

PRÉCISIONS

« LE PAROLE SONO IMPORTANTI »

ALAIN MICHON ET PATRICK SIROT

Le Pressing

du 7 mai au 21 juin 2014

Pour chacune de ses expositions, le Pressing propose un dossier intitulé « précisions », qui fournit des outils théoriques et des repères historiques à celles et ceux qui désirent approfondir leur visite. Bonne lecture !

PERFORMATIVITÉS DE LA PAROLE

Ce dossier se propose de développer quelques axes de réflexion quant aux imbrications entre parole et performance.

En guise d'introduction, nous rappellerons la théorie des « actes de langage », développée par John Austin dans *Quand dire, c'est faire* (1962), selon laquelle le langage ne se limite pas à décrire le monde, mais a aussi pour fonction d'accomplir des actions. Il faut alors distinguer deux types d'énoncés : les « énoncés constatifs » du type « il fait beau », et les « énoncés performatifs » tels que « j'exige que ». Dans sa dimension performative, le langage a la capacité d'agir sur la réalité.

Conjointement, au début des années 1960, le concept d'énoncé performatif déborde de ses terrains d'origine que sont la linguistique et la philosophie, pour être prolongé par la notion de performance dans le domaine des pratiques artistiques et le champ des représentations. Ces pratiques s'appuient principalement sur le corps, qui effectue une action dont l'intention est de provoquer des effets dans le réel.

Produire une transformation substantielle dans la réalité semble donc être le socle du performatif, qu'elles qu'en soient ses formes.

CONFÉRENCES-PERFORMANCES

Grande absente des premiers temps de la performance – malgré les proximités soulignées plus haut entre les actes de langage et l'art de la performance – la parole occupe aujourd'hui une place grandissante. Avec elle, les formes de la performance évoluent, de nouvelles occurrences apparaissent, dont le format hybride de la « conférence-performance ». Bien que ces pratiques artistiques qui s'inscrivent dans le champ de la parole sont fortement hétérogènes, nous pouvons toutefois avancer qu'elles ont en commun, d'une part, de reposer sur des situations dans lesquelles un individu prend la parole ; et d'autre part d'attribuer un nouveau rôle au discours dans l'art. La parole est interrogée et déséquilibrée, car la fiction n'est jamais loin, et elle est souvent l'élément qui vient troubler l'ensemble, empêche la seule étiquette de « conférence ». Ce nouvel essor de la parole n'est pas à comprendre dans une situation de communication, mais dans une situation d'énonciation.

Tris Vonna-Michell, *Henri Chopin*, Jeu de Paume, 2008

Tris Vonna-Michell est un conteur-performeur qui élabore des histoires raffinées, racontées devant un public avec un débit de voix précipité tout à fait caractéristique. Ses performances ont pour sujet l'histoire, grande et petite, elles entremêlent les anecdotes personnelles et les recherches sur des faits passés.

Ainsi de son exposition au Jeu de Paume, *Henri Chopin*, à l'occasion de laquelle il a raconté son parcours à la recherche du poète sonore Henri Chopin, mort en 2008. Ce projet a été l'aboutissement de plusieurs mois de recherches menées à Paris dans le but de rencontrer les connaissances ou collègues encore vivants du poète, et de recueillir images, films, ouvrages ou matériaux témoignant de la production prolifique de Chopin. Simplement posté face aux spectateurs, sans autre accessoire qu'une projection d'images qui lentement défile alors que le récit s'accélère, Tris Vonna-Michell raconte. À l'instar des conteurs anciens, il construit son discours en improvisant à partir d'une trame écrite.

Dans la narration se confondent passé historique et souvenirs personnels, faits et fictions. Le temps des événements racontés perd de sa linéarité dans le flux des paroles. Linéarité qui est d'autant plus éclatée par la mise en œuvre, suite à la performance, d'une installation conçue comme un nouvel épisode du récit.

Jean-Yves Jouannais, *L'encyclopédie des guerres*

Jean-Yves Jouannais a été rédacteur en chef de *Art Press* (1991-1999) et cofondateur de la *Revue perpendiculaire* (1995-1998). Il a également été commissaire de nombreuses expositions, et a publié des ouvrages en tant que critique d'art mais aussi en tant qu'écrivain. Depuis le 25 septembre 2008, il a entrepris un cycle mensuel de conférences au Centre Pompidou et à La Comédie (à Reims, depuis 2010), intitulé *L'Encyclopédie des guerres*. Au cours de ce cycle, il explore par entrée alphabétique les techniques, symptômes et représentations du conflit militaire depuis l'Iliade jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Sont projetés durant la lecture tous types d'illustrations : cartes, photographies, tableaux, extraits de films, actualités d'époque, dessins animés, vidéos d'artistes, etc.

La désignation d' « encyclopédie », ainsi que la dimension érudite de la proposition justifient que l'on parle de conférence, mais le projet dépasse largement ce cadre et ne saurait y être réduit. D'une part, *L'Encyclopédie des guerres* peut faire l'objet de conférences tout autant que d'expositions (ainsi de *Comment se faire raconter les guerres par un grand-père mort*, Villa Arson, Nice, du 13 avril au 9 juin 2014). D'autre part, l'oralité est, chez Jean-Yves Jouannais, une modalité de production littéraire. A chaque séance, l'auteur lit son ouvrage en train de s'écrire, de manière exhaustive. Il propose certes de nouvelles entrées, mais fait aussi part des corrections apportées

aux existantes, de ses doutes vis-à-vis de la pertinence et de la qualité de certaines, mentionne des entrées qui ont été écrites mais qu'il ne lira jamais car elles sont insatisfaisantes. Ce projet n'a pas pour vocation d'être un jour édité dans un livre, il prend corps dans la parole.

Conjointement, la fiction se mêle à l'érudition : Jean-Yves Jouannais a progressivement inventé un rôle à son grand-père paternel, Jean Jouannais, mort en 1945, qui, dans le cadre d'une histoire familiale fantasmée, lui raconte l'histoire des guerres. « Je prenais en charge, en le créant, ce que quelqu'un d'autre aurait dû me transmettre. Disons en somme que je suis une sorte de chercheur qui inventerait la matière de ses enquêtes. Comme si un géographe inventait une contrée afin de pouvoir l'explorer ; ou un biologiste rêvait d'une espèce animale et consacrait le reste de sa vie à en faire l'étude », Jean-Yves Jouannais.

LE RÉCIT DE LA PERFORMANCE

Il s'agira ici de faire un pas de côté pour envisager non plus la parole comme modalité de la performance, mais la performativité de la parole sur la réception des performances. Autrement dit, dans quelle mesure les récits de performances en construisent-ils la réception, conditionnent-ils leur postérité ? Il est nécessaire, pour clarifier, de rappeler que les performances bouleversent les rapports établis avec l'œuvre : l'accès plein et entier à l'œuvre nécessite la présence du public dans le lieu et le temps où la performance se déroule. Une fois réalisée, le public n'a plus accès à l'œuvre que par l'intermédiaire d'une documentation, de récits, de photographies, d'enregistrements vidéo etc.

Mythification

Une performance étant essentiellement connue par ses traces, se posent en effet les problèmes de sa postérité. Photographies, films et témoignages, composent des descriptions fragmentaires et échouent à reconstituer l'ensemble des éléments qui ont formé l'expérience du spectateur. En tant que document, la photographie et les films présupposent l'authenticité et font autorité, et ces images, bien que lacunaires, incarnent à elles seules une exécution entière, et de ce fait invitent au fantasme. Les témoignages, quant à eux, ne se contentent pas de raconter. Ils sont subjectifs, versatiles, glausent, et contribuent à la mythification.

Ces mythes et légendes sur les performances sont à considérer. Ils ne sont pas périphériques à la mémoire des œuvres, bien au contraire, car dans certains cas ils

les forgent. Les années 1960 ont été particulièrement fertiles en la matière, à une époque où cet art était tout juste en train d'émerger, où les artistes pionniers ont rarement cherché à concevoir une documentation méticuleuse sur leurs œuvres, et où la majorité des commentaires ont été écrits tardivement, qui plus est par des critiques qui pour la plupart n'avaient pas assisté à la performance et se fiaient essentiellement au peu de photographies disponibles...

Valie Export, *Genital Panic*, 1969

En 1969, Valie Export exécute sa performance *Genital Panic*. Les textes qui présentent cette œuvre charnière de l'histoire de la performance expliquent que Valie Export s'est ruée dans un cinéma pornographique avec une arme à la main – un fusil ou une mitraillette – vêtue d'un pantalon découpé à l'entrejambe et exposant son pubis, avant d'annoncer à l'assistance que de réels organes génitaux sont désormais à leur disposition. Cette version des faits domine l'essentiel de la littérature consacrée à cette œuvre. Elle s'appuie sur un entretien entre Valie Export et Ruth Askey, publié en 1981, dans lequel sont données les grandes lignes de ce qui deviendra un récit générique, mais inexact.

En effet, les informations erronées de cet entretien mal retranscrit ou mal traduit seront constamment reprises jusqu'en 1999, date à laquelle Kristine Stiles contacte l'artiste, découvre l'erreur et rétablit la vérité. Si la performance repose bien sur le pantalon ajouré à l'entrejambe et l'exhibition devant les spectateurs d'un cinéma, elle s'est réellement déroulée dans un cinéma d'art dans le cadre d'un festival, et sans arme. Ce qui désamorce considérablement l'agressivité de la performance, et change l'intention et le sens de l'action.

Ce mythe repose, conjointement à la retranscription de renseignements erronés, sur des photographies qui ont donné de la consistance à cette légende et l'ont faite perdurer. Aucune photographie de l'action n'a été prise, mais des clichés de l'artiste dans la tenue qu'elle portait pendant la performance et empoignant à deux mains un fusil. Et qui semblent rétrospectivement corroborer la légende. Il s'agit ici du spectateur qui extrapole à partir de la photographie, projette ses attentes. Il en déduit une narration car l'image est regardée dans le contexte de la performance, image qui fait ainsi figure de trace de l'acte alors qu'elle est une pose, une mise en scène.