

Le mode « conférence ». Un acte performatif, ludique et réflexif

Magali Uhl

Numéro 115, automne 2013

Performatifs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70115ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Uhl, M. (2013). Le mode « conférence ». Un acte performatif, ludique et réflexif. *Inter*, (115), 36–38.

LE MODE « CONFÉRENCE » UN ACTE PERFORMATIF, LUDIQUE ET RÉFLEXIF

► MAGALI UHL

Depuis quelques années, les arts de la performance ont vu apparaître un nouveau mode opératoire prenant toujours le corps de l'artiste comme dispositif scénique, mais le doublant d'une mise en récit spécifique empruntant à la conférence savante ses principaux atouts. Ainsi, les conférences-performances, plutôt que de reconstituer les performances du passé ou de rejouer la scène de l'intime au cœur des propositions artistiques actuelles, se déplacent vers la forme scientifique consacrée et censée « dire le vrai ». L'artiste devient dès lors, le temps d'une performance, conférencier.

Mais ce type de performance n'est-il qu'une fantaisie artistique passagère réactualisant, pour s'en amuser, les cours performés de quelques illustres professeurs qui usaient de leur talent d'acteur en salle de classe¹ ? Ne peut-on pas y voir plutôt une tentative artistique ludique mais réflexive qui, en travaillant sur la forme, permet de dévoiler certains mécanismes sociaux inscrits au cœur même de l'un des modes légitimes de transmission du savoir, la conférence scientifique interrogeant ainsi la légitimité sans faille qu'elle octroie à son orateur ?

ENTRE GESTE ET TEXTE

La conférence-performance est un genre hybride. Elle se situe au croisement de l'art conceptuel et de la performance historique à visée politique², tout en intégrant parallèlement une dimension narcissique plus actuelle. On pourrait la définir comme une action conceptuelle dans laquelle la présence et le corps de l'artiste sont centraux (comme dans la performance classique), mais où interviennent aussi, et d'une manière caractéristique, le langage et l'idée propres au courant conceptuel. Lors d'une conférence-performance, le savoir et l'action se font face et se distribuent les rôles : celui du conférencier face à son auditoire, celui du performeur face à son public, mais pour une seule et même incarnation³.

On peut mesurer l'actualité de ce nouveau mode opératoire dans les manifestations qui lui sont dédiées, par exemple le *Nouveau festival* au Centre Pompidou (Musée national d'art moderne), à Paris, qui fait chaque année la part belle aux conférences-performances ; on peut aussi évaluer sa prégnance dans les pratiques artistiques à partir des nouvelles générations d'artistes qui s'inscrivent dans ce registre⁴, par exemple le collectif Hautlesmains Peaudelapin qui multiplie les actions artistiques dans l'espace scolaire ou encore Gaëlle Bourges dont la performance *Je baise les yeux*, conçue en 2009, érotise le traditionnel panel des communications scientifiques. Ainsi, de plus en plus d'artistes font de l'énonciation un enjeu majeur de leurs créations. Ces artistes allient en effet le geste au texte en se réappropriant des formes discursives qui relèvent usuellement de la compétence d'experts (professeurs, éducateurs, conférenciers de toutes obédiences), en multipliant, par ailleurs, les régimes discursifs et performatifs : lectures, visites guidées, allocutions inaugurales, conférences, conférences performées, digressions poétiques, etc., dans lesquelles la figure de l'expert est personnifiée par l'artiste même⁵.

Cette figure de l'expert, au centre des conférences-performances contemporaines, est le plus souvent celle du maître ou de l'éducateur, la scène étant celle du cours magistral ou du symposium. Historiquement, on la retrouve dans les pratiques artistiques dès 1921 avec le (faux) procès Barrès organisé par les dadaïstes, lors duquel André Breton reconstitue un tribunal qu'il préside pour mettre en accusation le nationaliste français Maurice Barrès de « crime contre la sûreté de l'esprit ». Dans un autre registre, le groupe Fluxus, avec Robert Filliou, illustre bien cette position de l'artiste dans son « long livre court à terminer chez soi » intitulé *Teaching and Learning as Performing Arts*⁶, dans lequel débattent des artistes tels John Cage, Allan Kaprow ou Joseph Beuys autour du thème de l'éducation. Joseph Beuys incarne, quant à lui, la figure hermétique, voire chamannique

du maître dans *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*⁷ en 1965. Pour sa part, Allan Kaprow, artiste et essayiste américain, propose en 1967, dans sa typologie des happenings, un type essentiellement intellectuel appelé « Idea Art » ou « Suggestion Art », basé sur des énoncés sous forme de brefs textes censés restituer, suivant en cela la perspective duchampienne, une adéquation entre l'idée et l'action⁸.

C'est donc cette présence d'un mode didactique qui signe le registre de la conférence-performance. Et, même si les propositions diffèrent, que les types de performance varient, ces actions conceptuelles intègrent toujours un rapport au savoir et à son incarnation en reproduisant la mimesis corporelle et formelle d'une leçon, d'un cours ou d'une conférence savante.



► Jean-Yves Jouannais

Or, comme nous allons le voir maintenant avec la description de deux performances – l'une de Jean-Yves Jouannais, l'autre d'Éric Duyckaerts –, on assiste bien à un cours magistral : une estrade, un professeur, un tableau, une chaise et, magie du dispositif scénique, un public qui se transforme en assemblée d'étudiants ! Le discours des artistes est poétique avec des accents burlesques, toujours mêlé de considérations savantes ou de références à l'histoire des idées. La gestuelle y est importante, travaillée. Elle réinvente celle des maîtres anciens et des conférenciers marquants tout autant que celle des éducateurs populaires qui peuplent l'imaginaire social. Quant à la prestation que les artistes livrent, elle est parfois aussi longue et laborieuse qu'une vraie conférence scientifique ou qu'un vrai cours. Et, comme lors d'une vraie conférence, il en reste des traces qui s'installent dans la mémoire et qui, étrangement, nous habitent...

DEUX CONFÉRENCES-PERFORMANCES

Nous sommes au Centre Pompidou, à Paris, haut lieu institutionnel de la création artistique européenne. Un générique ouvre la conférence-performance de Jean-Yves Jouannais, chaque fois le même, tel un rite d'intronisation contemporain. L'artiste est assis derrière une table sur la scène d'un auditorium qui accueille un large public. Le public est, lui, plongé dans le noir. Commencée en 2008, son *Encyclopédie des guerres* en est aujourd'hui, le 26 septembre 2012 où nous la regardons, à sa 34^e séance. L'artiste lit son ouvrage en train de s'écrire, improvise, revient ; il est calme et concentré, parfois ironique et mordant. Sa diction est lente, son ton de voix monocorde, il cherche souvent ses mots. La séance paraît longue, et elle l'est : 1 h 26 min ce jour-là. L'artiste commente en direct chaque nouvelle entrée de son *Encyclopédie*, la critique, la reformule, l'interroge, la pousse vers ses limites, théoriques ou imaginaires, parfois illogiques. Souvent il digresse, donne son avis de manière expéditive ; à d'autres moments il parle de lui, cite son grand-père auquel il invente, par

plaçant dès lors le spectateur dans une actualité du dispositif savant, créative, ludique et illusoire⁹.

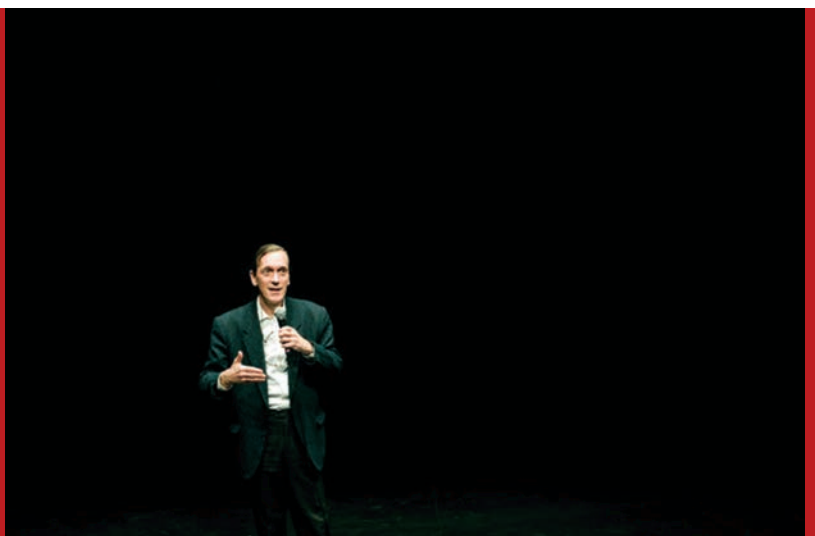
Nous sommes désormais en février 2011, toujours à Beaubourg, dans le cadre du *Nouveau festival*, un événement annuel consacré aux formes émergentes des arts de la scène. Cette fois-ci l'espace est plus étroit. Le public, placé sur de petites chaises, est dense ; certains sont assis par terre, d'autres se tiennent debout. Le dispositif reproduit est celui de la salle de classe. Grand et mince, portant un costume sombre, l'artiste belge Éric Duyckaerts est installé sur une estrade, derrière lui un tableau vert avec ses craies blanches, à l'ancienne mode. La présentation fait partie d'un cycle de cinq conférences sur l'écrivain et humoriste anglais P.G. Wodehouse et le sujet de l'imposture. Le thème du jour est celui de l'entrelacs, la leçon durera une trentaine de minutes. Se succèdent un dialogue imaginaire entre les analystes Pierre Soury et Jacques Lacan, et une comparaison entre les manuels de tissage des années trente et ceux d'aujourd'hui. Une figure géométrique au tableau, agrémentée de symboles mathématiques, est censée montrer la progression du raisonnement. Le discours de l'artiste, empreint de poésie, est toujours agrémenté de considérations scientifiques. Il prend souvent à parti le public à la manière des maîtres d'école ou des professeurs, interrogeant à brûle-pourpoint une personne perdue dans ses pensées, interpellant une autre qui croit quitter la salle incognito... ce qui provoque des éclats de rire dans l'assemblée ! De performance en performance, il cite indifféremment Bourdieu et Merton, Kant et Lacan, disserte sur les prophéties autoréalisatrices comme sur le concept de *serendipity*. La méthodologie de la découverte le fascine tout autant que les rapports du signifiant au signifié. Il parle aussi de lui, de cette voix qui lui fait défaut aujourd'hui, de cette toux qui l'handicape, de sa fatigue... La nonchalance dégingandée du corps de l'artiste, son regard fixe et lunaire, sont au centre de la prestation et lui confèrent une aura unique¹⁰.

D'UN ACTE PERFORMATIF

Comme l'a montré Bourdieu dans *Ce que parler veut dire*, la reconnaissance de la légitimité de la « langue officielle », celle de l'orateur ou du locuteur légitime – ici celle de l'artiste conférencier –, est le propre de ce qu'il a appelé la « domination symbolique » puisqu'elle influence la réception du public. En effet, et pour paraphraser Bourdieu, la condition de l'efficacité d'un rituel n'est-elle pas, justement, la somme des croyances préexistant au rituel¹¹ ? Autrement dit, pour qu'un rituel soit performatif, certaines conditions préalables sont requises. C'est ce qu'a mis en évidence Austin avec sa théorie des performatifs¹² : pour prononcer une allocution d'ouverture, baptiser un navire, proclamer le résultat d'une élection, il faut être habilité à le faire, il faut que soient réunies les conditions sociales présidant à l'accomplissement des énoncés performatifs. Or, la *faire* suppose un contexte d'énonciation : un simple soldat ne peut pas déclarer une guerre ! On ne peut donc pas séparer l'acte de parole de ses conditions d'énonciation.

Corrélativement, pour que le discours d'autorité ait une efficacité symbolique et produise l'effet désiré, il faut que celui-ci « s'accompagne d'un travail sur la forme »¹³. Autrement dit, pour que le discours du locuteur soit performatif, il faut qu'il travaille sa manière de le mettre en scène, de le présenter à son auditoire. « Le mystère de la magie performative se résout dans l'alchimie de la représentation », dira encore Bourdieu¹⁴. Et cette forme peut aussi se traduire dans des gestes. En effet, Erving Goffman a bien montré, à propos des interactions sociales, que le caractère contextuel des actes de parole, conversationnels ou publics, reposait aussi sur une gestuelle particulière : « Les énonciations doivent être présentées avec un assortiment de gestes fonctionnels – des gestes qui soutiennent les états de parole, les disciplinent, et les font tourner comme de petits systèmes d'activité¹⁵. »

On retrouve bien ici la scène de la conférence-performance avec, sur l'estrade, le locuteur légitime, l'artiste, s'appropriant la forme de la conférence aux vertus performatives. L'institution qui accueille l'artiste, dans les deux cas présentés le Centre Pompidou, reproduit à l'identique le dispositif classique des conférences avec estrade, table, chaises, auditoire, et le rend, de fait, dépositaire de la parole consacrée, permettant



> Éric Duyckaerts

désir de fiction, des passions liées à la guerre, et semble aussi s'inventer beaucoup... Ce jour-là, donc, nous en sommes à la lettre *f*, « et seulement là », insiste l'artiste ! Cela fait en effet quatre ans qu'il est, chaque mois, sur scène, pour présenter son *Encyclopédie*. « On commence par "fuite" et on ira au moins jusqu'à "fumier" », dit-il avec autodérision, car ces entrées sont, ajoutent-il, des « gadgets dérisoires » qui lui permettent de ponctuer son récit. Chaque entrée est toutefois l'occasion d'une réflexion personnelle, intellectuelle et hypermédiatique sur la guerre, à la fois autobiographique, érudite et désordonnée, appuyée par des textes, des références historiographiques et littéraires, des éléments de sa propre vie (réels ou imaginés), mais aussi par des supports visuels et du matériel sonore. Bref ici, si le sentiment est celui d'un décalage, tout est conforme à un réel de la conférence scientifique, mais un réel fantasmé, subtilement transposé,

en dernière instance l'effectuation performative, c'est-à-dire l'advenu d'un faire. En effet, si l'on suit Austin, « dire c'est faire »... Toutefois, l'objectif n'est pas de tromper l'auditoire, le contexte d'énonciation n'est pas feint. Comme au théâtre, l'expérience proposée au spectateur, celle de faire « comme si », est entourée de nombreux indices non dissimulés : programme avec le nom de l'artiste (*Nouveau festival* pour Éric Duyckaerts, cycle *Parole au centre* pour Jean-Yves Jouannais), lieu d'énonciation (Musée d'art moderne)... Et c'est justement de cette tension, entre fiction d'énonciation savante et indices artistiques dissimulés, qu'est provoqué quelque chose comme un processus réflexif.

Pour qu'un dire devienne un faire, il faut un dispositif social. Pour montrer au grand jour ce dispositif social, les artistes, à l'image de Duyckaerts ou de Jouannais, se positionnent à l'intérieur de ce dernier, mais provoquent un léger décalage : ils sont bien dans le cadre du discours scientifique, mais s'en écartent *formellement*. En effet, chaque artiste, à sa manière, ne dit que peu de choses, délibérément. Et même si ce qu'il dit est vrai, c'est un vrai qui ne se déploie pas selon les principes argumentatifs classiques ou les règles de la rhétorique aristotélicienne, encore moins selon l'habitus universitaire et le travail discursif de la démonstration savante telle qu'elle est inculquée de génération en génération. C'est précisément cette forme hétérodoxe, discordante, qui permet de mettre à nu le dispositif, car il n'y a plus, sous nos yeux de spectateur, *que* du dispositif.

La performance agit donc ici comme un performatif puisqu'elle permet de rendre visible un dispositif : celui d'un mode de transmission historique du savoir, la conférence, interrogeant ainsi sa légitimité actuelle. Les artistes pointent par conséquent la contingence historique d'une forme sociale, celle de la conférence ou de la leçon, mais en utilisant aussi une narration résolument contemporaine, faite à la fois de second degré humoristique et de narration de soi, ce qui leur permet de rencontrer leur public.

UN JEU SÉRIEUX

L'art est un jeu sérieux, dit en substance Anne Cauquelin dans son *Petit traité d'art contemporain* : « Défini comme activité réglée, le jeu se noue autour d'un petit nombre de réquisits : des outils et un terrain spécifiques, des séquences dont l'enchaînement le constitue, des protagonistes (professionnels ou amateurs), un protocole d'actions dirigées vers l'issue (réussite ou échec de la partie) et le plus souvent des spectateurs¹⁶. » Mais c'est aussi et plus spécifiquement un jeu sur les formes et un jeu sur les normes. En déplaçant la performance artistique sur le terrain des formes de l'énonciation scientifique, en les révélant, les artistes questionnent de l'intérieur les normes sociales sur lesquelles s'appuie ladite institution pour transmettre le savoir et asseoir sa légitimité, au premier rang desquelles la conférence. Ainsi, en s'emparant des atours de la science, les artistes mettent en évidence la forme du discours situé et incarné pour exhiber le réel pouvoir de l'orateur qui possède les règles du jeu de l'institution.

La conférence-performance renoue en définitive avec la dimension critique des performances historiques profondément ancrées dans les luttes sociales et politiques. Elle tient son pari et redevient ce « jeu sérieux », cette scène cathartique où se rejouent le social et ses rapports de domination et de captation symbolique, créant par conséquent un nouvel espace pour la réflexion, voire la critique, mais qui n'occulte toutefois pas la dimension proprement ludique du jeu. ◀

Notes

- 1 Le psychanalyste Jacques Lacan fut, en son temps, le modèle absolu du professeur performeur. Dans des styles très différents, les cours au Collège de France d'un Foucault ou ceux d'un Deleuze à Vincennes furent également mémorables. Dans le sillage de ces grands scénographes du savoir, nombreux sont les professeurs qui, plus modestement, dans leur pratique quotidienne, introduisent une dose de jeu, un habillage rhétorique de leur savoir pour capter l'auditoire, et cultivent donc un style, pour paraphraser Deleuze, afin de transmettre le contenu pédagogique de leur matière. Cf. Magali Uhl, « La mise en scène du conférencier comme acte performatif. Des conférences-performances aux TED|Talks », in Quidu Matthieu (dir.), *Le corps du savant dans la recherche scientifique : approches épistémologiques*, ENS, sous presse.
- 2 Je pense aux performances telles qu'elles se pratiquaient dans les années soixante-dix. Qu'il s'agisse en effet du combat pour les droits des femmes ou des minorités ethniques, contre la guerre et les divers colonialismes ou contre la société de consommation et l'impérialisme des États, les artistes étaient impliqués dans les luttes sociales et politiques de leur époque : de Chris Burden à Gina Pane, de Yoko Ono à Laurie Anderson, de Yayoi Kusama à Michel Journiac, c'est bien par leur corps, voire leur chair, qu'ils militaient pour une société conforme à leurs idéaux. Cf. Tracey Warr et Amelia Jones, *Le corps de l'artiste*, Phaidon, 2005, 204 p. ; RoseLee Goldberg [1979], *Performance Art : From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2011, 256 p.
- 3 Voir le numéro spécial de la revue *Art Press* sur les conférences-performances avec d'excellentes contributions, notamment celles de Thierry Clerc, de Christophe Kihm et de David Zerbib : *Art Press 2*, dossier « Performances contemporaines », n° 18, août-octobre 2010, 116 p.
- 4 Dans cette nouvelle génération d'artistes, on peut également nommer le travail de Chloé Maillat et Louise Hervé, de Jean-Marc Chapoulie, de Guillaume Désanges, de Loreto Martínez Troncoso, de Charlie Jeffery, de Julien Bismuth, de Dominique Pétrin et Georges Rebboh...
- 5 L'artiste étasunienne Andrea Fraser a expérimenté, ces vingt dernières années, tous ces registres. Son travail s'inscrit dans celui de la critique performative. Cf. Alexander Alberro (dir.), *Museum Highlights : The Writings of Andrea Fraser*, P. Bourdieu (préf.), MIT Press, 2005, 291 p.
- 6 Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, Koln, 1970, 228 p.
- 7 Dans cette performance de trois heures, l'artiste est assis dans une galerie, le visage enduit de miel et de feuilles d'or, un lièvre mort sur les genoux auquel il commente les tableaux installés dans l'espace d'exposition.
- 8 Allan Kaprow [1967], « Pinpointing Happening », *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003, 268 p.
- 9 Conférences-performances de Jean-Yves Jouannais, *L'encyclopédie des guerres*, auditorium du Centre Pompidou, Paris, une conférence par mois depuis 2008. Les conférences sont accessibles sur le site du Centre au www.centrepompidou.fr.
- 10 Conférences-performances d'Éric Duyckaerts, « Après Wodehouse/l'imposture », série de cinq conférences, dans le cadre du *Nouveau festival* au Centre Pompidou, Paris, février 2011. Les conférences sont accessibles sur le site du Centre au www.centrepompidou.fr.
- 11 Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982, p. 36.
- 12 Pour Austin, les énonciations performatives, à la différence des énonciations constatatives, ne sont ni vraies ni fausses : ce sont des énonciations qui visent à *faire* quelque chose, donc à produire un effet. C'est la différence qu'il y a entre les énoncés de vérité (énoncés scientifiques) et les énoncés de validité (qui sont, eux, performatifs). Cf. John L. Austin [1962], *Quand dire, c'est faire*, Seuil, coll. « Points essais », 1991, 202 p.
- 13 P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 74.
- 14 *Ibid.*, p. 100.
- 15 Erving Goffman, *Les moments et leurs hommes*, Seuil/Minuit, 1988, p. 148-149.
- 16 Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 1996, p. 26.

Source des photos : www.centrepompidou.fr

MAGALI UHL est professeure de sociologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et membre du CÉLAT (Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions). Ses principales recherches visent à cerner les modifications des sociétés actuelles par le prisme de l'art contemporain, à partir notamment de la performativité et des imaginaires du corps, de la place des rites et de la mort, ou encore de l'autofiction en arts visuels. Elle interroge plus spécifiquement le rôle, la place et les enjeux des images dans l'exploration de soi et la connaissance du social. uhl.magali@uqam.ca