

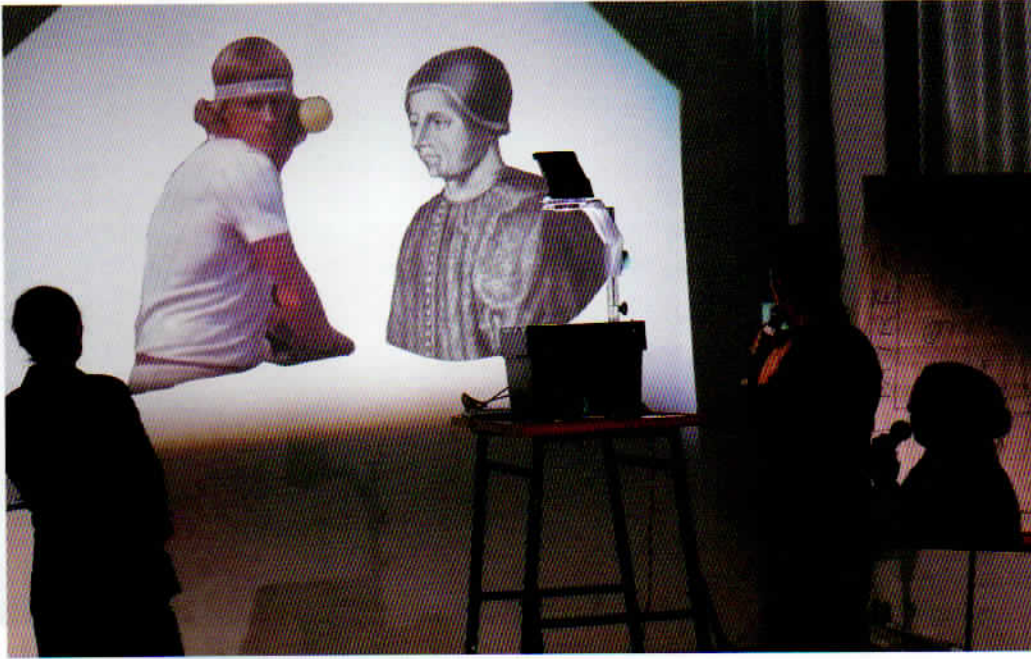
La performance comme espace d'énonciation

Julie Pellegrin

Après avoir marqué les avant-gardes historiques, voilà un demi-siècle que la relation des arts plastiques avec le théâtre n'a cessé d'alterner entre fascination et rejet. Dans les années 1960 et 1970, une partie de la performance – du happening au body art – se construit contre cet Autre absolu. Pour Chris Burden, « *le mauvais art ressemble à du théâtre* », tandis qu'Allan Kaprow propose de « *venir au théâtre pour mieux en sortir* » en préconisant un (non-)art de la performance libéré de tout effet scénique. Ils reprochent au théâtre la nature artificielle de son dispositif, préférant célébrer l'immédiateté des corps en action.

Jugeant peut-être que cette opposition repose sur une conception trop restrictive du théâtre, tout un courant de la performance actuelle semble renouer avec une certaine théâtralité, caractérisée par une prééminence de la parole. Si les formes orales ont accompagné l'histoire de la dématérialisation de l'art, de plus en plus d'artistes font de l'énonciation un enjeu majeur de leur travail (1), à travers des lectures, visites guidées, conférences et autres « savoureuses surprises »... Les artistes prennent la parole : comme un acte politique d'abord, se réappropriant les formes du discours qui relèvent habituellement de la compétence d'experts en tous genres. Mais comment qualifier ces performances parlées ? Quelles postures supposent-elles ? Quelles mises en scène du langage ? Sont-elles susceptibles de redéfinir un rapport au public et à la théâtralité ? Digressions avec Julien Bismuth, Jean-Marc Chapoulie, Chloé Maillet et Louise Hervé, Charlie Jeffery et Loreto Martínez Troncoso.

(1) Et, dans certains cas, une nouvelle manière de concevoir les expositions – notamment *A Spoken Word Exhibition* de Mathieu Copeland, *Vox Artisti* de Guillaume Désanges, les propositions de Tino Sehgal ou Roman Ondák, ou encore les récentes rétrospectives de Gianni Motti au Migros Museum, de Rirkrit Tiravanija au musée d'art moderne de la Ville de Paris, de Claude Closky au MAC/VAL...



Chloé Maillet et Louise Hervé
We do not live on the outside of the globe (past and future reconstruction)
 Galerie Croy-Nielsen (Berlin), janvier
 2010. Court. galerie Marcelle Alix, Paris
 Ph. Isabelle Alfonsi

Chloé Maillet et Louise Hervé parlent depuis toujours. À partir d'anecdotes historiques, de références cinématographiques, de souvenirs personnels, elles formulent des hypothèses fondées sur une logique de coïncidences. Elles empruntent le cadre formel de la conférence « avec tout l'effet de réel que cela implique » : rhétorique, gestuelle, tailleurs, jupes et paperboard. Parallèlement, elles réalisent des longs-métrages d'anticipation et de reconstitution historique. À leur sortie, ceux-ci deviennent prétextes à de nouvelles performances didactiques centrées sur les à-côtés de la projection, où s'invitent figurants, musiciens et danseurs de claquettes.

Jean-Marc Chapoulie parle depuis la naissance de l'*Alchimicinéma*. À la fin des années 1990, il conçoit ces séances hybrides à mi-chemin entre conférence et performance, projection et dispositif scénique. Il y présente une histoire parallèle du cinéma, de ses dispositifs de fabrication et de monstration, mêlant films de touristes, documentaires animaliers, films scientifiques, pornographiques ou éducatifs. Il endosse le rôle du projectionniste et se place devant l'écran avec ses machines pour diffuser, monter et commenter dans le même temps.

« Ça fait plus de sept ans que je parle, et presque six que je parle devant un public. » En 2007, c'est ainsi que Loreto Martínez Troncoso introduisait sa performance d'inauguration du Bétonsalon. L'artiste reprend régulièrement ce décompte, comme si ses prises de parole ne constituaient qu'un seul et même texte. Après une série de vidéos, *les Communiqués*, dans lesquelles elle s'adressait à la caméra, elle transfère le face-à-face dans une situation publique. Debout, immobile, accrochée à son micro, elle prend son temps et déroule ses longues litanies dans un français approximatif. Elle se présente puis expose les conditions d'énonciation et de réception, en convoquant quelques figures tutélaires et suicides exemplaires.

Chloé Maillet & Louise Hervé

La glose est l'une de nos activités de prédilection. Dans le cas de 1984-1985 (2), il s'agissait de commentaires surajoutés à la projection d'une bande-annonce d'une minute et demie. Chaque fois qu'une remarque nous semblait importante sur les images en train de défiler, nous interrompions la projection et la relançons au début, rendant l'objet de la performance, la bande-annonce, finalement invisible pendant vingt-cinq minutes.

Loreto Martínez Troncoso

Mon passage à l'adresse publique a à voir avec Michel Schweizer. Dans son spectacle Kings, il y avait Patrick Robine, un imitateur de végétaux. Il ne pouvait finalement pas y aller, il m'a donc proposé de venir à sa place. Il était le « bonus » du spectacle, et je suis devenue le bonus à mon tour. Après, il a voulu continuer à travailler avec moi, même quand Patrick était là, donc je lui ai proposé d'arriver au moment des saluts, mais de rester en fond de scène. D'attendre la fin des applaudissements et même que quelques personnes sortent de la salle. C'est alors que je me mettais à parler. Dans Ouest-France, un journaliste avait écrit quelque chose comme : « À la fin du spectacle, il y a une femme triste et banale qui a fait son numéro, c'est-à-dire : rien. »

(2) Projection commentée de la bande-annonce de *Ce que nous savons...*, MAC, stand Nêmo, 2007.

Julien Bismuth commence à parler alors qu'il est encore étudiant en art à l'UCLA. Sous l'impulsion de certains de ses professeurs et condisciples (Paul McCarthy, Richard Jackson, Jason Rhoades) qui l'incitent à faire plus de performances, mais aussi sous l'effet d'une tendance naturelle à accompagner ses dessins et sculptures d'« explications touffues », il écrit des textes qu'il publie et fait appel à des interprètes professionnels – comédiens, mimes ou ventriloques – pour multiplier les manières de leur donner corps. La plupart de ses pièces sont ainsi conçues comme des mises en scène d'éléments linguistiques ou plastiques traversées par une narration.

Charlie Jeffery parle depuis un ou deux ans. Si les jeux de langage ont toujours été présents dans ses sculptures et ses dessins, ses performances sont restées longtemps concentrées sur des actions corporelles. C'est avec *Mud Office*, une société fictive créée avec Dan Robinson, que le texte devient une base de travail. Celui-ci est notamment mis en scène avec *Mud Orchestra*, qu'il définit comme un mélange entre séminaire d'entreprise et assemblée charismatique. Entouré de musiciens, Jeffery officie en maître de cérémonie, déclamant sur tous les tons le manifeste de l'organisation, ses slogans, la description de ses différents services... La parole s'étend dès lors au reste de sa pratique de performeur, sous forme de protocoles d'improvisation et d'énumérations de phrases brèves et énigmatiques.

Tous ces discours bricolés à partir de fragments hétérogènes font la part belle aux interruptions, aux hésitations, aux déviations. Il existe un réel plaisir de l'oralité qui rappelle une tradition de la poésie sonore ; mais la dimension narrative est ici prépondérante. De la fiction autobiographique de Loreto Martínez Troncoso aux micro-récits de Charlie Jeffery, des anecdotes de Chloé Maillet et Louise Hervé aux histoires du cinéma de Jean-Marc Chapoulie, on nous *raconte* quelque chose. Pourtant, l'instance énonciatrice pose problème. Contrairement à toute une génération de performeurs pour lesquels la présence de l'artiste était indispensable, la réalisation peut être déléguée à des interprètes. Et lorsque l'artiste se met lui-même en scène, c'est là encore pour jouer un rôle. Les figures du discours se déclinent, se recoupent parfois : le bonimenteur, l'hypnotiseur, les conférencières, le prédicateur, la rock star, la « fille simple et banale »... et les registres varient en permanence, de l'ironie à la célébration enthousiaste, de l'inquiétude à la colère. Pour *I Am Sorry*, l'actrice de Julien Bismuth répète la même phrase de 240 manières différentes.



Julien Bismuth (avec Jean-Pascal Flavien)
Plauf / Rio de Janeiro,
2006 Ph. Helmut Battista

Charlie Jeffery

Je ne crois pas en la parole directe de l'artiste, dans le message transparent... mes matériaux sont opaques et brouillent la lecture, on ne sait pas si c'est l'artiste qui parle, si c'est une citation à méditer, un titre de chanson... Donc voilà, ce n'est pas moi qui dis tout ça.

Performance as a Space of Speaking

– Julie Pellegrin

Having been central to the historic avant-gardes in the first half of the twentieth century, the visual arts' relation to theater has continued to alternate between fascination and rejection ever since. During the 1960s, a current in performance art—happenings and body art, for instance—was constructed in opposition to this "Absolute Other." Chris Burden said, "Bad art is like theater," while Allan Kaprow talked about coming to theater as the best way of getting away from it, calling for a (non)-art of performance freed of all theatricality. Their criticism of theater was that its whole apparatus depends on artificiality, instead of the immediacy of the body in action, which they celebrated.

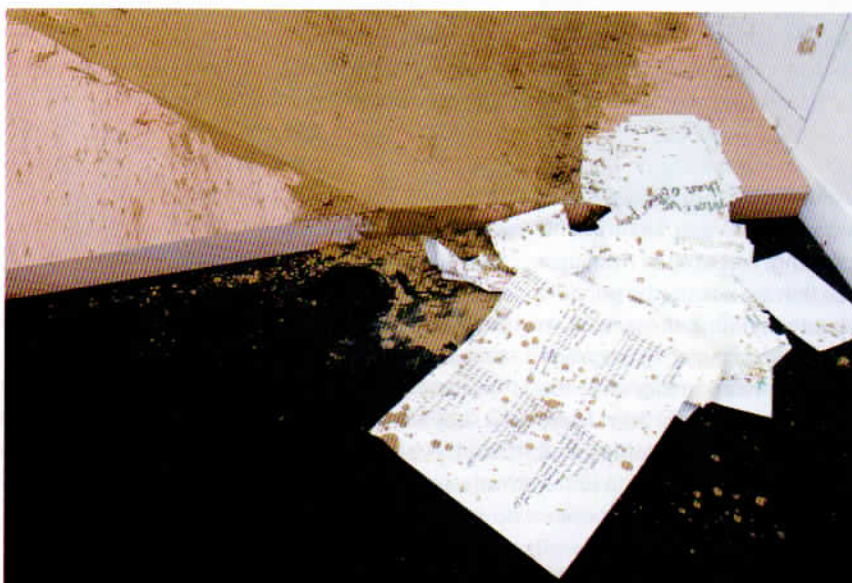
Yet in today's performance art there is a whole stream that feels that this opposition rests on an overly narrow conception of theater. These artists are going back to certain theatricality characterized by the privileged position of the spoken word. While oral forms have played an integral part in the historic dematerialization of art, an increasing number of artists are making the spoken word a major element in their work,⁽¹⁾ using readings, guided visits, lectures and other "tasty surprises." Artists are speaking, first of all as a political act, reappropriating forms of discourse that are usually the purview of all kinds of experts. But how should we define these spoken performances? What underlying positions and staging of language do they presuppose? Can they redefine a relationship with the public and theatricality? We hear from Julien Bismuth, Jean-Marc Chapoulie, Chloé Maillet and Louise Hervé, Charlie Jeffery and Loreto Martínez Troncoso.

(1) And in certain cases a new way to conceive exhibitions. See, among other things, *A Spoken Word Exhibition* by Mathieu Copeland, *Vox Artisti* by Guillaume Désanges, the work of Tino Sehgal and Roman Ondák, and recent surveys of work by people like Gianni Motti at the Migros Museum, Rirkrit Tiravanija at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Claude Closky at the MAC/VAL, etc.

Loreto Martínez Troncoso
Dans les flots de la vie Intervention après les discours officiels, lors de l'inauguration de Bétonsalon, Paris, novembre 2007. "In the Waves of Life." *Intervention at the Bétonsalon, Paris.*
 Ph. Cesar Delgado Wixan



La mise en scène minimale, souvent matérialisée par un simple vis-à-vis avec le public, renvoie bien sûr à une histoire de la performance. Mais l'authenticité et la réalité concrète du *ici et maintenant* se confrontent à un certain nombre d'artifices : costumes, accessoires, acteurs, musiciens... Plus théâtrales mais moins spectaculaires que beaucoup d'actions des années 1970, ces propositions assument un amateurisme, une absence d'événements et un goût pour le burlesque ou l'absurde qui viennent désamorcer toute dimension dramatique. L'usage des conventions théâtrales répond autant à un jeu qu'à une nécessité critique visant à démonter certaines croyances (la performance comme instant-vérité).



Charlie Jeffery *Preformed*
Centre d'art de la Ferme du
Buisson, Marne-la-Vallée,
2009 Ph. Aurélien Mole

Autre paradoxe : ces pratiques reposent sur l'interprétation d'un texte préexistant (monologue, script, partition) qui structure mais n'interdit pas une ouverture au hasard. Tandis que Chloé Maillet et Louise Hervé confessent leur fantasme du dérapage, Jean-Marc Chapoulie cherche à découvrir des choses insoupçonnées. Pour activer cette part d'imprévisible, les artistes se réservent une marge d'improvisation et organisent les conditions de la prise de risque à l'aide d'éléments incontrôlables (une poule pour Jean-Marc Chapoulie, un bateau à la dérive pour Julien Bismuth). Même quand le texte est écrit en suivant une structure dramaturgique précise, il est conçu comme un processus ouvert. Pour Julien Bismuth, le travail de répétition avec les acteurs est ce qui va permettre d'interagir d'autant plus efficacement avec les événements aléatoires.

On assiste alors à une mise au jour des conditions de la représentation en même temps qu'elle a lieu. Les artistes soulignent leur tentation didactique par le choix de termes éloquents : communiqués, séminaires, conférences de vulgarisation... Avec cette passion de l'exposé ou du commentaire, qui leur permet de faire état du contexte, du rapport au spectateur, des modalités d'apparition du spectacle, ils placent le processus au cœur de l'acte artistique.

Julien Bismuth

On a tendance à penser que le théâtre est factice alors que les performances sont plus réelles. La théâtralité, selon le philosophe Samuel Weber, est avant tout un clivage : entre le réel de ce qui se passe sur scène et la fiction qui entoure les actions / paroles des acteurs ; entre une chose écrite / répétée et une chose jouée qui varie chaque fois. Ce clivage, on le retrouve dans la vie, on le retrouve même dans les performances les plus crues, on le retrouve d'une manière structurelle et structurante dans la pensée (l'inconscient freudien est une conception très théâtrale de la pensée) ou dans le langage (le langage qui nous parle tout autant qu'on le parle)... Ce qui m'intéresse dans le fait d'aller vers le théâtre, c'est de m'éloigner de ce romantisme de l'immédiat, de la présence, pour aller vers des événements dont l'expérience est scindée par la fiction, diluée par la répétition, et qui me semblent, de ce fait, beaucoup plus proches de la vie.

Jean-Marc Chapoulie

Je m'intéresse avant toute chose aux conditions d'émergence d'une représentation. En mettant le projectionniste devant l'écran, le spectateur voit l'image et le processus qui lui permet de voir cette image. Dans un même regard.

Chloé Maillet and Louise Hervé have always been talking. Using historical anecdotes, filmic references and personal memories, they formulate hypotheses that follow the logic of coincidences. They borrow the formal framework of the lecture “with all its accoutrements that seem to impart reality” — rhetoric, body language, tailored suits with skirts and paperboard. At the same time they also make science fiction and historical feature films. When these movies are shown they become pretexts for new didactic performances on secondary elements, as the pair bring in extras, musicians and tap dancers.

Chloé Maillet and Louise Hervé: We like to gloss. With 1984-1985, (2) we commented on a minute and a half-long trailer. Every time we felt that one of the images going by merited a remark, we'd stop the projection and start all over again, so that the object of the performance, the coming attractions clip, finally became invisible for 25 minutes.



Jean-Marc Chapoullie has been talking since the birth of *Alchimicinéma*. In the late 1990s, he did sessions hybridizing lectures and performances, film screenings and slide shows. In them he presented a parallel history of cinema, of its modes of production and monstration, mixing travelogues, animal documentaries, science films, porno and educational movies. He takes on the role of the projectionist and sits in front of the screen with his machines to distribute, show and comment all at the same time.

“I’ve been talking for more than seven years now, and in front of an audience for almost six.” That’s how Loreto Martínez Troncoso introduced her inaugural performance at the Bétonsalon. She regularly updates these figures, as if every time she spoke it were part of a larger single text. After a series of videos called *Les Communiqués* in which she spoke directly to the camera, she transferred her talking heads act to a public situation. Standing, immobile, clutching her microphone, she takes her time and unfolds long litanies in broken French. She introduces her self and then lays out the conditions of enunciation and reception, citing some guiding lights and exemplary suicides.

Loreto Martínez Troncoso: My taking up public speaking was influenced by Michel Schweizer. In his show Kings, he had Patrick Robine, a plant imitator. Robine couldn't make it, so he asked me to come instead. Robine was the show "bonus track" and that, in turn, is what I became. Afterward, Schweizer wanted to continue working with me, even when Patrick was there, so I suggested that I come at the end, during the goodnights. I would stay upstage, waiting for the applause to die out and even for people to begin leaving the theater. That's when I would start to speak. A reviewer for Ouest-France wrote something like, "At the end of the show there's a plain, pathetic woman who does her number, which is zero."

Charlie Jeffery Mud Orchestra

(Charlie Jeffery: voix et guitare [voice, guitar], Jason Glasser: batterie [drums], Mathieu K. Abonnenc: basse [bass])
Galerie Edouard Manet, Gennevilliers, septembre 2009. Ph. Benjamin Hochart

[2] Screening with commentary of the trailer for *Ce que nous savons...*, MAC, Nemo booth, 2007.

L'invisible est rendu visible. Chloé Maillat et Louise Hervé invitent des figurants à illustrer les *making of* de leurs films ou la composition d'une image à décrire (« *Au premier plan une dame est assise sur une chaise. Madame ? Cela vous dérangerait-il de vous placer sur cette chaise ?* » [3]). Le sous-texte est présent sur scène : les acteurs de Julien Bismuth lisent le manuscrit qu'ils tiennent entre leurs mains, le bureau de l'ordinateur de Jean-Marc Chapoulie est projeté à l'écran, Charlie Jeffery récite des phrases inscrites sur des bouts de papier qu'il laisse tomber au sol, les abandonnant à la curiosité des spectateurs. Alain Badiou voit dans cette révision de la place des instructions la marque du passage d'un théâtre de la représentation à un théâtre des opérations (4). Pour autant, il n'y a pas nécessairement substitution de l'un à l'autre. La construction de l'illusion cohabite sans heurt avec sa déconstruction. Les discours opacifient autant qu'ils dévoilent : la promesse d'interprétation laisse place à un goût immodéré pour la surinterprétation, et rejoint la marge d'inexpliqué propre à l'art du récit. Lorsque Jean-Marc Chapoulie hypnotise son ordinateur pour en faire surgir des films enfouis, la fonction performative du langage sert à établir une équivalence entre (dé)monstration, production (d'un film) et construction d'un mystère.

Les modalités de l'adresse restent, elles aussi, éminemment ambiguës. Entre désir de communication et malentendus, entre complicité et agressivité, elles obligent le spectateur à se repositionner en permanence. Ici,

le langage n'a pas seulement un rôle de représentation du monde, il est une forme d'action sur l'interlocuteur puisqu'il fait de celui-ci un sujet. L'adresse directe (« tu », « vous ») fait tomber le quatrième mur qui sépare la scène du public au théâtre. Mais attention, il n'est jamais question de participation, plutôt d'un jeu entre personnes non dupes, où les attentes du public jouent un rôle déterminant.

La recherche d'un phénomène d'empathie passe par la parole projetée vers la salle, mais aussi par le récit lui-même comme partage d'expériences. En l'absence de séparation scène / salle, il arrive que les spectateurs fassent corps autour du performeur comme autour d'un conteur dans une veillée. En cela, ces performances réhabilitent une forme archaïque de l'être ensemble, compatible avec l'idée de représentation. Elles ouvrent un espace commun tout en posant les conditions d'émancipation de l'auditoire.

comparaison scène / salle, il arrive que les spectateurs fassent corps autour du performeur comme autour d'un conteur dans une veillée. En cela, ces performances réhabilitent une forme archaïque de l'être ensemble, compatible avec l'idée de représentation. Elles ouvrent un espace commun tout en posant les conditions d'émancipation de l'auditoire.

[3] Chloé Maillat & Louise Hervé, *Making of an Important Project*, Lindre-Basse, centre d'art la Synagogue de Delme, 2008.

[4] Entretien avec Elie During, in cat. de l'exposition *A Theatre without Theatre*, MACBA, Barcelone, 2007.

Loreto Martínez Troncoso

Jusqu'au moment où tu es là, ça n'existe pas. Ça ne prend forme que lorsque tu es dans un espace avec des gens qui écoutent, qui soufflent, qui s'ennuient, qui... Je suis toujours surprise de voir où ils t'amènent, à quel état et quelle énergie. Je pense à des silences qui peuvent durer très longtemps et ils ne te lâchent pas... C'est ça qui donne forme à ce que tu es en train de proposer.

Jean-Marc Chapoulie

Alchimicinéma est l'installation d'une scène comme un chez-soi. Ce coin domestique et parfois familial a toujours été mon référent puisqu'il s'agit pour moi de montrer des images dans différents lieux comme si j'étais chez moi, en mettant le spectateur dans les conditions d'une projection entre amis.



Julien Bismuth

Les Continents incontinents (le Monologue d'Arnaud) Paris, mars 2009. "Incontinent Continents" Court. gal. Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris

Julien Bismuth began to speak when he was still an art student at UCLA. Encouraged to do more performances by a few teachers and fellow students (Paul McCarthy, Richard Jackson, Jason Rhoades), as well as under the influence of a natural tendency to accompany his drawings and sculptures with "dense explanations," he wrote texts that he published and used professional performers—actors, mimes and ventriloquists—to present them in different ways. Most of his pieces are conceived as stagings of linguistic or visual elements overlaid with narration.

Charlie Jeffery has been speaking for a year or two. While word games have always been a part of his sculptures and drawings, for a long time his performances privileged body actions. With *Mud Office*, a fictional company founded with Dan Robinson, the text became a starting point. With *Mud Orchestra*, which Jeffery defines as a mix between a business seminar and a Holy Roller church service, the text was actually staged. Surrounded by musicians, he played the MC, declaiming variations on the organization's mission statement, slogans and descriptions of its services. Since then the spoken word has infused his practice as a performer, in the form of improvisational protocols and enumerations of brief and enigmatic phrases.

All these discourses made of knocked-together heterogeneous fragments are fraught with interruptions, hesitations and diversions. There is a real pleasure in orality that recalls the sound poetry tradition, but here the narrative dimension is preponderant. From the autobiographical fiction of Martínez Troncoso to Jeffery's micro-stories, from the anecdotes of Maillet and Hervé to Chapoulie's film histories, they all tell us something. But the level of enunciation is problematic. Contrary to a whole generation of performers for whom the presence of the artist was indispensable, the actual speaking can be delegated to one or more performers. And when the artist stages herself, once again it's to play a role. The figures of discourse vary and sometimes overlap: the huckster, the hypnotizer, the lecturers, the preacher, the rock star, the "plain, ordinary girl," etc., and the registers undergo constant change, from the ironic to enthusiastic celebration, from anguish to anger. For *I Am Sorry*, Bismuth's female actor repeated the same phrase in 240 different ways.

Charlie Jeffery: I don't believe that the artist should speak directly, that the message should be transparent... my materials are opaque and confuse the reading; you don't know if it's the artist who's speaking, if it's a quotation to mull over, a song title or whatever. So there you have it, it's not me saying all that.

The minimalist staging, of course, often no more than a speaker facing an audience, is rooted in a particular performance tradition. But the authenticity and concrete reality of the here and now are countered by various artifices; costumes, accessories, actors, musicians and so on. More theatrical but less showy than many 1970s actions, these projects deliberately exhibit a certain amateurism, an absence of events and a taste for burlesque or the absurd that deflates any dramatic dimension. The use of theatrical conventions is both a game and a critical necessity aimed at demolishing certain beliefs (performance as a moment of truth).

Julien Bismuth: We tend to think that theater is artificial whereas performances are more real. According to the philosopher Samuel Weber, theatricality represents above all a split, between the reality of what's happening on stage and the fiction that surrounds the actions and words of the actors, and between a piece as it is written/repeated and as it is played and changed every time. This same split can also be found in life and even the crudest performances, and in thought itself, in a structural and structuring manner (the Freudian unconscious is a very theatrical conception of thought), as well as in language (the language that speaks us as much as the one we speak). What interests me in moving toward theater is the way that represents a moving away from the romanticism of the immediate and of presence, and toward events where the experience is broken up by fiction and diluted by repetition, which to me seems much more like real life.

Ces pratiques se fondent ainsi sur une série de paradoxes qu'elles refusent de trancher. Renonçant au terrain stable des discours statiques, elles privilégient l'entre-deux, les tensions contradictoires qui fragilisent la perception. Pour Michael Fried : « *Les expressions artistiques dégénèrent à mesure qu'elles deviennent théâtre* » (5), la théâtralité étant ce qui se situe entre les formes d'art, et entre l'objet et le spectateur. Dans ces performances, les démarcations qui définissent les limites de l'art et les rôles de chacun deviennent en effet un terrain de jeu où la prolifération du langage assume une fonction proprement transgressive : elle est ce qui permet de glisser d'un territoire à l'autre.

Charlie Jeffery

J'essaie de passer d'un registre à l'autre, pour que le public ne puisse jamais s'installer dans une certitude en identifiant le genre de spectacle qu'il est en train de voir ; le message se brouille et certains passages du texte surgissent, qui vous font douter de ce qui vient de se passer.



Chloé Maillot et Louise Hervé. *L'.l.l.l. présente la première projection de Un projet important (avec les commentaires audio)*. Performance, installation et projection. La Box. Bourges, 2008. *Presentation by l.l.l.l. of the first projection of "An Important Project"* Ph. Jenny Mary

(5) « Art and Objecthood », *Artforum*, été 1967.

(6) Julien Bismuth, *Écart / Retard*, Ferme du Buisson, novembre 2009.

Julie Pellegrin est commissaire d'exposition et directrice du centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson.

La performance s'apparente à une méthode utilisée pour maintenir cette indétermination essentielle. Ce qui intéresse les artistes dans leur convocation de la théâtralité, c'est moins l'affirmation d'une présence scénique (mise en avant dans l'analyse de Fried) que la multiplication des opérations de décadres et des potentialités de jeu. Le système théâtral serait le mode conditionnel du verbe par lequel s'exprimeraient possibilités, suppositions, désirs, hypothèses... « *Ceci entraînerait cela. La lumière se serait faite sur cette table. Le silence se serait plus ou moins installé dans la salle, dans cette salle, et j'aurais déjà commencé à parler, à vous parler (6).* »



Jean-Marc Chapoulie

Tentative d'hypnotiser mon ordinateur par ma Webcam Centre d'art de la Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée, novembre 2009. "Attempt to hypnotize my computer by webcam." Ph. Aurélien Mole

Another paradox is that these practices work from a pre-existing text (monologue, script, score) that provides a structure but does not preclude the workings of chance. While Maillet and Hervé confess their fantasy of things getting out of control, Chapoulie seeks to discover the unsuspected. To activate this unpredictable aspect, these artists keep a certain degree of improvisation and organize the conditions for risk-taking with the aid of uncontrollable elements (a hen for Chapoulie, a drifting boat for Bismuth). Even with a written text based on a precise dramatic structure, it is conceived as an open process. For Bismuth, working with actors in rehearsals is a way to allow random events to interact all the more effectively.

In short, we are witnessing an updating of the conditions of representation in real time. These artists emphasize their didactic inclinations through a choice of terms that is itself telling: statements, seminars, lectures for the enlightenment of the general public, etc. They are filled with passion for exposition and commentary, which allow them to convey the context, the relationship with the audience and the modalities of the show's occurrence. For them process is the heart of the act of art.

Jean-Marc Chapoulie: My main interest lies in the conditions for the emergence of representation. When I put the projectionist in front of the screen, viewers see the image and the process that allows them to see that image, all at a glance.

The invisible is rendered visible. Maillet and Hervé invite the extras to illustrate the making of their films or the composition of an image to be described: "In the foreground a lady is sitting on a chair. Madame? Would you mind sitting on this chair?" (3) The subtext is present on stage: Bismuth's actors read the manuscript they are holding in their hands; Chapoulie's computer desktop is projected onto a screen; Jeffery recites phrases written on pieces of paper that he drops on the ground, abandoning them to the curiosity of the spectators. Alan Badiou sees this reevaluation of the role of instructions as marking the passage from a theater of representation to a theater of operations. (4) Nevertheless, one does not necessarily replace the other. The construction of illusion can easily coexist with its deconstruction. Discourses obscure as much as they reveal: the promise of interpretation gives way to an immoderate taste for over-interpretation and crosses the border back into the inexplicable that is characteristic of story-telling. When Chapoulie hypnotizes his computer to make it yield repressed films, the performative function of language serves to establish an equivalence between (de)monstration, production (of a film) and the construction of a mystery.

The modalities of address also remain eminently ambiguous. Between the desire to communicate and misunderstandings, supportiveness and aggressiveness, they oblige viewers to constantly reposition themselves. Here the role of language is not just to represent the world; it is a form of action on the interlocutor because it makes her a subject. The use of direct address ("you") knocks down the fourth wall separating the stage from the audience. But note that audience participation is never even a question. What happens is more a game played people with their eyes wide open, where the expectations of the audience play a decisive role.

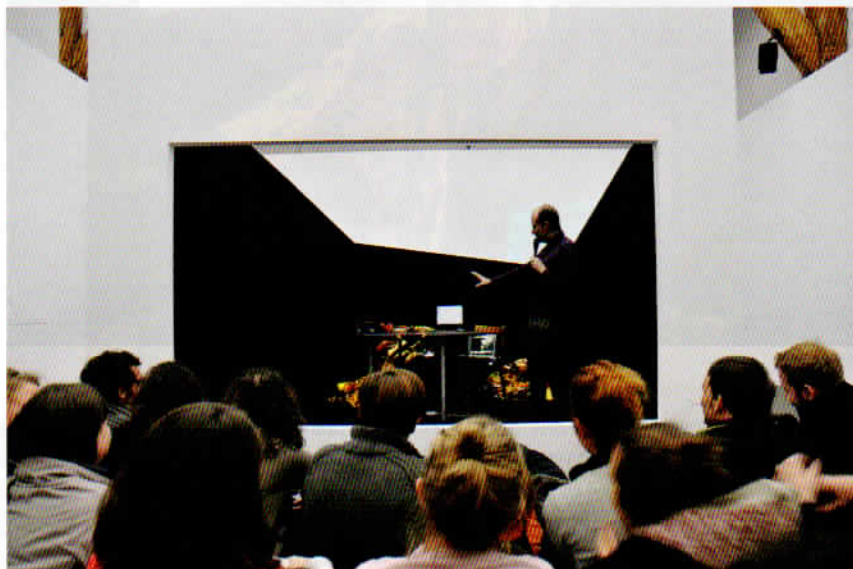
Loreto Martínez Troncoso: It doesn't exist until you're there. It doesn't take shape until the moment when you're in a space with people who are listening, breathing, getting bored, who... I'm always surprised to see where they take you, to what kind of state and energy. For instance you can do very long silences and still they don't let you down... That's what gives shape to what you're trying to put forward.

(3) Chloé Maillet & Louise Hervé, *Making of an Important Project*, Lindre-Basse, Synagogue de Delme art center, 2008.

(4) Interview with Elie During in the exhibition catalogue *A Theatre without Theatre*, MACBA, Barcelona, 2007.

Jean-Marc Chapoulie

Tentative d'hypnotiser mon ordinateur par ma Webcam Centre d'art de la Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée, novembre 2009 "Attempt to hypnotize my computer by webcam" Ph. Aurélien Mole



The exploration of empathy is carried out not only through the word projected toward the audience but also in the narrative itself as a sharing of experiences. In the absence of a separation between the stage and the audience, the spectators can gather around the performer like a storyteller by the fire. In this sense these performances renew an archaic form of togetherness compatible with the idea of representation. They open a common space while posing the conditions for the emancipation of the audience.

Chapoulie: Alchimicinéma is a stage installation that makes the audience feel like they're at home. This little bit of domesticity and perhaps family life has always been my reference, because for me the point is to show pictures in different places as if I were at home, creating conditions so that viewers feel like they're watching the screening at a gathering with friends.

These practices are founded on a series of paradoxes they refuse to resolve. Renouncing the stable terrain of static discourses, they privilege interstices, the contradictory tensions that weaken perception. For Michael Fried, "Art degenerates as it approaches the condition of theatre," (5) since theatricality is what is situated between art forms, and between the object and the spectator. In these performances, the demarcations defining the boundaries of art and its assigned roles become, in effect, a playing field where the proliferation of language assumes a strictly transgressive role as what makes it possible to slip from one territory to another.

Jeffery: I try to go from one register to another so that the audience can never settle into a feeling of certainty because they've identified the kind of show they're watching. The message becomes fuzzy and certain passages in the text crop up, making you unsure what just happened.

(5) "Art and Objecthood," *Artforum*, summer 1967.

(6) Julien Bismuth, *Écart/Retard*, Ferme du Buisson, November 2009.

Julie Pellegrin is a curator and director of La Ferme du Buisson contemporary art center.

Performance here is a method used to maintain that essential indeterminacy. What interests these artists in making use of theatricality is not so much the affirmation of a stage presence (emphasized in Fried's analysis) as the multiplication of ways of throwing things off-kilter and the potentiality for playing games. For them the theatrical apparatus is the conditional mode of the word through which possibilities, suppositions, desires, hypotheses, etc. are expressed. "This leads to that. Light will be shone on this table. Silence will more or less descend upon the room, in this room, and I will have already begun to talk, to talk to you." (6) – Translation, L-S Torgoff