contribution d'Éric Valette, qui clôt le volume, développe justement quelques-uns de ces angles morts, venant boucler, d'une certaine manière, la boucle du récit historique ouverte par la première partie. À partir de sa propre expérience au sein du projet *Suspended spaces*, qu'il fait télescoper avec le travail d'Éric Duyckaerts, Walid Raad, Dan Graham et Fanny de Chaillé, Valette aborde la conférence-performance d'un point de vue stratégique, comme mise en forme d'une impossibilité, celle de raconter l'histoire. C'est en cela que l'acte de discours ressort du politique, en tant que geste, gag improvisé devant l'impossibilité de parler¹¹. C'est pourquoi on devrait parler plutôt de « geste discursif ».

Ce qui apparaît en filigrane à travers les textes réunis ici, c'est une interrogation sur l'aspect cognitif de l'art contemporain et plus particulièrement sur un certain nombre de conditions qui déterminent actuellement la question de la recherche en arts. Question beaucoup plus vaste, certes, mais à laquelle le geste discursif de la conférence-performance est susceptible d'apporter certaines réponses, aussi provisoires et partielles soient-elles. Je pense notamment à l'exigence de réflexivité, inhérente à celle de production de savoir. Confrontée à la pratique de la conférence-performance, l'idée d'une *pure médialité*, empruntée à Agamben, semble pouvoir fournir les bases pour penser des formes différentes de réflexivité – donc de connaissance –, éloignées du modèle autoréférentiel (esthétique) auquel le « discours du faire » (pragmatiste) adhère malgré lui. Car même les choses les plus théoriques sont finalement assez pratiques. Il y a quelque chose qui travaille la pratique dans la théorie elle-même et, d'une certaine manière, se rendre compte de ce qu'on fait, c'est une chose tout à fait pratique. D'où aussi une double résistance, commune à toutes les contributions : d'une part, résistance à la fixation de la conférence-performance en tant que genre, dans l'effort de préserver la dynamique et la fécondité de ce qui émerge « entre-les-arts » (*in-between*). D'autre part, résistance à une absorption complète du geste discursif dans l'ordre du discours.

Il est vrai que le mot composé « conférence-performance » rapproche deux choses qui s'opposent par ailleurs. Si l'on pense à la performance

11. Voir *supra*, p. 9.

comme catégorie de l'art contemporain possédant sa propre histoire et ses moyens d'expression, celle-ci ne s'est-elle pas constituée en tant que genre justement en opposition au verbe et au langage articulé ? De l'autre côté, traiter la conférence comme médium artistique donne au discours une nouvelle *inter-médialité* qui ouvre la voie à des rapports multiformes au langage et à des modes d'adresse flottants, poreux, évolutifs. Tout en introduisant du discours là où celui-ci semblait inadéquat, la conférence-performance en extrait quelque chose de spécifiquement *non discursif*, que la spécificité du discours met en lumière. En cela, elle constitue le lieu d'une tension interne *entre le langage comme acte performatif et l'acte performatif comme quelque chose qui échappe au langage*.

Or, ce qui reste en dehors du langage, cet espace que le langage ne peut contenir mais qu'il ne saurait pour autant s'empêcher de viser est celui de son effectuation et non pas de son autosuffisance (encore qu'une approche véritablement dialectique serait peut-être capable de démontrer la proximité des deux positions), espace structuré autour d'un point aveugle qui, s'il peut devenir objet de parole, n'est jamais objet parlé. Ou, pour le dire autrement, ce que le discours *dit* ne peut coïncider avec ce qu'il *fait* en le disant. La différence entre dire et faire, c'est que l'on ne saurait vraiment dire ce que l'on fait. Ce que je fais en disant, je ne saurais le dire autrement qu'en le faisant. Or, ceci est une chose que je ne peux faire, en tout cas pas ici, pas maintenant.

I

Faire/parler l'histoire