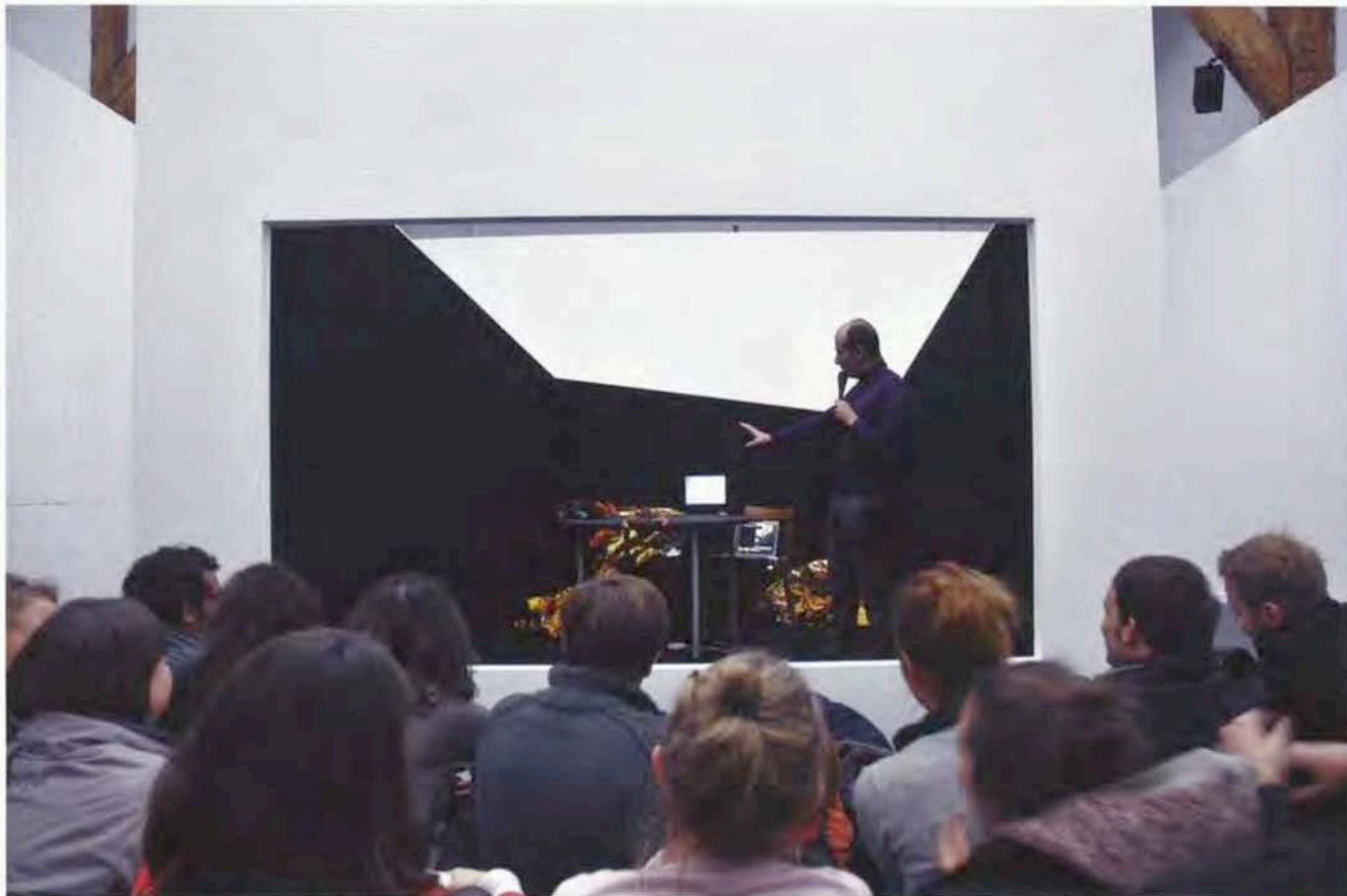


# Treasures for theatre

Une exposition à la Ferme du Buisson



Jean-Marc Chapoulié, *Tentative d'hypnotiser mon ordinateur par ma webcam*, 2009. Centre d'art contemporain de La Ferme du Buisson. © Photo: Aurélien Mole.

1. Chaque artiste se voit attribué un espace solitaire.
2. On aura repéré un des topics majeurs liés à la performance aujourd'hui : que reste-t-il d'une performance après l'événement de sa réalisation ?
3. Enregistrement doté de qualités spécifiques, dû à la virtuosité ou non de la prise de son etc.

La Ferme du Buisson a présenté jusqu'au 30 janvier l'exposition *Treasures for theatre*, avec Jean-Marc Chapoulié, Charlie Jeffery, Loreto Martinez Troncoso, Julien Bismuth et Cécilia Becanovic. Le principe général de *Treasures for theatre* pourrait être décrit comme suit : au cours de la journée de vernissage se déroulent des performances (visite guidée, monologue, tentative d'hypnose d'un ordinateur, lecture d'un texte), puis, après les « événements » proprement dits, advient l'exposition d'un certain nombre d'éléments du dispositif installé par l'artiste pour la réalisation de sa performance<sup>1</sup>. Ces éléments, disons-le tout de suite, ne sont pas mis en exposition comme de simples traces ou décor<sup>2</sup>.

Le spectateur qui visite l'exposition après la journée initiale et qui n'a pas eu accès aux performances comme telles (ce qui est mon cas) se trouve confronté à des travaux qui ne se

contentent pas de rendre compte de ce qui a eu lieu (une captation filmée par exemple), mais qui ont été réfléchis pour survivre à l'événement de la performance. Leur « autonomie » découle entre autre du fait qu'ils obéissent à des formats standards de dispositifs pour exposition : on se référera par exemple à l'accrochage réalisé par Cécilia Becanovic ou à la double projection-vidéo de Julien Bismuth. Loreto Martinez Troncoso a, elle, laissé sur place la batterie qui l'a accompagnée lors de son monologue face au public (nulle part on ne voit les baguettes permettant de jouer de l'instrument) et décidé de diffuser l'enregistrement sonore<sup>3</sup> de la dite performance, en contrepoint à la présence de l'objet. Plusieurs des dispositifs présentés dans l'exposition semblent faire valoir que l'événement de la performance n'est pas le seul point focal sur lequel il faille nous concentrer pour rendre



Jean-Marc Chapoulie, *Tentative d'hypnotiser mon ordinateur par ma webcam*, 2009. Centre d'art contemporain de La Ferme du Buisson. © Photo: Aurélien Mole.

4. Ce pourrait être l'occasion d'indexer plus particulièrement certains aspects de ce qui a eu lieu, ou de tracer des lignes de fuite.

5. J'emprunte le terme de point focal ou *focus* à David Davies, *Art as performance*, Malden, Blackwell Publishing, 2006.

L'hypothèse d'une œuvre à plusieurs entrées, ou offrant plusieurs modalités d'accès exclusives, que l'on ne retiendra pas pour les travaux qui nous concernent, serait sans doute pertinente dans le cas de la séance d'hypnose avec public au cours de laquelle un membre du public est plongé dans un état hypnotique, puis raconte son expérience : voir *The hypnotic show*, une proposition de Raimundas Malasauskas, Fondation Kadist, Paris, 14 novembre 2009.

intelligible le travail. L'énoncé articulé par l'œuvre s'articule tant par les actions réalisées au moment de l'événement de la performance que par le dispositif qui lui succède : le discours qui distingue les objets ou le dispositif comme une « trace », un « décor », une « chose morte » devient tout à coup impuissant quand il s'agit de saisir ce qu'énoncent ces œuvres. Cette exposition pose, à sa manière, des questions à l'ontologie traditionnelle de la performance qui s'est transmise sous forme d'une doxa que de nombreux critiques répercutent encore aujourd'hui : la performance se réduit-elle à l'événement temporaire qui la manifeste ? Si l'on assume de réifier un dispositif, après la performance, ne faut-il pas interroger en retour le statut de la performance au sein du travail de l'artiste ? Le dispositif est ici assumé comme

un des véhicules de l'œuvre. Une de ses fonctions, mais pas l'unique, serait celle de mettre en représentation la performance après son advenue par des opérations spécifiques et postérieures à la performance et pas simplement (ou étroitement) de la documenter<sup>4</sup>. Dans le cas de Jean-Marc Chapoulie, une structure en bois anguleuse légèrement surélevée accueille une table, un siège et un ordinateur. Une ouverture irrégulière creusée dans l'un de ses pans permet au faisceau d'un projecteur de diffuser les images en provenance de l'ordinateur sur l'un des murs de la salle. L'image s'en trouve inclinée et coupée. À l'appui du fait que ce dispositif se voit doté d'une certaine autonomie par des opérations postérieures à la performance, on retiendra que Jean-Marc Chapoulie est intervenu jusque dans les derniers jours de l'exposition sur la vidéo qui



Loreto Martínez-Troncoso, *La Ferme! Soliloque d'un insomniaque*, 2009. Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson. © Photo: Aurélien Mole.

retrace entre autre la réaction de son ordinateur à sa tentative d'hypnose. Cette multi-focalisation<sup>5</sup> semble caractéristique de nombreuses pratiques aujourd'hui, qui installent un moment *live* ou performé dans un dispositif de représentation complexe, qui trouve parfois plusieurs élaborations temporellement distantes, comme dans certains travaux de Céline Ahond ou Benjamin Seror<sup>6</sup>. La présence d'objets dans la performance est souvent un point essentiel qui permet d'ouvrir sur le dispositif postérieur : dans une œuvre à points de focalisation multiples, la performance devient un endroit spécifique d'activation des objets, ceux-ci pouvant être implémentés autrement, par exemple dans des formats standards d'exposition, donc en l'absence du performer. L'objet auquel nous avons accès n'est donc pas simplement « une chose morte ». Si l'on

réifie, c'est au bénéfice de l'œuvre (œuvre ne se confondant pas ici avec produit physique ou actions réalisées).

On peut se questionner sur la réponse apportée par cette exposition à la question de la réitérabilité de la performance, une autre problématique incontournable aujourd'hui. La thèse d'une non-réitérabilité essentielle de la performance se trouve contestée par les praticiens eux-mêmes, et pas simplement par les commissaires d'expositions ou les institutions<sup>7</sup> : le *re-enactment* a intégré ces dernières années, dans le médium de la performance, la possibilité d'une répétabilité, et la très forte présence de scripts, plus ou moins précis, dans les pratiques, devrait encourager toute tentative d'ontologie de la performance à prendre en compte ce phénomène historique. Il semble donc

6. On trouvera respectivement à *Une en deux*, Micro Onde, Vélizy- Villacoublay, novembre- décembre 2009, et *Bien qu'il ne soit jamais directement fait référence à la notion de voiture, il s'agit évidemment du principal sujet*, OUI, Grenoble, mai- juin 2009.  
7. Sur cette question du devenir-allographique de la performance, et sur un possible élargissement de la définition de l'allographie, relativement à la performance, voir Frédéric Wecker, *Vers un art de répertoire ?*, in *art 21*, février-mars 2009.



Laureto Martinez-Troncoso, *La Ferme! Soliloque d'un insomniaque*, 2009. Centre d'art contemporain de La Ferme du Buisson. © Photo: Aurélien Mole.

8. Bien que l'introduction de Julie Pellegrin au livret de l'exposition souligne que « les expositions ne présenteront pas uniquement les traces des performances, elles seront leur horizon, et fonctionneront de manière autonome ».

9. Ils ont été filmés dans un espace de la Ferme du Buisson, en amont de l'exposition.

10. Sur le discours de « l'archive comme « après-coup » », voir Patricia Falguières, « L'exposition immatérielle, Notes pour une histoire », in *Art Press*, numéro spécial « Oublier l'exposition », n°21, 2000.

11. On ne pourra contourner, ici, la référence à certains dispositifs historiques de Dan Graham, instrumentalisés en vue

urgent, pour traiter ce cas précis, de se doter d'une ontologie de l'œuvre et de l'événement adéquate, et tirer la conclusion qui s'impose : le postulat de réinstanciabilité d'une performance conduit à une défense pragmatique d'une identité de l'œuvre de performance.

Sur ce point, c'est une autre hypothèse que semble valoriser l'atmosphère théorique de *Treasures for theatre*. On peut craindre, en effet, en découvrant la pièce de Julien Bismuth, que ce soit elle qui nous fournisse le discours de l'exposition sur ces questions décisives<sup>8</sup>. Deux écrans vidéos installés face-à-face diffusent, l'un, l'image d'un petit groupe d'adolescents tourné vers la caméra<sup>9</sup>, debout et silencieux, l'autre, l'image d'une femme lisant une description de ce groupe, réalisée après coup<sup>10</sup>, dans

laquelle elle s'essaie à saisir leurs positions, leurs gestes ou les possibles intentions que ceux-ci marqueraient. La non-synchronicité du discours et de l'effectuation<sup>11</sup> fait que la description rate son objet, et surjoue son caractère d'indexation factice. Le discours de la lectrice fournit quasi littéralement les enjeux de la pièce par un déploiement de poncifs auxquels un vague arrière-goût derridien<sup>12</sup> fournit une rapide grille d'interprétation. En effet, la « bande-son » de l'installation nous délivre de manière sentencieuse tous les ingrédients d'une nouvelle version de la « présence divisée » en transportant le « concept » de *différance* du champ de l'écriture et de la langue écrite vers la question de l'événement en général – de la performance en particulier et de sa représentabilité : critique de l'identité,



Julien Bismuth, *Écart/Retard*, 2009. Avec Emma Morin. Centre d'art contemporain de La Ferme du Buisson. © Photo: Aurélien Mole.

non-fixabilité du sens en des entités sémantiques stables – que certains pourront interpréter comme un appel à une défense maximaliste de la polysémie –, valorisation de l'unicité de l'événement et de son irréprésentabilité fondamentale par des moyens discursifs – menant à une critique du concept d'origine (d'événement originaire) ou d'archétype métaphysique. Tout cela pour nous dire que le signe et son référent ne feront jamais faire lit commun.

Mais ce discours peut-il prendre acte de pratiques qui n'assument plus de simplement distinguer performance et documentation, donc de hiérarchiser l'événement de la performance et son après-coup, mais cherchent bien plutôt à placer la performance et un dispositif autonome s'y référant sur un axe relativement horizontal ?

Peut-il, encore, prendre acte du fait évident que réification et événement performé peuvent être assumés conjointement par une œuvre s'articulant entre plusieurs points de focalisation ? La poétique de la perte et de l'irréprésentabilité mise en avant par Bismuth apparaît alors comme un véritable *vacuum* théorique.

La thèse de la réinstanciabilité de la performance ne repose pas sur la possibilité d'une réinstanciation exacte de la première occurrence matérielle d'une performance, ni de son contexte originel, car, même en étant doté d'un script extrêmement précis, la reconstitution d'un événement s'avérerait par trop complexe pour nos capacités cognitives. Une œuvre de performance, comme tout produit de l'art<sup>13</sup>, articule un énoncé artistique, le plus souvent par l'occur-

de drainer un méta-discours sur la performance : *Past Future Split attention*, 1972, *Present Continuous Past(s)*, 1974 etc.

12. Au hasard : « La représentation est un écart, un retard qui masque ou amplifie la répétition, il y a un écart entre le présent et le représenté, l'origine est comme un trou dans l'eau sans cesse renouvelé, on ne peut traduire sans trahir etc. ». On renverra au fameux échange entre John Searle, *Pour réitérer les différences*, Paris, L'éclat, 1991 et Jacques Derrida, *Limited inc.*, Paris, Galilée, 1990.

13. On précisera bien que nous n'appliquons pas cette thèse d'une potentielle réinstanciabilité à l'ensemble des produits de l'art, de tous les âges, dans leur ensemble.



Julien Bismuth, *Écart/Retard*, 2009. Avec Emma Morin. Centre d'art contemporain de La Ferme du Buisson. © Photo: Aurélien Mole.

rence d'un certain nombre d'actions que viennent valoriser des produits s'y référant, et ne se réduit pas systématiquement à l'événement de la réalisation d'actions données à un moment T spécifique, dans un contexte X étroitement déterminé<sup>14</sup>.

Réinstancier une performance ne revient pas à la reconstituer à la virgule près, mais à postuler qu'elle peut être reconduite, sous contrainte d'avoir pu identifier des cadres intentionnels généraux<sup>15</sup> ou des énoncés programmatiques suffisamment forts, qui permettraient de guider une reprise de la performance ainsi analysée, pour rendre intelligible l'à-propos de l'œuvre de performance dans un autre contexte, si de fait l'occurrence physique des actions valorise des qualités spécifiques que l'accès à des documents ou à un dispositif supplémentaire ne permettrait pas de saisir<sup>16</sup>.

Le fait d'assumer pouvoir distinguer une identité de l'œuvre performative, la non-réduc-

tibilité de l'œuvre performative à l'occurrence unique d'une série d'actions déterminées par des paramètres spatiaux, temporels, mentaux etc. fixes, et l'intégration du moment performé dans un dispositif de représentation à plusieurs points de focalisation semble mettre en déroute la compilation « derridienne » de Bismuth, si jamais elle cherchait à ouvrir l'accès à certains des produits qu'elle avoisinait dans l'exposition, voire à des pratiques plus historiques. La fétichisation de l'événement unique qui soutient un tel discours vient s'accoupler au culte de l'objet autographique autrefois dénoncé, dans une même impasse.

Nicolas Fourgeaud

### *Treasures for theatre*

à La Ferme du Buisson,  
Du 28 novembre 2009 au 31 janvier 2010.  
Cinq expositions de Julien Bismuth,  
Cécilia Becanovic, Jean-Marc Chapoulié,  
Charlie Jeffery, Loreto Martínez Troncoso.  
Commissaire: Julie Pellegrin

14. On pourrait bien entendu imaginer des conditions tellement spécifiques qu'elles en deviendraient difficilement réinstanciables : imaginons un performer doublant Neil Armstrong dans sa descente vers le sol lunaire et réalisant le premier pas sur la lune « en tant que performance ».

15. On renverra à Davies, p173, qui ne tire pas explicitement cette conclusion à propos de la performance comme médium.

16. Davies, cf supra, p233-234.