



“ Un art exemplaire : la conférence-performance ”

Jean-Philippe Antoine

► To cite this version:

Jean-Philippe Antoine. “ Un art exemplaire : la conférence-performance ”. Vangelis Athanassopoulos (. Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance, Les presses du réel, 2018. halshs-04351204

HAL Id: halshs-04351204

<https://shs.hal.science/halshs-04351204>

Submitted on 27 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Jean-Philippe Antoine

Un art exemplaire : la conférence-performance

I

Une version plus courte de ce texte servait d'introduction au programme de conférences-performances conçu par Jean-Philippe Antoine et Jennifer Verraes pour la première édition du Nouveau Festival du Centre Pompidou en 2009¹. Sa version originale est ici proposée, augmentée d'un post-scriptum, rédigé en 2014, qui en modifie certaines conclusions.

Au départ de l'élaboration du programme du festival se trouvent deux expériences. Enseignant, critique et théoricien de l'art, artiste, j'ai été amené au fil des années à donner une série aujourd'hui nombreuse de conférences – sans même compter l'expérience voisine qu'est le cours, dont la régularité, la fréquence et le fait qu'il s'adresse à un public à peu près constant et captif atténuent cependant ses ressemblances avec la conférence. Avec le temps, le caractère rituel de ces réunions s'est imposé à moi avec de plus en plus de force, tout comme leur caractère ordinaire. Cette combinaison du banal et du rituel fait la puissance mais aussi l'invisibilité critique de la conférence, acceptée socialement comme allant de soi, car régulièrement distribuée en des lieux nombreux de la société. Ce constat m'a amené, dans un premier temps à composer – avec la complicité de Leif Elggren – une « conférence engloutie » qui, entre autres tâches, se propose, en les tordant de diverses manières, de mettre en relief les attendus qui président à l'organisation et à la performance habituelle de ces réunions, ainsi que les formes d'autorité qu'elles déploient ou présupposent².

¹ Voir *Catalogue. Le Nouveau Festival du Centre Pompidou*, Centre Pompidou, Paris, 2009, p. 28-33.

² Cette conférence-performance a connu plusieurs versions en des contextes divers : Speelhoven, Belgique (28 août 2005, vernissage de l'exposition « Escape/Espace »), Centre Pompidou (14 décembre 2006, 26 octobre 2009; University College, Londres, 6 septembre 2012. On en trouvera la captation effectuée lors du premier Nouveau Festival au Centre Pompidou (2009), à l'adresse suivante : http://www.dailymotion.com/video/xb4y0z_conferenceperformance-jeanphilippe_creation

Deuxième expérience : depuis quelques années, ce type d'intervention - qui possède dans l'art du XX^e siècle une histoire, bien qu'encore ténue et peu recensée – s'est multiplié, en particulier parmi les plus jeunes générations d'artistes, et quelque chose comme un genre est en passe de se développer. Le premier but de ce « festival dans le festival » est de donner voix à ce développement, et d'en proposer l'hypothèse au public. Montrer ces travaux, en condensant leur appréhension sur une courte période et dans des lieux proches, c'est leur donner la visibilité que masque leur dispersion habituelle. C'est poser, comme on vient de le dire, la question de leur constitution progressive en un genre. C'est aussi rendre sensible la diversité de démarches qui demeurent chacune spécifique - diversité qui n'apparaît nulle part mieux qu'en les rassemblant sous l'œil et à l'oreille d'un même public.

Si l'hypothèse d'une actualité de la conférence-performance se confirme, se pose alors la question de sa pertinence par rapport aux enjeux artistiques et politiques de l'époque. Comment se fait-il que ce dispositif, qui ne date ni d'aujourd'hui ni même d'hier, acquiert *maintenant* une densité neuve ?

Une possible réponse à cette question prend corps dans l'actualité des interrogations sur l'art et ses limites. Tout d'abord, et le plus superficiellement : à une époque où un nombre croissant d'artistes proposent à leurs publics, réels ou potentiels, des services plutôt que des œuvres-objets, la conférence apparaîtra vite comme l'ancêtre de ces démarches.

Simultanément liée à l'invention et à la diffusion d'une information qu'elle sculpte sous forme d'adresse individualisée, à destination de publics peu déterminés par avance, la forme-conférence a en effet joué un rôle déterminant, quoique peu spectaculaire, dans l'établissement d'une sphère publique démocratique, et dans la croissance d'une société civile où se multiplient exponentiellement les formes d'association. Effectuée bénévolement ou à titre lucratif, la conférence s'est imposée depuis deux siècles comme une des formes de service les plus indispensables à la vie publique moderne, et les mieux distribuées – peut-être aussi comme une de ses formes les plus heureuses, jusque dans les quantités d'ennui social qu'elle a su contribuer à produire, à l'égal d'autres manifestations. A l'heure où les artistes font preuve d'une attention renouvelée envers des formes d'intervention qui empruntent aux rituels sociaux les mieux établis – mais aussi les plus étrangers à toute

considération critique autre que la jauge de performances individuelles – il serait étonnant qu’une forme rituelle si unanimement répandue échappe à sa reprise dans le champ de l’art.

La mention du champ de l’art, ou plutôt d’une des nombreuses formes « étroites » du champ artistique, même s’il s’agit d’une des plus prestigieuses – on désigne ici l’ « art contemporain » - , amène à la seconde et à la moins superficielle des raisons qu’on vient d’invoquer. La forme-conférence se présente en effet comme un outil des plus efficaces pour repérer un questionnement sur le statut de l’art qui hante les pratiques contemporaines. Et cela pour plusieurs raisons.

La première – visible et invisible comme le nez au milieu de la figure – est qu’une conférence ne fait pas partie de ce que le public le plus large considère comme de l’art. Les conférences embrassent les sujets les plus variés et les plus spécialisés, à l’intérieur de branches d’activité ou de savoir extrêmement éloignées les unes des autres. Il n’existe donc pas, du point de vue des contenus qui s’y déploient, de liens privilégiés entre conférence et art – et pourquoi en irait-il autrement ?

De manière symétriquement inverse, les conférences données par des artistes à l’occasion d’une exposition s’effectuent ordinairement dans le cadre de programmes d’éducation ou de relations avec les publics. Contrairement aux œuvres exposées, elles n’ont pas, d’ordinaire, le statut d’une activité artistique.

Par ailleurs, l’acte même de conférer n’est pas lui non plus associé à la pratique artistique, et cela alors que le fait de parler en public requiert des compétences, nécessite un travail préalable parfois considérable, et constitue donc à cet égard un art, à savoir un ensemble de techniques transmissibles et une activité susceptible de perfectionnement réglé. Enfin conférer ne met pas seulement en jeu un art rhétorique. Cela emporte aussi la capacité de rassembler en un même lieu, et à une heure prédite, un public, en vue de ce qui est aussi un rituel de l’écoute - et devient le cas échéant un dialogue obéissant lui-même à des règles stables (comme l’illustre par exemple le rituel des questions finales). Or cette capacité de réunir implique elle-même des techniques et des métiers variés.

Une fois l’ensemble de ces facteurs pris en compte, la question n’est plus de savoir s’il existe certaines conférences susceptibles d’être qualifiées d’artistiques, à

titre spécial. Elle est plutôt de comprendre pourquoi l'activité ordinaire des conférenciers est usuellement classée comme étrangère au domaine de l'art.

2

Pour clarifier ce point, on effectuera un détour du côté de Kafka, et d'un texte qui, pour des raisons qu'on espère bientôt évidentes, a depuis quelques années été invoqué par plusieurs analystes et théoriciens de l'art contemporain : il s'agit de *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris*, une des toutes dernières nouvelles rédigées par son auteur³.

La nouvelle de Kafka met en scène une souris cantatrice dont l'art présente une énigme. Malgré son succès, rien ne semble en effet a priori distinguer le chant de Joséphine du chant ou plutôt du « sifflement » de ses congénères⁴. Mais ce trait, qui inviterait à lui refuser un « prétendu statut d'artiste », ne rend pas compte de « l'effet immense qu'elle produit⁵ ». Or celui-ci n'est pas lié à la singularité d'un chant ou d'une voix que rien, sinon à la rigueur « sa douceur ou sa faiblesse », ne distingue d'autres voix concurrentes. Il est dû, pour l'essentiel, à cette autre singularité que quelqu'un se plante là en grande pompe pour ne faire rien que de banal⁶.

Le caractère public de l'activité de Joséphine, et l'autorité revendiquée qu'il implique, dotent son chant d'une singularité inédite, tributaire du déplacement

³ Voir par exemple Daniel Payot, *Effigies. La notion d'art et les fins de la ressemblance*, Galilée, Paris, 1997, p. 147; Quentin Bajac, "Découvertes de Miroslav Tichy", dans *Tichy*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2008, p. 168. Voir aussi Jean-Philippe Antoine, *La traversée du XX^e siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Mamco-les presses du réel, Genève-Dijon, 2011, p. 11-22, 381-82.

⁴ « D'ailleurs, est-ce vraiment du chant ? Si peu musiciens que nous soyons, nous avons des traditions en matière de chant ; il y avait du chant, aux époques anciennes de notre peuple ; des légendes en parlent et des chansons ont même été conservées, qu'à vrai dire plus personne ne sait chanter. Nous avons donc une vague idée de ce qu'est le chant ; et l'art de Joséphine ne correspond pas, de fait, à cette idée. Est-ce vraiment du chant ? Est-ce que ce n'est pas plutôt, peut-être, un simple sifflement ? Et il faut bien dire que nous savons tous ce que c'est que de siffler, c'est le véritable talent de notre peuple, ou plutôt ce n'est pas un talent du tout, c'est notre petit cri caractéristique. Nous sifflons tous, mais aussi bien personne ne songe à faire passer cela pour de l'art, nous sifflons tous sans y prendre garde, et même sans nous en apercevoir, nombreux sont même parmi nous ceux qui ignorent que siffler est l'une de nos particularités. » Franz Kafka, *Un jeûneur et autres nouvelles*, trad. Bernard Lortholary, Garnier-Flammarion, Paris, 1993, p. 90-91.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

d'effets qu'il produit. Impossible à distinguer du sifflement banal d'une autre souris lorsqu'on l'envisage à partir de ses caractéristiques sensibles - considérées soit isolément, soit parmi un concert de voix - , le chant de Joséphine acquiert une singularité par sa puissance discriminante : il révèle rétroactivement la nature artistique d'une activité d'abord et ordinairement pensée comme anartistique. Et c'est bien ce qu'établit Kafka lorsqu'il compare ce chant à l'activité de quelqu'un qui casserait des noix :

Casser une noix n'a vraiment rien d'un art, aussi personne n'osera rameuter un public pour casser des noix sous ses yeux afin de le distraire. Mais si quelqu'un le fait néanmoins, et qu'il parvienne à ses fins, alors c'est qu'il ne s'agit pas simplement de casser des noix. Ou bien il s'agit en effet de cela, mais nous nous apercevons que nous n'avions pas su voir qu'il s'agissait d'un art, à force de le posséder trop bien, et qu'il fallait que ce nouveau casseur de noix survienne pour nous en révéler la vraie nature - l'effet produit étant peut-être même alors plus grand si l'artiste casse un peu moins bien les noix que la majorité d'entre nous⁷.

L'effet du geste du casseur de noix, c'est-à-dire aussi du chant de Joséphine, ne réside pas, sinon très indirectement, dans les affects spectateurs que suscite l'appréhension de ses qualités sensibles. Il consiste plutôt à transformer le régime de perception des gestes avec lesquels il entre en rivalité. Leur statut échappait d'abord à ceux qui les pratiquaient. L'exemple de la cantatrice les rend à un régime d'art auquel ils se découvrent avoir précédemment appartenu, avant même que la publicité du geste ne délivre la possibilité d'établir de concert le constat de cette appartenance⁸.

Dans l'apologue de Kafka, la perfection d'un geste ordinaire inconsciemment accompli fait obstacle à la saisie de son caractère artistique. Au contraire, une certaine imperfection du geste déclare son appartenance à l'art, avant de rejaillir sur d'autres gestes, eux « parfaits » et peu conscients, qu'elle révèle à eux-mêmes.

Encore faut-il corriger l'évaluation que suggère le texte lorsqu'il lie la pleine possession d'un art à son absence de saisie comme tel, et associe un défaut - même léger - dans la possession des gestes, à la possibilité pour cet art de devenir perçu comme tel. Efficace pour contrer les puissances d'oubli que déploie la perfection du geste, le « un peu moins bien » incarne en effet lui aussi une limite. Il ancre dans des hiérarchies préexistantes l'ensemble même des gestes dont il vise la réévaluation, sans

⁷ *Ibid.*, p. 91-92 (je souligne).

⁸ De même, on s'en souvient, le Monsieur Jourdain du *Bourgeois gentilhomme* faisait-il de la prose sans le savoir.

rendre manifeste que leurs supposés « défauts » constituent en fait un simple écart, marqueur de la distance acquise vis-à-vis de normes d'autant mieux établies que, ne se donnant pas explicitement pour telles, elles sont validées inconsciemment par ceux qui s'y plient.

Le défaut qu'implique le « un peu moins bien » n'est alors pas un manque à quoi il faudrait remédier. Il signale plutôt la fin du règne d'une problématique de la perfection et de la complétude qui constitue avant tout une formidable machine d'exclusion. C'est bien en effet sous forme de différence, plus particulièrement de petite(s) différence(s) – d'infra-mince dirait Duchamp – que se laisse appréhender un coefficient d'art qui, simultanément, déclare l'appartenance du geste qu'il informe au domaine de l'art, et intègre à ce domaine, maintenant élargi, des gestes ordinaires qui semblaient devoir en être exclus.

3

"Salut, exact, de part et d'autre - "
Stéphane Mallarmé⁹

On mesure l'importance stratégique qu'acquiert la forme-conférence dans le dispositif qu'on vient de décrire. Sa distribution régulière à de nombreux échelons de la société, ses fonctions multiples, la bigarrure des publics variés qu'elle convoque font son caractère ordinaire, qui tend à effacer, chez ses praticiens comme chez ses usagers, réguliers ou occasionnels, la conscience de son caractère artistique, c'est-à-dire créatif. Pourtant, s'il agit d'abord invariablement comme reposoir d'un impensé ou préjugé massif interdisant à l'art d'exister sinon en des lieux raréfiés, ce caractère ordinaire vaut aussi comme un champ de vaste extension, que de multiples frottis de petites différences vont rendre à ses potentialités, et à une conscience accrue - chez ceux qui l'habitent et y oeuvrent - de sa consistance réelle, d'abord voilée par sa banalité.

Ce sont ces frottis de petites (et moins petites) différences que s'emploient à réaliser les artistes – au sens large, tous ne sont pas des professionnels de l'art – **qui convoquent** le public aux conférences-performances présentées lors du festival. Si

⁹ Stéphane Mallarmé, "Le mystère dans les lettres", *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2003, vol. II, p. 228.

l'expression sans doute un peu lourde de conférence-performance s'est imposée par défaut aux organisateurs, c'est qu'il s'agissait de rendre compte de deux aspects.

Le premier, qui imposait d'augmenter le simple mot de conférence, consiste justement dans les « petites différences » dont les artistes augmentent la fabrique ordinaire du rituel. Elles tordent des formes souvent canoniques pour les ouvrir à des jeux inédits.

Le second est la spécificité de la référence à ces formes, à cause même de leur caractère canonique. Elle interdit d'assimiler purement et simplement ces démarches au domaine de la performance, plus vaste (au sens où il emporte une variété indéfinie de gestes et de situations théâtrales), mais simultanément plus étroit, à cause de sa forte identification avec la scène de l'« art contemporain ».

Le chant de Joséphine, on l'a dit, suscite un paradoxe. L'incapacité des souris à distinguer son art de leurs gestes ordinaires n'empêche pas sa singularité d'être reconnue, ni d'être appréciée comme telle. Mais si rien ne permet de distinguer le chant de Joséphine d'un sifflement ordinaire, c'est parce que Joséphine siffle, elle aussi, et qu'elle siffle ordinairement.

La différence entre son chant et les sifflements du peuple dont elle fait partie tient alors au caractère exemplaire de son activité, caractère qui se lie à la publicité du geste effectué et à sa construction en un événement. Ce caractère exemplaire ne tient pas à l'originalité des gestes accomplis : ils sont à la portée de tous, et effectivement pratiqués par chacun avec plus ou moins de conscience et de bonheur. Elle tient par contre à la tentative d'expression publique des enjeux qu'incarnent ces gestes.

L'exemple constitue une structure d'action. Il propose à un public un geste, un énoncé - ou une série de gestes et d'énoncés – en tant que dotés de valeur, et dans cette mesure même imitables. Mais cette proposition inclut d'un même tenant la nécessité de ne pas reproduire à l'identique ce qui est proposé à l'imitation. Toute reproduction subordonnée à une loi préexistante qui en évaluerait l'issue annihilerait la singularité du geste proposé, et avec elle une valeur inséparable de la relation d'appartenance qu'il manifeste. Aussi faut-il penser l'exemple non pas à partir d'une problématique de reproduction de l'objet proposé à l'imitation, mais bien à partir d'une logique d'appropriation. Celle-ci inclut d'emblée l'appartenance, et avec elle la possibilité de futures appartenances. Or cette possibilité emporte avec elle un potentiel

de modulation, c'est-à-dire d'invention.

En parodiant les rituels confrenciers, parfois avec un sérieux et une application "infra-minces", parfois de façon plus ouverte et jusqu'au burlesque, les conférences-performances **présentées lors du festival accomplissent** au moins deux tâches.

Les écarts qu'elles **introduisent** dans la performance ordinaire d'une conférence **sont** autant d'incitations publiques au réveil de **spectateurs** pour qui l'interaction critique avec le rituel ordinaire, quand elle existe, se borne en général à l'évaluation individuelle du geste présenté et de son auteur ou acteur – bon/mauvais – sans qu'il soit jamais question des raisons qui ont conduit à cette forme de concert social, ni des effets qu'on lui prête ou qui sont réellement les siens. Cerné par une multiplicité d'écarts différentiels eux-mêmes hétérogènes les uns par rapport aux autres, c'est donc bien un type – provisoire – de la forme-conférence **que font** surgir en creux les démarches des artistes invités¹⁰.

Mais l'évocation de ce type acquiert encore une autre valeur – celle-là même qu'évoquent les ratiocinations kafkaïennes sur le chant de Joséphine. Si les écarts produits par ces artistes-de-la-conférence **e possèdent** valeur d'exemple, ce n'est pas parce qu'ils fabriquent de meilleures conférences qu'à l'ordinaire, ou qu'ils s'attaquent à un modèle désuet pour le remplacer par d'autres, mieux adaptés aux circonstances ou aux modes du présent. En rendant visible un type de geste que leur pratique réélargit et réassouplit tout autant qu'elle en critique les pétrifications, **ils** n'invitent pas seulement à réactiver un regard spectateur prisonnier des passivités habituelles. **Ils** mettent en place une logique d'appropriation et d'élargissement de l'art qui, même si elle s'applique ailleurs que dans le domaine de la conférence, acquiert avec lui une acuité particulière.

Cette logique croise deux éléments qu'il est urgent de ne pas considérer de manière séparée. Le premier nous est devenu familier. On l'avait dit avec Kafka : d'une part « nous sifflons tous, mais aussi bien personne ne songe à faire passer cela pour de l'art », d'autre part, avec le cassage de noix en public et son succès, « nous nous apercevons que nous n'avions pas su voir qu'il s'agissait d'un art, à

¹⁰ Par ordre d'apparition dans le calendrier du Festival : Andrea Fraser, Jean-Philippe Antoine et Leif Elggren, Guillaume Désanges, Loreto Martinez Troncoso et Jochen Dehn, Olive Martin et Patrick Bernier, Étienne Chambaud et Benoît Maire, Youri Dirks et Aurélien Froment, Jean-Yves Jouannais, Barbara Matijevic et Giuseppe Chico, Éric Duyckaerts.

force de le posséder trop bien¹¹ ».

Il serait aisé, et en apparence flatteusement démocratique, de tirer de cette séquence la conclusion que tout le monde fait de l'art sans le savoir, comme Monsieur Jourdain de la prose, ou encore, pour parodier le slogan beuysien, que « tout être humain est un artiste ». Ce serait pourtant ignorer qu'il n'est pas question ici d'un constat rétrospectif. Il s'agit bien plutôt d'une séquence d'actes possédant une valeur rétroactive, autrement dit d'un processus qui ne laisse pas intacte la notion d'art dont il s'empare à son début.

Ici intervient le deuxième élément à prendre en compte. Si par malheur, écrit Kafka, quelqu'un fait remarquer à Joséphine, même « fort modestement », « que dans notre peuple tout le monde siffle », elle se renfrogne, et

nie (...) qu'il y ait le moindre rapport entre son art et le sifflement. Pour ceux qui sont d'un avis contraire elle n'a que mépris, et vraisemblablement une haine rentrée. Il ne s'agit pas de vanité banale, car cette opposition, dont je fais à moitié partie moi-même, ne l'admire assurément pas moins que ne le fait la multitude, mais Joséphine n'entend pas seulement être admirée, elle veut l'être de la façon exacte qu'elle détermine, la simple admiration lui est égale. Et lorsqu'on est assis en face d'elle, on la comprend ; on ne fait de l'opposition que de loin ; assis en face d'elle, on sait : ce qu'elle chante là n'est pas un sifflement¹².

Lorsqu'il insiste sur l'absence de vanité et le refus de la « simple admiration » qui fondent l'attitude « hautaine » de Joséphine, Kafka met l'accent sur l'exigence d'exactitude qui s'y exprime. Cette exigence est celle de la reconnaissance comme telle d'une singularité en acte, à l'écart de toute généralisation fondée sur une équivalence abstraite entre individus – même lorsqu'elle se dote de connotations positives comme l'admiration.

L'événement dont il est question, et qui a causé, parmi le public de Joséphine, l'exclamation-surprise « Mais c'est de l'art¹³ ! », c'est l'émergence publique d'une

¹¹ Franz Kafka, *op. cit.*, p. 90-91.

¹² *Ibid.*, p. 92 (je souligne).

¹³ On se souvient des formulations imprimées sur le carton d'invitation, aujourd'hui célèbre, par lequel le poète Marcel Broodthaers conviait le public à sa première exposition d'artiste, à Bruxelles en 1964 : « Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans... L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail. Au bout de trois mois, je montrai ma production à Ph. Edouard Toussaint le propriétaire de la Galerie Saint-Laurent. *Mais c'est de l'art, dit-il, et j'exposerais volontiers tout ça.* » Voir Catherine David et Véronique Dabin (dir.), *Marcel Broodthaers*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1991, p. 56-57 (je souligne).

singularité. C'est la reconnaissance, à la fois non-obligée et exacte, des petites différences qui composent sa perception en une impression unique. Imitable mais non-reproductible, admirable en un sens impossible à généraliser – cette singularité n'ôte rien à personne, quelle que soit l'intensité de la ferveur, ou encore de l'opposition, qu'elle suscite.

Devant les conférences-performances présentées durant le festival, comme ailleurs, avant et plus tard – et tout aussi bien devant une conférence quelconque, quelles que soient les circonstances de sa présentation - la question n'est alors plus d'apprendre à discriminer entre conférence et conférence-performance, ou de discuter la légitimité respective de leurs formes. Elle n'est plus d'apprécier le degré de conformité ou de déviance par rapport à un type prédéfini, chargé par avance des vices et/ou des vertus qu'on lui alloue.

Il s'agit plutôt, quand s'agitent, sifflent et chantent les conférenciers, d'être aux aguets pour repérer – de nouveau en quelque lieu que ce soit, y compris « pas d'art » - l'irruption à chaque fois surprenante d'une exacte singularité, et d'apprécier la façon dont un geste accessible à tous et pratiqué par beaucoup échappe inopinément à la reproduction du même qui en menace la récurrence et la prolifération, pour ouvrir à un espace de pensée et à une expérience de la communauté inédits, ainsi qu'à tout ce qui devrait s'en suivre.

Jean-Philippe Antoine

Post-scriptum, juillet 2014. Peu de temps après la rédaction de la première version du texte qu'on vient de lire, la tenue du *Nouveau Festival* a mis à l'épreuve les affirmations qui s'y dessinaient. Si la plupart d'entre elles me paraissent aujourd'hui encore soutenables – c'est la raison pour laquelle je les propose ici sous leur forme initiale, sans les coupes requises par leur publication dans le catalogue du festival, et cette fois-ci dans un contexte neuf et moins solitaire - , l'une d'elles semble plus difficile à maintenir intacte, et cela depuis que le festival a eu lieu, ou

plus exactement depuis que j'y ai redonné, avec les mêmes collaborateurs¹⁴ et sous une forme plus complexe, la conférence déjà présentée trois ans auparavant au même endroit – la Petite Salle du Centre. Si le lieu demeurait identique, les circonstances de la présentation étaient en effet, elles, fort différentes.

En décembre 2006, la première conférence-performance avait été présentée dans le cadre des Forums de Société organisés par Roger Rotmann et Marianne Alphant, autrement dit dans le contexte d'une programmation annuelle bien connue de conférences, conversations et débats. Dans le petit texte d'introduction destiné au programme et également imprimé sur des affichettes, seules deux indications mystérieuses pouvaient inquiéter le public potentiel. La première, assez visible, était la mention « conférence engloutie » qui faisait suite à son titre. La seconde, sans doute beaucoup moins lue, était la dernière phrase de description du contenu de la conférence : « Commencée dans la forme d'abord stable d'une conférence, *Moule, muse, méduse* s'achèvera en concert spirituel.¹⁵ » Malgré leur précision rétrospective, ni l'une ni l'autre de ces mentions ne laissaient présager le type d'altérations qu'allait subir ce qui se présentait comme – et était en vérité – une conférence et un hommage commémoratif à Marcel Broodthaers. Et de fait, si une seule personne s'est levée et est sortie durant la performance, vraisemblablement mécontente d'avoir été trompée sur la marchandise attendue, une partie non-négligeable du public n'était pas prévenue des modifications apportées au protocole

¹⁴ Leif Elggren, co-auteur de la bande-son de la conférence, et auteur du mixage en direct de ses éléments ; Sarah Aguilar, « muse » et acolyte sur scène ; Jennifer Verraes, caméra.

¹⁵ Voir l'ensemble du texte : « *Moule, muse, méduse*. Conférence engloutie. Pour le trentième anniversaire de la mort de Marcel Broodthaers (1921-1976), Jean-Philippe Antoine et Leif Elggren rendent hommage *in extremis* à l'un des grands artistes de la seconde moitié du XX^e siècle.

Moule, muse, méduse part du geste par lequel, en 1964, le poète belge se vend aux arts plastiques en se faisant artiste Pop, pour en restituer la généalogie mallarméenne : le *Coup de dés* a inventé "l'espace moderne et contemporain de l'art", contre l'exaltation *kitsch* du chant issue du Romantisme. Mais cette entreprise de démythification par l'espace, soumise sans répit à la marchandisation bourgeoise qu'elle avait pour vocation de contrer, continue d'être habitée de muses et de sirènes invisibles. Broodthaers s'emploie à restituer leur présence, en transformant, par des usages inédits, des matériaux "littéraires" empruntés à Nerval, Baudelaire, Banville, Mallarmé et Heine. Surgissent ainsi, sous forme d'expositions et d'éditions, la préhistoire au XIX^e siècle de la société du spectacle, sa survivance et son efficacité dans notre présent, enfin les modules de résistance qui s'y lovent.

Commencée dans la forme d'abord stable d'une conférence, *Moule, muse, méduse* s'achèvera en concert spirituel. »

traditionnel de la conférence, et les a découvertes bon gré mal gré au fur et à mesure de leur lente succession, pour beaucoup avec un étonnement durable.

La situation était très différente en 2009. (*Moule Muse Méduse*), montée en puissance, appartenait maintenant expressément à une programmation de conférences-performances annoncées comme telles¹⁶. Peut-être est-ce le programme, où dominaient des artistes professionnellement reconnus, qui faisait immédiatement pencher le binôme *conférence-performance* du côté de la performance artistique ; peut-être est-ce tout simplement l'effet d'annonce produit par la programmation elle-même, et son usage « normalisant » de ce binôme, qui tendait à le transformer en genre. Toujours est-il que j'ai été frappé, durant et après la tenue de la conférence, par la différence de consistance du public entre 2006 et 2009, et par l'attitude beaucoup plus blasée du second.

Durant la performance de 2006, la première dans un lieu fermé et institutionnellement voué à la diffusion de la parole, les altérations par rapport aux attendus de la conférence avaient été immédiatement perçues comme des perturbations de son processus ordinaire. Et si cette lente accumulation d'altérations constituait petit à petit – et plus encore rétroactivement – un objet neuf, appréciable en tant que tel, elle faisait d'autant mieux surgir, comme en négatif, les règles implicites, mais non moins fortes pour autant, qui sous-tendent ce processus ordinaire. Considérée en tant que conférence, *Moule Muse Méduse* offre un écart non négligeable par rapport aux normes du genre – telles que l'intelligibilité absolue du texte, le professionnalisme de la projection d'images. Et cet écart est d'autant plus sensible qu'il apparaît avec lenteur, comme de l'intérieur même de leur déploiement rituel. C'est au lent progrès de ce détournement – même s'il était d'emblée signalé par quelques gestes dissidents (comme la présence sur scène d'une acolyte et « Muse » féminine exhibant à bout de bras, avant de les froisser en boule et de les jeter à terre une fois montrées, les images illustrant la conférence, imprimées en format A3 et par ailleurs reproduites, filmées en direct, sur l'écran de la salle) – que réagissait un public partagé entre le rappel périodique, sous des formes variées, des règles et normes de la conférence, et le bain sonore et visuel dans lequel il se voyait

¹⁶ La mise au carré du titre se référait au fait que durant la performance, des extraits filmés de sa version de 2006 venaient progressivement brouiller de façon aléatoire l'image filmée en direct, habituellement diffusée sur le grand écran qui servait de fond à l'ensemble.

petit à petit plongé, et qui menaçait d'« engloutissement » le propos même qu'il était venu écouter.

A l'inverse, considérée en tant que performance, *Moule Muse Méduse* ne pouvait que partiellement décevoir un public qui, pour des raisons liées à la fois à l'histoire du genre et à sa méconnaissance, associe spontanément l'idée de performance à des formes de spectacularité et de transgression plus évidentes et surtout plus titillantes que celles qui se trouvaient là mises en jeu. D'une part, on l'a dit, hormis sa forme singulière de monstration des images, le premier quart d'heure de ses quelques cinquante minutes conservait l'aspect d'une conférence traditionnelle, voire désuète, dans sa forme comme dans son propos, ce qui ne pouvait que frustrer les attentes d'un public en grande partie venu pour voir et entendre une performance artistique¹⁷. Par ailleurs, même si l'engloutissement progressif du discours qui justifiait en principe la tenue de la conférence menaçait son propos d'anéantissement pur et simple dans le bruit, jamais le cours des phrases ne devenait totalement incompréhensible ou imperceptible, et ne disparaissait entièrement¹⁸. Or le maintien, même contrarié, de cette exigence ancrerait solidement *Moule, Muse, Méduse* dans le genre de la conférence, empêchant son basculement final dans la performance. Et là encore, ce non-basculement contrait les attentes d'une partie au moins du public du Nouveau Festival : pour celle-ci, le texte n'avait jamais été que prétexte, et les obstacles mis à sa transmission en tant que message clair la découragèrent définitivement de s'y intéresser – reproduisant au passage une réaction observée par Broodthaers à propos de sa première sculpture exposée, le

¹⁷ Le texte, moyennant quelques aménagements mineurs destinés à améliorer sa diction, reprenait celui d'une communication effectuée lors du colloque *L'artiste et sa muse. Mythification du créateur et de son modèle (XIX^e-XX^e siècles)*, organisé à l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, en mars 2005 – dans un contexte, donc, authentiquement universitaire. Voir Jean-Philippe Antoine, « Marcel Broodthaers : la moule, la sirène, la Lorelei », *L'artiste et sa muse. Mythification du créateur et de son modèle (XIX^e-XX^e siècles)*, Académie de France à Rome, Somogy, Paris, 2006, p. 185-204.

¹⁸ Une marque intéressante de chacune des performances de *Moule, Muse, Méduse* a été d'observer comment à chaque fois un petit groupe d'auditeurs/spectateurs tente héroïquement d'ignorer les perturbations croissantes qui entravent la perception de son argumentation, et d'entendre jusqu'au bout ce qui s'y dit, avec des succès divers.

*Pense-bête*¹⁹.

Si je décris cette expérience, c'est parce que s'y livrent clairement les limites du concept même de *conférence-performance* – simple assemblage de mots ? - et cela sans qu'il faille pour autant nécessairement y renoncer, essentiellement pour des raisons de commodité. Ce que font les « conférences-performances » n'est en effet pas d'ajouter un supplément performatif au processus ordinaire de la conférence : il l'est déjà, et abondamment, dans ses réussites comme aussi dans ses échecs. En ce sens il n'y a pas à attendre des « conférences-performances » un surcroît de performativité, un « plus » artistique qui viendrait rédimer ou contrer le côté présumé ennuyeux ou contraint du genre, ou plutôt de ce qu'il faut sans doute se résoudre à nommer une espèce, qui contient elle-même de nombreux genres. Ce que font les « conférences-performances », c'est plutôt de jouer avec les limites et attendus propres à cette espèce, et du même coup avec les multiples modes de transmission et de vie publique qui s'y incarnent ; et, par ce jeu, les reliquifier, pour les rendre mieux perceptibles à la conscience.

Cela implique alors que les « conférences-performances », si elles sont bien aussi des performances, le sont d'abord – et peut-être seulement - parce qu'elles appartiennent au type ou à l'espèce de la conférence, entendue en un sens aussi large que possible, à savoir comme ce type de rituel, très répandu dans les sociétés modernes et démocratiques, où un être humain propose à d'autres êtres humains de se déplacer vers, et de se réunir en un lieu où il délivrera, à une heure et en un jour précisés à l'avance, un discours (et pas une parole sacrée, performative) sur un sujet lui aussi déterminé par avance, et supposé les intéresser.

Si je réitère donc avec force la plupart des assertions écrites avant le festival,

¹⁹ « Le solde d'une édition de poèmes, par moi écrits, m'a servi de matériau pour une sculpture. J'ai plâtré à moitié un paquet de cinquante exemplaires d'un recueil, le « Pense-bête ». Le papier d'emballage déchiré laisse voir, dans la partie supérieure de la « sculpture », les tranches des livres (la partie inférieure étant donc cachée par le plâtre). *On ne peut, ici, lire le livre sans détruire l'aspect plastique*. Ce geste concret renvoyait l'interdiction au spectateur, enfin je le croyais. Mais à ma surprise, la réaction de celui-ci fut tout autre que celle que j'imaginai. Quel qu'il fût, jusqu'à présent, *il perçut l'objet ou comme une expression artistique ou comme une curiosité*. « Tiens, des livres dans du plâtre ! » Aucun n'eut la curiosité du texte, ignorant s'il s'agissait de l'enterrement d'une prose, d'une poésie, de tristesse ou de plaisir. *Aucun ne s'est ému de l'interdit*. » Marcel Broodthaers, « Dix mille francs de récompense », d'après un entretien avec Irmeline Lebeer. Reproduit dans Irmeline Lebeer, *L'art ? C'est une meilleure idée. Entretiens 1972-1984*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997, p. 154.

c'est avec cette importante restriction, que réclame aujourd'hui leur maintien même : établissons un moratoire concernant l'usage de l'expression de « conférence-performance », et préférons-lui le simple mot de conférence : il les contient, et – entendu au sens élargi qu'on vient de proposer - n'emporte aucune restriction de forme, de circonstances, de lieux ou encore de publics. A bon entendeur salut.