UNIVERSITÉ PARIS 8 DES CRÉATIONS

Thèse de doctorat

La visite guidée comme performance

Quand performer la visite, c'est reconfigurer l'espace de l'art

Clémence Canet

Soutenue le 08 décembre 2025

sous la direction d'Anne Creissels et de Luca Greco

Composition du jury

Clélia Barbut
MCF Université Paris 8 - AIAC

Anne Creissels
PR Université Paris 8 - AIAC

Luca Greco
PR Université de Lorraine - CREM

Yaël Kreplak
MCF Université Paris 1 - HiCSA

Magali Nachtergael
PR Université Bordeaux Montaigne - UR Plurielles

Éric Valette
PR Université de Picardie Jules Verne - CRAE

Discipline
Arts plastiques

École doctorale
ED 159 « Esthétique, Sciences et Technologies des Arts »

Laboratoire
Arts des images et art contemporain



Titre : La visite guidée comme performance.
Quand performer la visite, c'est reconfigurer l'espace de l'art.

Résumé :

Convoquant conjointement les outils propres au champ des arts plastiques et à celui des sciences sociales du langage, la thèse porte sur la forme artistique que constitue la visite-performance. À partir de l'étude de la mobilisation, par les performeur·ses, des pratiques multimodales, la recherche interroge la façon dont les propositions reconfigurent les espaces parcourus au cours des performances, et analyse comment cette reconfiguration conduit à celle d'un espace de l'art – allant du rôle des artistes et du public, à l'inscription de l'art dans le champ du social.

La recherche s'appuie sur l'analyse approfondie de cinq visites-performances qui constituent le corpus principal : *L'Ami 8* de Michel Dector et Michel Dupuy (Vern-sur-Seiche, 2019), *Visite-dansée* d'Aurélie Gandit (Centre Georges Pompidou Metz, 2014), *Musée du terrorisme* de Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon (Aéroport Charles de Gaulle, Paris, 2013), *Grandeur Nature* d'Anne-Sophie Turion (Rennes, 2022) et *L'Âge d'or* d'Igor Cardellini et Tomas Gonzalez (Centre commercial Les Tanneurs, Lille, 2022).

Dans la continuité des nombreux travaux consacrés à la conférence-performance, la recherche porte sur un format hybride, qui a pour caractéristique de subvertir les normes communicationnelles du genre discursif investi. En inscrivant au cœur de l'analyse la dimension multimodale de la visite, la recherche met en évidence la dimension langagière, incarnée et spatiale des performances du corpus, qui se déploient toutes dans un lieu différent, respectivement une commune, un musée, un aéroport, deux quartiers d'une métropole, un supermarché.

La thèse s'inscrit dans une démarche de recherche-création. En ce sens, la réflexion déployée sur les normes langagières propres à la visite, s'incarne dans l'écriture de la thèse, qui prend elle-même la forme d'une visite guidée. Il s'agit alors, pour la doctorante-guide-artiste, de faire visiter sa recherche, instaurant, via l'écriture et la lecture du texte, une forme de *reenactment* des performances du corpus. La mise en abyme établie entre l'objet de la thèse et le format dans lequel elle se déploie, apparaît comme

un prolongement des travaux artistiques de la doctorante, dont le langage constitue un matériau privilégié.

Mots clés : visite-performance, arts visuels contemporains, langage, visite guidée, transmission du savoir, recherche-création, discours sur l'art, savoirs situés, spatialisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens à commencer ce manuscrit en remerciant chaleureusement mes directeur·ices de thèse, Anne Creissels et Luca Greco, sans qui ce travail n'aurait pu aboutir. Merci de m'avoir accompagnée, avec bienveillance et rigueur, dans l'exploration de territoires qui m'étaient inconnus au commencement de ce travail. Merci d'avoir balisé le chemin, d'avoir ouvert des brèches dans les impasses, indiqué de possibles itinéraires sans jamais les imposer. D'avoir ouvert des horizons.

Merci à Clélia Barbut, Yaël Kreplak, Magali Nachtergael et Éric Valette d'avoir accepté de prendre part à mon jury de soutenance.

Ce travail m'a donné l'opportunité de rencontrer des artistes que je remercie pour le temps qu'elles·ils m'ont accordé et pour les échanges que nous avons eus. Un merci tout particulier à Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, Michel Dector et Michel Dupuy, Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon, Aurélie Gandit, Anne-Sophie Turion, de m'avoir confié les documents à partir desquels j'ai pu construire cette recherche doctorale.

Merci aux chercheur·ses dont j'ai croisé la route au cours de cette thèse, qui ont encouragé ce travail par une écoute attentive et des suggestions avisées ; particulièrement à Laurence Corbel pour les échanges sur la conférence-performance et à Émeline Jarret pour les précieux conseils sur la façon de mener un entretien.

Quelle chance d'avoir aussi trouvé, au fil de la recherche, des compagne·ons de route avec qui partager les réflexions en cours, élaborer des projets artistiques et théoriques, prendre des cafés ensoleillés.

Si les cours dispensés tout au long de la thèse ont parfois empiété sur le travail de recherche, ils auront aussi été des moments enthousiasmants d'échanges entre collègues et avec les étudiant·es. Merci à toute l'équipe de l'université de Lille pour son accueil chaleureux et sa confiance renouvelée, pour la collaboration dans le cadre de projets pédagogiques et le partage de pratiques didactiques.

Je tiens aussi à remercier mes parents d'avoir toujours encouragé mes projets et ma curiosité, fournissant le bagage – tant matériel qu'intellectuel – sans lequel je ne me serais certainement pas lancée sur le chemin de la recherche doctorale. Merci aussi pour les séjours d'écriture aux petits oignons, à la petite pipérade, au petit fromage de brebis. Merci

à Margaux et Antonin d'être des aîné·es aimant·es et encourageant·es ; de me tenir en rappel dans les passages escarpés. Merci à mes plus grands trésors, Anna, Louison, Simon et Mona, d'avoir suscité des pauses parfois imprévues, substituant la lecture *[des] Trois Brigands* à celle de Bourdieu, Butler ou Goffman. À mes grands-parents d'avoir ouvert des champs de possible.

Merci à mes ami·es pour leur soutien inconditionnel tout au long de ces années de recherche. Pour les encouragements renouvelés, du départ à l'arrivée, pour les pauses régénérantes, les coups de main dans les montées difficiles. Merci à celles qui sont si loin et pourtant si là, à celles qui ont ouvert la voie. À celles·ceux qui ont pris part au chemin, de près ou de loin, qui m'accompagnent et me déplacent.

Un immense merci aux relecteur·rices méticuleux·ses de cette thèse, à celui qui a contribué à sa mise en forme, à celle qui a permis sa mise en images.

À Marie-Claire pour les discussions *in english* avant le départ à Berkeley.

Merci aux DJs croisés en route d'avoir maintenu le corps en mouvement et la tête froide, aux Pyrénées de m'avoir fait respirer, à Géraldine Mosna-Savoye de m'avoir souvent tirée du lit avec sa chronique radiophonique.

Enfin, un immense merci à Jean-Louis Fauthoux de m'avoir appris à voir.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS **4**

JARDIN - PREAMBULE **11**

L'écriture et la lecture comme déplacement 12
Le parcours comme fondations 15

REZ-DE-CHAUSSEE - INTRODUCTION **18**

Le langage comme pratique sociale 19
Le discours comme art 23
La visite comme performance 33
L'expérience comme point de départ de l'analyse 42
L'écriture comme reenactment 46
La recherche comme création 51

1ER ÉTAGE **59**

INCORPORER L'EXPERIENCE DES ŒUVRES **59**

RECONSTITUTION DE LA VISITE-DANSEE D'AURELIE GANDIT 60
Début de la visite 60
Franchir les frontières de l'espace iconographique 63
Extraire les figures des toiles 63
Déborder des cadres 68
Entrer dans l'œuvre 70
Reconfigurer le contexte muséal par des interactions inattendues 73
Déborder du tracé de la visite 75
Du solo au ballet : intégrer les œuvres aux chorégraphies 77
Convier les artistes dans la danse 84
Le musée comme scène 87
Mettre en scène son rôle de guide 87
Mettre en scène les spectateur·ices 90
Mettre en scène les discours de l'histoire de l'art 93
Fin de la visite 96
OBSERVATION STELLAIRE : LA VISITE-DANSEE EN ORBITE 98
La constellation du musée dansant 99
Une pluie d'étoiles filantes 114
La constellation de la logomotion 119
ENTRETIEN AVEC AURELIE GANDIT 126

2ÈME ÉTAGE **128**

DÉTOURS DANS LA VILLE : RÉINVENTER LE RAPPORT A L'URBAIN QUOTIDIEN **128**

RECONSTITUTION DE LA VISITE-PERFORMANCE L'AMI 8 DE MICHEL DECTOR ET MICHEL DUPUY 129
Début de la visite 129
Un tour inattendu 131
La ville au second plan et la « résistance » comme sujet de visite 131
Contourner le mobilier urbain d'intérêt 133
Résister au conditionnement du corps dans l'espace urbain 136
Renouveler le rapport aux référents commentés 140
S'affranchir d'un discours scientifique pour réinventer le réel 140
Inscrire le mobilier urbain dans l'histoire de l'art 143
Inscrire des détails urbains dans une macro histoire 148
L'espace urbain comme atelier commun 151
Instaurer une forme de connivence pour associer le public 151

Transmettre le principe de résistance constitutif de la visite 155
Rejoindre la communauté des spectateur·rices 160
Fin de la visite 162
OBSERVATION STELLAIRE : L'AMI 8 EN ORBITE 165
La constellation de la marche 165
La constellation du petit poucet 176
La constellation du paysage raconté 180
La constellation de la suite illogique 184
ENTRETIEN AVEC MICHEL DUPUY 190

3ÈME ÉTAGE 192

UNISSON POLYPHONIQUE : DÉLÉGUER SA VOIX D'ARTISTE POUR LÉGITIMER CELLE DES AUTRES 192

RECONSTITUTION DE LA VISITE-PERFORMANCE GRANDEUR NATURE D'ANNE-SOPHIE TURION 193
Début de la visite 193
Le quartier, un témoin du passage du temps 195
Des traces du passé inscrites dans le territoire 195
La cartographie du « maintenant » 197
Les indices d'un devenir 200
Un territoire habité 202
Ancrer le récit dans l'espace 202
Porter attention à la banalité des lieux et des vies qu'ils abritent 205
Révéler, par les mots, des liens intangibles 208
Performer le quartier par la visite 210
Une parole qui tisse des liens entre des inconnu·es 210
Faire parler les protagonistes avec une même voix 213
Inviter des inconnu·es à partager une expérience commune 217
Fin de la visite 221
OBSERVATION STELLAIRE : GRANDEUR NATURE EN ORBITE 223
La constellation du regard partagé 224
La constellation de l'éclipse 230
La constellation du cadenas ouvert 244
La constellation de la parole performée 246
ENTRETIEN AVEC ANNE-SOPHIE TURION 251

4ÈME ÉTAGE 253

EXPOSER LES VISITEUR·SES 253

RECONSTITUTION DE LA VISITE-PERFORMANCE MUSEE DU TERRORISME DE STEPHANE DEGOUTIN ET GWENOLA WAGON 254
Début de la visite 254
L'aéroport, un organisme vivant qui fait des spectateur·rice·s les membres d'un corps collectif 258
Une confusion entre l'humain et la machine 258
L'aéroport, un organisme potentiellement malade 267
L'aéroport : une scène de théâtre dont les spectateur·rices deviennent les acteur·rices 271
La mise en scène paradoxale des spectateur·rices 271
Un spectacle pornographique à découvert 274
Attendre que quelque chose se passe : l'aéroport, un théâtre de l'absurde 276
L'aéroport : un musée de l'invisible ? 282
Matérialiser la peur 282
Réaliser l'omniprésence 286
Fin de la visite 293
OBSERVATION STELLAIRE : MUSEE DU TERRORISME EN ORBITE 295
La constellation de la caméra : exposer la surveillance 296
La constellation de la clef à molette : déjouer la surveillance 304
La constellation invisible : échapper au contrôle 308
La constellation du miroir 311
ENTRETIEN AVEC STEPHANE DEGOUTIN 317

5ÈME ÉTAGE 319

VOYAGE DANS LE PRÉSENT. 319

À LA DÉCOUVERTE DU MONDE MARCHAND 319

RECONSTITUTION DE LA VISITE-PERFORMANCE L'AGE D'OR D'IGOR CARDELLINI ET TOMAS GONZALEZ 320
Début de la visite 320
Le mall ou la promesse d'un ailleurs 322
Ouvrir les portes d'un monde nouveau 322
Un ailleurs mondialisé 324
Accéder à l'American way of life par le supermarché 326
Un ailleurs fantasmé, aux prises avec le réel 329
Le centre commercial : un au-delà qui n'est ni l'Eden ni l'Olympe 329
L'usager·e, pris·e dans les filets du management commercial 333
Une mise en scène du bonheur qui contraste avec ce que propose réellement le lieu 336
Faire du mall un espace de fiction pour en réinventer les usages ? 342
La visite-performance, un dispositif ambigu par rapport au lieu 342
Expérimenter un usage dissident des lieux 348
Le mall, scène de nos projections 352
Fin de la visite 356
OBSERVATION STELLAIRE : L'ÂGE D'OR EN ORBITE 358
La constellation du coq-à-l'âne 359
La constellation du piédestal 365
La constellation du changement de casquette 372
ENTRETIEN AVEC TOMAS GONZALEZ 378

ROOFTOP - CONCLUSION 380

BIBLIOTHEQUE - BIBLIOGRAPHIE 391

La visite comme dispositif performatif 392
Le langage comme pratique sociale 397
L'acte comme œuvre 402
La recherche-création comme nouveau rapport au savoir 407
Le déplacement comme outil de reconfiguration spatiale 409

DEPENDANCES - ANNEXES 414

Entretien avec Aurélie Gandit réalisé le 04/10/2024 415
Entretien avec Michel Dupuy réalisé le 15/11/2024 420
Entretien avec Anne-Sophie Turion réalisé le 02/10/2024 426
Entretien avec Stéphane Degoutin réalisé le 26/05/2025 431
Entretien avec Tomas Gonzalez réalisé le 21/02/2025 437
Table des figures 444

JARDIN - PREAMBULE

L'ecriture et la lecture comme deplacement

Bonjour, bienvenue à toutes et à tous. Je suis Clémence Canet et je vais être votre guide pour la visite de la thèse sur le seuil de laquelle nous nous trouvons. Thèse en arts plastiques, elle accorde pour autant une attention toute particulière aux pratiques langagières qui rendent possible et constituent les propositions artistiques étudiées, cinq visites-performances. Vous les découvrirez au fil du tour. J'espère d'ailleurs que vous êtes confortablement chaussé·es et que les escaliers en colimaçon qui nous attendent ne vous effraient pas. Oui, car même si en ce moment vous êtes confortablement assis·es à votre bureau, le texte que vous êtes en train de lire entend vous entraîner dans une déambulation au sein du bâtiment métaphorique que constitue la thèse ici présente. Pourquoi tant de manières rhétoriques ? – vous demandez-vous peut-être. Les raisons sont plurielles. En premier lieu, rédiger cette recherche sous la forme d'une visite contribue à prolonger le format des propositions artistiques étudiées ici-même. Il s'agit ainsi de ne pas simplement décrire les caractéristiques et les effets produits par les performances qui constituent le corpus de thèse, mais d'essayer de les partager, de les mettre en œuvre pour les faire expérimenter – j'y reviendrai plus tard. En second lieu, vous faire marcher à mes côtés est une façon de vous inviter à entrer dans mon raisonnement. Dans une démarche péripatétique, j'envisage la recherche comme un déplacement et, bien évidemment, je ne suis pas la première à repérer la proximité entre le fonctionnement de la marche et celui de la pensée :

> Par sa continuité, la marche relie les points du parcours, n'en est-il pas de même lors de la pensée ? Toute réflexion ne consiste-t-elle pas à faire des liens entre des idées jusqu'alors séparées ? Alors une des clefs de la marche comme de la pensée ne serait-elle pas ce rassemblement dans une continuité ? Ces questions n'ont d'autre but que de remarquer l'analogie formelle entre le déroulé de la pensée et celui de la marche[1].

Comme l'analyse Jérémy Gaubert, la façon dont la marche et la pensée se déploient est proche. Le lien qui unit ces deux activités était déjà mentionné par Platon dans l'allégorie

[1] Jérémy Gaubert, *De la marchabilité, approches phénoménologiques de la marche urbaine*, thèse de doctorat, dirigée par T. Paquot, Université Paris-Est, 2019, p. 38.

de la Caverne[2] : la marche permet de sortir de la pénombre pour s'affranchir de l'illusion. De façon plus concrète, Aristote philosophe avec ses disciples en marchant et théorise cette activité tout en la réalisant[3]. L'analyse qu'il propose de la marche humaine s'apparente à un déséquilibre rattrapé, à une chute évitée, et ces images peuvent caractériser métaphoriquement la pratique de la philosophie qui questionne les évidences. Plusieurs siècles plus tard, Konrad Lorenz mentionné par Baptiste Morizot, voit quant à lui une forme d'interdépendance entre le développement du mouvement du corps et le développement de l'esprit :

> Suivant Konrad Lorenz, le fondateur de l'éthologie, l'apparition de la mobilité chez les vivants est corrélée à celle des intelligences. C'est parce que l'on peut bouger que se développe la pensée qui cherche où aller, comment y aller et pourquoi y aller. Des fins et des moyens. Des intermédiaires pour atteindre la fin. La base de toute théorie de l'action délibérée[4].

On comprend ici que pour le zoologiste, le déplacement entraîne des interrogations à résoudre et suscite de la sorte la réflexion.

Si le développement corrélé de la marche et de la pensée n'est pas suffisant pour considérer que tout mouvement entraîne systématiquement une réflexion, l'analogie formelle souligne que ces deux activités se caractérisent par une forme de processus. Afin d'appréhender les œuvres performatives de mon corpus, qui ont la caractéristique de se déployer dans le temps et dans l'espace, afin de saisir la réflexion que ces œuvres suscitent chez moi, je vous invite à prendre part, en entrant dans la marche, au processus physique et mental dans lequel s'est développée ma recherche.

Je parle de la marche et de la pensée comme de deux activités mécaniques qui s'entraînent l'une l'autre, mais je voudrais préciser, comme l'a montré Roland Barthes, que ces deux déplacements sont imbriqués quand il s'agit de percevoir l'espace. Dans son texte sur la sémiologie urbaine, il analyse la façon dont le déplacement physique transforme la compréhension de l'espace parcouru :

---

[2] Platon, « La République », *Œuvres Complètes*, trad. du grec ancien par L. Brisson, L.-A. Dorion, Paris, Flammarion, 2008.

[3] Aristote, *Le Mouvement des animaux. La Locomotion des animaux*, trad. du grec ancien par P.-M. Morel, Paris, Flammarion, 2013.

[4] Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 42-43.

> Et nous retrouvons ici la vieille intuition de Victor Hugo : la ville est une écriture ; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret. Quand nous nous déplaçons dans une ville, nous sommes tous dans la situation du lecteur des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, où l'on peut trouver un poème différent en changeant un seul vers ; à notre insu, nous sommes un peu ce lecteur d'avant-garde lorsque nous sommes dans une ville[5].

À partir de cette citation, on comprend que si la ville possède des caractéristiques géographiques inébranlables, elle se révèle différemment à chacun·e en fonction de la façon dont nous la parcourons. En ce sens, si le mouvement du corps peut contribuer à l'élaboration d'une réflexion ou d'une pensée quelle qu'elle soit, il a aussi des conséquences sur la perception, la compréhension et l'usage de l'espace parcouru. Cette idée selon laquelle la marche vient révéler, voire fabriquer, un lieu donné, me permet ici de préciser l'invitation que je vous adresse : je vais essayer de vous emmener dans les performances que j'étudie et de vous faire observer comment notre circulation produit une certaine perception de ces propositions artistiques. Tout comme les visites-performances « actualisent » l'espace dans lequel elles se déploient, je vais tenter de faire apparaître, via un déplacement au sein de mon corpus, la façon dont je l'« actualise » à mon tour. Il s'agit de vous faire marcher dans mes pas, de partager le trajet qui a été le mien, tout en reconnaissant l'existence de chemins différents, qui seront peut-être empruntés par d'autres.

Je ne voudrais pas vous perdre, à force de parler de déplacements sans vous dire plus précisément par où on va passer. Au rez-de-chaussée, je vais vous faire découvrir les principes architecturaux à partir desquels tout le bâtiment a été conçu. Nous grimperons ensuite les cinq étages pour visiter la restitution des cinq visites-performances. Toutes les visites seront suivies d'une séance d'astronomie. Depuis les observatoires situés à chaque palier, vous allez découvrir les œuvres avec lesquelles la visite-performance que vous viendrez de découvrir, entre en orbite. Je vous ferai découvrir un dernier espace avant de nous quitter, vous le découvrirez en temps voulu. Tous ces éléments composent un seul et même bâtiment ; avant d'entrer, je vous propose de nous approcher de l'édifice puis d'en faire le tour afin d'observer les fondations souterraines sur lesquelles il a été construit.

---

[5] Roland Barthes, « Sémiologie de la ville », *Œuvres complètes*, tome 2, *(1966-1973)*, Paris, Seuil, 1994 [1967], p. 1284.

Le parcours comme fondations

Je vous laisse tout d'abord jeter un œil à ce panneau qui retrace l'évolution architecturale de ce monument. Comme vous le constatez déjà, le projet terminé ne correspond pas aux plans de départ, mais avant de mesurer cet écart, revenons aux prémices de sa construction. Suivez-moi de ce côté, et veillez à ne pas marcher sur les plaques de verre incrustées dans le sol et qui nous permettent de voir sous terre. On se croirait dans des fouilles archéologiques en effet, néanmoins les fondations de ce bâtiment ne prennent pas la forme de longrines ni de dalles de béton, mais d'archives et d'expériences vécues. Sous cette première plaque, vous pouvez voir mon diplôme en lettres modernes, cet autre en histoire de l'art, qui témoignent de mon intérêt partagé pour les arts plastiques et le langage. Sous cette deuxième, nous avons les traces de nombreuses expériences en médiation culturelle, celles de trois années d'enseignement du français dans le secondaire, qui révèlent un vif intérêt pour la transmission. Vous voyez ici une radio et je vous propose d'écouter ce qu'elle diffuse en mettant un casque… est-ce que vous avez reconnu l'émission dont il s'agit, et qui a longtemps constitué la bande sonore de mes dimanches midi ? *Des papous dans la tête*[6], exactement ! Et juste à côté, voici quelques notes prises lors de visites d'exposition. Celles-ci concernent les *Lettres de non-motivation*[7] de Julien Prévieux : vous pouvez deviner mon attrait pour les jeux de langage et la subversion du discours. Est-ce que ce visage, sur la photo visible sous cette plaque ici, vous dit quelque chose ? Pierre Bourdieu ; alors non, il n'est pas enterré ici, il est plutôt mis à l'honneur pour ses travaux sur le langage, les arts, les rapports de domination, sur l'école comme lieu de transmission et de contribution à la construction des inégalités. Ces éléments, sur lesquels reposent la thèse, correspondent aux outils avec lesquels j'ai dessiné les premiers plans de ma recherche. Ils avaient tout naturellement conduit au projet architectural suivant : un édifice sur la façon dont des artistes contemporain·e·s subvertissent les normes langagières pour interroger les rapports de pouvoir qui se glissent dans les interactions. Vaste chantier ! D'ailleurs les premiers croquis se sont avérés être ceux d'une cathédrale ou d'un palais royal. C'est à ce moment-là qu'il a fallu faire appel à deux maître·sses d'œuvre : Anne Creissels et Luca

[6] https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/des-papous-dans-la-tete

[7] Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation*, Paris, Zones, 2007.

Greco, professionnel·les du bâtiment, spécialistes notamment des pratiques d'incorporation du savoir et du langage ainsi que de la performance. Après quelques mois à redessiner les contours de l'édifice et à sélectionner les matériaux, le projet architectural est devenu bien plus réaliste, pour ne plus se concentrer que sur ce que j'ai déjà commencé à nommer « des visites-performances », c'est-à-dire des performances dans lesquelles les artistes endossent le rôle de guide et commentent des expôts – des œuvres, un lieu – sans énoncer le discours que l'on attendrait de la part d'un·e « vrai·e » guide. En effet, les performeur·ses réalisent un acte artistique et non une médiation : elles·ils reproduisent le format d'une visite mais le subvertissent dans le même temps, je vous montrerai cela en détail. Arts plastiques contemporains et langage, activité de transmission, subversion d'une situation discursive spécifique, rapports de pouvoir liés au partage d'un savoir scientifique : les fondations du projet de départ et de celui que je vais vous faire visiter restent les mêmes mais on ne risque plus de se perdre dans les pièces en enfilade.

Nous allons maintenant entrer dans le bâtiment ; suivez-moi. Attention la porte est un peu lourde !



REZ-DE-CHAUSSEE - INTRODUCTION

Tout le monde est entré ? Parfait.

Nous voici au rez-de-chaussée, aussi appelé « introduction » de la thèse, composé de six pièces qui vous permettront de cerner – à partir d'objets de collection que je commenterai – non plus les fondations mais les principes architecturaux qui ont présidé à l'élaboration de l'ensemble. Avant d'entrer dans la première, je vous invite à observer cet escalier en colimaçon qui dessert les cinq étages que je vais vous faire visiter tout à l'heure. Un grand puits de jour l'illumine et permet de voir en détail les motifs floraux composés par les carreaux de mosaïques qui recouvrent les murs, ainsi que les moulures en bois qui encadrent les portes. Mais peut-être n'êtes-vous pas féru·es d'architecture moderniste catalane. Dans ce cas il est possible de remplacer l'escalier par un ascenseur et de recouvrir les murs de placo blanc. Si les chapitres et parties de la thèse constitueront logiquement des pièces séparées les unes des autres, l'allure générale du bâtiment que nous allons visiter ne dépend que des mots que je vais utiliser pour le désigner. En définitive, cet édifice n'est composé que de langage, et pour tout vous dire, c'est bien cela que j'espère vous faire visiter : le lieu du langage.

Suivez-moi dans la première pièce de ce rez-de-chaussée.

Le langage comme pratique sociale

Tout le monde est là ? Serrez-vous s'il vous plaît... voilà.

Observons l'objet de collection qui trône au milieu de la table juste ici : un micro. À côté sont disposé·es un verre d'eau et des feuilles recouvertes de notes ; la chaise vide nous rappelle celui qui l'a occupée en dernier... Tout à fait, il s'agit d'Erving Goffman, sociologue canadien travaillant aux États-Unis, qui a consacré une grande partie de ses travaux à la vie sociale en interaction dans une pluralité de contextes : formels, institutionnels et informels. Dans *Façons de parler*, il s'intéresse à la conférence en tant qu'elle constitue un rite d'interaction :

> Une conférence consiste en une occupation officielle et prolongée d'une scène au cours de laquelle un locuteur fait part de ses vues sur un certain sujet, pensées qui constituent

> ce qu'on peut appeler son "texte". [...] Il y a souvent une estrade, ce qui souligne le fait que les auditeurs forment un "auditoire immédiat". [...] De ceux qui se présentent ainsi devant un auditoire, on dit qu'ils font une "représentation" [performance en anglais], au sens théâtral du terme. Par-là, ils prétendent tacitement posséder les capacités scéniques dont l'absence fait patauger lamentablement l'individu ordinaire projeté sur la scène [...][8].

Je me permets une rapide précision ici. Comme le note Winkin mentionné par Bornand et Leguy[9], la traduction de « performance » par « "représentation" [...] au sens théâtral », ne permet pas de rendre compte de la dimension pragmatique du terme. En effet, la·le conférencier·e accomplit un acte[10], dans un contexte précis, et c'est bien ce qui intéresse Goffman pour qui « performance » désigne : « la totalité de l'activité d'une personne donnée dans une situation donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants[11] ». De fait, dans l'extrait de *Façons de parler* que je viens de vous lire, vous avez entendu que le discours conférencier se déploie dans un cadre précis, qui configure la prise de parole, la compréhension de la situation en cours ainsi que l'attitude des personnes présentes[12]. S'il apparaît, grâce à Goffman, que ce cadre a partie liée avec l'interaction, langagière, verbale et non verbale, on constate qu'il n'a pas toujours été pris en considération par les linguistes. La démarche de Goffman fait écho au développement de la sociologie urbaine issue de l'École de Chicago et des travaux anthropologiques sur le langage tels qu'ils se sont développés dans le monde anglophone à la suite des recherches de Bronislaw Malinowski, s'intéressant au « langage en tant que pratique sociale[13] » et de celles de Gregory Bateson, pionnier, avec Margaret Mead, de l'anthropologie visuelle et source

---

[8] Erving Goffman, *Façons de parler*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987 [1981], p. 171.

[9] Sandra Bornand, Cécile Leguy, « Chapitre 2. Différentes manières d'appréhender la communication », *Anthropologie des pratiques langagières*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 43-72, note de bas de page n° 16.

[10] Françoise Armengaud, à propos des concepts clefs de la pragmatique, définit « performance » de la façon suivante : « on entend par performance, conformément au sens originel du mot, l'accomplissement de l'acte en contexte, soit que s'y actualise la compétence des locuteurs, c'est-à-dire leur savoir et leur maîtrise des règles, soit qu'il faille intégrer l'exercice linguistique à une notion plus compréhensive telle que la compétence linguistique », dans Françoise Armengaud, *La pragmatique*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 7.

[11] Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1, *La Présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973 [1959], p. 23.

[12] Jean Nizet, Natalie Rigaux, « Les cadres de l'expérience », *La sociologie d'Erving Goffman*, Paris, La Découverte, 2014, p. 67 : « Toute expérience humaine renvoie, selon Goffman, à un cadre donné, généralement partagé par toutes les personnes en présence ; ce cadre oriente leurs perceptions de la situation ainsi que les comportements qu'elles adoptent par rapport à elle. »

[13] James Costa, Luca Greco, « Anthropologie linguistique », *Langage et société*, hors-série, 2021, p. 27.

d'inspiration pour la notion de cadre que Goffman développera plus tard dans son ouvrage *Frame Analysis* (*Les Cadres de l'expérience*). C'est alors à l'intersection de l'anthropologie, de la sociologie et de la linguistique que ces travaux se situent. Dans l'introduction à *The Ethnography of Communication*, l'anthropologue Dell Hymes explique ainsi que :

> Ce n'est pas la linguistique, mais l'ethnographie – pas le langage, mais la communication – qui doivent fournir le cadre de référence au sein duquel la place du langage dans la culture et la société doit être décrite. [Il s'agit de définir] les limites de la communauté au sein de laquelle la communication est possible ; les limites des situations au sein desquelles la communication a lieu ; les moyens et les buts ainsi que les critères de sélection, leur structure et hiérarchie, qui constituent l'économie communicative d'un groupe, mais qu'ils ne contrôlent pas[14].

Les principes méthodologiques que le chercheur expose ici, invitent à analyser le langage en action et en tant qu'action, et non à partir d'unités syntaxiques isolées de leur contexte d'émission. Le langage en tant que pratique sociale renvoie alors à une double dimension praxéologique : outil de domination mais aussi d'émancipation pour les sujets, dépendant du contexte mais pouvant le transformer grâce aux actions des participant·es[15], logocentrique mais aussi irréductiblement multimodal[16]. Pour revenir à la conférence, le fait d'étudier le discours de la·du conférencier·e en acte, permet ainsi de repérer qu'il s'agit d'un *speech event*, un événement de parole (ou de langage ou encore de communication) pour convoquer un autre concept développé par Hymes, à savoir : « une activité, ayant une cohérence et organisée par des règles et des normes[17] ». Si Goffman relève certaines normes scénographiques de la conférence, d'autres concernent les interactions entre la·le conférencier·e et son auditoire. Sur l'estrade : mot d'accueil, phrasé soigné, tenue sérieuse, style « impersonnel[18] », regard adressé à l'auditoire, discrètement jeté sur les notes si nécessaire (entre autres) ; dans l'assemblée : hochements de tête, onomatopées trahissant la

[14] Dell Hymes, « Introduction: Toward Ethnographies of Communication », *American Anthropologist*, vol. 66, n° 6, 1964, p. 3.

[15] Josiane Boutet, « Pratiques langagières », *Langage et société*, hors-série, Paris, FMSH, 2021, *Dictionnaire de la sociolinguistique*. URL : https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2021-HS1.htm [consulté le 21/07/2025].

[16] Luca Greco, Lorenza Mondada, « Introduction. Charles Goodwin : le langagier, le corporel et la socialité en interaction », *Langage et société*, n° 173, p. 9-23.

[17] Fanny Delbreilh, « Les notions de *speech event* et *literacy event* dans l'ethnographie de la communication et les *Literacy Studies* », *Langage et société*, n° 139, 2012/1, p. 86.

[18] Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1, *La Présentation de soi*, *op. cit.*, p. 171.

surprise, l'assentiment ou le désaccord, moue admirative, froncement des sourcils, regard levé au ciel en signe d'une vive réflexion, rire contenu, applaudissements (entre autres). De part et d'autre de la scène, les interactant·es mettent en œuvre leur « compétence de communication » telle que la conçoit Hymes, c'est-à-dire « une aptitude permettant au sujet de communiquer efficacement dans des situations spécifiques[19] ». À partir du « texte » qui apparaît comme la justification de l'événement, la compétence de communication de la·du conférencier·e, du public et des organisateur·rices permet que s'accomplissent ce que Goffman appelle les « rites de la représentation[20] ». Comme on le comprend ici, dans le cadre d'une conférence, les actions des participant·es se déterminent mutuellement – nous revenons ici à la définition de « performance » telle que la conçoit Goffman, que je vous ai lue précédemment.

Par ailleurs, si tou·tes les interactant·es communiquent de façon cohérente, c'est qu'elles·ils s'accordent sur la définition de la situation dans laquelle elles·ils se trouvent, et ce de façon implicite, comme le note Goffman :

> En somme, nous ne cessons de projeter nos cadres de référence sur ce qui nous entoure, mais nous ne nous en apercevons pas, dans la mesure où les faits viennent les confirmer et le cours régulier des activités recouvrir nos conjectures[21].

La validation de nos cadres de référence ne nous permet pas de les identifier comme tels, l'adéquation de nos compétences de communication à la situation donnée ne nous pousse pas non plus à repérer que notre comportement applique un certain nombre de normes sociales. Ils·elles nous apparaissent au contraire quand un décalage apparaît entre la définition de la situation et la situation en cours. Dans l'alcôve suivante, nous allons voir qu'en instaurant des cadres de référence invalidés par l'interaction, en rompant les normes qui y sont à l'œuvre, plusieurs artistes mettent en évidence les normes langagières du discours didactique et s'en saisissent comme d'un matériau artistique.

Suivez-moi.

[19] Sandra Bornand, Cécile Leguy, « Différentes manières d'appréhender la communication », *Anthropologie des pratiques langagières*, Paris, Colin, 2013.

[20] Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1, *La Présentation de soi*, *op. cit.*, p. 202.

[21] Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991 [1974], p. 47.

Le discours comme art

Je vous entends dire que cette salle ressemble à la précédente, c'est tout à fait vrai ! Ici aussi, nous avons un micro, sur un pupitre cette fois-ci. Par contre ce n'est pas Goffman le dernier à l'avoir utilisé, c'est Robert Morris. Pour le dire autrement, ce n'est pas un sociologue qui a pris la parole au sein de ce dispositif, mais un artiste, et c'est justement cette différence qui m'intéresse. En 1964, au Surplus Dance Theater de New York, Robert Morris donne ce qui s'apparente au premier abord à une conférence. Vêtu d'un costume, debout derrière ce pupitre, à côté duquel ont été disposé·es un verre et une bouteille d'eau, l'artiste entame un discours sur les trois niveaux de signification d'une œuvre d'art. Le premier niveau concerne la reconnaissance, via l'expérience familière, des « objets naturels (tels que des êtres humains, des animaux, plantes, maisons, outils, etc.)[22] » et de l'atmosphère particulière dans laquelle elles·ils sont représenté·es. Le deuxième niveau concerne le caractère conventionnel d'un motif, au sein d'une tradition iconographique donnée. L'image contient une signification, convoque des références que la maîtrise de sources culturelles permettra de repérer. Le troisième niveau de l'œuvre apparaît via la mise en perspective de celle-ci avec le contexte historique de sa réalisation. Cette confrontation à d'autres « documents portant témoignage sur les tendances politiques, poétiques, religieuses, philosophiques et sociales de la personnalité, l'époque ou le pays à l'étude[23] » doit permettre de comprendre sa signification intrinsèque. Ce discours n'a pas été écrit par Robert Morris et les amateur·rices d'art présent·es dans la salle auront peut-être reconnu le début de l'ouvrage phare de l'historien de l'art Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*[24]. À moins qu'elles·ils n'aient été accaparé·es par la situation étrange qui s'est déroulée devant elles·eux. En effet, tandis que Morris parle, un décalage entre le mouvement de ses lèvres et la parole entendue s'instaure progressivement. Il s'agit pourtant bien de la voix de l'artiste présent sur scène : enregistrée précédemment, elle est diffusée via les haut-parleurs. Mettons à profit la méthodologie que l'artiste donne à entendre pour tenter de cerner le travail qu'il présente. Le premier niveau

[22] Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. de l'anglais par C. Herbette, B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967 [1939], p. 17.

[23] *Ibid.*, p. 29.

[24] *Ibid.*.

de compréhension consisterait à reconnaître sur scène un homme qui s'adresse à un auditoire, dans une atmosphère sérieuse. La maîtrise des rites d'interaction donne accès au deuxième niveau de compréhension : il s'agit d'une conférence. Et cet acte est directement mis en relation avec une autre production culturelle occidentale, de vingt-cinq ans son aînée : le texte théorique de Panofsky. Ici, c'est bien parce que la situation est identifiée comme une conférence que le décalage visuel et sonore vient en infirmer le cours. Morris contredit la définition de la situation qu'il a lui-même instaurée et oblige le public à prêter attention à l'action dans sa globalité, au-delà de la compréhension cognitive du « texte ». De la sorte, l'artiste met en péril la démonstration de l'historien de l'art tout en la convoquant, comme l'analyse Anaël Lejeune :

> Pour Panofsky, on le comprend bien, c'est en dernière instance le registre textuel, c'est-à-dire celui des idées ou des concepts, qui préside à la définition du contenu de l'œuvre d'art [...]. C'est donc rabattre le visible sur le lisible en donnant à celui-ci le dernier mot. Or l'opération la plus évidente de *21.3* est précisément de laisser échapper l'image sous le mot, autorisant de la sorte le visuel à se soustraire à l'ordre du langage par lequel l'image se trouve identifiée, nommée, classée et, finalement, contrôlée[25].

Vous l'avez entendu ici, Panofsky envisage le travail de l'historien de l'art selon un processus qui irait du repérage formel à l'explicitation du contenu renfermé dans l'œuvre. Le verbal viendrait ainsi donner des clefs de compréhension au visuel. Or, Morris, en introduisant un phénomène de désynchronisation entre le son et le corps, entre le langage et l'image, distingue ces deux registres l'un de l'autre, là où Panofsky entendait les associer. De la sorte, l'artiste convoque le discours de l'historien de l'art tout en transformant son statut : outil théorique qui aurait pu permettre de se saisir de l'œuvre qui se déploie sous les yeux du public, il devient un matériau de la performance en cours. En perturbant la situation discursive qu'il investit, en poussant le public à se détacher du sens des propos qu'il énonce, Morris fait apparaître « la nature artistique d'une activité ordinairement pensée comme anartistique[26] » pour reprendre les termes de Jean-Philippe Antoine. Comme le chercheur l'explique, le fait de performer une conférence souligne son « coefficient d'art qui,

---

[25] Anaël Lejeune, « *21.3* (1964) de Robert Morris : l'iconologie et la forme au travail », dans Laurence Corbel, Christophe Viart (dir.), *Paperboard. Conférence performance : artistes et cas d'étude*, Paris, T&P Publishing, 2021, p. 145.

[26] Jean-Philippe Antoine, « Un art exemplaire : la conférence-performance », dans Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 103.

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[27] ». Si Morris détache les mots du corps de celui qui les émet, il n'en rappelle pas moins le caractère incarné de la parole conférencière. L'enregistrement diffusé inclut ses toussotements, le bruit de l'eau qu'il verse dans son verre, celui des gorgées qu'il boit, et les actes correspondant à chaque son se déroulent sur scène, quelques secondes après avoir été entendues. Dans le cadre d'une conférence traditionnelle, ces bruits pourraient être qualifiés de « parasites » dans le sens où ils viennent perturber l'émission du discours ; s'ils sont inévitables, tout l'enjeu pour la·le conférencier·e est alors de les rendre le plus discrets possible. Comme l'analyse Goffman :

> On a le droit de s'éclaircir la voix ou même de boire un verre d'eau, pourvu que ces occupations secondaires se placent à une jonction entre segments du discours — à l'exception, unique, de celle-ci, seule une jonction où un si petit écart ne serait plus cela, mais constituerait un geste exagérément théâtral, qui ne vaudrait que comme illustration d'une analyse des problèmes qui peuvent se rencontrer dans une représentation. En somme, l'attention que ces diverses manœuvres peuvent recevoir tant du locuteur que de l'auditeur est conçue comme devant être dissociée de l'intérêt principal[28].

Au contraire, en maintenant dans l'enregistrement ces bruits parasites et en reproduisant les gestes qui les suscitent sur scène, Morris leur donne autant d'importance qu'au texte : il les inclut à sa partition d'orateur, au même titre que les mots qui composent son discours, au même titre que son attitude et ses mouvements. Dans une perspective multimodale, selon laquelle le verbal et non verbal ont le même statut, sont imbriqués dans l'action des participant·es et sont interprétés par l'analyste dans un cadre holistique et paritaire, cette partition langagière englobe « la variété des ressources utilisées par les participants dans leurs échanges : paroles, gestes, postures, regards, manipulation d'objets, déplacements[29] » et d'une certaine manière, on peut dire que l'artiste expose le caractère multimodal de l'interaction qu'il performe. En isolant son propos, il révèle paradoxalement qu'il est imbriqué, interdépendant des autres ressources corporelles qui composent son ethos de conférencier. En effet, la compétence communicationnelle qui s'exerce dans le cadre d'une

---

[27] *Ibid.*, p. 104.

[28] Erving Goffman, *Façons de parler*, *op. cit.*, p. 192.

[29] Véronique Traverso, « Analyses interactionnelles : repères, questions saillantes et évolution », *Langue française*, n° 175, 2012, p. 8.

interaction « comprend la maîtrise du paraverbal et du non-verbal [...], la maîtrise des règles conversationnelles [...] et des contraintes rituelles[30]. » Les gestes et bruits de l'orateur, dans leur retenue et discrétion, sont caractéristiques de l'interaction en cours ; sans le décalage, le public ne leur aurait certainement pas prêté attention. Au cours de la performance, il les « reconnait », pour reprendre une réflexion développée par Clélia Barbut :

> Dans la performance, un artiste, auteur, se met en œuvre. C'est sa subjectivité, lui-même comme sujet de création, qu'il expose à travers son corps. Et il faut que ce corps, animé par un manque primordial, soit reconnaissable ailleurs, soit visible dans des regards ultérieurs, se retrouve dans les gestes des autres. [...] sans nier le caractère inédit de ces pratiques, il nous semble pourtant que quelque chose y travaille aussi qui serait de l'ordre de l'actualisation de motifs pré-existants[31].

Quelques années avant Morris, John Cage donne aussi des conférences qui se révèlent être des performances[32]. La dimension multimodale de la parole conférencière est anticipée dès la rédaction des textes qui seront mis en scène et en voix, comme l'explique Matthieu Saladin :

> Dans la seconde déclaration des « Two Statements on Ives », des symboles ornementent le texte et servent à marquer les respirations, les déglutitions, les onomatopées et autres bruits involontaires qui peuvent surgir lors des prises de parole. Dans « 45' for a Speaker » à nouveau, le déroulé du chronomètre scande en marge celui du texte, tandis que des actions à exécuter pendant la lecture – dont certaines s'amusent de manière réflexive de la gestique des orateurs – apparaissent au fil des phrases, inscrites entre parenthèses (ronfler, s'appuyer sur le coude, siffler, taper sur la table, tousser, se moucher, etc.)[33].

En anticipant les gestes et bruits qui ponctuent la prise de parole orale, John Cage, à son tour, fait du texte de sa conférence une partition qu'il s'agit d'interpréter à partir des ressources corporelles qui sont les siennes face au public.

---

[30] Sandra Bornand, Cécile Leguy, « Différentes manières d'appréhender la communication », *Anthropologie des pratiques langagières*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 14.

[31] Clélia Barbut, « Logiques de l'incarnation à l'œuvre dans les images de performance des années 70 ou les avant-gardes et la contradiction », *Ligeia*, n° 121-124, 2013/1, p. 125-126.

[32] À titre d'exemples, la conférence « Lecture on Nothing » est donnée en 1949 à l'Artist's Club de New York, « Composition as Process » en 1958 lors des Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmastadt, « 45' for a Speaker » en 1954 au Composers' Concourse à Londres.

[33] Matthieu Saladin, « De face, de dos, de biais, de biais : les conférences-performances de John Cage », dans Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 62-63.

Dans le cas de Cage, comme dans celui de Morris, le discours écrit constitue un point de départ, dont l'aboutissement s'accomplit sur scène. Mais, contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, ces mises en voix du texte, ponctuée de respirations, déglutitions, toussotements et autres mouvements, contribuent au propos des conférences. Elles en constituent la chair au même titre que le contenu linguistique véhiculé dans et par la conférence. Dans le cas de *21.3*, mettre en évidence la dimension corporelle de la prise de parole conférencière conduit Morris, à partir du texte qu'il donne à entendre, à dialectiser le rapport entre textuel et visuel. En effet, l'œuvre échappe au discours théorique, et plus précisément, elle échappe à la parole d'autorité de l'historien de l'art. Morris ne substitue pas au discours de Panofsky un autre propos qui viendrait expliciter sa conception de l'œuvre et de l'analyse qu'on peut en faire, mais il présente, en acte, sur scène, une nouvelle façon d'associer le visuel et le discursif. Pour Laurence Corbel, la dialectisation de ces deux régimes est d'ailleurs caractéristique des écrits d'artistes qui se développent à partir des années 1960 :

> Les textes publiés autour de ces années s'inscrivent dans la tradition établie des écrits d'artistes mais se distinguent de ceux qui les ont précédés non seulement parce qu'ils inventent des formes inédites, mais aussi parce que leurs statuts et leurs fonctions se diversifient [...]. Comme on va le montrer, ils travaillent à la recomposition des relations entre textes et œuvres qui ne suivent plus, comme c'était la règle auparavant, des voies parallèles mais s'articulent selon une dialectique complexe.

En associant le discursif et le visuel, comme le fait Morris, en articulant le texte et l'œuvre au lieu de les envisager comme deux domaines séparés, les artistes des années 1960 étudiés par Laurence Corbel investissent un territoire qui leur était jusqu'alors refusé, celui de la théorie, « tout en faisant valoir un droit de parole sur leur travail artistique[34] ». Comme le note la chercheuse, le déploiement de ces pratiques est directement lié au développement de nouvelles formes, dont la performance[35], et celle-ci apparaît comme un espace privilégié pour mettre en œuvre cette dialectisation, pour articuler le discours théorique et la démarche artistique qui en est l'objet. Pour revenir à John Cage, nous pouvons constater qu'en performant ses conférences, il partage, via un discours théorique, des éléments de sa

[34] Laurence Corbel, *Le Discours de l'art, écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 27.

[35] *Ibid.*

propre pratique. Matthieu Saladin indique par exemple que plusieurs de ses conférences sont construites à partir des structures qui président à ses compositions musicales.

> Cage aborde la structure de « Lecture on Nothing » à la manière de certaines de ses compositions, comme *Three Dances* (1944) ou *Sonatas and Interludes* (1946-48), organisées selon des principes structurels fondés sur la rythmique et la répétition : "Il y a quatre mesures dans chaque ligne, et douze lignes dans chaque unité de la structure rythmique. Il y a quarante-huit de ces unités, contenant chacune quarante-huit mesures. L'ensemble est divisé en cinq grandes parties, dans la proportion de 7, 6, 14, 14, 7. Les quarante-huit mesures de chaque unité sont divisées de la même manière. Le texte est imprimé en quatre colonnes pour faciliter une lecture rythmique"[36].

Ainsi, tout en transmettant un sens précis, les discours énoncés par John Cage proposent une « expérience directe[37] » de son travail de compositeur. Via le phénomène de mise en abîme, il donne des informations sur sa production musicale en la mettant en acte.

Les mots écrits forment chez John Cage une partition musicale, chez Yvonne Rainer ils composent une partition chorégraphique. S'il ne reste pas d'images de son solo *Dogmas of a Dogged Dog*, élaboré au sein de l'atelier de Robert Dunn en 1961, l'écrit qui fait office de partition nous permet de nous en faire une idée. Vous avez la chance de voir les notes de la danseuse sous la vitrine ici. Il n'est malheureusement pas possible de les manipuler mais voici ce que nous en dit Johanna Renard :

> De ce solo, il demeure une partition inscrite à la main par la chorégraphe, à l'encre bleue sur une série de feuilles de papier colorées, composant un livret non relié. Le texte du discours est entrecoupé par quelques parcimonieuses didascalies, qui retranscrivent les mouvements et les bruitages vocaux. En l'occurrence, l'exposé prend le pas sur le geste, comme c'est le cas dans la dernière partie[38].

On comprend à partir de ces éléments que la proposition d'Yvonne Rainer mêle la danse et le discours. Si de nombreuses onomatopées ponctuent la séquence, l'artiste diffuse aussi une réflexion théorique sur la façon dont le processus aléatoire enseigné par Robert Dunn s'oppose selon elle à l'image[39]. Cette façon d'articuler théorie et pratique dans une proposition chorégraphique hybride, mêlant danse et langage, est au cœur d'autres de ses

---

[36] Matthieu Saladin, « De face, de dos, de biais, de biais : les conférences-performances de John Cage », *op. cit.*, p. 59.

[37] *Ibid.*, p. 64.

[38] Johanna Renard, « Démontrer la danse : les danses-conférences d'Yvonne Rainer dans les années 1960 », *Déméter*, n° 5, 2020, p. 6.

[39] *Ibid.*

propositions, notamment *Some Thoughts on Improvisation* réalisé en janvier 1964 à la State University de New York. Cette performance fait suite à une improvisation réalisée quelques mois plus tôt au sein de l'exposition de James Lee Byars à la Green Gallery et dont on peut entendre la description dans *Some Thoughts on Improvisation*. Pendant la diffusion de l'enregistrement de la voix, qui partage aussi une réflexion plus large sur l'improvisation, la danseuse réalise des gestes différents de ceux qui sont décrits. S'instaure alors une sorte de hiatus entre ce qui est vu et ce qui est entendu... Ça vous rappelle quelque chose ? *21.3* de Morris, réalisé un mois après la performance de Rainer, oui tout à fait ! D'ailleurs à ce moment-là les deux artistes vivaient ensemble et j'imagine que l'une a influencé l'autre, ou qu'iels partageaient des intérêts artistiques proches. Pour revenir à *Some Thoughts on Improvisation*, on peut considérer que le texte devient ici une partition, mais une partition à ne pas suivre, pour mieux faire exister la réflexion partagée, selon laquelle l'improvisation est une expérience unique. Le caractère spontané de l'acte met en jeu des états de corps vulnérabilisants comme l'indique Johanna Renard :

> [...] il faut relever la dimension profondément subjective d'un texte qui vise à analyser l'intériorité de la danseuse et sa présence dans l'instant. Fondamentalement hybride, l'essai part du récit de l'expérience vécue pour conceptualiser l'improvisation. Il évoque, avec beaucoup d'ironie et d'autodérision, la dimension anxiogène de la situation d'improvisation, son incertitude, la précarité de l'interaction avec l'autre, l'incidence considérable du moindre geste[40].

Le discours crée une rupture avec la séquence dansée dans le sens où les gestes vus ne correspondent pas aux gestes décrits, par ailleurs il rend compte d'un état émotionnel. Cette partie du discours redouble le dédoublement du corps déjà amorcé par le décalage instauré entre la description d'une performance et celle réalisée en direct, dans le sens où on accède à des sensations intérieures qui ne sont pas forcément visibles sur le corps en mouvement de la chorégraphe.

Ce travail annonce les conférences-performances que la chorégraphe va développer par la suite, dans lesquelles elle va continuer à articuler le discours et la danse :

> En combinant un dessein pédagogique et le désir de théoriser le geste pendant qu'il s'exécute, elle invente une matrice scénique qu'elle dénomme "*performance demonstration*" (performance démonstration). Celle-ci lui permet de présenter ses réflexions sur le mouvement en les juxtaposant avec des séquences de mouvements

[40] *Ibid.*, p. 9.

> extraites de pièces précédentes, des diapositives, des films, un accompagnement sonore, des extraits de textes provenant de sources très diverses. Elle généralise alors un procédé qu'elle affectionne : la diffusion d'un enregistrement de sa propre voix lisant de manière monotone et inexpressive[41].

Comme vous venez de l'entendre, le propos qu'Yvonne Rainer associe à la danse est un propos théorique, qui partage une réflexion sur le mouvement. Pour autant, Johanna Renard précise dans la suite de son article que la parole diffusée ne vise pas à expliciter ce que le public observe, et évoque bien souvent autre chose que ce qui est vu. En instaurant une disjonction entre le commentaire verbal et le geste montré, l'artiste rend visible le discours en tant que tel : il existe indépendamment de la danse, n'est pas déterminée par celle-ci. Concernant *Performance Demonstration*, la chercheuse précise d'ailleurs :

> Rainer déconstruit l'autorité de la conférencière en adoptant un ton badin, ironique voire caustique, passant d'un sujet à l'autre sans opérer de transition [...]. En recourant à l'humour et à l'ironie, Rainer remet en cause la domination de la culture élitiste, dite "sérieuse", tout aussi bien que l'autorité symbolique du discours intellectuel[42].

Le travail d'Yvonne Rainer m'intéresse car il fait d'une situation didactique une proposition artistique ; si le propos informe sa danse, c'est de façon différée, et ce faisant, il s'expose lui-même et « s'informe » en tant que discours théorique que la danseuse se plaît à perturber.

L'articulation entre réflexion théorique et proposition artistique, au sein d'une forme conférencière, est aussi en jeu dans *Hôtel Palenque* donné en 1969 par Robert Smithson. Venez par ici jeter un œil aux diapositives prises par l'artiste lors d'un voyage au Mexique et qu'il diffuse pendant sa conférence. Laissez une minute pour que je lance la machine... voilà. Ça ne vous évoque pas le Mexique ? En effet, l'artiste surprend son public en consacrant son exposé à l'hôtel dans lequel il a séjourné plutôt qu'aux ruines mayas particulièrement visibles dans la province du Yucatán où il se trouvait. Passé ce premier niveau d'étonnement, en arrive un second : le discours de l'orateur et les images qu'il diffuse ne permettent pas de cerner l'architecture du bâtiment présenté. Le conférencier entraîne son auditoire dans une déambulation labyrinthique, ponctuée d'impressions personnelles et de description, d'informations savantes et de digressions. Comme l'indique Smithson cité par Boulouch et Corbel, l'enjeu ici n'est pas de rendre compte d'un espace lointain : « Reconstituer ce que

[41] *Ibid.*, p. 10.

[42] *Ibid.*, p. 13.

voient les yeux en mots, en un "langage idéal", est un exercice inutile. Pourquoi ne pas reconstruire notre incapacité à voir ?[43] ». L'association images/mots, loin de constituer un « langage idéal » au service de la reconstitution fidèle d'un lieu, devient finalement un outil qui prolonge les lacunes de la vision humaine tout en créant, via la juxtaposition des photos entre elles et les commentaires prononcés, un nouvel espace. De la sorte, cette conférence prolonge, selon Boulouch et Corbel, la production de Smithson :

> Il s'agit plutôt de saisir un moment hors des espaces institutionnalisés de l'art, pour explorer à travers une forme inédite l'"abominable" capacité des appareils photo et des caméras à "inventer de nombreux mondes" qui est alors au centre de sa réflexion. Imbriquant texte et images, la conférence illustrée contribue à un voyage inédit au centre de l'œuvre de Smithson : vers un Ailleurs entropique[44].

Dans cet exemple comme dans ceux précédemment commentés, la conférence présente un endroit propice à la création, à différents niveaux : il s'agit d'un événement discursif (un *speech event* comme je l'ai dit tout à l'heure en faisant référence à Hymes) qui met en scène un certain nombre de normes langagières et corporelles dont le caractère artistique peut être révélé par les performeur·ses ; par ailleurs elle constitue un espace, une situation, au sein desquels déployer son travail artistique.

Le fait d'envisager le discours comme un matériau de création peut à la fois interroger la matérialité de l'œuvre à nouveaux frais et conduire les artistes à le vider partiellement du sens. C'est le cas dans *L'art de la performance. Théorie et pratique*, réalisée pour la première fois en 1998 à Berne par Esther Ferrer. L'artiste est assise à une table, face à son auditoire, elle va prendre la parole. L'objet du propos est annoncé dans le titre de ce qui apparaît comme une conférence, et le mot « performance » sera répété à plusieurs reprises, rappelant que c'est bien de cela qu'il s'agit. Difficile pourtant de cerner ce qu'il en est dit : les autres termes employés par l'artiste sont incompréhensibles ; force est de constater qu'elle s'adresse au public dans une langue inventée, aux consonances multiples. Le mouvement des mains, des doigts, de la tête et des yeux, les intonations, le ton de la voix, le débit de la parole permettent néanmoins d'identifier la nature des

---

[43] Robert Smithson cité par Nathalie Boulouch, Laurence Corbel, « Déconstruire la conférence "Hôtel Palenque" de Robert Smithson », dans Laurence Corbel, Christophe Viart (dir.), *Paperboard. Conférence performance : artistes et cas d'étude*, *op. cit.*, p. 46.

[44] Nathalie Boulouch, Laurence Corbel, « Déconstruire la conférence, "Hôtel Palenque" de Robert Smithson », dans Laurence Corbel, Christophe Viart, *Paperboard. Conférence performance : artistes et cas d'étude*, *op. cit.*, p. 51.

passages : l'oratrice explique, commente, fait une parenthèse ou une digression, ironise, balaye d'un revers de main les propos qu'elle vient de citer, etc. L'éloquence des signes physiques et vocaux, est due au fait qu'ils sont directement empruntés au vocabulaire de jeu des conférencier·es. Tout comme Morris, en s'affranchissant du « texte », l'artiste expose la dimension multimodale de la conférence : d'apparence naturelle, elle n'en est pas moins construite. Et dans ce cas là aussi, la conférence devient en réalité la réalisation artistique de l'objet du propos : au lieu de donner une conférence sur la performance, elle réalise une conférence qui est une performance – et fait exister le caractère lacunaire de l'historiographie de la performance, reposant en partie sur la mémoire de celles·ceux qui s'y attèlent[45].

Les sciences du langage et notamment l'apport de l'anthropologie linguistique[46] nous ont permis de repérer tous les paramètres communicatifs en jeu dans la situation conférencière investie par les artistes. Le discours verbal et corporel se déploie dans un cadre spécifique dont l'identification oriente l'attitude, les prises de parole et les actes de tou·tes les interactant·es. Les artistes que j'ai mentionné·es ne se saisissent pas d'un texte scientifique pour en faire le matériau de leurs créations, mais bien du discours en action ; elles·ils se saisissent d'une situation didactique, avec tous les paramètres scénographiques, corporels, relationnels et langagiers qu'elle implique. Nous pouvons alors considérer que leur geste est performatif dans le sens où elles·ils effectuent un acte à un moment précis, pour et avec le public ; dans le sens aussi où elles·ils établissent un dispositif qui rend compte du caractère construit de ce qui est donné à voir, ici une conférence[47]. Les artistes révèlent alors, par la pratique, les caractéristiques de la situation investie.

À partir des quelques propositions artistiques que j'ai commentées ici, vous avez vu comment la subversion communicationnelle pouvait contribuer à mettre en évidence les normes d'une situation investie, celle de conférence.

---

[45] Clélia Barbut, « Raconter la performance, l'entretien comme cadre pour la reprise et la transmission des performances. Entretiens avec Esther Ferrer et Nil Yalter », Intermédialités / Intermediality, n° 28-29, 2016. URL : https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041081ar.pdf [consulté le 14/10/2024].

[46] Richard Bauman, « Verbal Art as Performance », *American Anthropologist*, vol. 77, n° 2, p. 290-311.

Alessandro Duranti, Steven P. Black, « Language Socialization and Verbal Improvisation », dans Alessandro Duranti, Elinor Ochs, Bambi B. Schieffelin (éd.), *Handbook of Language Socialization*, Malden, Blackwell, 2011, p. 443-463.

Alessandro Duranti, Kenny Burrel, « Jazz improvisation : A search for Hidden Harmonies and a Unique Self », *Ricerche di Psicologia*, n° 3, 2004 [2003], p. 71-101.

[47] Luca Greco, « Performance », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2018. URL : http://publictionnaire.huma- num.fr/notice/performance/ [consulté le 18 juillet 2023].

Je vous propose à présent d'entrer dans la pièce suivante, nous allons observer le même phénomène à propos d'une autre situation didactique, celle de la visite guidée.

La visite comme performance

Tout le monde y voit ?

Alors, derrière moi se trouve, sous vitrine, une nouvelle pièce de collection : un tailleur argenté et marron, parsemé de carreaux pied-de-poule, une chemise blanc cassé en soie, des bas blancs, et une paire de lunettes. Est-ce que certain·es reconnaissent cet ensemble ? Oui tout à fait, il s'agit de la tenue portée par Andrea Fraser/Jane Castelton dans le cadre de sa performance *Museum Highlights : A Gallery Talk* en 1989 au Philadelphia Museum of Art. L'artiste revêt un accoutrement coutumier des *docents* étasuniennes quand elles font visiter un musée ; cet ensemble contribue à construire le rôle de guide qu'elle s'approprie, et dans le même temps le contexte actualise le vêtement qui devient une tenue spécifique, inscrite dans un code social. Mais le tailleur ne suffit pas à faire la guide : si Andrea Fraser est identifiée comme telle, c'est aussi qu'elle se présente en ces termes[48] et qu'elle joue la partition langagière requise par la fonction qu'elle endosse et dont Jean-Paul Dufiet présente les caractéristiques dans les termes suivants :

> Dans la mesure où la visite guidée est la mise en œuvre d'un programme discursif qui prévoit un commentaire et la gestion d'un groupe de visiteurs, le guide produit nécessairement des énoncés de différentes natures : - transactionnels [...]. Grâce à eux, le guide transmet un savoir sur le référent. [...] - instructionnels [...]. - interactionnels (ou relationnels) [...][49].

Ces trois types d'énoncés, transactionnels, instructionnels et interactionnels, identifiés par Jean-Paul Dufiet, apparaissent dans le propos de Jane Castleton qui commente les expôts[50],

[48] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *October*, n° 57, 1991, p. 106 : « I'll be your guide today as we explore the museum, uh, its history, and its collection. ».

[49] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2012, p. 23-24.

[50] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *op. cit.*, p. 111 à titre d'exemple : « the chaste style, characteristic of the later years of Louis XVI's region... revealed here in the simplicity of their frames, and in

émet des consignes[51] et sollicite la parole des membres du public[52]. À ces énoncés caractéristiques s'ajoutent des faits de discours récurrents dans les visites tels qu'une orientation épidictique[53] et l'effacement des « origines de [l']expertise [de la guide] et de sa polyphonie[54] ». En effet, Jane Castleton emploie un vocabulaire laudatif[55] et ne source pas les nombreuses citations qu'elle inscrit dans son discours : elles n'apparaissent comme telles qu'à l'écrit, grâce aux guillemets employés dans la transcription.

Membership, you know, "plays a vitally important role in the life of the museum. Many members indicate that they joined the museum because they perceive it to be an institution of the highest quality, one of the world's great repositories of civilization. They see it as a place apart from the mundane demands of reality where an individual can fortify his or her linkage with the creative forces of the world, old and new."[2]

2. Robert Montgomery Scott and Ann d'Harnoncourt, "From the President and the Director," *Philadelphia Museum of Art Magazine* (Spring 1988).

Figure 1. Extrait de Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *October*, n° 57, 1991, p. 107.

La partition langagière interprétée par Andrea Fraser ne se limite pas au discours qu'elle prononce. Dans la perspective holistique que j'ai présentée tout à l'heure, cette partition langagière englobe, vous vous souvenez, « la variété des ressources utilisées par les participants dans leurs échanges : paroles, gestes, postures, regards, manipulation d'objets, déplacements[56] ». Si je n'analyserai pas en détail toutes ces composantes de l'interaction

the classical ornaments... carved with the most extreme crispness and brilliance of great beauty and refinement unusual interest of the utmost delicacy. »

[51] *Ibid.*, p. 133 à titre d'exemple : « Let's move on to the next gallery, shall we. »

[52] *Ibid.*, p. 106 à titre d'exemple : « can everyone hear me ? If you can't hear me, don't feel shy, just tell me to speak up. »

[53] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 158 : « C'est un des ressorts de la visite que de mettre en valeur les techniques, l'invention humaine, la magie de certaines œuvres, y compris dans certaines expositions scientifiques » d'où la présence d'un : « vocabulaire appréciatif confortant les intuitions des visiteurs » (p. 181).

[54] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 30.

[55] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *op. cit.*, p. 110 : « And just look at this view! Magnificient! »

[56] Véronique Traverso, « Analyses interactionnelles : repères, questions saillantes et évolution », *Langue française*, n° 175, 2012, p. 8.

entre la guide et son public, les photographies publiées dans *October*[57] et les indications[58] mentionnées par l'artiste dans le texte qu'elles illustrent, attestent que Jane Castelton réalise des gestes déictiques caractéristiques de sa fonction[59]. Ces différents éléments, auxquels on peut ajouter le contexte muséal dans lequel se situe l'action, contribuent à ce que les participant·es identifient la situation[60] comme relevant de la visite et collaborent en conséquence. Jean-Paul Dufiet explique que si la·le guide applique un certain nombre de normes langagières au cours d'une visite, c'est aussi le cas des membres du public :

> Les deux acteurs de la visite guidée connaissent les règles de ce genre discursif social, même si celles-ci ne sont écrites nulle part. Cette procédure d'apprentissage générique par la pratique collective de la langue et des échanges vaut d'ailleurs pour tous les autres genres discursifs sociaux. Il en résulte que les deux acteurs ont une compétence discursive avérée et qu'ils sont donc capables d'avoir un comportement adéquat à ce genre. Le guide attend un certain comportement social, langagier et physique de la part des visiteurs ; réciproquement les visiteurs, vis-à-vis du guide, ont des attentes, voire des exigences, culturelles et commerciales[61].

Il n'existe pas de manuel indiquant comment se comporter au cours d'une visite, néanmoins les participant·e·s s'attendent à apprendre des choses sur des objets dignes d'intérêt, savent qu'elles·ils doivent suivre la guide, l'écouter, ne pas l'interrompre, émettre des signaux d'écoute voire répondre à ses questions, en poser avec parcimonie. À son tour, le public joue sa partition. Cette adaptation des visiteur·ses à la situation identifiée, n'est pas une caractéristique exclusive des visites guidées. Comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni :

> Une fois que l'échange s'est engagé, il doit se dérouler selon un certain scénario, ou « script », schéma abstrait intériorisé par les interactants et correspondant à la

---

[57] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *op. cit.*, p. 114 et p. 116.

[58] *Ibid.*, p. 122 à titre d'exemple : « She moves around the corridor, gesturing to these things as she refers to them. »

[59] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 206 : « Le guide désigne, montre, explique par les gestes le fonctionnement des objets, dessine un accessoire, une figure, une démarche. ».

[60] À la lecture de Erving Goffman, « La situation négligée » dans Yves Winkin (dir.), *Les moments et leurs hommes*, Paris, Seuil/Les Éditions de Minuit, 1988, p. 143-149, j'emploie « situation » dans le sens où la régulation comportementale des interactant·es est directement liée à la perception mutuelle des participant·es à la situation.

[61] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 23.

> succession des activités qui composent l'interaction, en relation avec les « rôles » qu'elle implique (à chaque rôle correspond un certain nombre de tâches)[62].

La guide et les visiteur·ses sont les deux premiers éléments constitutifs de la visite ; le troisième correspond au « référent culturel, qui est aussi l'objet discursif[63] ». En effet, « la parole du guide [...] dirige l'admiration du visiteur vers des objets exceptionnels[64] ». Difficile pourtant d'attribuer l'adjectif « exceptionnel » au parking Benjamin Franklin visible depuis une fenêtre du musée, au tabouret d'un vigile, à l'écriteau « *exit* » placé au-dessus d'une porte, à la fontaine à eau, au vestiaire, à la salle de repos ou à la boutique, aux tables, chaises et poubelles de la cafétéria désigné·es par Jane Castelton[65]. Je vous invite d'ailleurs à jeter un œil au tabouret, à la fontaine à eau et à l'une des poubelles que j'ai réussi à acquérir et qui se trouvent sous cette vitrine. Alors, est-ce que ces objets vous semblent exceptionnels ?! Pas vraiment en effet... mais au cours de la visite d'Andrea Fraser, en intégrant ces éléments à son propos dithyrambique, la guide transforme la perception qu'en a le public. On comprend ici la relation d'inter-dépendance qu'entretiennent le contexte et le discours, analysée par Catherine Kerbrat-Orecchioni : « le contexte façonne le discours et le discours façonne le contexte en retour ; le discours est une activité tout à la fois *déterminée* (par le contexte) et *transformatrice* (de ce même contexte)[66] ». Dans ce cadre muséal, l'artiste applique les normes langagières spécifiques au contexte de visite dans lequel elle s'inscrit, dans le même temps, le discours transforme le contexte puisqu'il contribue à ériger au rang d'expôts des objets qui n'en sont pas. Intégrer ces objets banals aux propos d'une personne qui apparaît comme une représentante du musée, révèle le pouvoir de légitimation de l'institution. Reprenant avec ironie les mots d'Alfred H. Barr Jr, premier directeur du MoMA de New York, la guide présente d'ailleurs la fonction du lieu dans les termes suivants : « *the museum's task could be described as the continuous conscientious and resolute distinction of quality from mediocrity*[67] ». Le musée distingue, il a pour mission

---

[62] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 121.

[63] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 23.

[64] *Ibid.*, p. 19.

[65] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *op. cit.*, p. 110, 114, 115, 116, 119, 120, 121.

[66] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le Discours en interaction*, *op. cit.*, p. 74.

[67] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *op. cit.*, p. 117.

d'isoler les pièces « de qualité » des objets « médiocres ». Faut-il alors adhérer aveuglément au point de vue de la·du conservateur·rice qui aura procédé à la sélection des expôts ? Considérer que seul le bon goût, dépourvu de conjonctures sociales, politiques, matérielles, préside aux choix muséographiques ? On peut se poser ces questions à l'écoute de la citation de *Critique de la faculté de juger* de Kant avec laquelle l'artiste poursuit :

> La faim est le meilleur des cuisiniers et les gens qui ont bon appétit aiment tout ce qui se mange pourvu que ce soit comestible ; une telle satisfaction ne fait donc preuve d'aucun choix par goût. Ce n'est que quand le besoin est satisfait que l'on peut distinguer, parmi beaucoup de gens, qui a du goût et qui n'en a pas[68].

Si l'on considère, à la lecture du philosophe, que le goût n'est pas unanimement partagé, le musée semble garantir la mise en relation avec des œuvres de choix. En ce sens, il me semble que l'enjeu de la performance n'est pas tant de répondre à la question de savoir si le public relève de la catégorie des repus ou des gloutons que de faire apparaître les stratégies discursives qui conduisent à ranger l'institution muséale dans celle des gourmets. Comme nous avons commencé à le voir, considérer un objet banal comme un expôt, contribue à révéler le classement invisible opéré par l'institution, à indiquer sa capacité à distinguer[69]. S'il est courant, comme je l'ai déjà mentionné, que le discours des guides s'inscrive dans un registre laudatif, l'emploi d'adjectifs mélioratifs, associés au parking, à un tabouret et autres objets quotidiens, n'apparaît plus comme un usage langagier évident mais comme un outil indispensable à l'entreprise de légitimation propre à l'institution. Jean-Philippe Antoine l'analyse à propos de la conférence-performance, les écarts introduits par les artistes dans « le rituel ordinaire[70] » d'une situation discursive donnée, révèlent les rouages implicites de la situation. De la sorte, quand Jane Castelton commente les tableaux et sculptures exposé·es dans le musée, l'artiste montre des œuvres mais elle donne surtout à entendre le caractère normé du discours qui les présente. À l'écoute de ses paroles, l'emploi de

---

[68] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *op. cit.*, p. 117, en anglais dans le texte : « Hunger is the best sauce, and everything that is eatable is relished by people with a healthy appetite. [But]... a satisfaction of this sort shows no choice directed by taste. It is only when the want is appeased that we can distinguish which of many men has or has not taste ».

[69] Si Andrea Fraser se réfère à Bourdieu, cette démarche évoque aussi la façon dont Goffman, dans ses travaux, a contribué à faire de l'ordinaire un objet d'analyse de la sociologie et à montrer qu'il y avait un ordre que l'on pouvait étudier et analyser : Maud Verdier, « Ordre interactionnel », *Langage et société*, hors-série, 2021, p. 245-248.

[70] Jean-Philippe Antoine, « Un art exemplaire : la conférence-performance » dans Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence-performance*, *op. cit.*, p. 105.

superlatifs – « *This is the* ***most*** *spectacular* », « ***One of the most*** *jarring and emotionally effective interpretations*[71] » –, les énumérations d'adjectifs – « *The writhing, enchained, muscular... majestic, frenzied... vast and vigorous... perfectly complemented Europe's opulent palaces and churches...*[72] » – ne semblent plus imposé·es par le caractère spectaculaire des expôts mais ont un aspect convenu : elles·ils s'inscrivent dans le discours performatif de l'institution qui permet de faire reconnaître son rôle de censeur. On comprend ici pourquoi Andrea Fraser dit de Jane Castelton que ce n'est pas un « personnage » mais un « lieu de discours[73] », et en tant que « lieu de discours », s'actualise, par son intermédiaire, le pouvoir symbolique du musée[74].

Si des philosophes ont tenté d'établir des critères permettant de reconnaître le bon goût, le propos de la guide en pointe un très clairement : l'argent. En effet, les citations qui composent son discours établissent à plusieurs reprises une équivalence entre la richesse et le jugement artistique[75]. En pointant cette équivalence présupposée, exprimée dans les textes du musée au début du XXe siècle, Andrea Fraser fait apparaître le rôle qu'a pu jouer l'institution dans le maintien des catégories sociales. Pour reprendre la terminologie de Bourdieu, le musée apparaît, par la mise en scène de ces citations, comme un outil de reconduction du « sens de la position occupée dans l'espace social[76] ». En effet, si

---

[71] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *op. cit.*, p. 113.

[72] *Ibid.*, p. 113.

[73] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *op. cit.*, p. 107 : « While Jane is a fictional docent, I would like to consider her less as an individual "character" with autonomous traits than as a site of speech constructed within various relations constitutive of the museum. As such, Jane is determined above all by the status of the docent as a nonexpert volunteer. »

[74] Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire – L'économie des échanges linguitiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 14 : « [...] on doit se garder d'oublier que les rapports de communication par excellence que sont les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs. »

[75] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *op. cit.*, p. 109 : « The Municipal Art Gallery "that really serves its prupose gives an opportunity for enjoying the highest privileges of wealth and leisure to all those people who have cultivates tastes but not the means of gratifying them." And for those who have not yet cultivated taste, the museum will provide "a training in taste." », p. 112 : « "The public who buy clothes and table china and wallpaper and inexpensive jewelry, must be forced to raise their standards of taste by seeing the masterpieces of other civilizations and other centuries." »

[76] Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 2001, p. 301 : « [...] le sens de la position occupée dans l'espace social [...] est la maîtrise pratique de la structure sociale dans son ensemble qui se livre au travers du sens de la position occupée dans cette structure. Les catégories de perception du monde social sont, pour l'essentiel, le produit de l'incorporation des structures objectives de l'espace social. En conséquence, elles inclinent les agents à prendre le monde social tel qu'il est, à l'accepter comme allant de soi, plutôt qu'à se rebeller contre lui, à lui opposer des possibles différents, voire antagonistes : le sens de la position, comme sens de ce que l'on peut ou que l'on ne peut pas "se permettre", implique une acceptation

l'établissement prétend « former au goût[77] », l'artiste donne à entendre, au fil de la performance, qu'il s'agit de former au goût des classes dominantes, en le faisant reconnaître comme légitime.

La guide apparaît comme un maillon de l'institution, contribuant à sa reconnaissance, mais elle n'en est pas moins prise, elle aussi, dans des rapports de pouvoir. Conformément à sa fonction[78], Jane Castelton se fait le relais de propos qui ne sont pas les siens. Elle incarne une figure d'autorité[79], elle incarne le savoir[80] mais doit se contenter d'énoncer ce qui a été pensé et formulé par d'autres. En ce sens, elle est « [la locutrice] des énonciateurs spécialistes de son référent culturel[81] » ; un « lieu de discours » comme je l'ai dit tout à l'heure. Face à deux statues réalisées par Claude Michel (dit Clodion), elle reprend les mots de Fran R. Schumer issus d'un article du New York Times évoquant les cafétérias des musées[82]. Plutôt que d'analyser les propriétés artistiques des œuvres ou de contextualiser leur réalisation, le commentaire partage des considérations culinaires qui prolongent, prosaïquement, la métaphore de Kant :

> "Still, it takes very little to produce a perfect plate of fruit and cheese." Here, for example... [...] "Hunks of sharp white vermont cheddar served in rough-hewn blocks, and a single perfect apple are elegant in their simplicity and preferable... [...] to such daunting conbinations as chicken medallions with avocado."[83]

Le décalage entre les aliments mentionnés et ceux représentés, entre le commentaire attendu et celui prononcé, crée une situation absurde : la guide, telle un automate, répète des phrases sans prendre la mesure de leur incohérence dans le contexte donné, comme si elle était dépourvue de jugement critique sur ce qu'elle énonçait. En utilisant un registre

---

tacite de sa position, un sens des limites ("ce n'est pas pour nous") ou, ce qui revient au même, un sens des distances, à marquer et à tenir, à respecter ou à faire respecter [...]. »

[77] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *op. cit.*, p. 109 : « And for those who have not yet cultivated taste, the museum will provide "a training in taste." »

[78] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 30.

[79] *Ibid.*, p. 29 : « Pendant le déroulement de la visite guidée, le guide a une autorité légitime. ».

[80] *Ibid.*, p. 30 : « L'énonciation experte est constitutive du guide. Elle se définit ici par un savoir et des connaissances avec le référent culturel. ».

[81] *Ibid.*, p. 30.

[82] Fran R. Schumer, "Salad and Seurat: Sampling the Fare at the Museums", *New York Times*, April 22, 1987, p. C1.

[83] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *op. cit.*, p. 119.

discursif que l'on ne s'attendrait pas à voir utilisé pour décrire et commenter des objets et activités banales, elle rend compte de ce que Garfinkel a appelé les expériences de rupture de routine (*Breaching Experiments*)[84]. On peut avoir la sensation que Jane Castelton est ici rattrapée par un autre rôle qu'on imagine être le sien : celui de maîtresse de maison, soucieuse de dresser des assiettes élégantes, sans commettre l'impair du poulet à l'avocat. Les deux rôles semblent d'ailleurs fusionner à d'autres moments de la performance, notamment quand l'artiste préconise de limiter le nombre de bibelots à disposer sur le manteau de cheminée d'une chambre[85] : la guide et la maîtresse de maison relaient toutes deux la voix du bon goût. Si Jane Castelton est « un lieu discours », il apparaît progressivement que ce « lieu de discours » est de genre féminin. À la lecture des notes de bas de page présentes dans la transcription de la performance, on constate que la guide cite principalement des propos formulés par des hommes[86], et quand elle commente des œuvres, il s'agit de pièces produites par des artistes masculins[87]. Transparaît ici une répartition genrée des rôles dans l'art, selon laquelle les hommes assument le rôle d'auteur et les femmes tâchent de les promouvoir. Comme l'analyse Anne Creissels :

> En s'appropriant le discours sur l'art, Louise Hervé et [Clovis] Maillet, comme Andrea Fraser, débusquent les enjeux de pouvoir derrière la liberté affichée de l'art et l'universalité voulue de ses critères d'appréciation. Mettant en lumière les idéologies de l'art et bouleversant par leurs performances langagières les règles du jeu de l'art, ces [conférencier·es déviant·es] réactivent cette dimension politique, réflexive et subversive liée à la performance. Prêtant leur corps aux conventions, aux assignations, ces [prétendu·es passeur·ses] infiltrent en fait le discours, interprètes du refoulé de l'art, figures d'une altérité du discours sur l'art, d'une altérité du langage, d'une altérité des corps[88].

---

[84] Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, trad. de l'anglais par M. Barthélémy, B. Dupret, J.-M. de Queiroz, L. Quéré, Paris, Presses universitaires de France, 2020 [1967].

[85] Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *op. cit.*, p. 116 : « You take your ordinary, barnyard room, so to speak, the familiar room that you have lived in, that you never thought of as a work of art, and somehow, insensibly, you pull it about, you put a chair in a different place, you arrange the mantelpiece, get rid of half the impedimenta of the mantelpiece-you know how most people load up the mantelpieces-you simply strip it and you put one or two things there and you put them in the right place ... an artist will do that . . . Well, that's what a museum does, I think, for all of us. »

[86] Par exemple Nathaniel Burt, Walter Trattner, Joseph Widener, Fiske Kimball, John Lukacs, Walter B. Miller, Alfred H. Barr Jr, Kant, David Herbert Lipson, Cortissoz, Edwin C. Broome.

[87] Par exemple Nicolas Poussin, Simon Vouet, Augustin Pajou, Jean Pierre Antoine Tassaert, Adam Weisweiler.

[88] Anne Creissels, *Le Geste emprunté*, Paris, Le Félin, 2019, p. 83.

En performant une féminité docile et subordonnée, Andrea Fraser révèle le poids d'impensés sexistes dans l'organisation du champ de l'art, pourtant perçu comme un domaine émancipé de conjonctures sociales.

Revenons à ce tailleur que nous avons sous les yeux : porté par la *docent*, il incarne le sérieux de sa fonction mais évoque, dans le même temps, l'uniforme porté par les femmes subalternes : celui d'une hôtesse de l'air dans un avion, d'une hôtesse d'accueil dans un magasin ; il devient, dans le musée, celui d'une hôtesse de visite. Parcouru, au fil de la performance, par un discours hétérodoxe, « le corps soumis, invisibilisé par l'institution qu'il est censé représenter, devient corporéité dissidente par cette oralité déviante[89] ».

La proposition historique d'Andrea Fraser est un point de départ pour envisager la visite comme performance : l'artiste réalise une œuvre appelée « performance » dans le sens où elle est réalisée à un moment donné, pour un public et avec lui[90], mais la visite constitue aussi une performance en tant que « dispositif théorique[91] » dans le sens où le dispositif instauré permet de prendre du recul sur une activité sociale. En effet, en reproduisant le réel, l'acte artistique dévoile le caractère construit de ce qu'il donne à voir ; il contribue à faire apparaître les rouages de la forme convenue qu'est la visite guidée. J'ai ainsi indiqué que la visite se déroule selon un certain nombre de règles connues des participant·es bien que jamais apprises comme telles ; règles révélées ici par les écarts introduits par l'artiste. Par ailleurs, comme vous l'avez compris à partir de la proposition d'Andrea Fraser, performer la visite, en identifiant les caractéristiques d'un genre discursif, « laisse transparaître le caractère idéologique des dispositifs muséaux[92] ». Avec ironie, l'artiste désigne en effet les rapports de pouvoir reconduits par le musée – rappelons que l'historiographie contemporaine voit en elle une figure de proue de la critique institutionnelle[93].

À partir de la proposition d'Andrea Fraser, nous pouvons envisager la visite comme performance. Ce glissement, qui nous mène d'une situation de médiation à un acte artistique est constitutive du travail de recherche que j'entends vous faire visiter. Il

---

[89] *Ibid.*, p. 81.

[90] Luca Greco, « Performance », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, *op. cit.*

[91] *Ibid.*

[92] Nicolas Heimendinger, « Le grand récit de la critique institutionnelle », *Marges*, n° 22, 2016, p. 51.

[93] *Ibid.*

détermine ce que je nommerai le « corpus » de la thèse, autrement dit les œuvres réunies à l'étage, que nous visiterons dans un second temps.

Pour l'instant, je vous invite à me suivre dans la pièce suivante : nous allons à présent interroger la place que je souhaite accorder à l'expérience dans le travail scientifique que vous êtes en train de parcourir.

L'EXPERIENCE COMME POINT DE DEPART DE L'ANALYSE

Entrez, ne prenez pas peur face à tous ces câbles et appareils d'enregistrement.

Il s'agit d'un dispositif d'analyse des perceptions fantasmé par Merleau-Ponty mais qu'il n'aura malheureusement jamais pu expérimenter. L'appareil est encore en développement donc moi non plus je n'ai pas eu l'occasion de l'utiliser lors de ma découverte des visites-performances ; je m'appuierai donc sur ma mémoire, des photographies, vidéos et les notes que j'ai prises pour partager l'expérience que j'en ai eues. En effet, c'est l'expérience perceptive des visites-performances que je vais tenter de restituer, car c'est elle qui constitue le point de départ de ma recherche et de leur conceptualisation. En ce sens, je m'inscris dans une démarche phénoménologique telle qu'elle a été conceptualisée par Merleau-Ponty, pour qui :

> Tout l'univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde[94].

Cette thèse que vous visitez constitue – pour reprendre les termes de Merleau-Ponty – « l'expression seconde » de l'expérience préalable que j'ai faite des visites-performances. Tenter de réactiver, dans l'écriture, cette expérience préalable a pour objectif de faire exister le point de vue qui les a saisies. En effet, si l'expérience du monde préside à tout commentaire scientifique, elle est dépendante de la personne qui la vit. En ce sens, il me semble important de rappeler, via la rédaction, que l'analyse des visites-performances du corpus n'est pas neutre mais dépend d'un regard subjectif, le mien. Prendre pour point de

[94] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 2-3.

départ mon expérience des visites-performances me permet ainsi de mettre en évidence un « regard situé ». Pour celles·ceux qui ne seraient pas familier·es de cette notion – ou pour celles·ceux qui voudraient s'assurer que je la maîtrise – je me permets de vous lire un extrait du chapitre de Donna Haraway sur les savoirs situés, avant d'apporter quelques précisions :

> Le regard mythique qui inscrit tous les corps marqués permet à la catégorie non marquée de prétendre voir sans être vue, de représenter alors même qu'elle échappe à la représentation. Ce regard dénote les positions non marquées "Homme" et "Blanc", tonalités qui pour des oreilles féministes sont parmi les plus discordantes du mot "objectivité" dans les sociétés scientifiques et technologiques, industrielles avancées, militarisées, racistes et dominées par les hommes – autrement dit ici, dans le ventre de la bête, les Etats-Unis de la fin des années 1980. J'aimerais enfin arriver à une doctrine de l'objectivité corporéisée, susceptible d'accueillir les projets d'une science féministe paradoxale critique : parler d'objectivité féministe, c'est tout simplement parler de *savoirs situés*[95].

La biologiste et philosophe souligne ici le mésusage qui est fait du terme « objectivité » dans le champ scientifique, qui n'est pas exempt des rapports de pouvoir qui structurent la société. Si ce mot désigne l' « attitude de la personne qui se veut dépourvue de partialité[96] », l'autrice montre qu'il recouvre le point de vue de ceux qui occupent une place dominante ; place qui octroie le privilège de se penser neutre et impartial, là où seul le point de vue des autres serait déterminé par les spécificités qui les « marquent ». Situer son savoir, s'interroger, en tant que scientifique, sur la position qui est la nôtre au moment de produire de la connaissance, apparaît pour la chercheuse comme le moyen de faire émerger les « perspectives partielles [qui] valent promesse de vision objective[97] », précisément car elle reconnaît et tient compte de son incomplétude. L'objectivité est ainsi envisagée comme reposant « sur une corporéisation bien particulière et précise – définitivement pas sur une fausse vision qui promet de transcender toute limite et toute responsabilité [98] ». Pour terminer là-dessus, j'ajouterai que les savoirs situés permettent de dépasser l'opposition entre une prétendue objectivité scientifique et le relativisme qui ne tient pas compte de la

---

[95] Donna Haraway, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, trad. de l'anglais par O. Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2009 [1991], p. 332.

[96] D'après la définition du TLFi. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/objectivit%C3%A9 [consulté le 12/06/2025].

[97] Donna Haraway, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, *op. cit.*, p. 335.

[98] *Ibid.*, p. 334.

position occupée par les producteur·rices de connaissance et met tout travail sur un plan d'égalité.

Je viens d'expliquer pourquoi je place au centre de ma recherche l'expérience que j'ai faite des visites-performances, et vous comprendrez que ma participation aux propositions artistiques a constitué un des critères de sélection des œuvres. Pourtant, je dois préciser que pour deux d'entre elles, c'est uniquement via une captation que j'y ai eu accès. La vidéo n'entraîne pas une expérience physique de la performance, néanmoins, elle permet de se projeter dans la visite et c'est ce à quoi je me suis efforcée. En effet, j'envisage la participation aux performances comme une démarche, qui va au-delà d'une simple présence, et qui consiste dans le fait d'entrer dans la proposition, même via un écran. La captation m'a notamment permis de me laisser traverser par le discours des guides-artistes, et d'envisager, à partir des images, l'expérience sensible qu'il a suscitée dans l'espace traversé. Je me suis efforcée, pour reprendre les mots de Catherine Kerbrat-Orecchioni à propos de l'analyse d'une interaction, « d'adopter le point de vue des participants » :

> [...] je dirai que la formule selon laquelle l'analyse doit « adopter le point de vue des participants » revient à admettre que son interprétation doit être une reconstitution (toujours plus ou moins aléatoire) des interprétations effectuées par tous les participants à l'interaction (voir supra), reconstitution qui se formule explicitement dans un métalangage adapté. Le sens d'un énoncé, c'est quelque chose qui s'y trouve plus ou moins profondément caché (selon qu'il est exprimé plus ou moins implicitement ou explicitement), et que l'on découvre en mobilisant les ressources interprétatives dont on dispose[99].

Pour saisir au mieux les propositions artistiques auxquelles je n'ai pas assisté en personne, je me suis ainsi efforcée d'interpréter les énoncés des performeur·ses à partir de ma réception mais en tenant compte aussi des ressources interprétatives dont disposaient les visiteur·ses. Pour être plus précise, je n'ai pas essayé de me mettre à la place des visiteur·ses présent·es à la performance mais j'ai plutôt tenté de compléter ma perception tronquée des performances en tenant compte des ressources disponibles au moment de la visite, notamment la déambulation. Propre au format investi par les artistes, la déambulation participe à la reconfiguration, tout au long de la performance, de l'espace interactionnel tel que l'envisage Lorenza Mondada :

[99] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le Discours en interaction*, *op. cit.*, p. 85.

> [...] nous avons proposé la notion "d'espace interactionnel" pour décrire la façon dont les cadres participatifs s'ancrent dans l'espace, à travers l'arrangement détaillé et dynamique des corps des participants, sensible à l'organisation de la parole en interaction, à l'attention mutuelle, aux focus d'attention conjointe et aux objets manipulés au cours de l'activité. Cet espace interactionnel est constamment établi, transformé et réétabli au fil de l'interaction. Cela est d'autant plus le cas lorsque l'interaction implique de la mobilité, les participants se déplaçant dans le cours de leur action[100].

On comprend ici que l'espace interactionnel n'est pas une donnée fixe mais qu'il est sans cesse reconfiguré, notamment, dans une visite guidée (performative ou non) par le déplacement qu'elle suppose. En tenir compte est nécessaire pour cerner le propos du guide dans toute son indexicalité. En conclusion de son article, Lorenza Mondada note ainsi que :

> Dans une activité structurée par la mobilité des participants comme la visite guidée, la marche devient ainsi une ressource centrale pour la constitution et la négociation de l'intelligibilité de l'action[101].

En préambule de notre visite, autrement dit, avant que vous ne m'emboîtiez le pas, j'ai envisagé la marche à partir des théories philosophiques qui associent le déplacement du corps à l'élaboration de la pensée. Je vous ai proposé ici d'aller plus loin en quelque sorte, d'envisager la marche comme un élément constitutif des visites guidées et d'en faire, à ce titre, une ressource pour l'appréhension des performances du corpus ; je voudrais à présent que nous observions comment la déambulation peut aussi constituer une ressource afin de les restituer.

Je vous invite pour cela à me suivre dans la pièce suivante.

---

[100] Lorenza Mondada, « Descriptions en mouvement : l'organisation systématique du déplacement dans la visite guidée », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 163.

[101] Lorenza Mondada, « Descriptions en mouvement : l'organisation systématique du déplacement dans la visite guidée », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 197.

L'ECRITURE COMME *REENACTMENT*

Vous l'avez constaté, ici rien n'est exposé au centre de la pièce mais tout se joue sur les murs, recouverts de miroirs qui se reflètent à l'infini. Pour le dire autrement, nous venons d'intégrer un dispositif de mise en abyme, notion centrale de la thèse étant donné que le processus d'écriture s'inscrit dans le format de son objet d'étude, la visite-performance.

Comme je l'ai annoncé au début du tour, chaque étage de ce bâtiment est consacré à l'une des cinq visites-performances du corpus ; je les aborderai toutes depuis le rôle de guide que j'endosse aujourd'hui. Autrement dit, je vais tenter de vous faire « visiter » l'expérience que j'ai eue des visites-performances ainsi que les réflexions que j'ai élaborées à partir de leur fréquentation. À chaque étage, vous constaterez ainsi que mon discours ne tente pas de cerner la proposition performative mais plutôt d'en partager le déploiement en restituant (ou en projetant) l'expérience corporelle du déplacement, élaborant ainsi une écriture en mouvement. Ce mode d'écriture propose un élément de réponse aux questions posées intrinsèquement par le corpus : comment restituer des œuvres éphémères ? Comment transmettre une réflexion sur des œuvres à des personnes qui ne les ont pas vues, ni la possibilité de les voir ? Pour préciser ma démarche et mieux faire apparaître la façon dont elle répond à ces interrogations, je voudrais convoquer la notion de *reenactment* qui ne vous est certainement pas étrangère.

Le *reenactmen*t, qui désigne « la répétition performative ou la re-création de situations et d'événements historiques connus ou moins connus de l'histoire[102] » est associé au champ théâtral, comme en témoigne la traduction du terme – « reconstitution jouée[103] » – proposée par Aline Caillet. De son côté, l'Oxford Dictionary, cité par Anne Bénichou[104], précise que « *writing is frequently a form of reenactment* ». À partir de cette définition, je considère que la « répétition performative » caractéristique du *reenactment* peut s'effectuer dans et par l'écriture. Cette ambition préside déjà à la rédaction de l'introduction que vous êtes en train de parcourir. Il ne s'agit pas ici de re-créer une situation précise et révolue mais

[102] Aline Caillet, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, n° 17, 2013, p. 66.

[103] *Ibid.*, p. 67.

[104] Anne Bénichou, « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial », *Intermédialités*, n° 28-29, 2016. URL : https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041075ar/ [consulté le 09/06/2025].

de « faire visite » avec l'écriture, autrement dit de répéter performativement une caractéristique commune à toutes les performances analysées dans le cadre de la thèse. Prenons un instant pour comprendre cela. J'ai expliqué tout à l'heure quelles étaient les normes communicationnelles de la visite guidée et vous pouvez constater que la situation dans laquelle nous nous trouvons rassemble les trois composantes caractéristiques d'une visite : la guide (que je suis), les visiteur·ses (que vous êtes), le référent culturel (que constitue la thèse). Dans mon discours alternent des énoncés instructionnels, transactionnels et même... vous vous souvenez du dernier ? Quand la guide sollicite la participation des participant·es... Relationnels, oui, tout à fait. Se pose alors la question de la présence des corps, celui de la guide, celui des visiteur·ses, qui, dans une visite guidée se déplacent, font des gestes, s'expriment. Derrière les mots que vous lisez sur le papier se trouve bien un corps : tandis que je m'adresse à vous, je porte évidemment des escarpins et un tailleur (je dois même avouer que parfois j'enfile celui d'Andrea Fraser qui se trouve dans la première alcôve, mais ça reste entre nous). Ce corps passe d'un endroit à un autre, désigne des objets de la main, vérifie, en se dressant sur la pointe des pieds, que tout le monde suit... Oui, parce que je suis plutôt petite, ce qui vous empêche parfois de me voir quand on circule, mais je veille toujours à parler depuis un endroit un peu surélevé, pour être bien visible au moment où je prends la parole, comme maintenant par exemple. Et je m'efforce de parler fort, donc vous ne perdez rien de ce que je vous dis. Quant à ma voix, je serais bien en peine de la décrire, autant que vous l'imaginiez la plus agréable possible : nous allons passer un peu de temps ensemble et je ne voudrais pas que vous vous en lassiez. D'une pièce à l'autre, le bruit de mes talons est souvent recouvert par vos chuchotements, le frottement de vos habits, vos propres pas, mais si vous prêtez bien l'oreille, je suis sûre que vous les entendrez. Mon visage a peut-être trahi mon trouble quand vous avez souligné en rouge certains passages et noté (était-ce de l'agacement de votre part ?) des commentaires dans la marge, pour autant je veille à garder mon calme et mon sourire. On ne va pas se mentir, si l'écrit prive la visite d'authenticité, il a le mérite de vous épargner les bafouillements, hésitations, tics de langage et répétitions[105]. Oui j'en ai quand même laissé quelques-unes :

[105] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le Discours en interaction*, *op. cit.*, p. 42 : « Étant généralement improvisée, la « parole » se caractérise par la présence massive de « ratés » [...] : ratés d'élocution (bafouillages, bégaiements et lapsus, marqueurs d'hésitation), ratés syntaxiques (faux départs et constructions qui restent en suspens, « bribes », constructions bancales, télescopages syntaxiques), ratés lexicaux (décelables par les reformulations et rectifications, etc.). S'agissant du cas des auto-corrections lexicales, [...] Blanche-Benveniste nous affirme (2000 : 19-20) qu'on peut en trouver jusqu'à sept successives, ce chiffre constituant le seuil au-

je ne voudrais pas que vous ayez l'impression que je récite un texte universitaire que j'aurais appris par cœur. Dans le même sens, dès que je vous fais pénétrer dans une nouvelle alcôve, je m'assure que tout le monde suit, que tout le monde y voit, en demandant aux autres de se serrer par exemple. On peut dire ça oui, chaque entrée constitue une sorte de transition, une transition verbale, spatiale et corporelle en quelque sorte. De votre côté, si vous souhaitez ressentir plus activement le principe de déambulation caractéristique des visites guidées, vous pouvez tout à fait changer de pièce quand je l'indique. Mais quelque chose me dit qu'indépendamment de l'efficacité potentielle de mon propos, vous ne renoncerez pas au confort de votre siège de bureau : pour une fois qu'on peut suivre une visite sans piétiner de salle en salle ! Et vous avez raison, vous serez certainement plus concentré·es confortablement assis·es que mal installé·es sur le rebord de la baignoire ou de la table de la cuisine.

Peut-être que vous n'aviez pas imaginé le bruit de nos pas ni le timbre de ma voix ; peut-être d'ailleurs que vous n'y prêteriez pas attention si nous étions dans le même espace à présent. Ce qui m'importe, c'est que vous acceptiez de vous projeter dans la visite-performance que j'élabore depuis les premières pages de ce manuscrit afin d'expérimenter l'objet de ma recherche. Je disais tout à l'heure que l'expérience des œuvres de mon corpus constituait le point de départ de mon travail, eh bien il me semble que vous le recevrez plus efficacement en faisant à votre tour l'expérience d'une visite-performance.

La proposition qui est la mienne s'inscrit dans ce que Pierre-Damien Huyghe nomme une recherche « avec l'art[106] ». À la différence de la recherche « sur l'art » ou de la recherche « en art », elle a pour spécificité d'articuler la théorie et la pratique ; d'articuler la façon de produire de la théorie à l'œuvre qui en est l'objet. Pour Brad Haseman, si une telle démarche prend racine dans le champ de la création[107], elle se manifeste aujourd'hui dans d'autres disciplines et apparaît comme une alternative à la recherche qualitative et quantitative :

---

delà duquel "on arrive dans les zones dites pathologiques", ce qui veut dire qu'en deçà, on reste dans la normalité – c'est dire à quel point ces phénomènes peuvent être envahissants dans le discours oral. » Si le discours de la·du guide est préparé et répété, certaines parties, liées aux aléas de la visite et aux interactions avec les visiteur·ses sont forcément improvisées et plus propices à ces « ratés ».

[106] Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux : arts, architecture, design*, Paris, B42, 2017.

[107] Brad Haseman, « A Manifesto for Performative Research », *Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"*, n° 118, p. 98-106.

> Dans cette troisième catégorie de recherche [...] les données symboliques fonctionnent de manière performative. Elles ne se contentent pas d'exprimer la recherche, mais deviennent, par cette expression, la recherche elle-même. [...] Il ne s'agit pas d'une recherche qualitative : elle est elle-même[108].

L'articulation entre la théorie et la pratique devient ici une imbrication, qui entraîne la formulation des résultats de la recherche « à travers le langage et les formes symboliques[109] » de l'objet étudié. En ce qui me concerne, les visites-performances sont des propositions artistiques langagières, en ce sens, la restitution de mon travail prend forme dans les mots que vous lisez et ne rompt pas radicalement avec la restitution d'une recherche qualitative. Néanmoins, tout comme les visites-performances de mon corpus subvertissent le format discursif qu'elles investissent, le discours que je déploie en ce moment s'affranchit de certaines conventions qui président à l'élaboration d'une visite guidée ainsi qu'à l'écriture d'une thèse de doctorat. Pour Brad Haseman, ces conventions sont perçues par les chercheur·ses qui investissent ce qu'il nomme « une recherche performative » comme des « restrictions méthodologiques » qui justifient le déploiement d'autres voies d'expression scientifique. En ce qui me concerne, pendant mes répétitions, je me suis longtemps adressée à vous depuis un « nous de majesté » qui s'est finalement avéré incohérent vis-à-vis de ma démarche. À partir du « je » que j'emploie à présent, je peux beaucoup plus efficacement construire mon ethos de guide et faire exister les réflexions suscitées par mon corpus langagier. Mais je ne serai pas la seule à parler ici. Vous pourrez aussi entendre les artistes qui ont réalisé les performances du corpus. Enfin, ce n'est pas leurs voix que vous entendrez mais la mienne, qui tente de restituer les entretiens que j'ai réalisés avec les artistes. Afin de rendre compte au mieux des œuvres que les lecteur·rices ne pourront pas voir, et de façon cohérente à la double inscription disciplinaire de ma recherche, je me saisis aussi d'outils méthodologiques propres à la linguistique interactionnelle et multimodale, comme la transcription[110]. Développée grâce à l'évolution de l'enregistrement audio et vidéo, elle a pour objectif de restituer les ressources multimodales de la parole et de l'action en interaction.

---

[108] *Ibid.* [Ma traduction].

[109] *Ibid.* [Ma traduction].

[110] Les conventions utilisées sont celles de ICOR du laboratoire ICAR de Lyon : https://icar.cnrs.fr/corinte/conventions-de-transcription/.

Comme le précise Lorenza Mondada :

> Les ressources multimodales ne se limitent pas à une gestualité, même si celle-ci occupe de l'espace ; elles incluent, outre les gestes, les regards, les mimiques faciales, les postures du corpus, les déplacements et les arrangements spatiaux/dispositions spatiales, ainsi que les manipulations d'artefacts dans l'action. Par "ressources multimodales" on renvoie donc à toutes les formes – y compris linguistiques – et à tous les détails que les participants mobilisent pour rendre intelligible l'interaction, ressources vers lesquelles ils s'orientent dans des pratiques de compréhension, d'interprétation, voire d'analyse en temps réel de l'interaction en cours, immédiatement incorporées à l'action qu'ils produisent[111].

En ce sens, la transcription de certains passages de trois performances du corpus me conduit à étudier avec précision le discours et l'action des artistes en interaction, en tenant compte de toutes les ressources convoquées dans les extraits choisis. Toutes les performances n'ayant pas été filmées, il ne m'a pas été possible de transcrire des extraits de chacune d'entre elles, donc les modalités d'analyse varient sensiblement d'une performance à l'autre. Cette légère différence de traitement est aussi liée à ma participation ou non aux performances. Pour deux d'entre elles, comme je vous l'ai déjà précisé, je n'ai eu accès qu'à la captation qui en avait été faite. Si, comme je l'expliquerai plus tard, cela ne m'a pas empêchée de me projeter dans le dispositif en cours, l'expérience à laquelle elles invitent est peut-être moins centrale que pour les autres dans la restitution que j'en donne. Conformément aux pratiques des linguistes, j'ai choisi de concentrer la recherche sur des études de cas. Afin de mettre en lumière les normes communicationnelles du genre discursif qu'est la visite guidée et de comprendre comment les artistes du corpus les subvertissent, il m'a aussi semblé nécessaire de choisir des visites-performances en langue française.

Vous venez de voir que pour produire une réflexion qui s'articule aux œuvres du corpus, j'ai investi une écriture performative. En ce sens, la thèse que nous sommes en train de parcourir est un travail scientifique, qui répond à des normes académiques, pour autant elle intègre dans le même temps une dimension artistique. S'il m'a semblé nécessaire de produire de la théorie depuis la pratique artistique, je vous invite à présent à découvrir comment les réflexions théoriques soulevées au cours de la thèse ont cette fois orienté ma pratique artistique, suivez-moi.

---

[111] Lorenza Mondada, « Documenter l'articulation des ressources multimodales dans le temps : la transcription d'enregistrements vidéos d'interactions », *Cahiers de l'Université de Perpignan. Lettres, Sciences humaines, juridiques, économiques et sociales*, n° 37, 2008, p. 130.

La recherche comme creation

Tout le monde est entré ? Serrez-vous s'il vous plaît... voilà.

Alors non, nous ne sommes pas revenu·es à l'alcôve consacrée à Andrea Fraser, mais ici aussi, trône, au milieu de la pièce, une tenue sur un mannequin : une veste de costume noire sur une chemise blanche, ensemble intemporel dirait *Marie-Claire*, quoique plus moderne que le tailleur pied de poule que nous avons vu tout à l'heure. Ces habits sont les miens ; regardez, il s'agit de la copie exacte de ceux que je porte en ce moment. Ce sont les miens mais je les mets en réalité très rarement, principalement à l'occasion de performances. Ils composent mon costume de conférencière, ou de guide, fonctions que j'endosse dans plusieurs propositions artistiques, dont je vais parler à présent pour tenter de faire apparaître comment elles s'articulent à ma recherche doctorale.

Vous l'aurez compris je pense, je m'intéresse au langage, à la dimension artistique qu'il est possible de voir dans les normes communicationnelles qui régissent les interactions ou les situations de la vie sociale, mais aussi aux rapports de pouvoir qui s'inscrivent dans les échanges. Dans plusieurs performances que j'ai réalisées, je me saisis de ces différents aspects via l'instauration de dispositifs polyphoniques. Je vous donne quelques exemples pour que ce soit plus parlant. Avec *Mon nom n'est pas A. M.*, je réalise une visite-performance sur la pratique artistique d'Alain Michard, à partir d'une circulation dans son site internet.



Figure 2. Clémence Canet, *Mon nom n'est pas A. M.*, 11 mars 2024, visite-performance, Université Paris 8, journée d'étude *La création, pédagogique, artistique et scientifique*, photo Anne Creissels.

Aux commentaires que je formule en direct, qui décrivent des travaux et interrogent la démarche du chorégraphe-comédien-réalisateur, se mêlent d'autres de mes commentaires, pré-enregistrés, qui portent cette fois sur la situation de visite en cours. M'appuyant sur les travaux de Dufiet comme je l'ai fait ici en début de visite, j'analyse mes prises de parole en expliquant par exemple pourquoi il s'agit d'un énoncé transactionnel ou instructionnel, pourquoi je souris, pourquoi je ne cite pas mes sources. Le dispositif instaure ainsi une prise de distance vis-à-vis du format investi, prise de distance qui me permet de déjouer certains rapports de force propre à la situation discursive de la visite guidée. En effet, Dufiet parle d'une « inégalité des participants[112] » propre au genre de la visite guidée, la·le guide étant en position haute[113] vis-à-vis du groupe qu'elle·il conduit. La voix pré-enregistrée me permet d'exposer cette inégalité, tout en questionnant la façon dont les ressorts discursifs du genre investi contribuent à construire la figure d'autorité que j'incarne. Il en est de même dans *Le rythme dans la peau*, performance cocréée avec l'artiste

[112] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 27.

[113] Qualificatif employé par Michèle Gellereau se référant à Vion dans : Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 81-82.

Renata Andrade, dans laquelle nous retraçons l'histoire de la samba afin d'interroger les stéréotypes associés à l'identité culturelle brésilienne. La diffusion d'une voix pré-enregistrée au milieu du discours scientifique transmis, nous permet cette fois de mettre en évidence la place à partir de laquelle nous abordons chacune cette question.

Le fait d'instaurer un dispositif polyphonique se retrouve aussi dans les textes que j'écris en tant que critique, sur des artistes ou des expositions. À propos des tapisseries de MioSHe exposées au parlement de Bretagne en 2023, je mêle à ma présentation des œuvres, les commentaires potentiels de spectateur·rices. Le travail de mise en forme graphique que j'ai effectué me permet de donner au texte la forme d'une trame dans laquelle s'entremêlent des voix, rappelant l'étymologie commune de texte et de tissu.

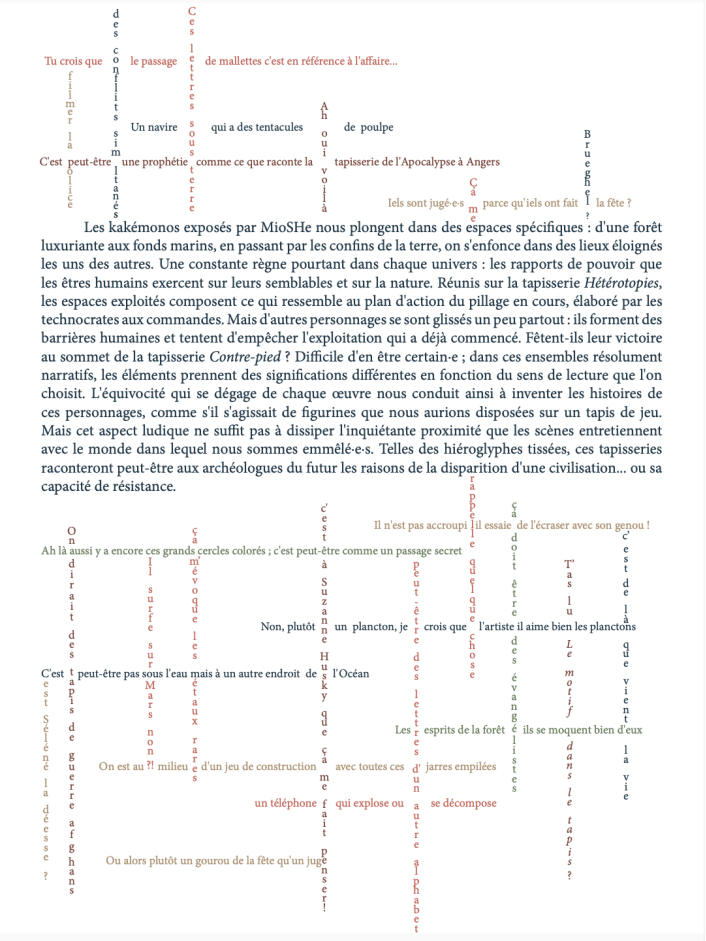


Figure 3. Clémence Canet, *Hétérotopies*, 2023, texte de présentation des tapisseries de MioSHe, Parlement de Bretagne.

À propos du travail de Julien Gorgeart, je tente cette fois d'exprimer la narration que l'on peut élaborer à partir des scènes représentées sur ses toiles, tout en suggérant que

d'autres récits sont possibles. Il s'agit pour moi de ne pas enfermer la compréhension d'une œuvre ou d'un travail mais de porter un regard spécifique et situé, tout en rendant audibles d'autres pistes de lecture. Là aussi, cette démarche entre en cohérence avec celle que je déploie dans ce travail de thèse et que j'ai présentée tout à l'heure, en convoquant notamment Donna Haraway et les savoirs situés.

La polyphonie que je déploie bien souvent dans les textes, a aussi pour objectif de faire exister, à l'écrit, des éléments qui me semblent constitutifs de la proposition artistique que je commente. À propos de l'apprentissage de la vannerie par Clara Denidet au fil de sa résidence, je tente par exemple d'inscrire dans le texte qui présente son projet, les mots de celles·ceux qui lui ont transmis leurs gestes. Il s'agit pour moi d'inscrire au cœur de sa démarche le partage de savoirs, d'en faire un élément constitutif de son travail. Ce principe entre en résonnance avec celui que présente Laurent Zimmerman à propos de la critique littéraire :

> Plutôt que de fixer l'œuvre comme un objet devant soi, il s'agira de tenter de saisir son principe générateur par l'invention d'une machine qui en continue le déploiement. [...] Mais ce qui compte surtout, outre la solution en tant que telle, c'est la relance de la machine fictionnelle qui permet certes de poser des questions quant à la littérature, quant à la place du lecteur et quant au fonctionnement d'un monde imaginaire, mais surtout d'offrir une chambre d'écho à ce que l'œuvre propose, en ne la considérant pas comme un objet mais comme un principe générateur[114].

Dans l'extrait que je viens de vous lire, l'auteur propose d'envisager la critique comme une forme de prolongement de l'œuvre étudiée, ce à quoi je m'efforce concernant les travaux sur lesquels je suis amenée à écrire. Je tente d'en saisir et d'en déployer le « principe générateur » dans le commentaire que j'élabore à leur propos – tout comme je mets en acte, dans l'écriture de la thèse, le principe de visite constitutif des œuvres de mon corpus.

Les dispositifs que j'instaure, à l'écrit, ou dans des performances, me permettent de mettre à distance le cadre discursif que j'investis, de situer mon propos et de prolonger, dans le texte ou le discours, ce qui en constitue l'objet. En ce sens, ma démarche en tant que chercheuse et celle que je déploie en tant qu'artiste sont très proches ; difficile pour moi de savoir qui influence l'autre. Si la thèse m'a poussée à investir, artistiquement, des situations de transmission de savoir comme la conférence, j'imagine alors que ma pratique artistique

[114] Laurent Zimmermann, « Critique et création », *Les Temps Modernes*, n° 672, 2013, p. 197.

et le fait d'investir le langage comme un matériau de création, n'est pas pour rien dans l'altération de l'écriture universitaire à laquelle je procède en ce moment.

Je viens d'indiquer que mes travaux artistiques s'inscrivent bien souvent dans le champ de la performance et investissent des formats didactiques précis, comme celui de la conférence ou de la visite-guidée. Au-delà des normes communicationnelles qui régissent ces genres discursifs, ils m'intéressent car ils participent à la diffusion de récits, d'idées, de points de vue, qui façonnent nos imaginaires collectifs. Mes propositions artistiques constituent bien souvent un espace au sein duquel interroger ces représentations, questionner les paradigmes de pensée dans lesquels elles s'inscrivent, proposer des récits alternatifs. C'est par exemple le cas dans la conférence-performance intitulée *La Muse*, au cours de laquelle je questionne, à partir des écrits d'Anne Creissels, de Geneviève Fraisse ou Giovanna Zapperi, la répartition genrée des rôles dans l'art et la façon dont elle a été véhiculée iconographiquement et scientifiquement. C'est aussi en ce sens que je me saisis d'extraits de romans dans le cadre de *Salutations distinguées*, projet qui sera finalisé lors d'une résidence artistique au sein du service culturel de l'université de Lille à l'automne prochain. Je me mets dans la peau de personnages féminins ayant subi une agression sexuelle qui n'est pas présentée en ces termes par l'auteur du roman, et j'adresse à celui-ci une lettre dans laquelle je lui fais part de mon point de vue sur l'acte vécu. Les lettres sont glissées dans les ouvrages concernés, disponibles à la bibliothèque universitaire, et offrent ainsi une invitation à questionner la façon dont certains propos peuvent contribuer à la culture du viol.

Vous avez commencé à le voir, je m'intéresse aux récits, aux discours ; de façon plus générale à la narration en tant qu'elle s'articule au réel, le « configure[115] ». En effet, comme l'analyse Luca Greco, la narration donne sens à ce qui est révolu mais agit aussi sur le présent puisqu'à travers elle se définit la personne qui s'exprime, élaborant son identité sociale et discursive[116]. Il indique ensuite :

> Par sa force d'action à tisser des liens, à rendre compte d'une expérience et à construire nos identités (Bres 1989), la narration est irréductiblement performative : elle fait et

[115] Paul Ricœur, « Architecture et narrativité », *Urbanisme*, n° 303, 1998, p. 44-51.

[116] Luca Greco, « Du discours à la multimodalité : pour une approche praxéologique et multidimensionnelle à l'étude des narrations », dans Luca Greco (dir.), *La narration : du discours à la multimodalité*, Limoges, Lambert-Lucas, 2024, p. 14.

défait ce que nous sommes dans les contingences historiques et sociales dans lesquelles elle prend forme[117].

Le caractère performatif de la narration, sa capacité à redéfinir une situation donnée, la position qu'elle permet de prendre à celle·celui qui l'investit, m'intéresse particulièrement. L'intérêt pour la performativité du langage m'a aussi conduite à travailler sur les horoscopes dans le sens où s'y déploie une parole qui vient configurer le réel plus que le prédire (enfin, il me semble, mais je ne voudrais froisser personne). À travers un ensemble de sérigraphies, l'horoscope que je déploie annonce des situations que j'aimerais voir advenir, des situations qui viendraient notamment déjouer des rapports de pouvoir en jeu dans la société.

Est-ce que vous avez des questions par rapport à ce dont il a été question dans cette pièce, ou plus généralement, au fil de la découverte de ce rez-de-chaussée ? Ah oui, bien sûr, quelles sont les œuvres que nous allons visiter ! Ça tombe bien, j'allais vous en parler.

Suivez-moi dans le hall d'entrée, en bas de l'escalier.

Voilà, alors, au premier étage, vous allez découvrir la *Visite-dansée* d'Aurélie Gandit, réalisée au Centre Georges Pompidou Metz en 2016. Le deuxième est consacré à *L'Ami 8* de Dector et Dupuy, programmée dans le cadre de la biennale de Vern-sur-Seiche en 2019, le troisième à *Grandeur Nature* d'Anne-Sophie Turion, visite-performance proposée à l'occasion du festival rennais Les Tombées de la Nuit en 2022. Nous monterons ensuite au quatrième étage où vous découvrirez *Musée du terrorisme* de Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon, proposition qui date de 2013 et qui a eu lieu au sein de l'aéroport Roissy-Charles de Gaulle ; puis au cinquième pour *L'âge d'or* d'Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, visite-performance réalisée au sein du centre commercial lillois Les Tanneurs en 2022. Les performances auxquelles je n'ai eu accès qu'à partir d'une captation vidéo sont celles d'Aurélie Gandit, et de Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon. La restitution de ces deux performances est composée de transcriptions multimodales ; celle de Dector et Dupuy aussi – grâce aux quelques captations réalisées au cours du tour.

Comme vous l'avez compris, chaque œuvre se déroule dans un lieu différent, respectivement un musée, une commune, deux quartiers d'une métropole, un aéroport et un supermarché. Si la visite guidée peut apparaître comme un genre discursif

[117] *Ibid.*, p. 12.

caractéristique de l'institution muséale, vous constatez que les visites-performances ne s'y cantonnent pas, et cette diversité a présidé à l'élaboration du corpus. À partir de l'étude de la mobilisation, par les performeur·ses, des pratiques multimodales, je vais vous proposer d'interroger la façon dont ces propositions reconfigurent les espaces parcourus au cours des performances, et d'analyser comment cette reconfiguration conduit à celle d'un espace de l'art – allant du rôle des artistes et du public, à l'inscription de l'art dans le champ du social.

Allons-y, suivez-moi.



1ER ÉTAGE

INCORPORER L'EXPERIENCE DES ŒUVRES

RECONSTITUTION DE LA VISITE-DANSEE D'AURELIE GANDIT

DEBUT DE LA VISITE

Tout le monde est arrivé ? Parfait. Laissez-moi vous présenter quelques éléments contextuels avant de commencer la découverte de la reconstitution de la visite-dansée d'Aurélie Gandit.

Du 14 février 2014 au 15 février 2016, s'est tenue dans la Grande Nef du Centre Georges Pompidou Metz, une exposition nommée *Phare*. Le titre, emprunté à un poème de Baudelaire, nous renseigne sur les ambitions de la proposition curatoriale : il s'agissait de réunir « dix-huit œuvres qui constituent des jalons de l'histoire de l'art des XXe et XXIe siècles[118] », dix-huit œuvres comme autant de repères dans la traversée de la production artistique moderne et contemporaine. Issues des collections du musée national d'Art moderne, elles ont été réalisées par Picasso, Léger, Miro, Beuys, Pei-Ming, Soulages, Degottex, Le Parc, Alechinsky, Hantaï, R. Delaunay, Mitchell, Kapoor, Flavin, Nevelson, Irwin, Viallat, et Stella. Ah, je devine à vos hochements de tête que vous connaissez la plupart des noms parmi ceux que je viens de citer. Si le texte de présentation de l'exposition donne à entendre qu'elle rassemble des balises au sein des différents courants qui se sont développés du siècle dernier à aujourd'hui, les pièces ne sont pas pour autant organisées de façon chronologique :

> [l'itinéraire] peut se lire comme une déambulation de la figuration vers l'abstraction [...], ou encore comme un passage de l'ombre à la lumière, avec une alternance entre des œuvres en bichromie – surtout en noir et blanc – et des œuvres où la couleur

[118] Texte de présentation de l'exposition. URL : https://www.centrepompidou-metz.fr/phares#onglet-1 [consulté le 14/10/2022].

> explose, allant dans certaines (celles de Dan Flavin et Robert Irwin) jusqu'à la lumière pure[119].

Conduisant à des œuvres dont le matériau est la lumière, c'est aussi au sens propre que les « phares » de notre époque éclairent, au risque d'éblouir, voire d'aveugler celles et ceux qui les observent.

Le parcours tel qu'il a été pensé par les commissaires[120] est annoncé par Aurélie Gandit au début de la visite-performance qu'elle réalise dans l'exposition le dimanche 7 février 2016. En cohérence avec la fonction de l'ouverture d'une visite guidée, il s'agit de « [préciser] le programme[121] » auquel vont prendre part les membres du public. Comme le note Michèle Gellereau : « Le récit du guide est situé dans un lieu et encadré par l'organisme dont il révèle et construit le discours et qui lui donnera ses fondements communicationnels[122] ». De fait, la reprise, quasiment mot pour mot, de la présentation du parcours tel qu'il est annoncé dans les supports de médiation, fait d'Aurélie Gandit le relais de l'institution muséale pour laquelle elle intervient. La chercheuse indique d'ailleurs un peu plus loin qu'en tant que « médiateur, le guide représente le lieu ou l'institution [...][123] ». La performeuse entraîne ainsi le groupe qui l'écoute sur le trajet pensé par les organisatrices de l'exposition et s'arrête devant seize des œuvres qui la composent pour les commenter. Les expôts, présentés comme des balises au sein de l'histoire de l'art, deviennent celles de la déambulation.

Contrairement à une autre des fonctions de la phase introductive, à savoir « [instaurer] la relation de communication qui prévaudra pendant la VG [visite guidée][124] », on remarque que la guide-performeuse ne précise pas que le tour sera ponctué de moments parlés et d'autres dansés, au risque de surprendre les visiteur·ses qui n'auraient pas lu attentivement le programme[125]. En effet, bien souvent positionnée entre l'expôt commenté

---

[119] *Ibid.*.

[120] Claire Garnier et Élodie Stroecken.

[121] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction*, multimodalité, *op. cit.*, p. 36.

[122] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 42.

[123] *Ibid.*, p. 107.

[124] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction*, multimodalité, *op. cit.*, p. 36.

[125] Sur le texte de présentation de l'exposition, la proposition est annoncée comme une « visite dansée tout public » et présentée dans les termes suivants : « Créée pour l'exposition Phares, cette pièce chorégraphique

et le groupe, elle se déplace aussi devant, s'en éloigne et investit la salle par ses mouvements. Ce ne sera pas mon cas au fil de cette visite, je vous préviens tout de suite. Par ailleurs, de nombreuses séquences langagières s'apparentent à des énoncés transactionnels caractéristiques des visites guidées – énoncés qui « [transmettent] un savoir sur le référent[126] » –, mais d'autres prises de parole donnent à entendre des sons, la répétition continue d'une même phrase ou encore une logorrhée qui ne permet pas de distinguer les termes prononcés, vous verrez ça en détail juste après. Là non plus, Aurélie Gandit ne l'annonce pas. Au fil d'une déambulation régie par la scénographie de l'exposition, l'espace codifié que constitue le musée – plongé dans le calme et parsemé de lignes blanches à ne pas franchir – se transforme en une scène sur laquelle vont se déployer les mots et le corps dansant de la guide. Si elle se déplace « de phare en phare », je tâcherai de montrer comment la traversée de la Grande Nef que propose la performeuse contribue à décupler et transformer l'espace parcouru. Le premier espace de la reconstitution de la visite-dansée sera consacré à la façon dont la visite brouille les frontières qui séparent la zone à observer de celle depuis laquelle on observe. Nous verrons ensuite comment les interactions entre le public, les expôts et la guide reconfigurent le contexte muséal. Pour finir, je vous conduirai dans la dernière pièce afin de montrer comme la visite-performance constitue progressivement le musée en une scène sur laquelle exposer les habitus du lieu et de ses usager·es.

Entrons maintenant dans l'espace de reconstitution de la visite, suivez-moi dans la première pièce.

déambulatoire invite le visiteur à (re)découvrir les œuvres de l'exposition commentées et interprétées. Aurélie Gandit fait osciller le sensible et le savoir : la danse ouvre le regard et l'œil écoute. » URL : https://www.centrepompidou-metz.fr/phares#onglet-1 [consulté le 14/10/2022].

[126] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction*, multimodalité, *op. cit.*, p. 23 : « [les] énoncés transactionnels : ce sont les énoncés fondamentaux de la VG [visite guidée]. Grâce à eux, le G [guide] transmet un savoir sur le référent. ».

Franchir les frontieres de l'espace iconographique

Extraire les figures des toiles

Je commence par le début de la visite-performance : après avoir accueilli les participant·es, la guide s'arrête devant l'œuvre de Joan Miró, *Personnages et oiseaux dans la nuit*. Le public observe la guide qui ouvre l'espace d'attention visuelle en désignant du regard le premier expôt ; elle le constitue ainsi en « foyer d'attention collectif[127] ». De la sorte, elle entame ce que Véronique Traverso nomme un « énoncé préliminaire [qui] permet d'annoncer, de désigner, de présenter, de dénommer. Il s'interprète dans la situation spatiale où il est produit – dimension déictique présente aussi dans les gestes qui l'accompagnent bien souvent[128] ». Les éléments qui composent l'énoncé préliminaire de la performeuse, tant verbaux que corporels, sont conformes à cette définition, comme on peut le constater dans la transcription que vous pouvez observer ici.

```
PE : performeuse, @
T : tableau, et
PU : public, *


1.PE
((PU regarde PE qui regarde T en silence))--->
```



```
2.          alors nous commençons cette@@visite avec une œuvre de

                                        -→@@regard vers PU -->
```

[127] Véronique Traverso, « Compétences montrées, compétences partagées, compétences situées : nomination et définition des objets dans les visites guidées », dans Sandra Bornand, Cécile Leguy (dir.), *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*, Paris, Karthala, 2014, p. 140.

[128] Véronique Traverso, « Délimitation et partage des espaces : usage des annonces dénominatives désignatives dans la visite guidée », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 71.



3. joan miro Personnage et oiseaux dans la @@nuit (2)

--> @@regarde T-→



4. il s'agit d'une œuvre de la @fin@ (1) du parcours de

--->@ @ regarde PU--->l.7



5. l'artiste ou de la vie de l'artiste qui maîtrise et

6. joue parfaitement ici d'un vocabulaire pictural qu'il

7. a élaboré tout au long de ses recherches (2)@

---> @

8. @dans cet univers pictural vous le voyez@@ deux mondes

@regarde T --> ---> @@regarde PU→(l.13)

9. se rencontrent celui des couleurs et celui des

10. figures (2) dans des compositions la plupart du

11. temps monumentales miro développe un ensemble de

12. figures qui oscillent entre réel et imaginaires et

13. qui se @@transforment au gré de leurs rencontres

@@ regarde T --->

14. @@imprévisibles avec la couleur (2) alors à propos

@@ regarde PU --->

15. de la couleur justement vous noterez @@là une

@@ regarde T--->

16. véritable @@gestuelle colorée de la peinture (2)

@@ regarde PU --->

17. @@la couleur est appliquée au doigt à la main

@@ regarde T --->>

La guide poursuit en citant l'artiste et tandis que toute sa prise de parole s'apparente à un énoncé transactionnel tel que le définit Dufiet[129], elle se met à quatre pattes et mime les figures potentiellement identifiables sur la toile de Miró : un chien, une femme, un oiseau, un chat, un crabe, la lune. Vous pouvez voir ici la façon dont elle les interprète.

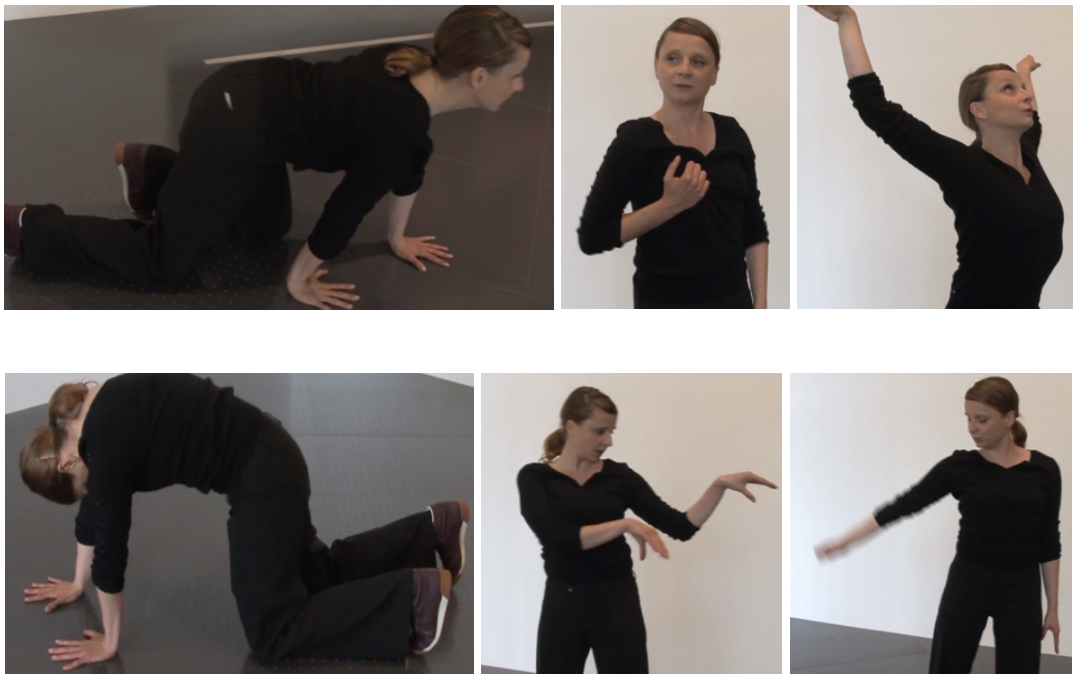


Figure 4. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, captures d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*. La performeuse mime respectivement : un chien, une femme, un oiseau, un chat, un crabe, la lune.

[129] Comme je l'ai précisé plus haut, « [les] énoncés transactionnels : ce sont les énoncés fondamentaux de la VG [visite guidée]. Grâce à eux, le G [guide] transmet un savoir sur le référent. », Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction*, multimodalité, *op. cit*., p. 23.

La guide enchaîne les mouvements et se déplace progressivement. Orientée au départ vers la toile qui se trouve à sa gauche, elle en vient à tourner le dos à l'œuvre et au public qui l'observe.



Figure 5. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, captures d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*.

En incarnant les formes visibles sur le tableau, la danseuse, telle une comédienne qui briserait le quatrième mur, introduit dans l'espace de l'observation, celui de la représentation. D'une certaine manière, les formes peintes sortent du tableau et prennent leur autonomie : une fois de dos aux spectateur·rices, la performeuse donne la sensation qu'elle ne s'adresse plus au public et que les êtres qu'elle mime ont pris le contrôle de son corps.

Devant l'œuvre de Fernand Léger, *Composition aux deux perroquets*, la guide semble à nouveau extraire des éléments de l'espace iconographique pour les matérialiser dans le musée. Sa prise de parole donne l'enchaînement suivant – je me suis beaucoup entraînée à l'imiter mais je ne suis pas certaine de faire autant d'effet qu'elle :

> Con. Con, con, con. Con. Po. Popopopopopopopopopopopopopopopo zi. Zizizizizizizizizizi. Zition, zition, zition zition au, zition au, zition au zition au zition au zition au zition au zition au zition au zition au zition au zition au zition de. Pé, pé, pé, pé, pépépépépépépépépépépépépé. Rrroquet, rrroquet, rrroquet, rrroquet, rrroquet, rrroquet, rrroquet, rrroquet, rrroquet. *Composition aux deux perroquets* par Fernand Léger.

Les syllabes, qui aboutissent au titre de l'œuvre, sont prononcées de telle sorte qu'elles donnent à entendre d'autres mots que ceux auxquels on s'attendrait. Le caractère familier et enfantin de « con », « popo » et « zizi » surprend d'autant plus que ce sont les premiers termes entendus ; ils n'ont par ailleurs aucun rapport avec le tableau devant lequel se tient la performeuse. Le son [po] semble rebondir, comme s'il était bégayé ; le [r] de « roquet »,

grasseyé, convoque d'autant plus le grognement d'un chien ici évoqué. « Au », amalgamé à « sition », la fin du mot qui le précède, produit un nouvel ensemble [zisjõo] qui ressemble à un exercice d'articulation – pas facile pour moi, vous l'aurez constaté. Le titre de l'œuvre est en quelque sorte le point de départ d'expérimentations vocales, affranchies de toute signification. La performance verbale d'Aurélie Gandit évoque la répétition d'un perroquet qui ne comprendrait pas les mots entendus. Doublement représentés sur la toile, on ne les remarque pourtant pas au premier regard : tout en tardant à les nommer, la guide rend audible, dans l'espace d'exposition, la présence des oiseaux qui donnent leur titre au tableau.

Un peu plus loin, vis-à-vis de l'œuvre de Claude Viallat *Orangé, formes bleu clair*, la guide parvient à en extraire cette fois la forme constitutive pour la déployer dans l'espace du musée, tout en précisant qu'elle « ne représente rien ». Elle débute sa prise de parole en évoquant « l'empreinte bleu clair, sur un fond orangé » présente sur la toile, et dit ensuite plus de trente fois, tout en se déplaçant : « L'artiste répète, systématiquement, la même forme, invariable. » L'intonation ne change pas, une courte pause encadre l'adverbe « systématiquement » et chaque phrase s'enchaîne à la même vitesse. La répétition de l'empreinte déposée sur le support est ici transposée verbalement, par une phrase, qui perd peu à peu son sens pour ne plus donner à entendre que sa répétition. Le phénomène de satiation sémantique – la perte de repères cognitifs de l'auditoire suite à la répétition d'un mot ou d'une expression – qui s'instaure prolonge ainsi la forme visible sur la toile qui, comme je l'ai indiqué, ne représente rien. C'est paradoxalement quand la signification des mots énoncés se dissipe que la parole devient éloquente, ou du moins qu'elle fait exister, dans l'espace investi par le public, ce qui est visible en bi-dimension sur la toile.

En m'arrêtant sur ces trois moments de la visite-performance, j'ai montré comment les ressources tant langagières que vocales, voire corporelles de la performeuse lui permettent d'introduire dans l'espace de visite des éléments issus de l'espace iconographique. Si le public n'est pas autorisé à franchir la ligne blanche qui le sépare des œuvres exposées, on a l'impression que des parties de celles-ci ont entrepris le chemin inverse et investi le lieu depuis lequel elles sont normalement observées. La guide procède à l'extraction d'éléments présents sur les toiles et je vous invite à présent à étudier la façon dont elle les prolonge, au-delà des bords qui les encadrent.

Comme je l'ai dit tout à l'heure, la performeuse mime les formes potentiellement identifiables sur la toile de Miró, en les nommant dès qu'elle les incarne. Progressivement, le rythme accélère. La cadence soutenue que la danseuse atteint, l'empêche alors de prononcer tous les mots : « un chat, une, un, un crabe, la lune, un crabe, la lune, un monstre, un crabe, la lune, un monstre, un oiseau, un chien, un, une, une, la lune, etc. ». Dans le même temps, elle n'effectue plus entièrement tous les mouvements qui correspondent à chaque terme. Les gestes et les paroles débordent les uns sur les autres, se confondent, à la manière des figures du tableau. Sur la toile, les huit points noirs de la partie gauche ressemblent à des yeux, mais un même point peut être l'œil de différentes figures étant donné qu'il est impossible d'identifier leurs contours. Aurélie Gandit mime les formes concrètes du tableau mais ses mouvements, dans leur confusion, prolongent aussi le déploiement de la couleur noire qui se joue dans l'œuvre, et qui semble en sortir. En s'éloignant du groupe qui l'écoute, jusqu'à atteindre le coin du mur, la performeuse investit l'hors-champ de la toile, elle fait exister, au-delà du cadre, le débordement des lignes et des traces, l'expansion de la masse noire.

La façon dont la guide parvient à prolonger la peinture au-delà des limites de la toile, est aussi manifeste en ce qui concerne l'œuvre de Robert Delaunay. Arrivée devant les panneaux peints, la guide ne prononce pas un mot. Un mouvement circulaire semble la gagner progressivement. Il part du poignet droit, s'étend au bras qui ondule, puis le corps tourne, et entraîne le bras gauche. À peu près comme ça… mais soyez indulgent·es avec mon piètre niveau en danse contemporaine. Aurélie Gandit se déplace parallèlement aux panneaux de bois, en suivant la ligne blanche tracée au sol. Elle tourne sur elle-même, dans un sens et dans l'autre, ses mains flottent autour d'elle, comme prises dans un courant qui les ferait tournoyer. Une fois le bord gauche de l'œuvre dépassé, ses mouvements gagnent en amplitude et rapidité, à mesure qu'elle s'éloigne. Toujours en dansant, elle revient ensuite devant l'œuvre et achève cet enchaînement comme elle l'a commencé, avec un mouvement du poignet droit. La rotation de ses mouvements paraît guidée par les formes circulaires qui se déploient et s'entraînent dans la peinture de Delaunay, d'un panneau à l'autre. L'enchaînement de ces figures, qui donne une sensation de rapidité à l'œuvre, contamine le corps de la danseuse. Elle ne reproduit pas les carrés, cercles et lignes identifiables sur les panneaux de bois, mais conduit à percevoir l'énergie qui les emporte, et elle à son tour, dans

leur sillage. Si les formes sont contraintes par les limites de chacun des supports, les effets d'hors-champ suggèrent qu'elles poursuivent leur course au-delà des bords, et c'est bien ce que donne à voir le corps mouvant de la danseuse.

Une fois arrivée devant le tableau de Soulages, elle se déplace aussi devant, sans l'observer. Ses pas commencent environ un mètre avant le bord droit de la toile, à reculons ; son regard est fixé devant elle. Une dizaine de centimètres espacent ses mains positionnées l'une au-dessous de l'autre ; à partir du moment où elles franchissent le cadre du tableau, elles oscillent, très lentement, le poignet inférieur se plie et se déplie, la main supérieure semble à peine bouger. Puis c'est celle du dessus qui gagne en amplitude et celle du dessous qui se stabilise. Les mains semblent suivre le mouvement d'une vague minuscule, ou les lignes horizontales laissées par l'outil du peintre sur la toile. Une fois le bord gauche dépassé, le geste continue tandis que la performeuse recule d'environ un mètre. Une fois arrêtée, elle déplie, très lentement, les bras le long de son corps, fixant toujours le même point devant elle.



Figure 6. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, captures d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*.

Sur le tableau, trois lignes verticales délimitent quatre zones. Chacune apparaît comme une respiration dans la matière noire, comme une inspiration qui suspend les lignes horizontales, et les relâche. De la même façon, les mains de la danseuse semblent suspendues à son souffle, il les maintient en lévitation et les fait vaciller. Le déplacement de la performeuse parvient à faire exister, au sein de ce qui apparaît, au premier abord, comme une surface dense et homogène, un ensemble d'inspirations et d'expirations qui parcourent, invisibles, la masse noire peinte, et se prolongent, à nouveau, au-delà des limites de la toile.

Si les tableaux apparaissent comme des images fixes, qui se donnent au regard dans leur globalité, les mouvements dansés réalisés par la guide, invitent à envisager certaines œuvres au-delà des bords qui les encadrent. En se déplaçant devant ou à côté, la performeuse prolonge les formes picturales qui semblent alors se déployer en dépit du

support sur lequel elles ont été peintes. Les cimaises apparaissent ainsi comme un écran sur lequel chacun·e peut projeter la continuité des toiles accrochées dessus, la poursuite du mouvement initié dans les formes peintes. J'ai fait apparaître comment la visite-performance contribue à décloisonner les œuvres et à faire de l'espace de visite un lieu dans lequel elles se prolongent. Je vous propose à présent d'analyser la façon dont la guide opère un mouvement inverse en intégrant cette fois l'espace iconographique.

Par ici.

Entrer dans l'œuvre

Aurélie Gandit aborde l'installation de Kapoor au sol, sur le dos, les jambes relevées derrière la tête. Elle les redresse à la verticale, les pose à nouveau en arrière puis bascule pour s'asseoir en tailleur, face à l'œuvre.



Figure 7. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, capture d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*.

Cette posture, déconcertante, ne permet pas à la performeuse de désigner ni d'observer l'installation, autrement dit, elle ne lui permet pas de faire de l'œuvre de Kapoor le foyer d'attention partagée, pour reprendre l'expression que Traverso emprunte à Goffman[130], que j'ai rapportée tout à l'heure. À nouveau, l'artiste affirme le caractère performatif de sa proposition, au sein de laquelle elle invente de nouvelles façons de faire

[130] Erving Goffman, *Encounters: Two studies in the sociology of interaction*, Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1961.

lien entre le public et une œuvre. Elle agrandit, par sa présence, l'espace à observer : comme on le note sur l'image devant vous, il ne se cantonne pas à l'œuvre mais englobe dorénavant la zone occupée par la performeuse, placée devant. En redessinant, via la présence du corps, les limites de la scène, la guide y intègre aussi la ligne blanche au sol, située à égale distance entre elle et la pièce de Kapoor. Cette inscription accentue l'effet de géométrie produit par la situation. La forme métallique, qui semble sortir du mur sur lequel elle est fixée est concave : les éléments qu'elle réfléchit sont à l'envers. En se positionnant jambes en l'air, la danseuse fait exister dans l'espace réel l'effet produit par l'œuvre ; dans le même temps elle forme une image « à l'endroit » sur la surface rouge du miroir. La guide redéfinit la zone à observer et celle depuis laquelle on observe en déplaçant, via son corps, les limites qui les séparent dans l'espace muséal, mais aussi en intégrant l'œuvre elle-même. C'est aussi ce qu'elle réalise vis-à-vis de l'installation de Dan Flavin intitulée *untitled (to Donna) 5a*. Debout dans un angle de la pièce, bras collés au corps, jambes écartées, pieds appuyés aux deux murs adjacents, elle semble coincée, éblouie par le reflet rose d'un néon exposé en face d'elle. Sa position matérialise une sorte de volume qui se détacherait du coin dans lequel elle se trouve. Cette impression se transforme tandis qu'elle glisse lentement le long de la paroi, jusqu'à épouser les lignes verticales et horizontales des murs perpendiculaires entre lesquels elle est alors assise. Elle lève les bras contre les cimaises ; parallèles aux jambes, ils ressemblent aux arrêtes d'un volume triangulaire. Cette vision se métamorphose une dernière fois quand la performeuse rabat devant elle ses jambes, avant de se lever.



Figure 8. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, captures d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*.

On a ici la sensation que la guide s'est immiscée dans un coin de l'installation, vous ne trouvez pas ? Ses positions redoublent l'effet produit par les néons, elle « bouscule la perception de l'angle » comme elle le dit dans son discours à propos de l'installation lumineuse. Elle devient un élément de l'œuvre qu'elle prolonge, via son corps.

Ce phénomène peut aussi être analysé avec l'œuvre *Sans titre* de Robert Irwin, qui consiste en un disque convexe de plexiglas, peint, fixé au mur. La lumière qui l'illumine produit ce qui ressemble à une rosace lumineuse dont il est difficile de cerner les contours, tout comme il est difficile de repérer la forme exacte de l'objet accroché à la paroi. Aurélie Gandit commente l'œuvre en passant devant, sans la regarder ; elle avance lentement et fixe un point au loin. Dans son discours, elle évoque la « disparition du cadre » qui est en jeu dans l'installation d'Irwin. En choisissant de ne pas regarder le disque, elle souligne, corporellement, cette disparition, et conduit à envisager l'œuvre au-delà de la cimaise qui l'accueille. La performeuse marche face à son ombre doublement projetée sur le mur qui lui fait face. Le processus de démultiplication lumineuse du disque est comme prolongé par la multiplication de la silhouette de la guide qui semble alors faire partie du dispositif. Arrivée au pied du mur vers lequel elle se dirigeait, Aurélie Gandit observe sa silhouette comme on observe son reflet dans un miroir. C'est précisément une image instable, immatérielle, qui lui fait face au moment où elle dit : « Parfois nous voyons des choses qui n'existent pas, et à

d'autres moments nous sommes incapables de voir les choses qui sont sous nos yeux ». Cet aphorisme résume le trouble visuel dans lequel plonge l'œuvre d'Irwin, sans le résoudre pour autant. D'une certaine manière, le simple déplacement de la danseuse active, ou décuple, les effets produits par l'installation dont elle semble faire partie.

La visite-performance a lieu dans l'enceinte du Centre Georges Pompidou Metz et elle se déroule en fonction du parcours pensé par les commissaires de l'exposition. Au fil de ce que vous avez commencé à en percevoir, vous avez pu constater néanmoins que les interventions de l'artiste déplacent les frontières de l'espace iconographique et transforment la perception du lieu dans lequel elle se trouve. La proposition artistique résonne avec les effets que Mathilde Roman attribue aux performances réalisées dans les musées quand elle dit que « ce sont des formes artistiques qui prennent le risque d'amener le présent de l'action à l'intérieur d'un espace qui fige ce qui s'expose, archive ce qui a lieu, conserve ce qui est acquis[131] ». En effet, la visite opère la matérialisation, auprès du public, des figures présentent sur les toiles, le prolongement des œuvres au-delà de leurs cadres, l'inscription du corps de la guide au sein de celles-ci, et fait du lieu d'exposition un espace en mouvement. Les interventions d'Aurélie Gandit conduisent à appréhender les œuvres comme des images mobiles, aux frontières troubles. Si la façon dont la performeuse invite à observer les expôts déplace les frontières qui séparent la zone observée et la zone depuis laquelle on observe, les interactions qu'elle initie avec le public et les œuvres transforment aussi l'espace d'exposition tel qu'il apparaît au premier abord.

C'est ce que je vous propose de découvrir à présent, dans cette deuxième salle, suivez-moi.

Reconfigurer le contexte museal par des interactions inattendues

La visite-performance se déroule dans un lieu défini et identifié, la Grande Nef du Centre Georges Pompidou Metz, qui constitue un élément de contexte, selon la définition qu'en donne Luca Greco : « un ensemble de circonstances, sociales et linguistiques, au sein

[131] Mathilde Roman, « Performer l'espace du musée », *Ligeia*, n° 121-124, 2013/1, p. 110.

desquelles un fait linguistique [...] s'insère et grâce auquel sa signification se construit[132] ». Cette définition pointe l'indexicalité de toute proposition langagière, elle fait apparaître l'interdépendance d'un discours et de son contexte d'émission. En ce qui concerne le musée comme contexte, on peut dire avec Marylyn G. Hood, que des « normes de participation » orientent les comportements et excluent par exemple le fait de « parler à voix haute, toucher les objets, se rendre dans certaines aires généralement interdites [...][133] ». Ainsi, loin d'envisager le bâtiment comme un arrière-plan neutre devant lequel viendrait se dérouler une proposition artistique, je vous propose de l'envisager comme un espace social[134] et de considérer qu'il constitue un élément de l'action en cours comme le propose Goodwin selon les propos de Luca Greco et de Lorenza Mondada :

> [...] Charles Goodwin récuse alors fortement la distinction entre action et contexte, en considérant la prise en compte simultanée de ressources sémiotiques multiples, distribuées dans l'environnement, comme étant constitutive d'une approche pour l'étude de l'(inter)action[135].

Selon Goodwin, pour analyser et comprendre les modalités de participation à l'action des personnes investies dedans, il est nécessaire d'envisager la multimodalité du langage en interaction située[136]. Dans la déambulation qui nous occupe, le musée constitue un élément de contexte, la visite-performance aussi, à deux niveaux : le public reconnaît le format de la visite guidée et agit en conséquence ; dans le même temps il a conscience d'assister à une proposition artistique et accueille la subversion du format investi. À partir de ces réflexions méthodologiques, je vais tenter de montrer comment la visite-performance, configurée par le contexte muséal, le transforme et bouleverse la perception que l'on peut en avoir. Pour commencer, analysons la façon dont la visite pousse le public à se mettre en mouvement, à partir des œuvres ; venez de ce côté-ci.

---

[132] Luca Greco, « Contexte », *Langage et société*, hors-série, 2021, p. 65.

[133] Marylyn G. Hood, « L'interaction sociale au musée, facteur d'attraction des visiteurs occasionnels », *Publics et musées*, n° 5, 1994, p. 49.

[134] Pierre Bourdieu, Alain Darbel avec Dominique Schnapper, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1969.

[135] Luca Greco, Lorenza Mondada, « Charles Goodwin, le langagier, le corporel et la socialité en interaction », *op. cit.*, p. 14.

[136] Charles Goodwin, « The Semiotic Body in its Environment », dans Justine Coupland, Richard Gwyn, *Discourses of the Body*, New York, Palgrave/Macmillan, 2003, p. 19-42.

Arrivée dans la salle consacrée aux tableaux de Yan Pei-Ming, la guide invite le public, à partir de consignes précises, à se déplacer dans l'espace :

> Alors, je vous propose de vous répartir le long de cette ligne blanche, face à l'œuvre, et de choisir un détail dans la peinture. Et puis maintenant, très lentement, je vous propose de reculer, en gardant ce détail à l'intérieur de l'œuvre, et de reculer jusqu'au milieu de la pièce. Prenez votre temps. Voilà vous pouvez vous arrêter, et très simplement, effectuer un demi-tour, laisser l'image arriver dans l'œil, et très lentement, dirigez-vous jusqu'à l'autre ligne blanche. Prenez le temps d'observer les détails, et là vous effectuez un demi-tour.

Comme on l'entend dans cet enregistrement, le public est invité à se déplacer de façon plutôt synchrone, en reculant, tournant et avançant. Les consignes énoncées par la guide poussent les spectateur·rices à adopter un comportement en rupture avec celui des participant·es à une visite. En effet, comme l'indique Dufiet :

> Le déplacement et le commentaire du référent sont donc divisés pendant la VG [visite guidée]. La représentation du référent repose ainsi sur une vision statique qui, sans nul doute, facilite les désignations, les nominations et les descriptions du référent, mais qui accentue l'attitude de contemplation du V [visiteur][137].

Le déplacement auquel la guide invite les spectateur·rices, redistribue en quelque sorte les rôles des différent·es interactant·es ; celles·ceux qui étaient venu·es pour observer des œuvres à travers la réalisation d'une visite-performance, produisent ce qui ressemble à une chorégraphie, au centre d'un espace cerné de regards, ceux des visages peints accrochés au mur.

En mentionnant la présence des lignes au sol, la guide souligne leur caractère signifiant dans l'appréhension de l'espace et transforme leur portée sémantique. Elles ne délimitent plus les zones à ne pas franchir mais deviennent des repères à partir desquels circuler ; elles ne retiennent plus les corps mais contribuent à les mettre en mouvement. D'une certaine manière, elles deviennent les limites d'une scène sur laquelle les participant·es à la visite réalisent une danse à destination des visages peints qui les observent.

---

[137] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 33.

Face à l'installation de Julio Le Parc, la guide invite à nouveau le public à une pratique corporelle mobilisant à la fois la mobilité et la vision :

> [...] je vous propose de regarder l'œuvre, en vous mettant en mouvement, peut-être en vous balançant d'un pied sur l'autre, ou encore de changer de niveau, de bas en haut, ou d'effectuer un pas en avant, ou un pas en arrière. Voilà, je vous laisse jouer avec ces petites consignes quelques instants.

Cette proposition est ici en cohérence avec l'œuvre, intitulée *Déplacement du spectateur n°1*, désignée dans le document de médiation comme une installation interactive, dont les effets visuels sont inopérants si les spectateur·rices ne circulent pas devant. En sollicitant les mouvements du public, la guide permet donc la rencontre avec une œuvre, mais avec une œuvre qui est elle-même en rupture avec les habitus du lieu, comme je l'ai déjà mentionné à partir du commentaire de Jean-Paul Dufiet sur la vision statique des expôts. En groupe, les spectateur·rices vont produire une séquence mouvante faite d'abaissements et d'élévations, de balancements et de courts déplacements. Tel·les des danseur·ses d'une chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaeker, elles·ils combinent, sans forcément s'en rendre compte, cinq mouvements simples qui composent une séquence faite de géométrie et de répétition. Ça vous donne envie de bouger à votre tour j'ai l'impression, n'hésitez pas, je vous en prie ! Le phénomène de rupture intervient aussi dans l'emploi, par la guide, des termes « jouer » et « petites consignes » qui ne s'inscrivent pas dans le registre soutenu attendu dans le cadre d'une visite. En effet, comme le note Dufiet :

> Dans le cas de la VG [visite guidée] culturelle, la nature patrimoniale et artistique de l'objet discursif, ainsi que la présence d'un groupe de V [visiteurs] venus pour bénéficier d'une transaction de savoir constituent des facteurs qui limitent considérablement la liberté d'expression du G [guide]. Plus concrètement, ces facteurs imposent au G [guide] d'utiliser un registre linguistique soutenu. Le G [guide] a donc obligatoirement une attitude de contrôle et de surveillance vis-vis de sa propre parole. Ses usages linguistiques doivent eux aussi connoter un niveau culturel élevé[138].

On comprend ici que la forte valeur symbolique attribuée aux expôts détermine le vocabulaire des guides. S'il se doit d'être soutenu, ce n'est pas le cas à la fin de l'énoncé transactionnel que je viens de vous faire entendre. D'une certaine manière, cette dissonance langagière apparaît comme une prise de distance de la performeuse vis-à-vis de l'installation

[138] *Ibid.*, p. 48.

qu'elle présente ; elle redouble ainsi le phénomène de rupture initié par l'œuvre et prolongé par la visite-performance.

La prise en compte du musée en tant qu'élément de contexte de la visite, permet ici de comprendre les écarts opérés par la performeuse vis-à-vis des habitus du lieu dans lequel elle se trouve. En invitant le public à réaliser ce qui évoque de courtes phrases chorégraphiques, elle redistribue les rôles au sein de l'interaction et met en scène, d'une certaine façon, les corps qui la suivent. Observons à présent comment les interactions que la performeuse déploie avec les œuvres, contribue aussi à ce qu'elles entrent dans la danse ; c'est de ce côté que ça se passe.

Du solo au ballet : integrer les œuvres aux choregraphies

Comme je l'ai indiqué, la guide invite le public à se déplacer selon un enchainement précis au milieu des œuvres de Yan Pei-Ming ; à son tour, elle réalise ensuite une séquence chorégraphique. Elle longe trois murs de la pièce, la traverse en diagonale d'un pas rapide. Elle effectue un quart de tour, avance et s'accroupit devant un tableau, elle recule en courant, s'arrête et regarde à gauche. Elle avance à nouveau en diagonale et s'accroupit face à une œuvre. Elle se redresse, se retourne et effectue une série de trois tours en regardant derrière elle. Vous me suivez ? À la fin du 4e tour, elle regarde le tableau devant elle et sort de la pièce par la gauche. Si on trace sur une feuille les déplacements de la performeuse on constate qu'ils composent une sorte de spirale qui part des extrémités de la pièce pour terminer en son centre. La transcription multimodale ci-dessous nous permet de constater qu'elle transmet un discours tout en se déplaçant au début de la séquence, pendant quatre minutes. Elle danse ensuite pendant une minute de plus, en silence.

PE : performeuse, @
T : tableau

1.PE @lorsque je peins la figure évolue en même temps que

@longe salle en regardant T --->1.5



2. la peinture (2) je pars de formes abstraites de coups

3. de pinceaux de taches qui s'organisent pour laisser

4. apparaître un visage

5. @@(6)

@@fait ¼ tour recule long mur regard T --->14



6. yan pei-ming crée ce qu'il nomme lui-même comme des

7. anti-portraits il ne cherche pas à représenter le

8. sujet mais à toucher à son universalité à son

9. humanité au-delà de ses traits physiques il dresse

10. alors un portrait sensible de cette humanité où il

11. mélange des anonymes une tête de bouddha ou mao

12. sur son lit de mort ce sont des visages

13. parmi la foule @humaine@

@arrêt mouv. corps@

14. @@(8)@

@@¼ de tour vers la droite@



@yan pei-ming travaille en réalité les mouvements du

@avance en regardant T à sa gauche --->l. 24



regard de près ou de loin (1) à courte distance on

observe la matière picturale taches dégoulinures

éclaboussures coups de pinceaux (1) ces éléments

deviennent précision photographique lorsqu'on

s'éloigne des toiles (2) on entre alors physiquement

dans la peinture où le geste de l'artiste y est

musical spontané et sans retouche ces anti-portraits

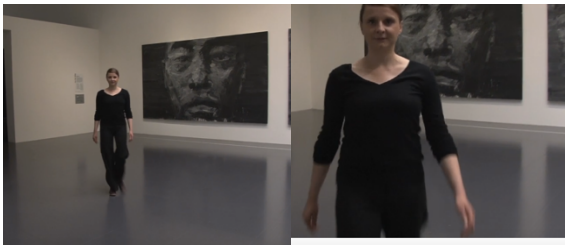
sont comme des paysages entre abstraction et

figuration entre le proche @@et le lointain (6)@

@@nouveau ¼ de tour @

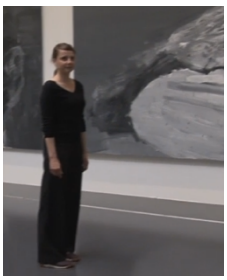
@(10)@

@traverse en diagonale et se déporte à gauche@



26. @(4)@

@ arrêt@



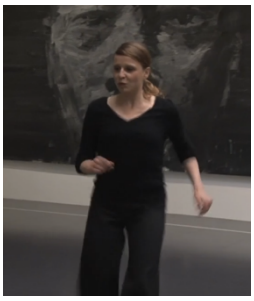
27. @(7)@

@¼ tour avance et s'accroupit devant T@



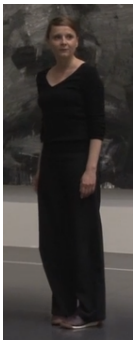
28. @(4)@

@ recule en courant@



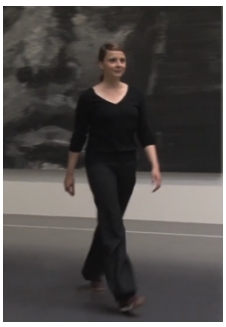
29. @(4)@

@ arrêt regarde T à gauche@



30. @(8)@

@avance en diagonale et s'accroupit face à T@



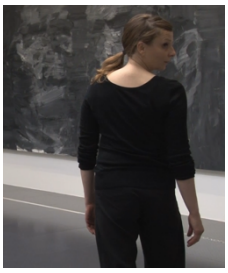
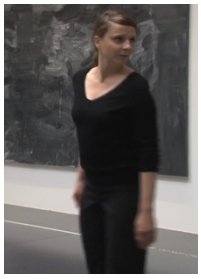
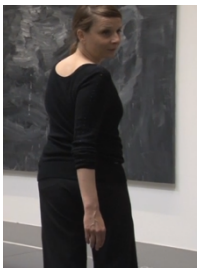

31. @(2)@

@se redresse et se retourne@



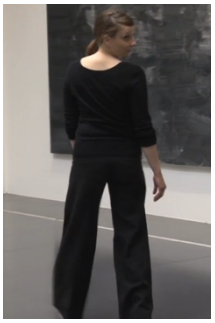
32. @(6)@

@ regarde T dos tour et regarde T dos@

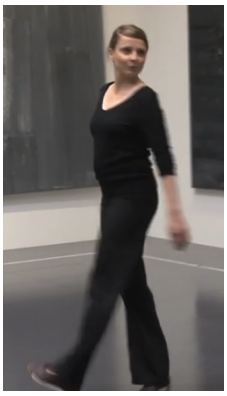
33. @(7)@

@avance en regardant T derrière@



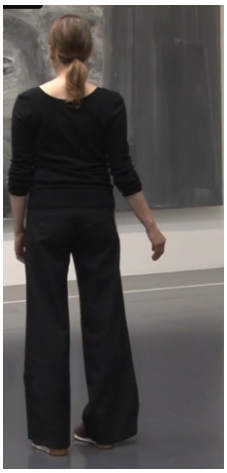
34. @(4)@

@tour à gauche en regardant le même T@



35. @(2)@

@ ½ tour et arrêt face à un autre T@



36. @(6)@

@sort de la pièce@

Le fait que la séquence se poursuive alors que la guide a fini de parler rompt avec l'enchaînement des différentes étapes qui construisent une visite guidée, comme l'indique Dufiet :

> La transaction nourrit de connaissances et de savoir l'action de regarder, et transforme la durée du regard en temps de parole. Elle enveloppe de mots les effets esthétiques et émotifs du référent. Le V effectue d'abord la prise de possession visuelle du référent, et la parole du G élève ce référent à la signification, dans l'instant qui suit[139].

[139] *Ibid.*, p. 37.

On comprend ici que dans une visite guidée, le temps passé devant un expôt correspond à la durée de l'énoncé le concernant, ce n'est pas le cas ici. En ce sens, si la performeuse transmet des informations sur les œuvres exposées, elle ne sort pas pour autant du cadre performatif de sa proposition, qui détermine, plus que les tableaux, le temps passé à chaque endroit. Par ailleurs, quand la guide parle au début de la séquence, elle ne coordonne pas son propos à ses gestes : par exemple elle ne recule ni n'avance quand elle évoque un regard « de près ou de loin », elle ne désigne pas non plus le portrait de Mao, celui de Bouddha ou de l'anonyme quand elle les évoque. Le discours devient en quelque sorte une bande son à partir de laquelle elle rythme ses déplacements, indépendamment du sens des mots. À partir de la transcription multimodale, on constate par exemple qu'à chaque angle de la salle, au moment de rotation, son corps s'arrête quelques secondes et elle se tait. Le son, l'espace et le mouvement s'accordent dans une partition conjointe.

L'absence de gestes désignant l'objet souligne efficacement qu'il s'agit d'une visite-performance et non d'une visite guidée car, comme l'analyse Véronique Traverso :

> [Le guide] rend visible un certain objet par différents procédés d'appel à l'attention, de désignation et de pointage (déplacements, choix d'un emplacement dans l'espace, déictiques verbaux et gestuels, regards, postures, injonctions « si vous regardez bien vous verrez », « voyez le... », descriptions « au-dessus de la porte, on voit... ») et il organise la mise en place d'un foyer d'attention partagée, au sein duquel il développe son discours. Il décrit, raconte, explique. Et le plus souvent, il nomme les objets [...][140].

Comme on l'entend dans cet extrait, le rôle d'un·e guide est d'instaurer une relation entre les expôts et le public, c'est à cela que servent, entre autres, les déictiques verbaux et gestuels. En ne pointant pas les œuvres mais en les observant au cours de ses déplacements, sans adresser pour autant de contact visuel au public, elle constitue les expôts en destinataire de son discours plutôt qu'en objet de l'attention. Elle les observe ensuite quand elle a fini de parler et qu'elle avance en diagonale, s'accroupit et effectue une série de tours. Au cours de ces déplacements, le regard inclut le portrait fixé dans la séquence dansée : la performeuse ne traverse pas juste la pièce en diagonale, elle avance vers un visage peint qu'elle observe. Elle n'effectue pas simplement des tours sur elle-même mais s'éloigne, en tournant, d'un être peint avec lequel elle maintient un contact visuel. Même si les visages

[140] Véronique Traverso, « Compétences montrées, compétences partagées, compétences situées : nomination et définition des objets dans les visites guidées », dans Sandra Bornand, Cécile Leguy (dir.), *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*, *op. cit.*, p. 140.

représentés sont fixés au mur, les déplacements de la performeuse contribuent à faire apparaître un ensemble de rapprochements et d'éloignements de corps, d'interactions et de détachements, comme dans un ballet. Tout d'abord destinataires du discours, les portraits qui l'entourent deviennent ainsi ses partenaires de danse. Nous pouvons aussi noter que les tableaux sont réalisés à partir de très grandes touches, à la brosse. Cette technique donne une sensation de mouvement, comme si l'image n'était pas fixe, que les corps venaient de bouger. Les déplacements très lents de la danseuse, juste devant les toiles produisent une forme de hiatus, elle semble entourée de corps qui ont bougé plus vite qu'elle. Quand elle traverse ensuite la pièce d'un pas rapide et tourne sur elle-même, on a au contraire l'impression qu'elle rejoint le mouvement collectif de ses partenaires de danse, réparti·es autour d'elle.

Nous avons vu qu'au cours de la visite-performance, la guide instaure une relation nouvelle avec le public étant donné qu'elle le conduit à réaliser, comme elle le fait elle-même à plusieurs reprises, des séquences chorégraphiques. De la sorte, les spectateur·ices deviennent les danseur·ses d'une troupe dont elle assurerait la mise en scène. La redistribution des places des différent·es interactant·es concerne aussi la performeuse et les expôts. Si la guide incarne *a priori* un intermédiaire entre les visiteur·ses et les tableaux, elle parvient à associer ces derniers à sa séquence chorégraphique. Elle rompt avec un format de médiation dont elle reprend en partie les codes et devient objet du regard au sein des portraits qui n'apparaissent plus comme des images fixes à commenter mais comme ses coéquipiers de ballet. Au cours de la visite-performance, l'espace muséal devient ainsi une scène sur laquelle interagissent les trois entités de la visite (public, expôt, guide). Je vous propose à présent d'analyser comment la performeuse convie aussi à la chorégraphie en cours, les artistes qui ont réalisé les œuvres.

C'est de ce côté-ci.

Convier les artistes dans la danse

Au début du tour, vous vous souvenez, j'ai indiqué qu'un·e guide intervient comme le relais des spécialistes des référents de son discours ; son propos vulgarise alors des recherches menées par d'autres qu'elle·lui. En ce sens, il n'est pas étonnant que certaines interventions d'Aurélie Gandit reprennent des éléments présents dans le document de

médiation élaboré par l'institution. Au fil de la visite, elle convoque d'autres spécialistes des expôts commentés : les artistes qui les ont produits.

Tout d'abord, la guide convoque les gestes qui ont abouti aux œuvres exposées. Face au tableau de Miró par exemple, elle décrit sa façon de peindre :

> Dans cet univers pictural, vous le voyez, deux mondes se rencontrent, celui des couleurs, et celui des figures. Dans des compositions, la plupart du temps monumentales, Miró développe un ensemble de figures qui oscillent entre réel et imaginaires, et qui se transforment au gré de leurs rencontres imprévisibles avec la couleur. Alors à propos de la couleur, justement, vous noterez là une véritable gestuelle colorée de la peinture. La couleur est appliquée au doigt, à la main, elle est projetée, giclée, ou même posée au pied, ici. Elle se fait tache, éclaboussure ou dégoulinure.

Le commentaire désignant le processus de travail se substitue à celui portant sur les figures ; la performeuse restitue ainsi les étapes qui ont conduit à l'œuvre. Il ne s'agit pas de deviner, à partir des traces, le mode d'application de la peinture, mais plutôt de faire exister sous nos yeux, le geste de l'artiste. L'emploi du présent donne une impression de concomitance, comme si Miró venait tout juste de projeter de l'huile sur la toile.

On a aussi la sensation de voir Viallat peindre en écoutant Aurélie Gandit dire à de nombreuses reprises : « L'artiste répète systématiquement la même forme, invariable ». Comme je l'ai déjà commenté, la répétition de la phrase apparaît comme le double sonore de la forme visible sur la toile, mais elle conduit aussi à imaginer le geste mécanique de l'artiste. En effet, une courte pause sépare chaque réitération : on a la sensation qu'elle correspond au temps de réalisation de l'empreinte ; la guide décrit alors le geste qui vient d'avoir lieu, l'artiste le réalise à nouveau, et ainsi de suite.

Cette impression de simultanéité concerne aussi Joan Mitchell, quand la performeuse dit à son propos :

> En tout cas Joan Mitchell travaille véritablement le geste coloré. Elle remplit entièrement la toile. Comme si elle invitait le spectateur ou le regardeur ou la regardeuse, à faire une expérience physique de la peinture, où elle fait profondément référence à la nature.

Le fait de parler de « geste coloré » et non de « couleurs mouvantes », ou de « couleurs animées », conduit à porter son attention sur la réalisation de la toile plutôt que sur ses effets. Et l'emploi du présent permet à nouveau de convoquer la présence de l'artiste en train de créer.

En mentionnant, dans son discours, les gestes des artistes, Aurélie Gandit rappelle que la toile peinte, plane et fixe, est le fruit d'un travail du corps en mouvement, voire le fruit d'un corps à corps entre la personne qui crée et ses matériaux. D'une certaine manière, elle évoque d'autres danses que celles qu'elle exécute au fil de la visite, celles réalisées par les artistes dans l'intimité de leur atelier.

La présence des artistes ne se manifeste pas uniquement à travers leurs gestes mais aussi à travers leurs discours. Au long de son déplacement auprès des œuvres de Yan Pei-Ming, la performeuse cite l'artiste qui décrit son processus créatif : « Lorsque je peins, la figure évolue en même temps que la peinture. Je pars de formes abstraites, de coups de pinceaux, de taches qui s'organisent pour laisser apparaître un visage. » La performeuse n'introduit pas la citation en tant que telle, elle devient le relais des mots énoncés par le peintre. Le discours direct et l'emploi du présent itératif donnent à nouveau une impression de concomitance, comme si le peintre créait devant nous, en nous expliquant ses étapes de travail.

Nous avons vu précédemment comment la performeuse intégrait à ses séquences dansées certaines œuvres de l'exposition. En convoquant les gestes des créateur·rices, elle conduit à imaginer, à partir des tableaux, la chorégraphie qui les a produites. À leur tour, les artistes deviennent des partenaires de danse ; elles·ils sont associé·es, dans leur présence invisible, au ballet mené par la guide dans le musée. Le fait de convoquer des personnes précises, vivantes ou qui ont vécu, contribue à faire du lieu une scène sur laquelle se croisent plus d'acteur·rices qu'il n'y paraît.

Comme j'ai tenté de le faire apparaître dans cette deuxième pièce consacrée à la reconstitution de la visite-performance d'Aurélie Gandit, l'espace muséal constitue un élément de contexte à la visite-performance dans le sens où les habitus du lieu et les signes qui organisent l'espace façonnent les interactions entre la guide, le public et les expôts ; ils orientent aussi leurs attentes, comme l'indique Catherine Kerbrat-Orecchioni :

> Que l'on parle d'"interaction" ou que l'on préfère, avec Norbert Elias, le terme d' "interpénétration", le principe est le même : dans un contexte donné, à partir de représentations et d'attentes préalables, des sujets vont échanger du discours, et changer en échangeant. Ils vont devoir en permanence ajuster leur conduite aux

> événements qui surgissent de façon contingente au cours du déroulement de l'interaction, et qui peuvent venir contrarier le cheminement projeté[141].

Le fait de s'inscrire dans le format de la visite guidée, au sein d'une institution muséale, détermine en partie les échanges et les attentes des participant·es. En tant qu'acte artistique, la proposition bouleverse le déroulement de ce qui présente toutes les caractéristiques, au début de l'interaction, d'une visite guidée. Ainsi, et comme nous l'avons vu ensemble, la visite menée par la performeuse reconfigure les éléments de contexte et transforme la portée sémantique des signes distribués dans l'espace. Je l'ai par exemple montré à plusieurs reprises : les lignes blanches inscrites au sol, frontières séparant la zone de monstration de celle d'observation, deviennent successivement des repères chorégraphiques ou un élément scénographique inscrit dans un cadre défini par la présence du corps de la danseuse. En communiquant conformément au contexte muséal dans lequel elle se trouve et en initiant, dans le même temps, des interactions en rupture avec celles attendues dans une visite guidée, la guide redistribue les places des trois éléments constitutifs de la visite (public, expôt, guide) et invite à une nouvelle appréhension de l'espace muséal.

Dans la continuité de cette réflexion, je vous invite à passer dans la pièce suivante afin d'analyser la façon dont la performeuse constitue le musée en une scène polyphonique qui invite à interroger les discours associés à l'institution dans laquelle elle se trouve.

Le musee comme scene

Mettre en scene son role de guide

Tout le monde est entré ? Tout le monde m'entend ? Bien.

Commençons avec le commentaire énoncé par la guide devant l'œuvre de Stella, commentaire très court :

> Bon alors maintenant, il va falloir me croire sur parole quand je vais vous dire que Franck Stella, dont vous découvrez une œuvre derrière moi, est considéré comme LE

[141] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 92.

> représentant de la peinture minimaliste américaine des années 1960. La peinture minimaliste qui, je vous le rappelle, est basée sur la sobriété des formes, la simplicité des compositions et le recours à une ou deux couleurs seulement.

La guide se trouve devant *Polombe*, une peinture de 335 x 960 cm, dont l'enchevêtrement des formes et la diversité des couleurs éclatantes, créent un ensemble d'une grande densité. Le décalage entre l'œuvre et le commentaire produit une situation humoristique dans laquelle la mise en garde fait office d'aveu : rien ne porte à croire ce que nous dit la guide. Elle ne tente pas de justifier ses propos, n'explique pas non plus pourquoi cette toile se distinguerait du reste de la production de l'artiste. Une fois sa prise de parole terminée, elle en souligne au contraire l'incongruité en se mangeant les lèvres, comme si elle retenait un éclat de rire ou un propos plus crédible, qu'elle n'aurait pas l'autorisation de divulguer.



Figure 9. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, captures d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*.

La guide met ici en scène son rôle de vulgarisatrice d'énoncés élaborés par d'autres ; elle indique visuellement son désaccord avec le discours qu'elle transmet tout en montrant qu'elle ne peut pas le remettre en question ou s'y opposer.

Face à l'œuvre de Julio Le Parc, c'est l'autorité[142] constitutive de sa fonction de guide que la performeuse met en scène. Après avoir invité le public à « jouer » avec l'œuvre en se déplaçant devant, elle reprend la parole :

> Bon, la révolution de l'art est terminée, vous avez suffisamment abusé de ce motif géométrique simplissime composé de points situés à égale distance d'un point central, autrement appelé le... personne ne suit ? Le cercle merci, le cercle justement que nous retrouvons dans l'œuvre de Robert Delaunay.

La paronomase qui rapproche « révolution » de « récréation », la définition du cercle, le ton sévère, la lassitude exprimée dans la question rhétorique, poussent à l'extrême le rôle d'encadrante-sachante de la guide en lui donnant des airs d'enseignante harassée. Dans cet extrait, nous pouvons facilement parler de mise en scène dans le sens où l'absence de réponse est anticipée par la performeuse comme on le voit dans la vidéo de répétition de la visite. L'échec du public est en effet prévisible : c'est la seule fois que la guide sollicite un terme chez son auditoire, on peut donc facilement supposer que celui-ci ne s'attend pas à participer verbalement ; par ailleurs la rapidité avec laquelle est énoncée le début de la définition entrave la réflexion. En effet, dans une visite traditionnelle, la guide ne relèverait pas que les visiteur·ses ne « [suivent] » pas (et elle ne les aurait d'ailleurs pas non plus mis·es en difficulté) :

> La construction interactionnelle de la visibilité de l'objet sous la houlette du guide, à travers différentes procédures et à l'aide de différentes ressources, ne signifie pas que (tous) les visiteurs sont tenus de voir ce que le guide montre, ni de le regarder, pas plus que d'être attentifs à son discours. Les visiteurs ne sont obligés à rien [...]. C'est pourquoi des extraits comme celui qui suit [dans lequel la guide constate le désintérêt de deux participant·es] sont rares [...]. Le plus souvent, si l'on constate (en tant qu'observateur) qu'un ou plusieurs visiteurs ne semblent pas attentifs, le guide ne montre pas qu'il le voit[143].

Comme l'explique Véronique Traverso, le contrat tacite qui engage le guide et son public n'oblige pas ce dernier à prêter attention au discours du premier. Pour préserver la face, le

---

[142] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 29 : « Pendant le déroulement de la VG [visite guidée], le G [guide] a une autorité légitime. [...] Les consignes données par le G [guide] ne sont pas négociables et s'avèrent être de véritables injonctions qui conditionnent fortement la transaction de la VG [visite guidée] ».

[143] Véronique Traverso, « La construction de (l'attention visuelle sur) l'objet au cours de la visite guidée : étude d'un cas limite », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2014, p. 68.

guide quant à lui, continue son discours même s'il remarque qu'il n'est pas écouté. Dans l'extrait analysé, la performeuse met en scène l'autorité qui incombe à sa fonction et elle va jusqu'à la caricaturer en reprochant au groupe de ne pas suivre ce qu'elle dit (alors que c'est précisément la construction de la séquence qui entrave la compréhension des participant·es).

Au fil de la visite, la guide fait du musée une scène sur laquelle elle danse et convie les participant·es, les œuvres et les artistes à l'accompagner. Comme vous commencez à le voir ici, le musée devient aussi une scène de performance dans le sens où la danseuse instaure un dispositif réflexif qui permet de comprendre le caractère construit des places distribuées au sein de l'institution. En jouant à la guide, Aurélie Gandit révèle certaines caractéristiques de ce rôle social et nous pouvons à présent analyser comment elle met en scène celles qui orientent les actions et attitudes des spectateur·rices.

Mettre en scene les spectateur·ices

Pour commencer, je rappelle une nouvelle fois que le public d'Aurélie Gandit assiste à une visite-performance et non à une visite guidée, en ce sens ses motivations sont d'ordre artistiques et diffèrent de celles d'un public qui participerait à une visite traditionnelle. Néanmoins, l'attitude des membres du groupe qui assiste à la performance est sensiblement la même que celle des participant·es à une visite guidée, d'autant qu'au fil de la visite, elles·ils sont conjointement spectateur·rices de la performance et des œuvres exposées. En ce sens, en performant le format de la visite guidée, Aurélie Gandit met en scène le rôle des participant·es : s'il ne correspond pas exactement à celui des membres du groupe qu'elle encadre, il ne leur est pas étranger pour autant.

Avant de convier le public à se mouvoir devant l'installation de Julio Le Parc, la guide lit un extrait du manifeste du Groupe de Recherche d'Art Visuel auquel prenait part l'artiste argentin :

> Un spectateur conscient de son pouvoir d'action et fatigué de tant d'abus et mystifications pourra faire lui-même la vraie révolution dans l'art. Il mettra en pratique les consignes suivantes :
>
> - Défense de ne pas participer.

- Défense de ne pas toucher.
- Défense de ne pas casser.

> Nous voulons intéresser le spectateur, le sortir de ses inhibitions, le décontracter. Nous voulons le faire participer. Nous voulons le placer dans une situation qu'il déclenche et qu'il transforme. Nous voulons développer chez le spectateur, une forte capacité de perception et d'action.

Tandis que la performeuse énonce ce texte, le public est réparti face à elle, statique, en situation d'écoute, conformément au rôle qui est le sien. Le décalage entre les consignes entendues et l'attitude des spectateur·rices fait prendre conscience qu'elle n'a rien de naturel mais qu'elle s'inscrit au contraire dans un ensemble de normes propres à l'interaction en cours. Le public est à sa « place », pour reprendre le terme de F. Flahaut cité par Michèle Gellereau :

> Dans la situation de visite, le concept de « place » proposé par F. Flahaut est précieux pour l'analyse puisqu'il permet d'étudier comment des positions statutaires externes à l'interaction et des positionnements internes construisent un jeu de places négociables qui influence la relation entre les interactants : "chacun accède à son identité à partir et à l'intérieur d'un système de places qui le dépasse ; ce concept implique qu'il n'est pas de parole qui ne soit émise d'une place et ne convoque l'interlocuteur à une place corrélative ; soit que cette parole présuppose seulement que le rapport de places est en vigueur, soit que le locuteur en attende la reconnaissance de sa place propre ou oblige son interlocuteur à s'inscrire dans le rapport" (Flahaut, 1978, p.58). [...] L'attitude que le guide aura envers le visiteur est donc construite dans un ensemble où le statut communicationnel va permettre d'occuper une place qui se négocie constamment[144].

Comme vous l'avez entendu dans cet extrait, les participant·es à une interaction échangent en fonction de la place qui est la leur, place à la fois élaborée par des circonstances extérieures (le statut des interactant·es notamment) et par l'interaction elle-même. Tout comme l'attitude de la·du guide détermine sa place vis-à-vis des visiteur·ses, l'attitude des visiteur·ses détermine leur place vis-à-vis des autres visiteur·ses et de la·du guide.

Enjoindre le public à « participer », « toucher » et « casser », équivaut, dans un contexte de visite, à lui demander de changer de place, de sortir de son rôle de spectateur·rice. Ce faisant, la guide, en tant que responsable et garante du groupe vis-à-vis des expôts et de l'institution, sortirait, elle aussi, de son rôle. Il n'est pas étonnant, dans cette séquence, que la performeuse lise un texte : elle met ainsi en scène le caractère « indirect » de son discours et signale qu'elle n'est pas réellement en train de pousser à l'action

[144] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 70.

celles·ceux qui l'écoutent. La lecture de l'extrait, dans le contexte de la visite, fait exister mentalement un autre ethos de spectateur·rice, selon lequel le fait de manipuler les œuvres n'aurait rien d'anormal. Si l'attitude des participant·es à la performance ne change pas pour autant, la séquence permet de comprendre qu'elle s'inscrit dans une conception spécifique du rôle qui est le leur, conception qui peut évoluer.

Le rapport spécifique que le public entretient au savoir, est aussi mis en scène par la performeuse. Comme l'explique Michèle Gellereau, les participant·es à une visite prennent part au tour par souci de compréhension : elles·ils souhaitent acquérir des informations sur les expôts[145]. Pour répondre à cette attente, la·le guide « montre, raconte, décrit, explique et commente en s'appuyant sur le monde extralinguistique, c'est-à-dire, dans notre paradigme de VG, sur le référent culturel [...][146] ». Pourtant, à plusieurs reprises au fil du tour, Aurélie Gandit souligne son incapacité à répondre à certaines questions, notamment quand elle aborde l'œuvre de Kapoor :

> Cette approche minimaliste travaille les opposés. On ne sait plus très bien s'il s'agit de vide ou de plein. De visible ou d'invisible. De fini ou d'infini. De lumière ou d'obscurité. De plein ou de vide. Je vous laisse répondre seul à la fin de la visite, à ces questions insolubles. Ou pas.

Dans cet extrait, la guide délègue sa parole à celles·ceux venu·es l'écouter puisqu'elle les invite à trouver la réponse aux questions qu'elle pose, mais elle suggère dans le même temps, via l'hyperbate finale « ou pas », qu'elles·ils n'y parviendront pas. Selon Dufiet, c'est « l'explication[147] » qui prime dans le discours de la·du guide, or le commentaire formulé ici n'explique que son incapacité à comprendre ce qui se joue dans l'œuvre. Il ne permet pas de « [rendre] le référent culturel saisissable par l'esprit[148] ». Autrement dit, la guide soulève un problème qu'elle ne résout pas ; au lieu de mettre en œuvre des connaissances[149], elle installe le public dans une doute perceptif. Le caractère déceptif de cet extrait contribue, indirectement, à rappeler le rôle de la guide et celui du public dans leur rapport au savoir.

---

[145] *Ibid.*, p. 133 : « Nombreux sont les visiteurs qui choisissent la visite pour mieux comprendre et le récit sert à raconter les différentes formes et étapes d'une expérience, à transmettre des informations. ».

[146] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 18.

[147] *Ibid.*, p. 47.

[148] *Ibid.*, p. 47.

[149] *Ibid.*, p. 21.

Comme vous venez de l'observer, au fil de la visite, s'actualisent, dans l'interaction, les places investies respectivement par la guide et le public. En faisant du musée un espace performatif, Aurélie Gandit met en scène son rôle et celui du groupe auquel elle s'adresse, rôles qui s'élaborent conformément à celui de l'autre. Elle conduit ainsi à percevoir le caractère construit des attentes, attitudes, interactions en jeu au cours d'une visite.

Suivez-moi à présent juste ici ; nous allons voir comment le musée devient aussi une scène sur laquelle exposer les discours propres à l'histoire de l'art.

METTRE EN SCENE LES DISCOURS DE L'HISTOIRE DE L'ART

Arrêtée à proximité du rideau de scène peint par Picasso, la guide entame le discours suivant :

> Alors, heeeu, alors maintenant une œuvre réalisée par un artiste dont on sait assez peu de choses... bon, il a pas vraiment révolutionné heeu l'histoire de l'art, assez peu présent dans les collections nationales ou internationales... en fait j'ai assez peu de choses à en dire.

Elle ne précise pas le nom de l'auteur mais les participant·es peuvent le lire sur le cartel devant lequel elle se tient.



Figure 10. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, capture d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*.

Sans attirer ostensiblement l'attention dessus, la guide intègre le nom écrit dans l'espace d'attention partagée, espace en partie délimité par son corps. Comme le montre

Lorenza Mondada à partir de Goffman et Kendon, la position des corps dans l'interaction délimite une zone au sein de laquelle échanger :

> Tous deux [Goffman et Kendon] ont insisté sur le fait que l'arrangement des corps des participants en "formations" (Kendon, 1990) créait un territoire délimité, certes de manière ponctuelle et changeante, avec des contraintes sur l'accès et un contrôle sur les limites de ce territoire. Au sein de ce territoire, le groupe des interactants interagit en ayant un accès mutuel aux caractéristiques sonores et visuelles des actions des uns et des autres[150].

En se positionnant devant le cartel, le guide l'intègre à l'espace d'attention partagée et le constitue en élément de l'interaction. Sa position rend son discours intelligible : les participant·es qui n'auraient pas reconnu le trait de l'artiste, apprennent qui a réalisé l'œuvre et perçoivent l'ironie dans le discours. En effet, Picasso est célèbre et célébré. En soutenant le contraire, la performeuse instaure ce qu'Elisa Ravazzolo nomme « une relation de connivence[151] » avec les spectateur·rices. Ces dernier·es deviennent les « complices[152] » de celle qui ne leur partage pas de nouvelles connaissances mais valide l'image qu'elles·ils ont certainement du peintre. Dans cette séquence, la guide n'explique pas pourquoi Picasso est célèbre ni pourquoi on considère qu'il a révolutionné l'histoire de l'art mais elle donne à entendre, et fait apparaître comme tel, le discours hégémonique qui lui est associé. Elle n'attire pas l'attention sur l'œuvre mais sur la façon dont on en parle habituellement.

Comme je l'ai mentionné tout à l'heure, après avoir commenté *Polombe* de Franck Stella, la performeuse réalise un ensemble de mimiques, de rictus, qui soulignent l'incongruité de son discours. Sans engager une réelle discussion sur la façon dont on pratique l'histoire de l'art, l'ironie dans la présentation d'Aurélie Gandit souligne le caractère artificiel que peut avoir la répartition des artistes en genre, courant, mouvement. Son commentaire invite à interroger nos attentes en termes de discours sur l'art et amorce une dimension réflexive souhaitée par Michèle Gellereau :

> Donner les moyens au public d'interroger le statut des discours et l'orientation qui les structure permettrait peut-être d'ouvrir la discussion sur certains mythes, bien plaisants pour le visiteur à qui il permet de garder une image d'Epinal, et aux visités

[150] Lorenza Mondada, « Espace, langage, interaction et cognition : une introduction », *Intellectica*, n° 41-42, 2005, p. 14.

[151] Elisa Ravazzolo, « Les manifestations de l'interaction entre le guide et son public », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op cit.*, p. 105.

[152] *Ibid.*, p. 105.

> qui y trouvent un axe de valorisation, mais problématique pour les identités collectives qu'il enferme alors dans une mémoire sociale[153].

La chercheuse désigne dans cet extrait les récits qui enferment certains groupes sociaux dans des stéréotypes qu'il serait bénéfique de questionner, mais sa réflexion pousse à questionner de façon plus générale les discours et les visions qu'ils véhiculent. Dans le passage qui nous intéresse, il nous semble que la performeuse met en scène sa fonction de guide et les contraintes qui l'encadrent, mais elle met aussi en scène un discours hégémonique qui classifie les œuvres.

La présentation du tableau réalisé par Joan Mitchell, *La Grande Vallée XIV (For a Little While)* met quant à elle en scène le discours qui sous-tend la proposition curatoriale. Après avoir présenté les caractéristiques de l'expressionnisme abstrait étasunien et mentionné le développement de gestes colorés chez Joan Mitchell, la guide poursuit :

> Joan Mitchell, l'une des rares artistes femmes de l'exposition. Alors évidemment, entre parenthèse on peut se poser la question de : pourquoi si peu de femmes se frottent au grand format ? Pourquoi si peu de femmes dans l'exposition ? Pourquoi si peu de femmes dans les manuels d'histoire de l'art ?

Ces questions font écho à celle posée par Linda Nochlin dès 1971 : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?[154] ». À rebours de l'idée selon laquelle le seul talent des uns justifierait leur reconnaissance, la théoricienne démontre que la réussite artistique est liée à des paramètres sociaux et historiques. En ce sens, ce n'est pas le manque de compétences mais l'absence de moyens et le non-accès aux formations qui ont empêché de nombreuses femmes de déployer une carrière de créatrice, quand l'invisibilisation de celles qui travaillaient en tant qu'artistes, explique qu'on les connaît peu aujourd'hui. Vous voulez dire quelque chose ? Non ? Alors je continue.

Dans la continuité de ces réflexions, Anne Creissels et Giovanna Zapperi, soulignent la nécessité, pour l'histoire de l'art d'interroger ses propres pratiques et les paradigmes qui les orientent. Elles proposent de se saisir des outils méthodologiques des *gender studies* pour mener à bien une réflexion sur le champ artistique :

---

[153] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 176.

[154] Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », dans *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. de l'anglais par O. Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993 [1971].

> L'introduction des outils critiques et théoriques proposés par les *gender studies* implique ainsi un questionnement des fondements de la discipline à travers une critique féministe, ce qui revient, simultanément, à politiser ce champ de la production du savoir, en pointant son inscription dans des hiérarchies et dans des structures de pouvoir qui échappent souvent aux acteurs même de la discipline. Or, l'histoire de l'art en France peine à reconnaître la dimension sociale, culturelle et politique de la production artistique, ainsi que les rapports entre les domaines esthétique et politique[155].

À partir de cette citation, on peut considérer que le fait de réunir les œuvres de seize hommes et de seulement deux femmes n'est peut-être pas un parti pris de la part des commissaires de l'exposition *Phares*, mais il n'en demeure pas moins nécessaire de pointer que cette sélection s'inscrit dans des impensés sexistes et reconduit l'idée selon laquelle le génie artistique est masculin. En posant les questions précédemment citées, la guide expose les paradigmes de pensée dans lesquels s'inscrit le projet curatorial ; elle révèle que les discours qui racontent l'histoire de l'art ne sont pas neutres et qu'ils méritent d'être interrogés.

Fin de la visite

Au fil de la découverte de cette reconstitution de visite-performance, vous avez pu voir que l'exposition *Phares* au sein de laquelle se déploie la visite-performance d'Aurélie Gandit, constitue un espace codifié. Les déplacements des visiteur·ses sont doublement déterminés : par les normes spécifiques du musée – qui interdisent par exemple d'approcher les œuvres au-delà d'une certaine limite matérialisée au sol –, par la scénographie qui conduit les corps à se déplacer selon un trajet spécifique. Comme on naviguerait de phare en phare, on se déplace ici d'œuvre en œuvre, au sein d'une exposition pensée comme la grande traversée de l'art moderne et contemporain. Si l'espace est un élément de contexte déterminant pour les visiteur·ses, c'est aussi le cas du format de visite investi par la performeuse. Genre discursif dont les normes sont connues des participant·es, il induit des interactions spécifiques entre la guide, les visiteur·ses et les référents culturels. Néanmoins,

[155] Anne Creissels, Giovanna Zapperi, « Histoire de l'art en France et *gender studies*, un mariage contre-nature ? », *Perspective*, n° 4, 2007, p. 713.

comme je l'ai montré, le caractère performatif de la visite conduit justement l'artiste à transgresser les normes induites par ces différents niveaux contextuels. Son discours et les séquences dansées qu'elle déploie, contribuent, vous l'avez vu, à déplacer les frontières invisibles qui segmentent le lieu, abolissant notamment celle qui sépare l'espace de la représentation et celui de l'observation. Par ailleurs, la performeuse instaure progressivement des interactions surprenantes qui transforment le musée : il devient une scène sur laquelle se croisent des corps dansants : le sien, ceux des spectateur·rices, ceux représentés dans les œuvres et même ceux, absents, des artistes qui les ont produites. L'espace d'exposition, en tant que scène d'un ballet inattendu, apparaît finalement comme un espace de « représentation » à un autre niveau. En effet, la performance instaure progressivement un dispositif réflexif qui permet d'exposer, de donner à voir, les habitus du lieu dans lequel se trouve le public. En provoquant des écarts vis-à-vis des normes qui définissent le rôle de guide, celui de spectateur·rice et les discours diffusés au sein de l'institution muséale, Aurélie Gandit conduit à percevoir le caractère construit des interactions qui nous lient dans le cadre d'une visite de musée. Pardon ? Oui, exactement, merci pour la remarque : nos interactions à nous aussi sont déterminées par le contexte de visite dans lequel nous nous trouvons !

Assumant le rôle de guide qui est le mien, je vous invite d'ailleurs à me suivre dans l'observatoire stellaire situé juste après, c'est par ici.

OBSERVATION STELLAIRE : LA *VISITE-DANSEE* EN ORBITE

Est-ce que tout le monde est là ? Parfait.

Je vous invite à prendre place derrière l'un des télescopes positionnés devant la baie vitrée, normalement il y en a assez pour tout le monde. Nous allons commenter ensemble les constellations artistiques avec lesquelles le travail d'Aurélie Gandit est en orbite. Je vais éteindre la lumière dès que tout le monde sera installé. C'est bon ? Eh oui, on les distingue mieux maintenant que la pièce est dans l'obscurité. Nous voici face à une voûte céleste, composée de plusieurs constellations qui sont formées d'étoiles-œuvres. Autour d'elles tourne l'étoile-visite-dansée d'Aurélie Gandit ; vous la voyez ? C'est la gravité qui la fait tourner autour des constellations ; elle est attirée par les étoiles qui les composent, comme si une force invisible les reliait. En fonction du moment auquel on regarde, on peut avoir l'impression qu'elle a rejoint telle ou telle constellation. D'autant que ces dernières se transforment au fil du temps ; de nouvelles étoiles les rejoignent, d'autres disparaissent. Par ailleurs, en fonction du point de vue adopté, une étoile-œuvre peut appartenir à des constellations différentes. Concentrons-nous pour l'instant sur celles qui apparaissent ici.

La constellation du musee dansant

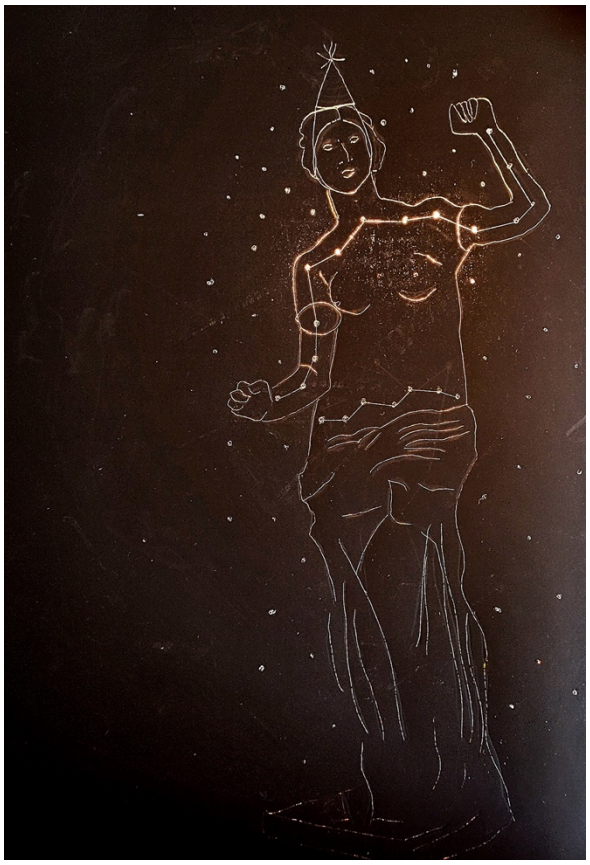


Figure 11. La constellation du musée dansant.

La proposition que je viens de vous faire visiter prend la forme d'un tour, dans un musée, qui mêle des séquences parlées et des séquences dansées. Ce mélange est surprenant, mais Aurélie Gandit n'est pas la seule à concevoir un tel dispositif et son travail trouverait tout à fait sa place dans la constellation que je vous propose d'observer à présent, celle du musée dansant. Oui tout à fait, la constellation prend la forme de la Vénus de Milo. Elle nous permet d'ailleurs de savoir à quoi ressemblait la statue entière ! Peut-être serait-il bon d'en informer les conservateur·rices du Louvre, mais là n'est pas notre sujet.

Observons une première étoile, celle dans laquelle se trouve *Danses non humaines* de Jérôme Bel et Estelle Zhong Mengual. Programmée en 2023 dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, qui la désigne comme un « spectacle », accueillie au Musée du Louvre qui la qualifie d' « exposition de danses » la performance prend la forme d'une visite guidée, menée par l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual et ponctuée de six arrêts, du bas de l'escalier Daru au milieu duquel trône la *Victoire de Samothrace*, jusqu'à la salle rouge où

sont réunies des peintures du XIXe siècle français. L'étoile est une sorte de capsule dans laquelle la visite se rejoue à l'infini. Si vous observez attentivement, vous verrez que chaque danse est précédée d'un commentaire qui l'introduit ; de plus, l'historienne partage aussi des éléments de ses recherches, qui portent notamment sur la représentation du vivant dans l'art. Les œuvres du Louvre ne sont pas désignées ni décrites par l'oratrice, son discours ne les concerne pas directement, pour autant des rapprochements surgissent à plusieurs reprises entre les mouvements dansés et les formes fixes qui les entourent, entre les analyses d'autres œuvres et celles que l'on croise dans le musée, entre le propos artistique et les chorégraphies qui ponctuent le tour. Oh, regardez bien, vous pouvez apercevoir la Danse serpentine de Loïe Fuller, réalisée devant *La Victoire de Samothrace* !

Les plis virevoltants du drapé semblent prolonger la tunique et les ailes de la statue qui se trouve derrière la danseuse, comme si toutes deux élaboraient progressivement un duo. Si on restait fixé·es sur cette étoile, on verrait, dans la dernière pièce de la visite, comment les corps fatigués et chancelants *[du] vocabulaire des lions* de Xavier Le Roy côtoient Napoléon Ier couronnant Joséphine dans son manteau d'hermine[156]. Ils rappellent que tout le faste déployé par les puissants ne pourra vaincre la condition mortelle qui réunit les vivants, qu'ils soient empereurs ou lions. Sans qu'on observe plus en détail cette œuvre-étoile, vous avez peut-être déjà compris que le tour, petit à petit, élabore une invitation à penser la façon dont on représente le non-humain dans notre tradition occidentale. Il conduit à voir comment des œuvres reconduisent ou non le paradigme qui fait de la « nature » l'arrière-plan de nos activités humaines, et à observer les pistes que donnent les chorégraphies choisies pour danser le vivant, « le faire entrer dans les œuvres, [...] faire exister un autre monde, élargi, enrichi, qui n'invisibilise pas et ne dévalue pas nos relations aux autres vivants que nous[157] ». En définitive, on peut dire que la subversion du format de la visite guidée souligne efficacement la transformation du regard auquel nous invitent les

---

[156] Jacques-Louis David, *Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804*, 1806-1807, huile sur toile, 6,21 x 9,79 m, musée du Louvre.

[157] Florian Gaité, « L'ère de l'anthropocène correspond à une crise de la sensibilité. Entretien avec Jérôme Bel et Estelle Zhong Mengual », dans *Jérôme Bel, Estelle Zhong Mengual, Danses non humaines*, Paris, Festival d'Automne, Louvre, citation d'Estelle Zhong Mengual, p. 3.

URL : https://api-www.louvre.fr/sites/default/files/2023-10/20231005_Programme%20Danses%20non%20humaines%20Bel%20%26%20Zhong%20Mengual%202023.pdf [consulté le 26/03/25].

artistes : le tour se déploie au sein du plus grand musée de France, au milieu de ce que l'on considère communément comme des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art... mais pour une fois, ce ne sont pas eux qu'on vient observer. Nos regards convergent au centre des espaces investis, vers ces corps en mouvement qui font exister, au cœur de l'espace muséal, la présence d'êtres vivants qui en sont traditionnellement exclus.

Dans cette proposition, la guide ne danse pas comme le fait Aurélie Gandit, hormis dans l'extrait de *Nelken line, musique West End Blues* de Pina Baush avec lequel elle démarre la visite. Elle reprend les gestes de la chorégraphie en montant les escaliers, aux côtés des performeur·ses et bientôt imitée par plusieurs membres du public. Ça vous a donné envie de danser vous aussi ?! Moi je n'ai pas osé quand j'y ai assisté. On peut tout d'abord considérer que la guide ne danse pas car la danse ne constitue pas un élément de la visite devenue œuvre, mais son objet. Pour autant, si les séquences chorégraphiques constituent les expôts du tour, elles composent, avec le discours de l'historienne de l'art, un ensemble qui allie œuvres et théorie pour développer une réflexion qui va au-delà des pièces jouées, au-delà du musée, et qui concerne le vivant auquel nous appartenons en tant qu'êtres humains. Finalement, c'est peut-être plutôt cette notion qui constitue l'objet de la visite ; Jérôme Bel et Estelle Zhong Mengual s'unissent alors pour composer une déambulation kaléidoscopique afin de cerner leur sujet, qui passe à la fois par le discours, la danse, indirectement les œuvres présentes et le musée.

Les visites-dansées d'Aurélie Gandit, celle d'Estelle Zhong Mengual et Jérôme Bel, redessinent les contours de la visite guidée en créant un dispositif hybride, qui s'émancipe du logocentrisme du format investi pour convoquer des séquences poétiques et chorégraphiques surprenant nos habitudes de visiteur·se. On peut voir dans l'émergence de ce format, le fruit inéluctable des amours entre le champ chorégraphique et l'espace muséal, qui s'étaient rencontrés dès la fin du XIXe siècle et n'ont cessé de se rapprocher depuis le milieu du XXe siècle, comme le note Marisa Hayes[158]. Dans la chronologie du dialogue entre le musée et la danse que la chercheuse élabore, elle indique qu'Isadora Duncan est une des premières à investir un espace d'exposition. Elle danse de 1889 à 1900 à la New Gallery de Charles Hallé à Londres, une pièce consacrée à la légende d'Orphée et inspirée de ses visites au British Museum et à la National Gallery. Quelques années plus tard, en 1905 Mata Hari

[158] Marisa Hayes, « Dates clefs », *Repères, cahier de danse*, n° 38-39, 2017, p. 4-6.

danse au Musée Guimet à Paris et en 1964 Merce Cunningham crée *Museum Event No.1 (Events)* à Vienne, pour le Museum des 20. Jahrhunderts. Le développement de danses pour des espaces muséaux prend un essor à la même époque aux États-Unis sous l'impulsion des chorégraphes d'avant-garde telles Simone Forti, Twyla Tharp et Anna Halprin. Les *Dance Constructions* de la première tournent dans de nombreux musées ; la seconde crée en 1969 *Dancing in the Streets of London and Paris, Continued in Stockhol and Sometimes Madrid* qui joue notamment au Metropolitan Museum of Art de New York, et la dernière est invitée en 1970 à donner *Parades and Changes* au Berkeley Museum of Art, pour l'inauguration du lieu. On voit bien que ces étoiles sont plus anciennes ; il est difficile de bien en cerner les contours et d'observer les mouvements qu'elles contiennent. Au cours des années 1990, La Ribot vend à l'unité les instants dansés dans des musées – Aurélie Gandit mentionne d'ailleurs ce travail dans l'entretien que j'ai mené avec elle et que vous pourrez écouter quand nous aurons terminé notre voyage stellaire. À partir de 2002, la Tate Modern invite des chorégraphes à investir son « Turbine Hall », notamment Merce Cunningham, Boris Charmatz et Michael Clark. En 2007 Aurélie Gandit crée sa première visite-dansée ; à partir de 2009 Sasha Waltz travaille à différents projets de vidéo-danses au sein du Neue Museum à Berlin, alors en travaux, et depuis, les projets associant danse et arts visuels n'ont cessé de se développer, tant et si bien qu'ils pourraient composer une galaxie à eux tout seuls ! Est-ce que vous voyez d'ailleurs, ces poussières autour de la constellation ? Alors non, il ne s'agit pas de la voie lactée, mais d'étoiles en devenir, composées de tous ces projets en train de rejoindre la constellation. Quand les étoiles ne sont pas encore formées c'est difficile de les repérer, mais là il y en a tellement qu'elles s'éclairent mutuellement. Pour revenir à la constellation à proprement parler, ce qui m'importe c'est de montrer que s'il peut encore être surprenant de voir des projets chorégraphiques se déployer dans des espaces d'exposition, cela n'a en réalité rien de nouveau et prend au contraire des formes multiples depuis de nombreuses décennies. Cette constellation, qui réunit des œuvres plastiques et des œuvres chorégraphiques est dense, mais je vous propose de commenter les étoiles les plus visibles aujourd'hui, afin de mettre en lumière différents principes opératoires dans l'articulation des deux champs. Nous venons déjà de voir ensemble que cette articulation pouvait passer par l'investissement du format de la visite guidée, et à ce titre je mentionne aussi les visites guidées par la danse de Laurent Pichaud. La première est créée en 2003 au Carré d'art de Nîmes, au sein de

l'exposition Peter Doig. Il réitère ensuite le format dans d'autres lieux : au musée Fabre de Montpellier (2004), au musée d'Aquitaine de Bordeaux (2009), au Museum d'histoire naturelle de Nîmes (2010), au musée Paul Valéry de Sète (2013) et au centre d'art La Panacée de Montpellier (2015).



Figure 12. Laurent Pichaud, *Visite guidée*, 2006, performance, Carré d'art, musée d'art contemporain, Nîmes.

Le chorégraphe développe ce format en cohérence avec les réflexions sur l'*in situ* qui l'animent. Il s'agit pour lui de réfléchir à la façon dont la danse peut conduire le regard au-delà du corps dansant, le pousser vers la périphérie, afin qu'il observe autant la chorégraphie que son environnement. Au sein des expositions, le danseur conduit, par ses mouvements, à observer quelque chose en particulier dans les œuvres qui l'entourent : ici la composition, là, la touche. La danse devient une activité qui détourne l'attention des œuvres pour finalement mieux les faire apparaître, recomposant le cadre de participation autour des expôts sur lesquels, dans un dialogue multisémiotique, elle oriente le regard.

Revenons maintenant au Louvre avec *Forêt* d'Anne-Teresa de Keersmaeker et Némo Flouret, créé en 2022, à nouveau dans le cadre du Festival d'Automne. Le spectacle se déploie dans l'aile Denon, celle où sont réunies des œuvres italiennes de la Renaissance, dont la Joconde. Il a pour point de départ une trentaine des œuvres exposées dans l'espace ; les onze interprètes dansent en relation avec elles, dans des séquences tour à tour individuelles et collectives. Comme l'indique Némo Flouret : « Même si nous sommes à plusieurs dizaine de centimètres des peintures, nous tentons d'en créer des prolongations

en dansant[159] ». Il n'est pas question de reproduire les toiles mais de proposer, par la danse, une continuité vis-à-vis des scènes représentées, créant ainsi un mouvement entre les œuvres, au-delà de l'espace pictural. La séquence qui apparaît en ce moment dans l'étoile, se déroule par exemple en lien avec *Les noces de Cana*. Vous pouvez zoomer sur le tableau avec les télescopes. Véronèse a inscrit ses personnages dans le décor d'un palais vénitien du XVIe siècle et non dans l'époque Antique correspondant à l'épisode biblique représenté ; ils portent des vêtements colorés, des bijoux, mangent dans une vaisselle raffinée. La proximité des personnes ne permet pas, de loin, de distinguer toutes les figures. De l'une à l'autre, les étoffes se confondent, comme si elles recouvraient les corps à la façon d'une couverture immense et multicolore, qui épouserait les formes qu'elle recouvre. C'est le corps mêlé à un grand tissu bleu qu'apparaît une danseuse devant la toile. Elle descend progressivement à genou, passe sur le ventre, toujours enveloppée dans l'étoffe dont les multiples plis poursuivent ceux des vêtements représentés, notamment les robes des deux musiciens qui semblent jouer silencieusement pour elle. On les remarque d'autant mieux que la présence de la performeuse a déplacé le centre du tableau en prolongeant l'espace pictural au-devant de la scène ; ils se trouvent alors au milieu de la composition, prenant la place du Christ qui devient un membre de leur public, un spectateur, vêtu de bleu et rose comme la performeuse dont il constitue alors le reflet. Vous aviez bien repéré le Christ assis au centre de la table ?

La danse prolonge le tableau mais elle nous invite aussi à l'observer dans toute sa hauteur. Réuni·es devant la toile, les onze interprètes, face au public, frappent cette fois leur grand drap bleu au sol, dans un mouvement synchrone qui crée à la fois une agitation – la forme du tissu se transforme sous l'effet du geste – et une régularité visuelle et sonore, qui n'est pas sans rappeler la composition symétrique de la scène, encadrée par les imposantes colonnes qui se dressent jusqu'au ciel. Comme dans certaines séquences de la visite-dansée d'Aurélie Gandit, on voit ici comment la présence de corps en mouvement devant un tableau peut le prolonger, redéfinissant les contours de l'espace de monstration et de celui de l'observation, déplaçant les foyers d'attention partagée.

Très rapidement, vous avez vu comment, s'inscrivant ou non dans le format de la visite guidée dansée, une proposition chorégraphique pouvait dialoguer avec des œuvres

[159] Rosita Boisseau, « Festival d'Automne : danseurs et toiles en osmose au Louvre », *Le Monde*, 20 novembre 2022. URL : https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2022/11/20/festival-d-automne-danseurs-et-toiles-en-osmose-au-louvre_6150725_4500055.html [consulté le 26/03/25].

picturales exposées dans un espace partagé, comment la danse pouvait puiser dans les tableaux au-moment de l'élaboration de sa partition et comment elle transformait la perception des images auprès desquelles elle se déploie. Arrêtons-nous à présent sur l'étoile d'à côté pour observer une proposition chorégraphique élaborée en lien avec les œuvres d'une exposition, mais présentée dans un autre espace. Nous restons au Louvre mais nous nous dirigeons cette fois dans les sous-sols de l'édifice, dans la partie médiévale du musée, dans ce qui était des douves avant que le lieu ne devienne un palais royal. On n'y voit pas très bien parce que l'espace est sombre en effet. Est-ce que certain·es d'entre vous connaissent cet endroit ? Du 4 au 16 novembre 2024, François Chaignaud y donne *Petites joueuses*, une proposition composée de huit séquences chorégraphiques qui se jouent simultanément. Les spectateur·rices entrent un·e par un·e dans l'espace et circulent, restant plus ou moins longtemps devant chaque extrait de la proposition globale. Le spectacle a été conçu en parallèle de l'exposition *Figures du fou* qui se tient dans le musée au même moment et que le public pourra visiter à sa sortie du sous-sol, en nocturne, sans les nombreux·ses visiteur·ses habituel·les de l'institution. La danse a été élaborée à partir de l'exposition mais elle se donne ici à voir avant les œuvres. Le chorégraphe s'est inspiré d'un motif associé à la figure du fou et très présent dans les pièces exposées, celui de l'air, du souffle.

À l'entrée du Louvre médiéval, on est ainsi accueilli·es par deux premiers danseurs dans la douve, en justaucorps échancré, qui se lancent un grand ballon rouge. Ils convoquent toutes les parties de leur corps pour renvoyer la balle, tantôt la main, le pied, la hanche ou la tête, et la sphère rouge circule, freinée par l'air qu'elle traverse, déterminant au fur et à mesure les déplacements des joueurs, captivant les yeux des spectateur·rices. Enfin, les miens en tout cas. Les vôtres aussi ? Tou·tes les performeur·ses portent une tenue sensiblement identique, qui colle au corps et recouvre la tête, à la façon d'une calotte. Les suivant·tes se trouvent en hauteur, dans une sorte de galerie, ou partagent l'espace avec le public, qui circule entre elles·eux. On s'arrête face à cette femme, elle respire au rythme de la toile de parachute qui se gonfle et se vide à ses côtés ; on observe celles·ceux qui chantent en hauteur, grâce aux miroirs qu'elles·ils tiennent dans les mains et qui nous permettent de voir leur image ; on suit tant bien que mal ces trois hommes qui se courent après, s'échappent, tentent de s'attraper ; on découvre les ronds dans l'eau produits par les aspirateurs clitoridiens qui barbotent dans un petit bassin ; on observe l'usage peu

conventionnel qu'une musicienne fait de son concertina... D'une scène à l'autre, on est porté·e par le vent de folie qui souffle dans l'espace et anime, d'une façon chaque fois nouvelle, les corps en mouvement qui semblent à peine nous remarquer. On a en effet l'impression de pénétrer dans le sous-sol du musée comme on accèderait à une société parallèle, parfaitement rodée, qui agit selon ses normes et nous tient à distance, via les miroirs qui donnent à voir les performeur·ses, mais seulement au détour du reflet. En nous invitant à pénétrer dans un espace dont nous n'avons pas les codes, que nous ne pouvons que traverser, la proposition nous fait expérimenter le propos central du projet curatorial, à savoir qu'au Moyen Âge la marge est partout et que la figure du fou est centrale. S'il est difficile d'interagir avec elle, nous pouvons au moins lui tourner autour, au fil de ce parcours circulaire.

Petites joueuses de François Chaignaud se déploie à la fois en lien et à distance des œuvres à partir desquelles elle a été élaborée. Dans ce travail, et comme on avait commencé à le voir à certains moments de la visite-performance d'Aurélie Gandit, la proposition performative constitue une façon de prolonger le principe constitutif d'une œuvre ou d'une exposition, dans un médium différent ; de faire vivre, autrement, la perception qu'en a la·le performeur·se. Dans le même sens, Catherine Contour, dans les quatre *Plongées*, réalisées au musée de la Chasse et de la Nature à Paris, d'octobre 2016 à février 2017, convoque conjointement le son et le mouvement pour prolonger le lieu d'exposition traversé et surtout décupler les effets qu'il peut produire chez les visiteur·ses. Les deux premières plongées *Danse du brame* et *Nuit Noire Forêt*, sont interprétées par Nina Santes et Alexandre Da Silva qui non seulement dansent mais brament aussi dans la première pièce, susurrent dans la deuxième.

Peut-être qu'un jour on sera équipé·e pour entendre le bruit des étoiles, c'est frustrant ici de ne pas avoir accès à ces sons ! Les chorégraphies ont été élaborées à partir de l'hypnose, pratique que convoque Catherine Contour dans son travail depuis le début des années 2000. Comme l'explique Pascal Rousseau :

> Ce que cherche Catherine Contour dans l'hypnose n'est pas un répertoire de formes (un atlas de postures expressives) mais une gamme de possibilités (un espace de projection comporte/mentale), une série de "dispositions". Ce terme lui convient

> parfaitement. Être dans une bonne disposition, c'est non seulement trouver sa place mais se rendre disponible[160].

L'hypnose permet aux interprètes d'accéder à la disponibilité dont parle l'auteur, et cette disponibilité est aussi recherchée chez le public, notamment dans le cadre des deux dernières « plongées » données au musée de la chasse et de la nature. *Temps de pause n°1 et n°2* sont deux pièces d'hypnose au cours desquelles la chorégraphe invite tout d'abord les participant·es à observer les œuvres de l'exposition *Scènes de chasse en Allemagne*, *Rayski / Baselitz*. Elle les guide ensuite par la voix, dans une rêverie basée sur l'écoute de sensations corporelles. Comme elle l'indique, il s'agit de :

> [...] mettre en mouvement nos imaginaires ensemble. Peut-être en étant attentif à des gestes particuliers, à une manière de cheminer, de s'approcher. En étant attentif aux sons, au sens du vent, à la lumière, à l'ombre. Et petit à petit, laissez le corps rentrer dans ce mouvement de l'animal qui peut-être invite à entrer dans cette qualité et à percevoir cet endroit, ce lieu différemment[161].

Dans ces quatre propositions, le musée et les œuvres qu'il renferme deviennent des outils pour la traversée à laquelle invite la chorégraphe, des outils pour accéder à un état particulier. Dans le cas de *Danse du brame* et de *Nuit Noire Forêt* les sons produits par les danseur·ses, leurs mouvements et les bruits qui résonnent, se fondent dans le musée et les pièces qu'il renferme pour produire une atmosphère générale qui nous conduit bien loin du marais parisien ; dans les deux *Temps de pause*, le fait de rendre disponibles nos sens à l'espace environnant et aux objets exposés contribue là aussi à parcourir le lieu en accentuant la perception qu'on pouvait en avoir. Dans cette déambulation muséale, les performeur·ses endossent un rôle qui évoque plus celui d'un·e guide de haute montagne que d'un·e guide de musée : il ne s'agit pas tant de mettre en relation des œuvres et un public que de mener et encadrer le déplacement d'un groupe, tout en le rendant sensible à ce qui devient un environnement inconnu.

On voit ici comment la présence de propositions performatives renouvèle ou prolonge des œuvres ou des expositions, reconfigurant dans le même temps les formats communicationnels à partir desquels on les découvre habituellement. On peut alors se

---

[160] Pascal Rousseau, « La disposition du corps. L'hypnose comme média chorégraphique », dans Catherine Contour (dir.), *Une plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*, Paris, Naïca, 2017, p. 81.

[161] Catherine Contour, *4 Plongées au Musée de la chasse et de la nature/Paris, de Catherine Contour (2017)*, extrait vidéo. URL : https://urls.fr/7t8Tib [consulté le 27/03/25].

demander dans quelle mesure des séquences chorégraphiques peuvent cohabiter avec des œuvres plastiques quand elles sont créées indépendamment les unes des autres. À l'occasion de *Territoires*, donné par Mathilde Monnier du 27 au 29 septembre 2024 au Centre Georges Pompidou à Paris, la danse se déploie auprès des œuvres du musée, sans qu'elle ait été élaborée en lien avec elles. La chorégraphe invite ici à découvrir les gestes phares issus de ses créations depuis trente ans. Réparti·es au cinquième étage du musée, les interprètes (celles·ceux qui avaient joué les pièces en question, d'autres à qui les partitions ont été transmises) enchaînent les séquences qui leur reviennent, en prenant soin à chaque fois de les introduire au public qui circule, aléatoirement, d'une salle à une autre. Dans cette proposition, le musée ressemble à un lieu d'accueil comme un autre, mais il offre dans le même temps un éclairage particulier à la rétrospective de Mathilde Monnier. En réalité, ce n'est pas la première fois qu'elle danse au Centre Georges Pompidou, au contraire, elle y est intervenue à de nombreuses reprises, dans la salle de spectacle située au sous-sol de l'institution. En montant de cinq étages pour ne plus donner à voir que des fragments de ses créations, il ne s'agit pas de partager ses œuvres mais plutôt, comme je l'ai dit précédemment, d'exposer des gestes iconiques de son travail, d'exposer une collection de mouvements. De la sorte, le projet interroge la façon dont on peut conserver et partager la pratique, sans cesse mutante et toujours évanescente, du corps dansant, et rejoint ainsi les préoccupations de conservation du musée à l'aube de sa fermeture pour travaux. Le projet recoupe aussi des questionnements liés au fait d'exposer. Dans un espace de monstration, les œuvres communiquent inévitablement avec celles qui les entourent, leur perception est liée à l'endroit où elles se trouvent, aux personnes qui les abordent en même temps que nous, à la lumière, naturelle ou non qui les éclaire. Ces aspects contextuels qui orientent notre regard sont ici rebattus par la présence des corps en mouvement dont la présence crée des situations tantôt ajustées tantôt discordantes : dans la scène que vous voyez maintenant, une performeuse semble par exemple avoir rejoint les deux danseuses[162] d'Emil Nolde tandis que la femme[163] représentée par Ernst Ludwig Kirchner a l'air de l'observer dans le reflet du miroir face auquel elle se tient.

[162] Il s'agit de : Emil Nolde, *Nature morte aux danseuses*, 1914, huile sur toile, 73 x 89 cm, Centre Georges Pompidou, le tableau de gauche sur la photographie.

[163] Il s'agit de : Ernst Ludwig Kirchner, *La toilette – Femme au miroir*, 1913-1920, huile sur toile, 100,5 x 75,5 cm, Centre Georges Pompidou, le tableau du centre sur la photographie.



Figure 13. Mathilde Monnier, *Territoires*, 28 septembre 2024, danse, musée national d'Art moderne, Paris, photo Clémence Canet.

Cette façon qu'a le corps d'investir des préoccupations propres au musée est aussi au cœur d'un autre travail : *Quelque chose est en train de se passer*, conçu par Mélanie Perrier et donné au musée des Arts et Métiers à Paris en 2016. L'étoile est assez discrète, vous l'avez repérée ?

Pendant 2h, accompagnées par une création musicale jouée en live, douze danseuses circulent dans l'espace muséal dépourvu d'œuvres. Leurs gestes sont à peine perceptibles : elles s'inclinent, se penchent comme pourraient le faire des visiteur·ses du lieu, circulent, s'observent, se rapprochent, entrent en contact. Leurs gestes sont infimes, tant et si bien qu'il n'est pas toujours évident de les identifier comme des performeuses et que leur présence dansante ne se révèle que progressivement, au milieu des spectateur·rices aussi en mouvement. Comme l'indique la chorégraphe dans un entretien mené par la chercheuse Patricia Brignone :

> [...] des configurations dansées se sont mises progressivement en place entre les interprètes, pour aller vers une augmentation de leur visibilité performée. Ainsi la question amenée par la danse dans ce musée a été celle de la bascule entre présence quotidienne et présence performée[164].

À partir de gestes et déplacements qui semblent en partie issus de la partition jouée inconsciemment par des visiteur·ses de musée, il s'agit ici de transformer l'espace muséal par le corps mouvant, de le travailler par la danse. Dans l'entretien que je viens de citer, Mélanie Perrier explique aussi :

[164] Patricia Brignone, « Entretien avec Mélanie Perrier », *Repères, cahier de danse*, n° 38-39, 2017, p. 25.

> L'invitation à intervenir au Musée des arts et métiers était l'occasion pour moi de travailler à même les bords de cette visibilité, précisément dans ce lieu où initialement ce qui est donné à contempler est mis sous vitrine. Comment sortir du registre d'une indexation immédiate afin que les présences des danseuses, mêlées à celles des visiteurs, viennent troubler le regard du spectateur[165].

En effet, à l'inverse de l'espace du théâtre où le public et les interprètes se font face, dans le musée, la présence des danseuses est diffuse et c'est précisément le fait qu'elle ne s'impose pas au regard qui intéresse la chorégraphe. Les corps mouvants viennent ici perturber le registre du visible auquel on est habitué·e dans un tel lieu. Contrairement aux propositions précédentes, qui tissaient, de façons diverses, des liens avec les œuvres exposées, la proposition déplace ici l'attention sur les spectateur·rices et leur manière de se comporter dans un tel lieu. Oui, on peut revenir à ce que je disais tout à l'heure au sujet de l'ethos de visiteur·ses, à ce rôle connu mais jamais appris en tant que tel. D'une façon différente que dans la visite-performance d'Aurélie Gandit, la proposition le fait apparaître, le met en évidence.

On vient de voir comment des propositions performatives peuvent dialoguer, prolonger, amplifier des expositions, des espaces ou des œuvres d'une autre nature qu'elles ; je voudrais à présent observer comment elles peuvent aussi instaurer une prise de distance vis-à-vis de ce qui nous est montré dans un espace muséal. Observons pour cela la performance *IMAVI* (pour Interface Mobile d'Auscultation Virtuelle des Images) du laboratoire de la contre-performance, réalisée dans plusieurs musées en France, notamment au musée Cognacq-Jay à Paris le 8 mars 2018.

[165] *Ibid.*



Figure 14. Le laboratoire de la contre-performance, *IMA VI*, 2018, performance, musée Cognacq-Jay, Paris.

Les performeuses ne dansent pas à la façon des interprètes de Mathilde Monnier ou de François Chaignaud, mais leurs corps circulent dans l'espace et composent progressivement une partition chorégraphique qui puise à la fois dans les mouvements des guides et dans un répertoire de gestes qui n'a *a priori* rien à voir avec l'espace muséal, celui de la stripteaseuse. La référence est aussi induite par les oreilles de lapin que portent les artistes et qui, ajoutées à la robe noire ajustée et aux escarpins à talon, renvoient à la figure de la *pin-up* sortie d'un magazine *Playboy*. Les performeuses circulent dans le musée et « se dévoilent » : elles soulèvent à plusieurs reprises le tissu accroché au masque qui leur couvre les yeux et qu'elles maintiennent tendu du bout des doigts devant elles. Relevé, il donne à voir un buste en carton sur lequel ont été fixées des reproductions d'œuvres d'art. Sur l'un des bustes, on trouve par exemple le tableau *Le retour de chasse de Diane* peint par Boucher en 1745 (présent au musée), à côté d'une représentation antique du même mythe et d'images issues de performance de Valie Export, Rebecca Horn et Niki de Saint-Phalle. Diane est la déesse de la chasse. C'est une guerrière. Quand Actéon la surprend nue, se baignant, elle n'hésite pas à le transformer en cerf et à le laisser se faire dévorer par ses chiens. Or, ce que Boucher décide de conserver et de montrer de ce mythe, c'est une femme plantureuse, le teint laiteux (conformément aux critères de beauté du XVIIIe) en train de se déshabiller avec trois de ses proches. Sa poitrine est nue, et au centre du tableau se trouve son pied gracile, sur le point d'être délacé. Seuls les carquois, dans l'ombre des coins gauche et droit, ainsi que le gibier, nous renseignent sur l'activité précédente des quatre femmes représentées. Mais force est de constater que la Diane de Boucher ne s'est pas attaquée à

un chevreuil ni à un sanglier : c'est un petit lièvre et deux oiseaux qu'elle a attrapés. Ils seront plumés et dépouillé, les quatre divinités quant à elles seront bientôt nues. Les autres images sur le buste de la performeuse présentent au contraire des femmes armées et en action, exceptée Valie Export dont l'attitude (jambes écartées dévoilant son sexe, bras croisés) semble défier celle·celui qui osera soutenir son regard noir. Tout comme Rebecca Horn et Niki de Saint-Phalle, cette artiste a fait de la performance un espace d'agentivité[166] dans lequel les femmes peuvent s'émanciper de la fonction de modèle pour être maîtresses de leur représentation. À leur tour, les membres du laboratoire de la contre-performance semblent agir en ce sens. En se réappropriant l'image stéréotypée de la *pin-up*, elles soulignent la répartition sexuée des rôles dans l'art, répartition selon laquelle les hommes sont associés au génie créateur et les femmes à la muse. La proposition nous invite à observer la façon dont les femmes sont représentées par des artistes masculins au sein de l'institution et on ne peut que constater qu'elles sont bien souvent dénudées sur les cimaises du musée. En rejouant un dévoilement dans l'espace d'exposition, les performeuses soulignent la présence de la nudité des femmes représentées sur les tableaux, nudité que l'on ne remarque plus en tant que telle, tellement notre œil y est habitué. Le fait de déployer leur partition chorégraphique au sein de l'espace d'exposition conduit les artistes à souligner la façon dont une idéologie sexiste parcourt le champ de l'art, des œuvres jusqu'à la répartition des rôles de celles·ceux qui y contribuent. Je parle du rôle de la muse mais on peut aussi penser à celui de la guide de musée, qui va promouvoir les œuvres sélectionnées par l'institution, ici majoritairement des œuvres d'artistes masculins.

Ça vous rappelle ce que je disais tout à l'heure de la féminité docile et subordonnée performée par Andrea Fraser en tant que guide ? Tout à fait, d'ailleurs on peut reconvoquer l'analyse d'Anne Creissels à ce sujet :

> Mettant en lumière les idéologies de l'art et bouleversant par leurs performances langagières les règles du jeu de l'art, ces [conférencier·es déviant·es] réactivent cette dimension politique, réflexive et subversive liée à la performance. Prêtant leur corps aux conventions, aux assignations, ces [prétendu·es passeur·ses] infiltrent en fait le

[166] Anne Bénichou définit l'agentivité de la façon suivante : « L'agentivité consiste à s'aménager une marge de liberté face aux prescriptions afin de resignifier et de réélaborer les normes qui nous définissent et nous contraignent. » dans Rémy Besson, « Le reenactment en questions : entretien avec Anne Bénichou », *Entre-temps*, 2018. URL : https://entre-temps.net/le-reenactment-en-questions-entretien-avec-anne-benichou/ [consulté le 04 juillet 2023].

> discours, interprètes du refoulé de l'art, figures d'une altérité du discours sur l'art, d'une altérité du langage, d'une altérité des corps[167].

Dans le cas d'*IMAVI*, les performeuses ne parlent pas, néanmoins elles infiltrent un discours hégémonique par leur présence, et conduisent, dans le même temps, à le faire apparaître et à le mettre à distance.

Toutes les étoiles-œuvres qui se trouvent dans cette constellation se déroulent dans un espace muséal mais elles entretiennent un rapport différent à l'endroit et aux œuvres, un rapport plus ou moins ténu en fonction de chacune. Nous avons ainsi vu comment des projets chorégraphiques peuvent investir l'espace d'exposition selon des modalités multiples, et tisser un dialogue plus ou moins rapproché avec des œuvres d'arts plastiques, reconfigurant ainsi le genre discursif de la visite guidée pour les propositions qui s'inscrivent, performativement, dans ce format. Si les œuvres mentionnées invitent souvent le public à circuler et se déplacer, le mouvement est avant tout déployé par les artistes qui interprètent une proposition dans un musée. Dans quelle mesure est-il possible d'envisager l'espace d'exposition comme le lieu d'une mise en mouvement des spectateur·rices, surtout quand nous avons vu, avec Mélanie Perrier que leurs gestes sont censés être minimes ? Comment faire d'une image fixe le point de départ de déplacements chorégraphiés ou non, qui s'émancipent en tout cas du piétinement discret qui est bien souvent le nôtre dans un espace d'exposition ? Je vous propose pour cela d'observer la pluie d'étoiles filantes à laquelle nous allons avoir droit d'ici peu et qui va nous obliger à tourner la tête dans tous les sens pour ne pas les manquer.

Soyez attentif·ves.

Voici des projets dans lesquels la visite déplace l'attention des œuvres vers les mouvements qu'elles peuvent susciter chez les spectateur·rices ; la danse circule alors de la·du performeur·se au public, en relation avec le lieu d'exposition où elles·ils se trouvent.

[167] Anne Creissels, *Le Geste emprunté*, *op. cit.*, p. 83.

Une pluie d'étoiles filantes



Figure 15. Une pluie d'étoiles filantes.

Ce phénomène des étoiles filantes intervient quand la terre passe dans l'orbite d'une comète mais, oh ! Ça commence, est-ce que vous avez vu la 1ère ?! Il s'agissait *[Des] visites sportives* de Mehdi Kerkouche organisées au Louvre du 24 avril au 31 mai 2024. J'en dis quelques mots avant qu'une autre n'apparaisse. Le titre indique à lui seul que la proposition, contrairement à ce que nous avons observé tout à l'heure, ne puisera pas dans les gestes infimes qui sont traditionnellement ceux des visiteur·ses dans un musée. Il s'agit ici de mettre en mouvement le public, et de rompre justement avec nos habitudes de spectateur·rices pour faire de l'institution une immense salle de danse et de sport. Pour cela les participant·es, réuni·es au petit matin, avant l'ouverture officielle des lieux, sont réparti·es en trois groupes qui passent d'une activité à une autre. Dans la salle des Cariatides, Salim Bagayoko nous apprend plusieurs gestes discos qu'il s'agit d'enchaîner en circulant autour des statues réunies dans l'espace, les pointant du doigt à plusieurs reprises comme si elles devenaient des partenaires de danse.

Dans la cour Khorsabad, les immenses vestiges de la ville construite à la fin du VIIIe siècle avant notre ère dans le nord de l'actuel Irak apparaissent cette fois comme un décor grandiloquent qui vient accueillir les mouvements issus du dancehall que nous enseigne Queensy. Dans les espaces du Louvre médiéval (que vous connaissez maintenant), Léo Bordessoule propose un enchaînement de renforcement musculaire, et dans la cour

Marly, sous la verrière à travers laquelle passent les rayons du soleil qui se lève, Laure Dary initie une séance de yoga. Comme certain·es l'ont peut-être deviné, cette visite s'inscrit dans la ferveur sportive qui a embrasé le monde artistique et culturel (bon gré mal gré) en 2024, à l'occasion des jeux olympiques et paralympiques qui se tenaient à Paris. Elle a été programmée en lien avec l'exposition *L'Olympisme. Une invention moderne, un héritage antique*, mais contrairement à *Petites Joueuses* de François Chaignaud, l'exposition n'était pas mentionnée au public au cours de la déambulation. Si chaque séquence de la visite a été élaborée en lien avec l'espace où elle se déploie et conduit, inévitablement, à porter un nouveau regard sur les lieux et les œuvres exposées, la déambulation invite avant tout à faire un nouvel usage corporel de l'institution traversée. En ne commentant pas, ou très peu, les œuvres exposées dans les lieux, les danseur·ses mettent au centre de l'expérience de visite nos corps et leurs sensations. Le fait de courir, crier, danser, suer, dans l'enceinte sacrée du plus grand musée de France rappelle en effet la place du corps au moment d'appréhender l'art visuel et pousse à se défaire de l'attitude contenue induite par la grandiloquence du temple des muses.

Ah, est-ce que vous avez vu celle-ci ? Et celle-là ?! Bon, quelques mots d'abord sur la première, dans laquelle le fait de convoquer le corps pour percevoir autrement les œuvres constitue aussi le point de départ de la proposition. Il s'agit de l'audioguide développé par le chorégraphe Denis Plassard pour le Musée des Beaux-Arts de Lyon, qui invite à une expérience artistique au sein de l'institution.

Là encore, c'est vraiment dommage que le son contenu dans les étoiles ne porte pas jusqu'à nous, mais je vais essayer de vous faire comprendre de quoi il s'agit. Le public est guidé par la voix de Denis Plassard qui le conduit à se mouvoir spécifiquement selon l'espace où il se trouve. Certains gestes se fondent alors dans les déplacements des autres visiteur·ses, notamment quand il s'agit de tourner autour de la sculpture en bois d'Étienne Martin intitulée *Le Cerbère* (1977), ou quand il nous invite à observer les anges au plafond, échauffant ainsi notre nuque.

D'autres mouvements produisent quant à eux un hiatus vis-à-vis des déplacements des personnes qui nous entourent : c'est par exemple le cas quand la voix nous enjoint à reculer de plusieurs marches dans l'escalier, à tenir plusieurs secondes une posture nous permettant de croiser le regard d'une sculpture, à fermer les yeux dans l'espace où se trouvent des momies. Les participant·es appliquent la partition qui leur est transmise à

l'oreille, et de la sorte elles·ils font « spectacle » dans les salles d'exposition. Contrairement à la proposition de Medhi Kerkouche qui se déroulait d'une certaine façon à huis clos, là, les participant·es surprennent, pas leurs gestes et attitudes, les visiteur·ses qui ne sont pas équipé·es de l'audioguide. Le dispositif pousse ainsi à faire usage des différentes potentialités du corps pour appréhender les pièces présentées dans le musée, en suggérant, au même moment, que l'attitude recueillie et contenue que nous adoptons, sans forcément nous en rendre compte, dans un espace d'exposition, peut constituer une entrave à la perception.

Oh la la, c'est vraiment une « pluie » d'étoiles filantes qui s'abat sur nous et je ne vais vraiment pas pouvoir entrer dans le détail de toutes !

Je reviens déjà sur celle de tout à l'heure, surtout que celles-ci sont trop petites et trop rapides pour que je voie précisément de quoi il s'agit. La proposition contenue dans l'étoile qui a filé après celle de l'audioguide de Denis Plassard, correspond à la carte blanche accordée à Tino Sehgal au Palais de Tokyo. Les visiteur·ses sont à nouveau invité·es à se mettre en mouvement, mais cette participation s'inscrit dans la proposition artistique plus qu'elle ne tisse un dialogue avec d'autres œuvres présentes. Dans un article consacré à l'exposition[168], Stéphanie Herfeld rend compte de son parcours des lieux : après avoir passé un rideau de perles et répondu à une question dont la réponse détermine le point de départ de la visite, la chercheuse est descendue au sous-sol où elle a croisé des gens en train de parler, d'autres en train de marcher, lentement. Elle remonte, remarque des personnes qui discutent, constate l'absence d'œuvres exposées et est abordée par une petite fille qui lui demande ce qu'est le progrès ; elle répond en marchant avec l'enfant. Elles sont rejointes par une jeune fille avec qui la visiteuse poursuit la déambulation et la discussion, puis sa nouvelle interlocutrice est remplacée par un homme qui aborde un sujet différent en la conduisant dans une nouvelle salle. Un autre homme remplace le précédent et conduit la participante au premier sous-sol, là où elle avait aperçu des personnes en train de parler en début de parcours. Je ne restitue pas la suite de la visite racontée par la chercheuse car il me semble que ces éléments permettent de comprendre son analyse quand elle dit :

> La chorégraphie d'ensemble est évidente. Tout porte à faire déplacer le visiteur dans l'espace du musée. Le mouvement est constant, on progresse dans l'espace comme on

[168] Stéphanie Herfeld, « La carte blanche de Tino Sehgal au Palais de Tokyo est-elle de la danse au musée ? », *Repères, cahier de danse*, n° 38-39, 2017, p. 21-23.

> progresse dans l'échange. On me fait rentrer dans une danse. On me *porte* d'un danseur à un autre. [...] C'est donc une chorégraphie de la passe et du passage. On circule, ils apparaissent et ils disparaissent. Je ne vois rien, car je me concentre sur notre échange verbal[169].

Dans cet extrait, l'autrice perçoit qu'une chorégraphie générale se déploie dans le centre d'art, à laquelle participent tou·tes les visiteur·ses focalisé·es sur les échanges auxquels elles·ils prennent part. Le mouvement est constitutif de la proposition artistique ; le dispositif de l'exposition entraîne le déplacement du public même si celui-ci ne se rend pas au palais de Tokyo dans l'idée de se mettre en mouvement.

Nous avons vu que les artistes investissent l'espace d'exposition selon des modalités variées, qui mettent en jeu le corps de façons différentes, eh bien il en est de même pour les propositions qui reposent cette fois sur les mouvements du public. Une chose persiste cependant : que ces mouvements cohabitent avec les œuvres alentour ou qu'ils constituent le cœur de la proposition artistique, ils bouleversent les usages habituels des lieux d'exposition et révèlent la façon dont ces espaces orientent habituellement notre façon de se mouvoir. En contexte de visite, l'effet produit par le lieu, sur les corps, est bien souvent redoublé car, comme le montre Véronique Traverso : « l'emplacement voulu au départ par le guide fonctionne comme instruction pour les visiteurs quant au choix de leur propre emplacement [...][170] ». Autrement dit, au cours d'une visite guidée, le corps des participant·es est encadré par le lieu et par le guide – dont l'emplacement vient déterminer celui du public. En ce sens, on peut dire que les trois propositions que je viens de commenter bouleversent aussi les effets corporels habituellement vécus en contexte de visite : certes, la mise en mouvement est encadrée, organisée, par les artistes-guides, néanmoins, elle rompt avec la démarche lente et la « vision statique[171] » qu'instaurent généralement les guides au sein de l'espace d'exposition.

À partir de ce début d'observation stellaire, j'ai essayé de montrer comment deux domaines *a priori* éloignés, le champ chorégraphique et l'espace muséal, collaborent, et ce depuis de nombreuses années. La performance d'Aurélie Gandit repose sur une autre

---

[169] *Ibid.*, p. 22.

[170] Véronique Traverso, « La construction de (l'attention visuelle sur) l'objet au cours de la visite guidée : étude d'un cas limite », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, *op. cit.*, p. 65.

[171] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 33.

association qui peut surprendre et que je n'ai pas encore commentée : celle de la danse et du langage. Dans quelle mesure ces deux ressources sémiotiques peuvent-elles se combiner au sein d'une même proposition ? Cette association implique-t-elle forcément le fait d'investir des situations discursives que la danse vient subvertir ? Ou de perturber un cadre chorégraphique par l'intégration du langage ?

Passons à la constellation de la logomotion pour comprendre cela. Tout le monde l'a trouvée ?

La constellation de la logomotion



Figure 16. La constellation de la logomotion.

Johanna Renard indique que, dès les années 1960, des chorégraphes expérimentent des formats hybrides[172]. Cela nous conduit auprès d'artistes dont j'ai déjà parlé, décidément précurseur à bien des égards ; il s'agit notamment d'Anna Halprin, Simone Forti et Yvonne Rainer. L'emploi de formes orales dans leurs travaux était subversif comme l'indique la chercheuse que je viens de mentionner :

> Allier le geste et le langage verbal en danse s'impose alors comme une véritable transgression car les lèvres de la danseuse se devaient traditionnellement de demeurer closes. En danse classique comme en danse moderne, les réflexions théoriques sur le médium plaçaient les gestes porteurs d'expressivité et d'émotion au cœur de la spécificité ontologique de l'art chorégraphique. On définissait la danse comme un mouvement émancipé du verbe, et se situant même en deçà, possédant ses propres codes, sa propre symbolique[173].

La conception de la danse qui prévalait jusque dans les années 1960 dans le monde occidental empêchait d'inclure le langage dans les chorégraphies, en ce sens les premières

[172] Johanna Renard, « Démontrer la danse : les danses-conférences d'Yvonne Rainer dans les années 1960 », *Déméter*, n° 5, 2020, p. 3. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/106 [consulté le 14/07/2025].

[173] *Ibid.*

expérimentations vocales des chorégraphes en question sont apparues particulièrement subversives. Comme l'indique Johanna Renard, Anna Halprin et Simone Forti « intègrent la voix et les bruitages vocaux dans la danse dès la fin des années 1950[174] » et la seconde développe même une danse qu'elle nomme *Logomotion*. Le néologisme, qui a donné son nom à la constellation, souligne efficacement la façon dont le verbal et le mouvement se mêlent dans son travail et la chorégraphe revient sur l'association de ces deux éléments dans un ouvrage qu'elle consacre à sa pratique : « lorsque je parle tout en bougeant, je sens que les mots et les mouvements proviennent de la même source en moi[175] ».

Pour Johanna Renard, l'influence de ces deux chorégraphes a été décisive dans l'utilisation qu'Yvonne Rainer a fait du langage. Vous vous souvenez ? J'en ai parlé quand nous étions encore au rez-de-chaussée. Les travaux de John Cage ont aussi joué un rôle dans le développement de ses formes parlées et dansées :

> C'est en s'inspirant du format expérimental des conférences-performances de John Cage, dans la volonté d'utiliser le discours comme un matériau chorégraphique, que Rainer met au point son format de solo dansé et parlé[176].

Le solo en question, *Reflections and Dogmas of a Dogged Dog*, créé au 1961, sera suivi d'une série de « *performances demonstrations* », format qui combine discours et mouvements afin de théoriser le geste en cours d'exécution, comme je l'expliquais tout à l'heure. Pour Rainer, ces pièces sont des œuvres, et leurs visées pédagogiques n'enlève rien à leur dimension spectaculaire : « Rainer est parmi les premiers chorégraphes à construire le processus d'apprentissage comme un objet chorégraphique[177] » nous dit à nouveau Johanna Renard. Le discours prononcé par Trisha Brown dans le cadre d'*Accumulation with Talking* en 1973 n'enlève rien non plus au caractère spectaculaire de la proposition même s'il la commente au moment de sa réalisation. La danseuse revient sur l'évolution de cette danse : l'accumulation est un principe générateur de la partition et le langage indique cette fois comment chaque représentation s'est aussi ajoutée à la précédente, la transformant continuellement. Le discours documente la danse en cours de réalisation mais

---

[174] *Ibid.*, p. 5.

[175] Simone Forti, *Oh, Tongue*, Genève, Éditions Al Dante, 2009, p. 27.

[176] Johanna Renard, « Démontrer la danse : les danses-conférences d'Yvonne Rainer dans les années 1960 », *op. cit.*, p. 5.

[177] *Ibid.*, p. 11.

il la décuple aussi car il fait apparaître d'autres versions de la même proposition : tout en observant la chorégraphe dans un studio de danse, on l'imagine réaliser les mêmes mouvements sur la dune qu'elle évoque, face à la mer.

Comme l'indique Laurence Corbel[178], on assiste aujourd'hui à un développement exponentiel de la conférence-performance, et les travaux que je viens de mentionner ont largement contribué à l'épanouissement de ce format dans le champ chorégraphique[179]. Dans l'entretien qu'Aurélie Gandit m'a consacré, elle ne mentionne pas ces danseuses – leur ancrage géographique ne facilitait certainement pas la fréquentation de leur travail en France, au moment où Aurélie Gandit découvre la danse contemporaine – elle parle par contre de Xavier Le Roy et de l'intérêt qu'elle a eu pour le format de la conférence-dansée qu'il a investi. En 1999, il revient, avec *Produit de circonstances*, sur son parcours et la façon dont il a abandonné la recherche en biologie au profit de la danse contemporaine. Le format reprend celui d'une conférence académique. Des diapositives de cellules défilent et progressivement, dans l'exposé scientifique du conférencier, surgissent de courts solos chorégraphiques. Si la danse s'est substituée à la biologie dans le parcours de Xavier Le Roy, elle ne se substitue pas à l'exposé scientifique dans le cadre de ce spectacle mais se mêle à lui pour produire une forme hybride, celle d'une conférence-dansée.

En convoquant conjointement le discours et le mouvement, la proposition parvient à faire exister, en acte, le parcours hybride qui est celui de l'artiste, et elle lui donne dans le même temps l'occasion d'investir un nouveau rôle, celui de critique. En effet, la pièce déploie une réflexion sur la façon de partager un processus de travail, ce qui conduit Pauline Le Boulba à dire à propos de cette pièce :

> Dans cette visée, les écrits d'artistes ou les textes d'artistes sont envisagés comme des discours de l'art, plutôt que des discours sur l'art. Les effets de ces discours déplacent

[178] Laurence Corbel, « À portée d'oreille », dans Laurence Corbel, Christophe Viart (dir.), *Paperboard. Conférence performance : artistes et cas d'étude*, *op. cit.*, p. 12 : « On assiste aujourd'hui à une multiplication sans précédent des conférences qui sont désormais une pratique bien installée dans les circuits de l'art contemporain : d'abord cantonnées au format de l'exercice académique, elles sont devenues pour les artistes l'espace d'une parole para-artistique et plus encore, une forme artistique à part entière au croisement de la théorie et de la pratique. ».

[179] Johanna Renard, « Démontrer la danse : les danses-conférences d'Yvonne Rainer dans les années 1960 », *op. cit.*, p. 13 : « Dans la perspective d'une histoire de la conférence-performance en cours d'écriture, l'apport de Rainer à ce genre, qu'elle expérimente de manière pionnière dès le début des années 1960, doit être réévalué. ».

> la figure de l'artiste vers celle de critique, et enclenchent dès lors une réflexion sur le statut de la critique préexistante par rapport à celle élaborée par les artistes[180].

Pour la chercheuse, le fait de développer, au sein d'une partition chorégraphique, une auto-critique de son propre travail, déplace les rôles qui isolaient la figure de l'artiste de celle du critique. En ce sens, elle indique plus loin que le chorégraphe « [articule] à la fois une réflexion sur la performance et sur le processus critique lui-même[181] » et c'est aussi ce qu'elle développe elle-même, dans une série de solos qu'elle initie à partir de 2015. L'ensemble s'intitule *La langue brisée* et chaque proposition est consacrée à la rencontre entre la chorégraphe-chercheuse et une pièce. Dans l'étoile apparaît en ce moment celle qui porte sur *Two discussions of an interior event* de Jennifer Lacey.

Zoomez avec votre télescope ; est-ce que vous arrivez à lire le texte sur les diapositives ?

Il relate ce qui a tout l'air d'une rencontre amoureuse. Petit à petit, on comprend que ce n'est pas avec une femme que dort Pauline Le Boulba mais avec la pièce qu'elle réalise, dans le même temps, sous nos yeux. Dans cette proposition, le fait de mêler les mots et les gestes conduit à faire apparaître l'attachement qui lie l'interprète à la danse qu'elle réalise ; la pièce nous renseigne sur l'œuvre de Jennifer Lacey mais surtout sur la façon dont une autre chorégraphe l'a vue, reçue et incorporée. Elle partage de la sorte son héritage artistique et fait apparaître la façon dont il travaille sa propre œuvre.

On voit dans ces deux étoiles comment les chorégraphes subvertissent le format de la conférence pour déployer une forme qui se pense elle-même en investissant le langage comme un matériau autoréflexif, qui documente le geste en train de se faire. Mais il serait erroné d'en conclure que le verbal, dans le champ de la danse, a pris, au fil du temps, une forme de plus en plus signifiante. *Dance for Nothing* d'Eszter Salamon, conçu en 2010, montre par exemple que le verbal peut constituer, dans le champ chorégraphique, une partition musicale, indépendamment du sens transmis. Cette démarche résonne ainsi avec

[180] Pauline Le Boulba, « Éléments pour une (auto)critique. À propos de *Produit de circonstances* de Xavier Le Roy », dans Laurence Corbel, Christophe Viart (dir.), *Paperboard. La conférence performance : artistes et cas d'étude*, *op. cit.*, p. 174.

[181] *Ibid.*, p. 177.

les expérimentations d'Yvonne Rainer dont j'ai parlé, notamment avec une de ses premières pièces, *Three Satie Spoons* de 1961 où, comme l'indique Johanna Renard :

> Dans la dernière partie du solo, Rainer enchaîne des mouvements géométriques et angulaires tout en émettant une série de bruits étranges : des pépiements, des couinements, des phrases absurdes ou des onomatopées. Et puis, au milieu d'une phrase chorégraphique, elle s'arrête dans une pose très alambiquée, la tête en bas, pour déclarer : "l'herbe est plus verte quand le soleil est plus jaune". Absurde et déconcertante, cette juxtaposition inaccoutumée du geste et de la voix choque profondément les spectateurs[182].

Dans cette pièce, la chorégraphe convoque des bruitages qui déconcertent le public et quand elle parle, son discours semble sorti de nulle part. Il en est de même avec Eszter Salamon. Enfin, en l'occurrence on sait précisément d'où vient son discours, de *Lecture on Nothing* prononcé par John Cage en 1949, mais il n'est pas évident de percevoir pourquoi la chorégraphe transmet ce texte tant il semble déconnecté des gestes qu'elle réalise dans le même temps. Et pour cause, il ne s'agit pour la danseuse ni d'illustrer ni de commenter le discours mais d'en écouter la musicalité, à partir de laquelle bouger.

Elle produit ainsi des mouvements qui n'interfèrent pas avec le sens des mots auxquels elle les juxtapose. Pour autant, sa proposition performe, de la sorte, le discours de Cage. Dans son texte conçu comme une partition musicale, l'auteur commente la situation en cours et précise qu'il n'a rien à dire ; les mots sont organisés sur la page en quatre colonnes, en fonction du rythme qu'ils génèrent. C'est de la même façon qu'Eszter Salamon les reprend à son compte, s'appuyant sur la structure du discours et son élocution « [dont elle a extrait] quatre notions clés telles que la continuité, la boucle, le "n'importe quoi" (*whatever*), les petits pas de danse (*stupid dance*)[183] ». Ces quatre notions, qui mettent le corps en mouvement, peuvent évoquer les quatre changements de position proposés par Goffman :

> les ajustements (*keyings*), les encadrements du texte (*text brackets*), les parenthèses (*text-parenthetical remarks*) et les contingences de la représentation (*performance contingencies*). À chaque fois, il s'agit, par l'ébauche d'un geste, par une variation de

[182] Johanna Renard, « Démontrer la danse : les danses-conférences d'Yvonne Rainer dans les années 1960 », *op. cit.*, p. 4.

[183] Pascale Cassagnau, « Eszter Salamon. Dance for Nothing », dans Laurence Corbel, Christophe Viart (dir.), *Paperboard. La conférence performance : artistes et cas d'étude*, *op. cit.*, p. 152.

> ton, de prendre de la distance vis-à-vis du texte initial, ou de s'en rapprocher émotionnellement[184].

Là où Eszter Salamon performe le texte par la danse, on peut dire que Goffman performe le sien par la mise en voix. Les mots viennent déterminer les gestes de la première et les changements de position du second, tou·tes deux instaurant, conjointement, une superposition et une mise à distance du texte au moment de l'exprimer.

Dans cette proposition d'Eszter Salamon, le discours de John Cage intervient comme une partition à partir de laquelle initier le geste. L'inverse est-il possible ? Observons *Inging* créé par Jeanine Durning en 2010 et interprété par Simon Tanguy pour comprendre comment le corps peut initier cette fois le discours.

Vous avez repéré l'étoile juste à côté ?

Au fil de ce qui se présente, au premier abord, comme une conférence, le danseur a pour consigne de ne jamais cesser de parler. Au bout d'une vingtaine de minutes de parole incessante, il s'éloigne de la table derrière laquelle il était assis, danse entre le public duquel il se rapproche, toujours en parlant. Il passe progressivement derrière le public, pousse sa voix, se rassied, parle encore plus fort, avant de s'arrêter net. Pour vous donner quelques précisions sur son discours, que nous ne pouvons pas entendre à cette distance de l'étoile, je dirais que la pièce fait apparaître les associations d'idées qui parcourent l'interprète et qu'il s'est entraîné à formuler à l'issue de nombreuses séances de travail avec Jeanine Durning, plus intéressée par l'inconséquence que par la linéarité de la construction chorégraphique[185]. Il s'agit ici d'épuiser le langage, de le pousser dans ses limites afin qu'il constitue un flot qui va déborder du danseur et submerger le public. Yves Tanguy note le rôle du corps en mouvement dans ce processus :

> [...] l'originalité de cette pratique est le rôle du corps dans le langage. Par exemple, reprendre la parole après avoir bougé en continu (et de manière visible) pendant 10 minutes permet à la parole d'être beaucoup plus vive. C'est-à-dire que la boucle

[184] Yves Winkin, *D'Erving à Goffman. Une œuvre performée*, Paris, MkF éditions, 2022, p. 121.

[185] Yves Tanguy, « *Inging* ou l'épuisement du langage comme performance », *Déméter*, n° 5, 2020, p. 9. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/index.php?id=97etlang=fr [consulté le 14/10/2025].

> rétroactive corporelle est plus active. Le corps donne plus de feedback à mes pensées une fois que j'ai bougé[186].

On voit bien dans ces deux exemples comment la danse contemporaine, à la suite des travaux d'Yvonne Rainer et de John Cage notamment, continue à déployer les potentialités du langage en danse, qu'il initie le mouvement ou qu'il soit suscité par lui.

Au fil de cette séance d'astronomie artistique nous avons observé un ensemble de constellations avec lesquelles la visite-dansée d'Aurélie Gandit est en orbite. Comme je le précisais tout à l'heure, cela signifie que l'étoile-œuvre que constitue aujourd'hui la visite-performance est attirée par d'autres en raison d'une force gravitationnelle. Nous avons vu que cette force s'explique par le format de visite développé au sein des étoiles-œuvres, par l'investissement d'un espace d'exposition ou encore par l'usage du langage dans une proposition chorégraphique, subvertissant les normes langagières d'un genre discursif donné. Au-delà du fait que ces constellations se transforment car elles sont rejointes par de nouvelles étoiles tandis que d'autres disparaissent, je rappelle qu'elles dépendent aussi du point de vue que l'on porte sur elles. En fonction de l'orientation du télescope et de la portion du ciel observé, on reconnaîtra des formes différentes dans le voûte étoilée ; on rattachera certaines étoiles à d'autres que je n'ai pas citées, on repèrera d'autres forces gravitationnelles. Ce travail doit sans cesse être renouvelé, il est difficilement impartial, forcément incomplet.

[186] *Ibid.*, p. 13.

ENTRETIEN AVEC AURELIE GANDIT

Avant de passer à l'étage suivant, celui consacré à la reconstitution d'une nouvelle visite-performance, celle de Dector et Dupuy, vous pouvez écouter l'enregistrement de l'entretien qu'Aurélie Gandit m'a accordé. Il vous suffit de scanner le QRcode que vous avez ici sur le mur :



Vous avez terminé ? Alors suivez-moi par ici, nous allons monter au 2ème étage.



2ÈME ÉTAGE

DÉTOURS DANS LA VILLE : RÉINVENTER LE RAPPORT A L'URBAIN QUOTIDIEN

RECONSTITUTION DE LA VISITE-PERFORMANCE *L'AMI 8* DE MICHEL DECTOR ET MICHEL DUPUY

DEBUT DE LA VISITE

Tout le monde est arrivé ? Parfait.

Nous sommes sur le seuil de l'espace dans lequel vous allez découvrir la reconstitution de *l'Ami 8* et je vous donne quelques informations contextuelles avant que nous ne le franchissions. La visite-performance de Dector et Dupuy est programmée dans le cadre de la 22e biennale d'art contemporain de Vern-sur-Seiche (commune de plus de 8000 habitant·es, située en Ille-et-Vilaine, région Bretagne) conçue en lien avec la thématique de saison du centre d'art le Volume, « résister ». Elle interroge notre rapport au monde et plus précisément la façon dont on l'habite. Intitulée *La revanche des milieux*, commissariée par le collectif nantais l'Île d'en Face, elle réunit des œuvres qui rendent compte de luttes sociales, présentent des modes de vie alternatifs et incitent à défendre des espaces face à une logique de marché. L'exposition réunit les artistes Bertille Bak, Martine Feipel et Jean Bechameil, Mona Hatoum, Suzanne Husky, Jezy Knez, le Studio Orta et Dector et Dupuy. Ces deux derniers entraînent le public dans une déambulation dans la ville pendant 1h30, le jour du vernissage. Comme le programme l'indique, ils réalisent une performance artistique et investissent le format de la visite guidée :

> Dans cette nouvelle performance, Dector et Dupuy reprendront la forme de la visite guidée (parcours construit, accompagnement d'un groupe, prise de parole alternée) en la détournant à leur profit et en lui donnant le caractère exceptionnel de ce qui n'a lieu qu'une fois. Les artistes entraîneront le public dans une visite-performance spécifique à la ville de Vern-sur-Seiche. L'itinéraire de cette déambulation symbolique tentera de

> s'écarter des chemins attendus. Un regard différent sur la ville essaiera de se construire par une parole partagée et de petits gestes performatifs[187].

Cette présentation construit un lien entre espace urbain (ville) et pratiques langagières (une parole partagée, des gestes performatifs), et crée un horizon d'attente[188] quant à ce qui va être proposé. Elle ne dévoile pas pour autant la façon dont le tour des artistes va s'affranchir d'un itinéraire conventionnel dans le cadre de la visite de Vern-sur-Seiche. Un premier élément de réponse apparaît au public dès le début de la déambulation. Si la prise de parole introductive de Dector et Dupuy comprend toutes les caractéristiques d'une ouverture de visite telle qu'elle est définie par Dufiet[189], les lieux auxquels ils conduisent le groupe diffèrent quant à eux des espaces habituellement présentés dans le cadre d'un tour urbain. En effet, comme l'explique toujours le linguiste : « Le référent est digne d'être visité parce qu'il est authentique, ou considéré comme tel, et parce qu'il est valorisé par la communauté culturelle, ou par le groupe social[190] ». Difficile d'attribuer ces caractéristiques à un massif en ciment, à des étais qui soutiennent une branche, à une clôture ou un banc, pour ne citer que quelques-unes des étapes proposées par les artistes.

En ce sens, au sein du cadre que constitue l'acte artistique, les performeurs en instaurent un autre, celui d'une visite guidée, et subvertissent dans le même temps les normes de l'exercice qu'ils sont en train de réaliser. On peut alors se poser la question suivante : dans quelle mesure la résistance au cadre instauré par les artistes contribue-t-elle à renouveler la perception de l'espace urbain parcouru ? Nous allons tenter de répondre à cette question au fil de la reconstitution de la visite-performance, en analysant tout d'abord l'appréhension corporelle de l'espace à laquelle les artistes invitent le public au fil du tour de Vern-sur-Seiche. Juste après, nous nous demanderons comment le discours de Dector et

---

[187] L'île d'en face, *La revanche des milieux. 22e biennale d'art contemporain*, dossier de presse, Vern-sur-Seiche, Le Volume (7 septembre-12 octobre 2019), p. 6.

[188] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978 [1972].

[189] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 35 : « L'ouverture est d'abord un accueil des V [visiteur·ses] par le G [guide], une prise de contact avec une présentation visuelle des acteurs. [...] Tout commence donc, comme dans beaucoup de genres discursifs sociaux, par des salutations, avec les habituelles routines de politesse ("bonjour"), et souvent une auto-nomination [...]. L'ouverture sert à créer un climat d'affects orientés positivement [...]. D'ailleurs, à l'ouverture, le positionnement physique du G [guide], souvent en face à face avec le groupe de V en demi-cercle, traduit symboliquement une "acclimatation réciproque". »

[190] *Ibid.*, p. 33-34.

Dupuy renouvelle le rapport aux référents commentés au fil de la visite et pour terminer, nous étudierons comment la visite fait de l'espace urbain un terrain d'expérimentations créatives, pour les artistes comme pour les personnes venues les écouter.

Allons-y.

Un tour inattendu

La ville au second plan et la « resistance » comme sujet de visite

Comme dans une visite urbaine traditionnelle, le groupe suit les artistes qui le mènent dans des lieux différents (seize au total) et commentent ce qui les entoure. Leurs propos sont documentés et résultent d'un travail d'investigation mené dans la ville. Ils se sont fait aider par une habitante pour la découvrir et en ont rencontré d'autres au fil de leurs recherches. Devant deux maisons voisines, on apprend par exemple que les artistes ont fait la connaissance du propriétaire de celle de gauche, qui leur a même montré le diplôme remis en 1995 par la mairie, attestant du prix reçu pour sa façade fleurie. En début de visite ils évoquent l'ami 8 rouge d'un certain M. Massiot (qui donne son titre à la performance) et cette auto apparaît sous nos yeux en fin de parcours, au fond d'une ancienne caserne de pompiers, comme si les artistes avaient scruté les moindres recoins de la ville pour la retrouver.



Figure 17. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Les deux maisons voisines, photo Clémence Canet.



Figure 18. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Public observant l'ami 8 à travers les vitres de la caserne de pompiers, photo Clémence Canet.

Dector et Dupuy assument ainsi un rôle d'encadrement inhérent à la fonction qu'ils endossent, rôle présenté par Michèle Gellereau quand elle dit du guide qu'il « assume une scène qui raconte une histoire avant lui, propose au visiteur une pratique de l'espace et de l'œuvre guidée par son interprétation[191] ». Dans le cas présent, Dector et Dupuy convient à « une pratique de l'espace » déterminée par leur perception des lieux et orientée par la thématique de la biennale. En effet, comme je l'ai déjà mentionné, on comprend dès le début de la déambulation que les artistes n'ont pas mené leur travail de terrain dans l'objectif de partager uniquement un contenu historique, sociologique ou culturel ; il apparaît rapidement qu'ils ne nous conduiront pas à la découverte des « principaux centres d'intérêt[192] » de Vern-sur-Seiche, comme c'est le cas dans les tours de ville traditionnels. La visite est placée sous le signe de la résistance, et c'est cette notion qui détermine le choix des espaces commentés par les artistes. Devant l'ancienne école des filles, ils expliquent qu'elle a été construite en 1913, soit près de cinquante ans après celle des garçons, suite à un bras de fer entre le préfet et la Ville. Plus loin, face à ce qu'ils nomment « l'îlot de la résistance » et qui ressemble à une parcelle en friche, ils racontent que M. Massiot tient tête à la mairie : il refuse de vendre le terrain sur lequel il cultivait ses légumes, menaçant de se suicider si on l'y contraignait. À quelques mètres de là, Dector et Dupuy évoquent les membres de l'association « La parvole » qui ont lutté pour maintenir debout un arbre que les promoteurs immobiliers souhaitaient faire arracher. La résistance est menée par certain·es habitant·es

[191] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 107.

[192] Gerardo Acerenza, « (Dé)Valorisation du patrimoine touristique dans les visites guidées bilingues (Sightseeing Tour) à Montréal », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 207.

de la ville mais elle s'exerce aussi contre elles·eux, en témoigne le dispositif anti-skate installé pour dissuader de glisser sur un massif de ciment. La résistance à de nouvelles pratiques devient peut-être ici un rappel à l'ordre, un rappel de ce qu'est l'usage accepté de la ville. Les ronds de métal disposés sur les arrêtes de ce massif soulignent que dans l'espace public, le corps est contraint par le mobilier urbain dont il peut faire usage ou non, et qui détermine ses déplacements ainsi que ses stationnements.



Figure 19. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le dispositif anti-skate sur le muret, photo Clémence Canet.

Le tracé d'un tour urbain détermine lui aussi les déplacements et stationnements des participant·es à la visite. Je vous propose d'observer à présent la façon dont les artistes résistent au tour attendu au sein de Vern-sur-Seiche.

Contourner le mobilier urbain d'interet

La visite-performance se réalise en groupe ; Dector et Dupuy conduisent les participant·es sur l'itinéraire qu'ils ont élaboré et orientent la vision que le public aura de l'espace. En effet, comme l'explique Lorenza Mondada, les discours qui portent sur la ville la configurent et la présentation de référents au fil d'un tour urbain, participe de ce phénomène :

> [...] décrire la ville n'est pas une activité neutre, transparente, disjointe de la réalité à laquelle elle prétend référer mais une activité structurante qui construit ses objets de discours par la façon dont elle les organise, les catégorise, les situe par rapport à d'autres, les attribue à des voix autorisées ou marginales. Une telle conception de la description appelle une analyse des façons multiples dont différents acteurs disent la ville et contribuent ainsi à la façonner, à la faire changer, à lui donner un sens et une

> intelligibilité, à construire des pertinences et des évidences qui organisent les pratiques urbaines ordinaires, professionnelles et scientifiques[193].

Le discours structure l'espace, il en donne une image spécifique aux personnes qui l'écoutent, détermine la perception qu'elles en auront. Si, comme je l'ai déjà mentionné, les tours urbains se focalisent traditionnellement sur les « centres d'intérêt de la ville[194] », on peut supposer que ce choix répond à une logique promotionnelle repérée par Michèle Gellereau dans son analyse des visites guidées, démarche « privilégiant la satisfaction d'un public/clientèle qui profite des agréments d'un lieu dont on aura masqué les aspects non valorisants[195] ». En ce sens, il est marquant que Dector et Dupuy choisissent de montrer des éléments de la ville *a priori* anodins et devant lesquels on n'aurait pas envisagé de s'arrêter, aspect qui ancre la dimension performative de leur proposition. Dans la continuité de ce que j'ai commencé à montrer de leur tour, on peut considérer qu'ils résistent de la sorte à l'attente implicite selon laquelle la visite guidée d'une ville va nous conduire aux endroits insolites et impactants qui la composent, et proposer un parcours qu'emprunteront tous les corps curieux désirant voir ce qu'il y a à voir. En ce sens, leur proposition détermine les déplacements des corps des participant·es tout en leur faisant emprunter un chemin qui s'affranchit du tour attendu.

Plus précisément, on peut noter qu'il ne s'agit pas simplement pour les artistes de sélectionner des référents étonnants : ce faisant, ils nous conduisent à plusieurs reprises « derrière » ce qui pourrait sembler digne d'intérêt. En début de parcours ils se positionnent à côté d'un lavoir, élément pittoresque de la ville, mais ils ne commentent pas sa présence et nous orientent de telle sorte que nous lui tournons finalement le dos pour regarder l'arbre menacé de déracinement. Un peu plus loin, ils nous rassemblent devant une sorte d'obélisque (on se rendra compte ensuite qu'il s'agit du monument aux morts) pour nous faire observer une petite entaille qu'ils interprètent comme la représentation d'une bretonne en habits traditionnels.

---

[193] Lorenza Mondada, *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*, Paris, Economica, 2000, p. 1.

[194] Gerardo Acerenza, « (Dé)Valorisation du patrimoine touristique dans les visites guidées bilingues (Sightseeing Tour) à Montréal », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 219.

[195] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 52.



Figure 20. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Dector et Dupuy placés derrière le monument aux morts, photo Clémence Canet.



Figure 21. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. L'entaille dans la pierre du monument aux morts, photo Clémence Canet.

C'est ensuite à l'arrière de l'église Saint Martin de Sœuvres qu'ils nous mènent. Il s'agit ici d'observer un vitrail représentant Saint Martin de Tours coupant son manteau en deux pour en donner la doublure à un mendiant. Rappelant avec humour que notre corps de spectateur·rices ne se trouve pas à la place qui a été pensée pour lui, les artistes commentent : « normalement ça se regarde de l'autre côté mais là on a la chance, placé·es ici, de voir à l'envers et donc de voir la doublure de son manteau. ».

Il me semble que le fait de stationner à l'arrière de plusieurs centres d'intérêt, met d'autant plus en évidence le parti pris des artistes ; cela contribue aussi à faire apparaître et à questionner nos habitudes de spectateur·rices. En effet, en arrivant à proximité du lavoir,

du monument aux morts ou de l'église, le public les identifie comme les arrêts à venir et attend un certain type de discours. En décevant nos attentes, les guides nous permettent de les identifier comme telles. On peut se demander si cette pratique nous place dans un autre rôle que celui de spectateur·rice ou si ce rôle est reconfiguré sans qu'il soit pour autant abandonné.

Au fil de la performance, Dector et Dupuy résistent au cadre de la visite dans lequel ils s'inscrivent en mettant au centre de leur discours la thématique de la biennale et non la ville qu'ils parcourent, en jouant aussi avec nos prévisions concernant les référents commentés. Je vous propose à présent de voir la façon dont ils résistent aux balises qui organisent l'espace urbain et déterminent l'usage que l'on peut en avoir, regardez de ce côté-ci.

Resister au conditionnement du corps dans l'espace urbain

Les artistes nous mènent derrière ce que l'on pourrait s'attendre à observer, ils nous font aussi stationner dans des endroits de passage, des lieux de transition. À deux reprises, le groupe de visiteur·ses s'arrête à l'extrémité d'un chemin et en empêche l'accès. Dans le premier cas nous sommes invité·es à observer le sur-élèvement d'une clôture, dans le second, l'ancienne école des filles, derrière la barrière qui l'entoure.



Figure 22. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le public bloque l'accès pour observer la barrière à droite, photo Clémence Canet.



Figure 23. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le public empêche l'accès au chemin pour observer le sur-élèvement de la clôture, photo Clémence Canet.

Il s'agit donc ici de regarder ce qui est censé cacher ou de regarder à travers ce qui est là pour séparer deux zones, en occupant un espace prévu pour le passage et la circulation. Par la suite, c'est au milieu de la route que les artistes arrêtent le groupe, derrière un passage piéton qui ressemble plus à une frontière qu'à un symbole reliant deux espaces, afin d'observer les différences entre deux maisons voisines. L'étape suivante concerne le quartier la Touche et les visiteur·ses se rassemblent cette fois sur l'avancée d'un trottoir qui longe la route du quartier résidentiel.



Figure 24. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le groupe à l'arrêt au milieu de la route, photo Clémence Canet.



Figure 25. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le groupe à l'arrêt sur l'avancée d'un trottoir, photo Clémence Canet.

Dans le cadre de cette visite le groupe occupe des espaces prévus pour la circulation, à l'inverse c'est comme un lieu de passage que les artistes invitent à appréhender un espace prévu pour stationner, à savoir le parking près du centre d'art. Les lignes blanches ont été repeintes afin d'agrandir les places de stationnement. Elles débordent alors sur l'espace banalisé devant le chemin qui débouche sur le parking. C'est précisément cet endroit qui intéresse les artistes, cet espace de circulation au sein d'un lieu prévu pour déposer des véhicules immobiles. Le redécoupage des places réduit le passage officiel réservé aux piéton·nes. En disant qu'elles·ils perdent « 50 cm de liberté » les artistes présupposent que le marquage au sol sera respecté, quitte à s'interdire de poser le pied dans une place réservée aux autos ; ils s'amusent ainsi des contraintes et transgressions vécues par le corps au sein des signes qui le guident dans l'espace public.



Figure 26. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Désignation du redécoupage des places de parking, photo Clémence Canet.

Ces exemples illustrent efficacement l'analyse que propose Michel de Certeau quand il s'intéresse à la façon dont l'usage corporel d'un espace l'actualise :

> D'abord, s'il est vrai qu'un ordre spatial organise un ensemble de possibilités (vg. par une place où l'on peut circuler) et d'interdictions (vg. par un mur qui empêche d'avancer), le marcheur actualise certaines d'entre elles. Par-là, il les fait être autant que paraître. Mais aussi il les déplace et il en invente d'autres puisque les traverses, dérives ou improvisations de la marche, privilégient, muent ou délaissent les éléments spatiaux. [...] De même, le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial. Et si, d'un côté, il ne rend effectives que quelques-unes des possibilités fixées par l'ordre bâti (il va seulement ici, mais pas là), de l'autre il accroît le nombre des possibles (par exemple, en créant des raccourcis ou des détours) et celui des interdits (par exemple, il s'interdit des chemins tenus pour licites ou obligatoires). Il sélectionne donc[196].

Comme vous venez de l'entendre dans cet extrait, les déplacements des passant·es dans l'espace public sont déterminés par l'urbanisme, néanmoins il est possible d'opérer des écarts vis-à-vis des chemins tracés et d'inventer un nouvel usage spatial de la ville en s'appropriant certains éléments topographiques. Dans les exemples commentés précédemment, Dector et Dupuy sélectionnent précisément certains aspects de la ville et dessinent, au fil de la visite, un tour qui s'affranchit d'un usage conventionnel de l'espace parcouru. La marche devient ainsi le moyen par lequel ils procèdent à « l'énonciation » de la ville, pour reprendre un terme de De Certeau :

> L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. Au niveau le plus élémentaire, il a en effet une triple fonction « énonciative » : c'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) ; c'est une réalisation spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue) ; enfin il implique des relations entre des positions différenciées, c'est-à-dire des « contrats » pragmatiques sous la forme de mouvements (de même que l'énonciation verbale est « allocution », « implante l'autre en face » du locuteur et met en jeu des contrats entre colocuteurs). La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation[197].

On peut dire que les artistes disent la ville doublement, oralement et corporellement ; le tour auquel ils nous invitent la raconte, l'énonce. Le nouvel usage de l'espace auquel ils poussent, réinvente la perception qu'on en a, établissant un lien irréductible entre espace

[196] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, *op. cit.*, p. 181-182.

[197] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, *op. cit.*, p.180-181.

urbain, marche et narration. Je rappelle ici que la majorité des participant·es à la performance sont des habitant·es de Vern-sur-Seiche ; la proposition est ainsi d'autant plus pertinente qu'elle s'adresse à des personnes qui ont un usage personnel et préalable des lieux.

En faisant observer la face cachée des monuments de la ville, en s'arrêtant devant des détails immuables et pourtant jamais remarqués, en appréhendant de manière autre les lieux de passage et de stationnement, les artistes proposent l'expérimentation d'un nouvel usage corporel d'un espace quotidien. De la sorte ils font expérimenter physiquement le principe de « résistance » qui est à l'origine du parcours ; il s'agit ici de résister au moule que constitue l'espace urbain et auquel le corps doit se plier, ainsi que de résister aux balises que sont les monuments d'une ville et qui déterminent *a priori* les étapes d'une visite guidée. Comme nous venons de le voir, la visite peut être envisagée comme la lecture d'un espace commun. Cette lecture corporelle des lieux va de pair avec les commentaires oraux transmis par les artistes. Je vous propose à présent de passer dans la pièce suivante dans laquelle on s'interrogera sur l'usage qui est fait du langage dans cette performance : on se demandera comment il devient, à son tour, un outil de résistance, suivez-moi.

Renouveler le rapport aux referents commentes

S'affranchir d'un discours scientifique pour reinventer le reel

J'ai déjà mentionné le fait que les artistes ne conduisent pas les visiteur·ses dans les lieux pittoresques de la ville mais font au contraire remarquer un mobilier urbain qui serait passé inaperçu sans leurs commentaires – à titre d'exemples l'arrêt devant un transformateur électrique, un banc ou encore un muret. De la sorte, avant chaque intervention, le public ne sait pas où regarder, il s'interroge sur la nature de ce qui va lui être présenté et sur la façon d'appréhender visuellement un espace. Ce sont donc les propos des artistes qui viennent justifier les étapes du parcours. Face à la trivialité des éléments désignés, on pourrait s'attendre, étant donné que les artistes reprennent le format d'une visite urbaine pensée comme un moment d'apprentissage, à ce qu'ils partagent des anecdotes inattendues, des

informations marquantes sur ce qu'ils nous montrent, en cohérence avec la dimension épidictique du discours des guides dont j'ai déjà parlé. Dufiet indique ainsi : « *A priori*, le rôle du G [guide] est aussi de tenir un discours qui ait une orientation épidictique pour vanter le référent aux V [visiteur·ses]. Les V [visiteur·ses] aiment entendre ce que le référent a d'extraordinaire[198]. » Pourtant, et comme je l'ai déjà évoqué, Dector et Dupuy ne mettent pas en évidence un quelconque caractère exceptionnel des référents commentés, ils transmettent peu d'informations factuelles et leur discours recèle de nombreuses considérations qui nous éloignent petit à petit de l'élément urbain qui l'a suscité ainsi que des attentes que l'on projette quant à l'activité « visite guidée ». Je vous propose d'analyser plus en détail les digressions qu'ils élaborent et de voir dans quelle mesure elles reconfigurent le référent qui est présenté.

Commençons avec l'entaille présente dans la pierre du monument aux morts. Les artistes nous invitent à l'observer non pas pour évoquer la qualité des matériaux employés, l'origine de la pierre utilisée, la personne qui a réalisé l'ouvrage ou encore l'accident qui a provoqué l'accroc. Ils voient dans cette marque la représentation d'une bretonne en habit traditionnel, et cette ressemblance entraîne un commentaire sur l'apprentissage actuel du breton à Vern-sur-Seiche alors qu'il y a quelques décennies c'est le gallo qui était couramment parlé. Le détail remarqué dans la pierre apparaît comme un prétexte permettant aux artistes d'aborder un sujet qui les intéresse, l'enseignement d'une langue régionale qui n'était pas celle parlée sur le territoire, paradoxe qui semble les amuser. Cette entaille n'est pas intéressante pour elle-même et on imagine que Dector et Dupuy auraient pu reconnaître dedans d'autres formes, en fonction des sujets qu'ils auraient souhaité traiter.

Le banc situé sur le parvis de l'église est commenté selon ce même procédé. Les artistes évoquent rapidement des informations historiques concernant l'aménagement de la place dû à l'architecte Jacques Lefeuvre et réalisé en 1994. Ces données apparaissent comme une forme d'introduction qui conduit au banc : il intéresse les artistes parce qu'ils y voient autre chose que ce qu'il est, parce qu'il donne l'occasion de créer un discours qui transforme le réel et qui problématise le lien entre mot et référent auquel le mot est censé renvoyer :

---

[198] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 31.

> - Est-ce que c'est vraiment un banc ? Certains disent que c'est un autel de plein air, d'autres que c'est une table, d'autres que c'est un podium pour prendre des photos des mariés au sortir de l'église.
>
> - Notre hypothèse c'est qu'il s'agit d'un dolmen. Comme les dolmens il est composé d'une table posée sur quatre orthostates. C'est un dolmen nain poli.

Comparer un objet de mobilier urbain contemporain à une construction mégalithique permet de rappeler avec humour les traces préhistoriques présentes dans la région en tournant en dérision leur caractère vénérable, ainsi que de détourner nos habitudes perceptives. Comme l'indique Michèle Gellereau citant Jean-Michel Adam (lui-même reprenant Umberto Eco) :

> "Raconter ne s'entend que dans le contexte d'un échange avec un (des) interlocuteur(s) donné(s), en anticipant et en s'appuyant sur ce qu'il sait déjà. U. Eco (1985) parle à ce propos de 'coopération interprétative' et soumet fort justement la possibilité même de la communication narrative à l'anticipation des capacités du lecteur/auditeur" (Adam-Borel, 1990, p.267)[199].

À partir de l'extrait que je viens de vous lire, on comprend que c'est justement parce que le public identifie les dolmens comme des vestiges du passé, qui servent de témoignage dans la constitution d'un récit historique que l'écart opéré par les artistes est opérant. En les convoquant de manière inattendue et amusante, Dector et Dupuy s'affranchissent de tout discours scientifique pour révéler le potentiel fictionnel des éléments que l'on décide d'observer. Que l'on soit savant·es ou non, ils suggèrent indirectement que nous sommes légitimes à parler de ce qui nous entoure, que le regard que l'on peut porter dessus a de l'intérêt, notamment dans sa capacité à renouveler des perceptions partagées, établies.

Vous venez de voir comment les performeurs révèlent que des éléments présents dans l'espace public recèlent un potentiel narratif qu'il est possible d'activer. Ils transforment aussi notre perception de certaines traces visibles dans les lieux traversés en les inscrivant dans une tradition artistique, c'est ce que je vous propose d'observer à présent.

Suivez-moi.

[199] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 196.

Dector et Dupuy invitent le groupe à s'arrêter devant un panneau publicitaire désignant les commerces de la ville, il a été réalisé à l'aquarelle par une artiste locale, Patricia Deppe. Le commentaire concerne tout d'abord la composition du panneau qui s'apparente, selon les artistes, à celle des retables d'église : on trouve une image centrale et un commentaire latéral qui serait l'équivalent d'une prédelle, partie « qui contient souvent des épisodes de la vie des saints ». Au centre, on observe une représentation « de type carte postale qui résume la ville géographiquement et touristiquement » ; autour, on trouve « une sorte de commentaire de la réalité commerciale de la ville sous forme de publicités ». Le discours s'appuie sur une analyse minutieuse de l'image, il la décompose et fait apparaître la façon dont elle s'organise. Les artistes procèdent ici à la façon d'un·e enseignant·e d'histoire de l'art, convoquant un vocabulaire spécifique. Indirectement, il apparaît que la ressemblance entre les deux panneaux peints ne concerne pas uniquement leur composition mais aussi leur caractère prosélyte. Via cette comparaison cocasse, les artistes décloisonnent avec humour les catégories qui isolent les productions picturales les unes des autres et créent des généalogies stylistiques indépendamment des lieux qui regroupent les objets en fonction de leur caractère artistique.

L'arrêt effectué face aux « deux maisons voisines » donne aussi l'occasion aux artistes de formuler un commentaire qui évoque celui d'une œuvre d'art. Notons tout d'abord que c'est le discours qui contribue à isoler ces habitations de celles qui les entourent, afin de les envisager l'une par rapport à l'autre. Comme l'explique Véronique Traverso, les guides donnent à voir ce qui se trouve sous nos yeux mais que l'on ne remarquerait pas sans leur intervention :

> Une des tâches essentielles des guides dans les visites guidées est précisément de rendre visibles des objets que les visiteurs ne verraient pas nécessairement sans eux. En ce sens, leur travail est un travail d'organisation de la visibilité, qui doit être mené (en interaction) avec les visiteurs. On peut dire que les objets prennent existence dans un cadre qui est mis en place interactionnellement par le guide et les visiteurs, et dont l'organisation utilise l'environnement physique dans lequel se trouve l'objet[200].

[200] Véronique Traverso, « La construction de (l'attention visuelle sur) l'objet au cours de la visite guidée : étude d'un cas limite », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, *op. cit.*, p. 44.

En se positionnant devant les habitations et en les désignant, les guides les constituent en foyer d'attention partagée. Par ailleurs le propos vient « encadrer » les deux bâtiments, qui composent alors une sorte d'image à analyser. Les artistes donnent la référence du gris du portail comme ils commenteraient le choix des couleurs sur un tableau, et procèdent à une interprétation iconographique, dans la lignée de la méthodologie établie par Panofsky[201]. La maison de droite, austère, incarne selon eux l'austérité et la sérénité. La maison de gauche, vernaculaire et très fleurie, symbolise quant à elle la prodigalité et la générosité. La juxtaposition des deux transmet alors le message suivant : « Elles sont là pour prouver qu'on peut cohabiter même dans la différence ». De fait, on peut voir dans cet arrêt une illustration de ce que Jean-François Augoyard analyse de l'expression de styles individuels dans un espace partagé : « La vie collective en milieu urbain se définit par une constante tension entre la spatialité construite livrée à l'usage et la déconstruction rhétorique de cet espace, faite au profit de l'expression de styles d'habiter[202]. »

Tandis que le groupe descend le chemin qui passe à côté de l'ancienne école des filles, Dector et Dupuy attirent cette fois l'attention sur le mur qui le longe :

> On va descendre le chemin du Roblot, c'est un merveilleux petit chemin bordé par des murs construits avec des pierres variées : le schiste gréseux rouge violacé caractéristique de la région, un autre schiste vert, plus argileux et plus tendre, et même plus loin un crépi de type particulier : à la taloche mais pas lissé, ce qui fait que chaque geste de la truelle forme une petite boule qui s'écrase. On pourrait tenir le compte exact des gestes qu'il a fallu pour crépir ce mur !

Le vocabulaire spécifique employé donne la sensation qu'il ne s'agit pas d'un mur quelconque mais d'un ouvrage composé de matériaux choisis pour leurs propriétés, leur couleur et leur caractère patrimonial. Le crépi, composé de mortier ou de plâtre (qui ne sont pas considérés comme des matériaux nobles), devient ici un revêtement qui mérite l'attention : il est le fruit d'une technique lente et précise que les guides nous invitent à prendre en considération, comme s'ils parlaient du geste d'un sculpteur. De fait, plusieurs membres du public viennent toucher le mur, sentir la matérialité qui vient de nous être décrite, appréhender, manuellement, les petites boules qui le composent. Comme l'indiquent Yaël Kreplak et Chloé Mondeme à partir de Streeck, la main « est une partie du

[201] Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, *op. cit.*

[202] Jean-François Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil, 1979, p. 101.

corps particulièrement apte à percevoir des informations provenant du monde extérieur. [...] Le toucher des objets est un processus de perception, d'action et de connaissance [...][203] », dont la mise en acte confirme ici la constitution du mur en foyer d'attention et de perception sensorielle, haptique, partagée. Dans le cadre de cette visite-performance consacrée à la résistance, on peut aussi voir dans cette invitation indirecte à toucher le mur, une façon de le constituer en expôt, tout en passant outre l'interdiction habituelle de poser la main dessus.



Figure 27. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le mur en schiste en début du chemin Roblot, photo Clémence Canet.



Figure 28. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le mur en crépi au bout du chemin, photo Clémence Canet.

[203] Yaël Kreplak, Chloé Mondémé, « Artworks as touchable objects. Guiding percetion in a museum tour for blind people », dans Maurice Nevile *et al.* (éd.), *Interacting with Objects. Language, materiality, and social activity*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2014, p. 305. [Ma traduction].

La présentation du transformateur EDF évoque quant à elle un discours d'historien·es de l'art spécialistes du patrimoine bâti : « Il est sur le modèle des maisons traditionnelles de la ville. Les chaînages d'angle sont en briques. Le toit à double pente en ardoise. Et il y a même une petite gerbière sur le toit qui donnerait accès à un grenier ». Là encore, le vocabulaire spécifique qui est employé confère de la valeur au référent commenté ; il l'inscrit dans ce qui apparaît comme l'héritage architectural du territoire.



Figure 29. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le transformateur EDF, photo Clémence Canet.

Arrivé·es au parking qui constitue l'une des dernières étapes du parcours, les performeurs indiquent, comme je l'ai dit tout à l'heure, que l'uniformisation des places de stationnement a réduit le passage dévolu aux piéton·nes. Le redécoupage des emplacements s'est fait au détriment des marcheur·ses mais au profit de l'art selon les guides qui commentent « on a gagné en qualité plastique ! ».



Figure 30. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Désignation par Michel Dector du redécoupage des places de parking, photo Clémence Canet.

La superposition des lignes blanches et jaunes pourrait éventuellement faire penser à un dessin minimaliste, un « *Floor Drawing* » réalisé à partir d'un protocole de Sol LeWitt par exemple, mais c'est à Matisse et Rembrandt que les guides font ici référence. Tout comme les peintres avaient coutume de procéder, l'ancien tracé n'est pas effacé, le nouveau est peint par-dessus ou à côté. En ce sens, « l'ancien et le nouveau coexistent » remarquent les guides. Si ce constat concerne le marquage au sol, on peut aussi l'attribuer au discours qui vient d'être énoncé et qui s'amuse précisément d'établir des correspondances anachroniques entre des artistes d'époques différentes et des signes qui n'ont pas été produits dans un but artistique. On voit bien comment ces discours invitent à changer notre manière de percevoir ce qui nous environne.

Les éléments urbains commentés par les artistes leur permettent de décloisonner les catégories qui isolent ce qui relève ou non du domaine artistique. Avec humour, Dector et Dupuy renouvèlent notre perception d'éléments en les associant à des références culturelles partagées par le public. Tout en reprenant certaines caractéristiques des discours scientifiques sur l'art, les guides proposent une approche du savoir plus sensorielle et poétique que cognitive, rompant ainsi avec nos habitudes de visite. Je vous propose à présent d'analyser la façon dont les performeurs inscrivent aussi les référents commentés dans des enjeux historiques auxquels ils ne semblaient pourtant pas liés, tissant des liens entre une micro et une macro histoire.

C'est par ici

Le troisième arrêt de la visite a lieu à côté d'un jardin privé au centre duquel se trouve un cerisier dont une très grande branche est supportée par un étai. Les artistes commencent par énumérer les institutions consacrées au soin dans la ville de Vern-sur-Seiche : le centre médical, l'Ehpad, le Centre de Réadaptation du Pâtis Fraux, le Foyer d'Accueil Médicalisé, l'ADIMC ; institutions *a priori* sans rapport avec l'habitation privée à côté de laquelle le groupe stationne. Le lien apparaît par la suite, quand les artistes présentent l'étai qui soutient la branche de l'arbre comme une béquille, « un dispositif qui est comme une sorte de maison de retraite pour un très vieux cerisier ». La présence de l'étai constitue ici un point de départ qui nous renseigne sur les dispositifs médicaux ; un détail dans un jardin privé initie ainsi un commentaire à l'échelle de la ville.

Un peu plus loin, le sur-élèvement d'un muret, d'abord perçu comme un signe de cloisonnement, entraîne un commentaire sur « la séclusion », terme que Sylvain Tesson définit dans son récit *Blanc*[204] et qu'il emploie dans un article *[du]Monde* le 29/07/2019. Les artistes paraphrasent l'article en disant que sous l'Antiquité, dans le monde grec, on construisait des murs épais « pour préserver sa propre singularité. Non pas dans le but d'exclure mais pour mieux recevoir. Les murs étaient percés de grandes portes pour sortir et pour accueillir. » Afin de désigner l'endroit où nous nous trouvons, les artistes réutilisent le mot de séclusion et nous invitent à avancer de quelques pas : le muret mène à un portail que l'on découvre ouvert, contredisant le désir supposé d'enfermement des propriétaires et confirmant leur volonté de « préserver [leur] propre singularité » pour « mieux recevoir ».

Arrivé·es au quartier La Touche, Dector et Dupuy indiquent qu'il a été créé dans les années 1970 pour permettre aux ouvrier·es d'accéder à la propriété. Une grande partie d'entre elles·eux travaillaient chez Citroën qui a depuis licencié beaucoup d'employé·es. De fait, aujourd'hui ce ne sont plus elles·eux les propriétaires des habitations. Comme on le comprend ici, parler d'urbanisme local contribue à convoquer une histoire sociale récente et à rendre intelligible une vision politique des espaces et de la propriété. Cette séquence entraîne aussi un commentaire écologique comme on le constate juste après. Les rues du

[204] Sylvain Tesson, *Blanc*, Paris, Gallimard, 2022, p. 48 : « En biologie, le mot séclusion désignait cette séparation des organes. Chacun, derrière sa membrane, se distingue de l'autre tout en laissant circuler les composés. Les éléments se protègent sans s'isoler. ».

quartier portent le nom d'oiseaux, animaux largement menacés par les activités humaines. L'avenue devant laquelle nous stationnons est celle « des hirondelles », qui a perdu, en 10 ans, 40% de sa population, et ce déclin rappelle celui vécu par les ouvrier·es. Le quartier et les rues qui le composent acquièrent ainsi une épaisseur sémantique qui transforme notre compréhension du territoire. Pour Michel de Certeau, les noms de lieux ouvrent les lieux, créent un espace dans l'espace, et c'est bien ce que produit ici la façon dont Dector et Dupuy convoquent le nom de l'avenue.

> Liant gestes et pas, frayant sens et directions, ces mots opèrent au titre même d'un évidement et d'une usure de leur affectation première. Ils en deviennent des espaces libérés, occupables. Une riche indétermination leur vaut, moyennant une raréfaction sémantique, la fonction d'articuler une géographie seconde, poétique, sur la géographie du sens littéral, interdit ou permis. Ils insinuent d'autres voyages dans l'ordre fonctionnaliste et historique de la circulation[205].

Tout comme un mot dans un texte peut résonner différemment chez les personnes qui le lisent, les noms de rue renvoient à un référent spécifique mais ont la capacité de convoquer des ailleurs insoupçonnés. En ce sens, les termes pensés au départ pour organiser l'espace, renferment en eux-mêmes d'autres espaces à investir. En liant les hirondelles aux ouvrier·ers, Dector et Dupuy agrandissent le lieu ; ils inscrivent dedans, à partir d'un nom de rue, une histoire sociale, au départ invisible pour les passant·es que nous sommes.

En réunissant dans une courte intervention (quelques minutes) des éléments aussi éloignés qu'un mobilier urbain et des considérations historiques, sociales, ou écologiques, les artistes montrent que la narration a la capacité de tisser des liens et de révéler la portée politique de ce qui nous entoure. Les paroles des artistes ne relèvent pas de la fabulation ; elles convoquent des données extérieures pour mettre en perspective ce qui se trouve sous nos yeux et articuler à une histoire globale ce que nous voyons, et nous-même, par extension. Comme l'indique Michèle Gellereau citant Denis Cerclet :

> C'est par le récit que les objets présentés vont prendre sens, comme le souligne Denis Cerclet. Les objets étant "aphones", "seuls quelques signes peuvent être 'reconnus' et se prêter à des mises en récit élaborées selon des modalités contemporaines." [...]

[205] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, *op. cit.*, p. 191.

> La narration lie les éléments les uns aux autres, donne un sens aux objets en lien avec les actes humains qui les animent. Avec le récit, on entre dans un monde et on n'est pas seulement face à un alignement d'objets ou à des ruines[206].

À partir de cette citation, on peut dire que les prises de parole des performeurs lient les éléments qu'ils commentent à une réalité que la mise en récit permet de faire apparaître.

À ce stade de l'analyse il apparaît que la visite-guidée constitue pour les artistes un moyen d'expérimenter une résistance : résistance au déterminisme corporel dans l'espace public (en ne respectant pas l'usage prévu des lieux de circulation et de stationnement), résistance, via les déplacements et la parole, aux attentes formulées implicitement quant au contenu que doit transmettre une visite guidée. Les artistes instaurent un cadre et ils y résistent dans le même temps en renouvelant le rapport que le format de la visite entretient habituellement avec les référents commentés. Mais qu'en est-il de la relation qu'ils tissent avec nous ? Comme l'analyse Michèle Gellereau, le dispositif d'une visite qu'elle qualifie de « classique » attribue des places précises aux différent·es interactant·es : « Les relations sont asymétriques entre guide et visiteur, l'un étant en position "haute" (celui qui maîtrise l'évolution de la conversation), l'autre en position "basse" (Vion, 1992)[207]. » Dans le cas présent, on peut considérer que la position de Dector et Dupuy est d'autant plus « haute » qu'elle se combine à celle d'artiste, dotée d'un fort capital symbolique. Est-il possible pour les performeurs de reconfigurer les rôles des participant·es à la visite, tout en maintenant ce format ? De se départir d'une autorité tout en maintenant le contexte de la visite ? Dans quelle mesure le fait de repenser les places des interactant·es peut-il contribuer à renouveler la perception de l'espace parcouru au fil du tour ?

Je vous propose d'aborder ces questions dans le dernier espace de reconstitution de la visite-performance, suivez-moi.

[206] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 122.

[207] *Ibid.*, p. 81-82.

L'espace urbain comme atelier commun

Instaurer une forme de connivence pour associer le public

Tout le monde est là ?

Alors, commençons la découverte de cette pièce par une citation de Jean-Paul Dufiet qui analyse les prises de parole des guides au cours d'une visite, et indique – ça ne vous surprendra pas – qu'il est attendu qu'elles soient appropriées et pertinentes vis-à-vis du référent commenté :

> Ainsi tous les énoncés de la transaction doivent-ils être "pertinents" au référent culturel, susciter un "intérêt" réel, ne pas avoir une "extension" hors de propos ni entrer dans des détails inopportuns, et être formulés d'une "manière très compréhensible", sinon agréable[208].

À l'écoute de Dector et Dupuy, on constate au contraire que leurs discours sont parcourus de digressions, ce qui acte à nouveau un écart vis-à-vis du format investi. La ville de Vern-sur-Seiche apparaît comme un prétexte servant à raconter des anecdotes, véridiques mais surprenantes dans le cadre d'une visite, dans le sens où elles s'éloignent du référent qui les a pourtant suscitées. Le sur-élèvement de la clôture donne par exemple l'occasion de parler de la Grèce antique, quand une entaille dans la pierre suscite un commentaire sur la langue gallo.

Les multiples « extensions » ne composent pas pour autant des commentaires sans cohérence. Les artistes organisent leurs narrations selon une structure identique : leurs prises de parole alternent, les interventions ne durent que quelques minutes et se terminent par un bon mot, par une sorte de chute. À propos du transformateur EDF, Dector et Dupuy indiquent qu'il est construit « sur le modèle des maisons traditionnelles de la ville » et qu'en ce sens il a subi des « modifications ». Les artistes commentent ensuite un fait de langue *a priori* sans rapport mais qui leur permet d'introduire leur chute :

> Dans la langue française, c'est assez rare qu'on puisse appliquer un participe passé à un substantif de même racine. Il y a un cas célèbre, celui de *l'Arroseur arrosé*, le titre

[208] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 38.

> d'un des premiers films produit en 1895 par les Frères Lumière, les inventeurs du cinéma. Et maintenant il y a un autre exemple : le Transformateur transformé.

Ce n'est qu'à la fin de leur intervention qu'on comprend l'intérêt du commentaire grammatical ; le bon mot final vient ainsi justifier la digression qui l'a précédé. Il en est de même quelques rues plus loin. Comme je l'ai indiqué, l'arrêt effectué au quartier La Touche conduit les artistes à mentionner les rues portant des noms d'oiseaux. Ce détail entraîne un parallèle entre le déclin du nombre d'ouvrier·es (habitant·es originels du quartier) et le déclin du nombre d'hirondelles. La présentation termine en ces termes : « En 25 ans on est passé de 14000 à 4000 ouvriers chez Citroën. En 10 ans la population des hirondelles a diminué de 40%. En statistique c'est ce qu'on appelle une corrélation positive. » L'emploi d'une notion scientifique (« la corrélation positive ») justifie le parallèle effectué entre une population humaine et animale tout en soulignant l'aspect cocasse de la comparaison. Appliquer un même modèle de prise de parole, dans lequel le rapport entre le lieu et les propos apparaît peu à peu, crée une connivence entre les artistes et le public. Ce dernier sait que dans un premier temps il risque de ne pas percevoir l'intérêt des commentaires à première vue éloignés de l'objet sur lequel il porte son attention ; il sait aussi que les artistes « retomberont sur leurs pattes » et il attend la fin de l'intervention pour apprécier la chute et comprendre où les artistes voulaient en venir avec leurs digressions. Cette connivence se manifeste par la prise de parole spontanée de participant·es qui tentent d'anticiper le bon mot final et c'est d'ailleurs un membre du public qui énonce l'association entre le substantif et le participe passé « le transformateur transformé ».

Chaque prise de parole suit une structure syntaxique identique, cela permet aux participant·es de savoir à quoi s'attendre et de ne pas avoir le sentiment d'être « mené·es en bateau ». On trouve une autre récurrence dans les prises de parole des artistes : l'emploi de vocabulaire spécifique. À propos du sur-élèvement de la clôture, Dector et Dupuy parlent de « séclusion » puisque selon eux il s'agit de se protéger sans exclure l'autre. Ils emploient le terme breton « *bagad* » pour désigner l'ensemble de musique rattaché au cercle celtique de Vern-sur-Seiche, celui de « gerbière » à propos de l'ouverture présente sur le transformateur EDF, celui « d'orthostate » pour comparer les pieds d'un banc à ceux d'un dolmen ou encore celui de « prédelle » pour évoquer la structure d'un retable. Utiliser un vocabulaire spécifique peut permettre aux initié·es de se distinguer de personnes qui ne le maîtrisent pas, s'assurant le monopole de la connaissance et plaçant les autres comme

ignorant·es[209]. On perçoit bien qu'un tel procédé peut instaurer une relation de domination entre les averti·es et les novices à qui l'on nie la possibilité d'apprendre et de comprendre. Il convient donc de se demander comment opèrent ces mots sur le public dans le cadre de la performance de Dector et Dupuy et il apparaît que les termes spécifiques sont toujours employés de sorte à ce que le public les comprenne. À propos des « orthostates » ils disent par exemple : « Comme les dolmens, il [le banc] est composé d'une table posée sur quatre orthostates ». Le fait d'évoquer en premier lieu le dolmen, qui renvoie à une image dans l'esprit des visiteur·es, ensuite sa composition, et de terminer par l'emploi du terme technique, permet à tout le monde de comprendre que le mot désigne les « pieds » qui portent la pierre horizontale. En employant le mot dans un exemple, ils en donnent en quelque sorte une définition et évitent ainsi que le tour de parole en cours soit suspendu par le public qui solliciterait l'explication du « trouble source[210] », le terme employé et non compris par l'auditoire. Concernant la « prédelle » ils commentent premièrement la structure du panneau qu'ils montrent, « on trouve une image centrale et un commentaire latéral », et expliquent ensuite : « c'est la structure des retables d'église avec ce que l'on appelle une prédelle autour qui contient souvent des épisodes de la vie des saints ». Les gestes de Michel Dector accompagnent son propos, empêchant quiconque de se méprendre sur la partie désignée par le terme employé.



Figure 31. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Michel Dector désignant les trois parties distinctes du panneau, photo Clémence Canet.

[209] Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, *op. cit.*, p. 180-181.

[210] Véronique Traverso, Luca Greco, « L'activité de définition dans l'interaction : objets, ressources, formats », *Langages*, n° 204/4, 2016, p. 15.

Ainsi ces mots ne produisent pas une fracture entre ceux qui les emploient et celles·ceux qui les entendent mais instaurent plutôt une complicité grâce à la mobilisation de la reformulation et de la gestualité qui aide l'auditoire à comprendre et s'approprier les termes utilisés par les performeurs. L'intégration, dans un discours à deux voix qui s'étend pendant 1h30, de termes qui attisent la curiosité des spectateur·rices, a pour effet de capter l'attention et de susciter une écoute attentive. Les mots inconnus créent un effet de surprise qui remobilisent le public désireux de comprendre ce qu'on lui raconte. J'espère d'ailleurs que l'emploi de ces mots a eu le même effet sur vous il y a quelques instants et que vous êtes tout à fait mobilisé·es par ce que je vous dis ! À plusieurs reprises j'ai entendu, entre deux arrêts, des visiteur·es énumérer joyeusement les mots appris dans le cadre de la performance, ce qui confirme qu'un contexte didactique s'est instauré, que les visiteur·ses s'approprient les mots et les ressources sémiotiques mobilisé·es par les performeurs. Elles·ils sont plus que de « simples » spectateur·rices. Les occurrences interviennent peu à peu comme des clins d'œil entre les artistes et celles·ceux qui les écoutent, comme des éléments attendus et qui malgré tout surprennent. Le langage est ici apprécié dans sa dimension poétique. Les termes inconnus désignent des spécificités techniques, néanmoins ce qui semble importer c'est le fait que les mots n'aient encore jamais été entendus. Bien qu'il y ait un souci, de la part des performeurs, de paraphraser les termes employés pour que les spectateur·rices puissent se les approprier, on pourrait dire que cette façon de procéder pousse le public à « jouer » avec les mots et à prolonger la performance.

La mise en place de références communes participe aussi de la complicité qui lie les artistes au groupe qu'ils entraînent. Monsieur Massiot (et son ami 8 rouge) est évoqué à plusieurs reprises. Il devient une sorte de personnage mythique, une Ariane prosaïque dont on suit le fil, les traces, et qui détermine le parcours que l'on emprunte. Inconnu au début de la visite, il apparaît peu à peu comme un repère partagé par tous les visiteur·es, un lien réunissant les membres d'un groupe qui ne se connaissent pas entre elles·eux.

Comme je viens de le montrer, les guides restent maîtres du déroulé de la visite et du discours concernant les référents, mais ils tissent dans le même temps une complicité avec leur auditoire. La structure des prises de parole et la récurrence de certains procédés discursifs contribuent à instaurer une forme de connivence entre les artistes et le public qui les écoutent. Je vous propose à présent d'analyser la façon dont le dispositif entraîne la redistribution des places à un moment de la visite.

Interrogeons-nous tout d'abord sur la façon dont les spectateur·rices perçoivent le cadre qu'elles·ils sont invité·es à intégrer. Comme je l'ai mentionné quand nous avons pénétré dans cet espace, la performance se déroule à l'occasion du vernissage d'une biennale d'art contemporain. Le public est en majorité constitué d'habitant·es de Vern-sur-Seiche. Elles·ils semblent habitué·es à cet événement ayant lieu tous les deux ans, et sans être forcément familier·es de la performance comme forme artistique, elles·ils n'y sont pas réfractaires. Dector et Dupuy portent tous les deux une veste, un jean et des lunettes, l'un a une chemise et des souliers, l'autre un t-shirt et des baskets. Le fait qu'ils soient assortis et qu'ils revêtent une veste gage de sérieux et d'autorité, traditionnellement portée en France quand il s'agit d'intervenir dans une situation officielle ou à caractère intellectuel[211], signale qu'ils endossent le rôle de guide, sans créer l'illusion de l'être réellement. Ces éléments de contexte nous amènent à considérer qu'ils sont bien perçus comme les artistes qu'ils sont. C'est sous cette dénomination qu'ils sont désignés par les commissaires, et à aucun moment ils ne prétendent être quelqu'un d'autre.

On se trouve alors dans un « cadre épuré » tel qu'il est défini par Goffman[212] : tous·tes les participant·es voient correctement le cadre et voient que les autres participant·es le voient aussi correctement ; autrement dit tout le monde a conscience d'assister à une performance considérée comme une œuvre d'art exécutée par deux artistes, performance reprenant à son tour le cadre d'une visite. Mais l'intervention d'un spectateur va me conduire à nuancer ce propos. Au tout début du tour, lors du deuxième arrêt, les artistes présentent un arbre que les promoteurs immobiliers auraient fait déraciner si les membres d'une association locale ne s'y étaient opposés. Dans la continuité de l'arrêt précédent, cet arbre incarne une forme de résistance écologique. Une fois l'intervention des artistes finie, un homme du public prend la parole pour évoquer une autre situation de crise écologique locale : le Boël, un cours d'eau, est menacé par un projet immobilier. Il dit profiter de la présence d'élu·es et explique que c'est à la mairie d'empêcher la construction de l'immeuble ; l'affaire n'est pas du ressort de la police de l'eau qu'il a contactée. Les artistes

[211] Yolande Cadet-Morard, « Corps asservi, corps glorifié », dans Jean Caune, Bernadette Dufrêne (dir.), *Médiations du corps*, Grenoble, Université Grenoble 3/ Université Pierre Mendès France, 2002, p. 70.

[212] Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p. 331.

se mettent alors de côté pour laisser la place à cet orateur impromptu ; plusieurs membres du public expriment leur mécontentement et leur souhait que la visite reprenne « Oui bon c'est bon », « Allez, on continue maintenant » (s'agit-il des élu·es apostrophé·es ?), d'autres écoutent avec attention. Une fois l'intervention terminée, le groupe reprend son chemin.

Les œuvres d'art sont souvent perçues comme intouchables (au sens propre et figuré)[213] et il est ici étonnant que cet homme se soit autorisé à perturber le déroulement de la performance, s'estimant légitime à prendre la parole, au même titre que les artistes. La transcription multimodale que vous pouvez observer ici permet d'ailleurs de faire apparaître qu'il s'approprie l'ethos de guide des performeurs auxquels il se substitue, effectuant de nombreux gestes déictiques et prenant même en charge l'itinéraire à venir quand il dit « on va passer rue du Boël ».

```
PE : performeurs
PU : public, *
OR : orateur impromptu, °
RE : référent
```

```
1.    OR :  °*en tout cas sachez qu'y a un nouvel immeuble qu'est
      OR    °regarde PU bras tendu -->
      PU     *regarde OR, RE et PE --->(l. 3)
```



[213] Yaël Kreplak et Chloé Mondémé, « Artworks as touchable objects. Guiding percetion in a museum tour for blind people », dans Maurice Nevile *et al.* (éd.), *Interacting with Objects. Language, materiality, and social activity*, *op. cit.*, p. 295 : « *Usually, artworks are not meant to be manipulated. Traditionally, the museum space indeed implies that artworks are treated as objects of exposure: they are to be seen, observed from a distance, but certainly not touched. In this regard, artworks can be considered as paradigmatic objects in the etymological sense of the term (from the Latin word objectum which means 'what is placed before').* »

2. prévu, °°dans le terrain qui est derrière ces
---> °° regarde RE bras tendu --->



3. arbres, qui va °°couper** définitivement la source
OR °° regarde PU bras tendu --->
PU ** regarde OR --->



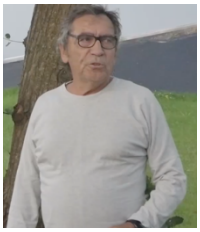
4. puisque la source est juste °°là (1) voyez au
°° regarde RE bras tendu



5. bout heu de de la voie donc la source est là elle va
6. être définitivement °°coupée donc y aura plus d'eau
---> °°regarde PU bras tendu --->



7. (3) donc °°j'ai téléphoné à la police de l'eau (2)
°° bras rabattu balaye PU du regard --->




8. pour savoir c'qu'on pouvait faire pour empêcher la
9. fin du Boël (2) parce que ce °°ruisseau s'appelle le
°°mime le ruisseau --->



10. Boël °°on va passer rue du Boël° et il alimente en
°° désigne la rue ---> °



11. partie Vern-sur-Seiche (2) donc avec la construction
12. de l'immeuble c'est la fin du Boël (2) [donc]
13 PU [oui oui]
14. OR la lutte entre guillemets [peut]continuer sauf que la
15. PU [continue]
16. OR loi heu fait que la mairie a complèt'ment le droit de
17. l'faire parce que le cours d'eau part initial'ment
18. d'la **°rocade sur le plan de la police de l'eau le
° désigne la rocade --->
PU ** regarde OR et PE --->



19. cours d'eau démarre à la rocade°
---> °

La situation laisse penser que l'intervenant a décidé de retenir du discours de Dector et Dupuy son contenu sémantique (une menace écologique locale) sans considérer le contexte artistique dans lequel il a été prononcé, se ménageant ainsi un droit de réponse et de co-construction de la performance. Au premier abord, cette prise de parole semble malvenue et inappropriée au cadre de la situation dans laquelle seuls les artistes seraient autorisés à parler. On constate d'ailleurs sur la transcription que certains membres du

public regardent successivement l'orateur et les performeurs, situés à sa gauche, comme pour les inciter à reprendre la parole ou pour suggérer à l'homme qui parle, de s'arrêter. Au sein du public, un homme, la main au niveau du visage pendant plusieurs secondes, semble solliciter un droit de réponse, comme s'il attendait que l'orateur lui donne la parole. Celui-ci n'en fera rien et on note que le participant à la chemise à carreaux ne s'avance pas pour se faire entendre une fois que le 1er a terminé son discours et qu'il invite le groupe à poursuivre la visite. On peut ici émettre l'hypothèse selon laquelle il a renoncé à répondre pour ne pas ralentir plus encore la performance déjà interrompue, et ne pas transgresser une nouvelle fois le cadre réinstauré par la reprise du tour.



Figure 32. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Participant qui semble vouloir répondre à l'orateur, photo Clémence Canet.

Avec humour, une des organisatrices qualifie la prise de parole impromptue de « putsch de performance ». Mais ce « putsch », plus qu'une attaque envers la proposition artistique en cours, semble finalement en totale adéquation avec celle-ci. Dector et Dupuy, en nous présentant des lieux qui incarnent la résistance, en résistant aux attentes implicites liées aux normes d'une visite guidée urbaine, nous invitent à résister à notre tour, et c'est exactement ce que fait ce visiteur avec sa prise de parole : il résiste au cadre de la performance en tant qu'intervention artistique intouchable, il la co-construit et en fait, l'espace d'un instant, une tribune politique.

Le cadre de la situation à laquelle nous assistons est double : le premier consiste en une performance dans laquelle deux artistes accomplissent une action devant un public, le second en une visite guidée dans laquelle deux hommes transmettent des informations à un groupe. Dans ces cadres imbriqués l'un dans l'autre, une donnée est constante : Dector et

Dupuy incarnent aux yeux de celles·ceux qui les écoutent, une figure d'autorité. Ce sont eux qui transmettent un savoir qu'ils ont choisi, ce sont eux qui réalisent un geste artistique. Malgré cela, l'intervention du visiteur montre que le principe de résistance constitutif de la proposition est partagé, et même mis en pratique. En se défaisant des hiérarchies *a priori* inhérentes au cadre dans lequel ils s'inscrivent, les artistes invitent le public à assumer, à son tour, un regard sur l'environnement dans lequel il se trouve. Les performeurs partagent leur rôle de guide et je vous propose à présent d'analyser comment ils rejoignent la communauté des spectateur·rices, poursuivant, de la sorte, la transmission du rapport au monde qui est le leur.

Rejoindre la communaute des spectateur·rices

De retour à proximité du centre d'art, Dector et Dupuy s'arrêtent à côté de deux robinets accrochés à un mur et en dessous desquels se trouvent deux brosses servant certainement à nettoyer les chaussures après un entraînement sportif.



Figure 33. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Brosses à côté desquelles stationnent les artistes à la fin du tour, photo Clémence Canet.

Pour la première fois les guides ne regardent pas l'assemblée (sauf pour demander, par un geste, le silence), mais portent les yeux sur les deux robinets, les constituant de la sorte en foyer d'attention partagée. Toujours en silence et de façon synchronisée, ils actionnent les robinets et observent l'eau couler sur les deux brosses, nous invitant à faire de même. Ce geste final n'est pas sans rappeler la *Fontaine* de Duchamp. Dans le cas de ce

ready-made, il apparaît que ce qui « transforme » le simple objet en œuvre d'art c'est d'une part le geste de l'artiste, reconnu par la communauté artistique, et d'autre part, le regard des spectateur·ices, qui voient l'objet comme une œuvre d'art, le considèrent comme telle, à cause, notamment, de sa monstration dans un espace institutionnel. En effet, comme l'indique Bourdieu :

> L'artiste qui appose son nom sur un ready-made (comme le couturier qui met sa signature sur un parfum, ou un bidet – c'est un exemple réel), "créant" ainsi un produit dont le prix du marché est sans commune mesure avec le coût de production, est en quelque sorte mandaté par tout un groupe pour accomplir un acte magique qui resterait dépourvu de sens et d'efficacité sans toute la tradition dont son geste est l'aboutissement, sans l'univers des célébrants et des croyants qui lui donnent sens et valeur parce qu'ils sont aussi le produit de cette tradition : je pense évidemment aux conservateurs de musée, aux critiques, aux amateurs d'art d'avant-garde, aux collectionneurs, à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont quelque chose à voir avec le jeu de l'art à ce moment du temps[214].

Dans le cas présent, le contexte artistique au sein duquel le geste est produit, contribue à envisager sa dimension performative. Le contexte artistique conduit aussi à l'inscrire dans une filiation artistique, à l'appréhender à partir d'autres gestes – en l'occurrence, celui de Duchamp. L'idée selon laquelle c'est le regard qui fait l'œuvre nous est ainsi rappelée à ce moment de la performance. En actionnant en silence les robinets, en enclenchant leur « fontaine », Dector et Dupuy rejoignent dès l'instant suivant la communauté des spectateur·ices ; ils se défont de leur rôle de « parleur », de guide, et adoptent une attitude semblable à la nôtre. En devenant des « regardeurs », les artistes franchissent la frontière qui les séparait des visiteur·ses et résistent à leur tour au cadre de la situation dans laquelle ils s'inscrivaient jusque-là. Dans le même temps, ils rappellent le rôle du public dans l'appréhension des œuvres et la dépendance des artistes à celles·ceux qui observent leurs productions et sans qui elles n'auraient pas de statut artistique.

Une fois l'eau coulée, les guides remercient le public de les avoir suivis jusqu'à la dernière étape de leur parcours, ils remercient aussi Marie-Hélène Desbat, « qui [les] a beaucoup aidés, qui [les] a accompagnés, qui [leur] a fait trouver plein de choses ». Cette habitante de Vern-sur-Seiche a en effet collaboré avec les artistes au moment de la préparation de la performance et elle prend ensuite la parole :

---

[214] Pierre Bourdieu, « Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question », dans Pierre Bourdieu *et al.*, *Penser l'art à l'école*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 52-53.

> Je remercie aussi Michel et Michel qui m'ont permis finalement d'explorer Vern avec encore plus d'acuité, et puis ça m'a permis de faire des petites enquêtes fort intéressantes, et émouvantes, notamment auprès de l'homme à l'ami 8.

Ces dernières prises de parole, une fois la performance terminée, permettent d'inscrire la visite dans celles qui l'ont précédée et soulignent la porosité des frontières entre les catégories « guide » et « visiteur·se ». En effet, Dector et Dupuy ont eux-mêmes été guidés dans Vern-sur-Seiche avant d'être guides, et le fait d'endosser le rôle de guide a renouvelé, chez Marie-Hélène Desbat, la perception de la ville dans laquelle elle habite. En indiquant la collaboration qui a permis l'élaboration du tour, les artistes se défont de la posture d'expert et se positionnent comme des visiteur·ses. Ils suggèrent de la sorte que le rapport entretenu avec l'espace parcouru dépend du regard que l'on décide de porter et non de son statut.

Fin de la visite

Comme vous l'aurez compris au fil de la visite de cette reconstitution de performance, Dector et Dupuy réalisent une visite-performance orientée par la notion de « résistance » en cohérence avec la biennale d'art contemporain dans laquelle ils s'inscrivent. Les artistes ne mentionnent pas ici l'engagement politique qui a coûté la vie à de nombreuses personnes s'opposant au régime nazi, mais convoquent le terme à partir de traces discrètes, voire anodines, qu'ils ont repérées en parcourant Vern-sur-Seiche. Nous avons en effet vu que les référents ne suscitent pas de commentaires historiques qui rendraient compte du passé de la ville. Loin de remémorer des événements qui auraient marqué les lieux, les artistes, dans un cadre typiquement Goffmanien, conduisent à prêter attention à l'anodin, à l'invisible, à ce qui se trouve sous nos yeux mais que l'on ne remarque pas. Au fil du tour, des objets banals apparaissent sous un nouveau jour aux habitant·es de la ville, voire apparaissent tout simplement, comme en témoigne cet échange entre deux participant·es, entendu après l'arrêt effectué devant le transformateur EDF :

- J'avais jamais vu ce transformateur !

- Eh oui, maintenant on va le regarder.

C'est le discours de Dector et Dupuy qui transforme notre perception de ce qu'ils commentent ; le discours dans le contexte de visite qu'ils performent. Les réflexions de Yaël Kreplak sur les conséquences du performatif sont ici éloquentes pour saisir les effets des paroles des guides :

> Je doute qu'Austin aurait approuvé une formule aussi générale que « dire l'œuvre, c'est la faire » ; pourtant, sous une certaine acception, on peut considérer que c'est en partie ce qui est en jeu. [...] En somme, les conséquences esthétiques du performatif invitent à glisser de la *pragmatique* austinienne au *pragmatisme*, et à penser le langage comme une des modalités d'usage, de constitution de l'œuvre et donc d'action sur cette dernière[215].

Les éléments commentés par Dector et Dupuy n'apparaissent pas comme des « œuvres » au fil de la visite mais ils deviennent des référents qui suscitent l'attention, voire l'intérêt et la curiosité du public. Le discours a des effets sur les objets commentés, en ce sens on peut considérer, dans la continuité de ce qu'analyse Yaël Kreplak et indépendamment de ce qu'en penserait Austin, que « dire l'expôt, c'est le faire ».

La résistance à peine perceptible d'un mobilier urbain qui ne sait pas lui-même qu'il résiste, est l'objet du propos des guides, mais elle constitue aussi un principe constitutif de la proposition. Comme j'ai essayé de vous le montrer, Dector et Dupuy instaurent un cadre identifié comme étant celui d'une visite, cadre qui oriente les interactions des différent·es participant·es. Dans le même temps, ils subvertissent les normes communicationnelles impliquées par le format qu'ils ont eux-mêmes mis en place : ils résistent, via le discours et les déplacements corporels auxquels ils invitent, à ce qui est attendu dans une visite guidée. Si la construction du tour peut apparaître comme une façon de mettre en abîme le sujet abordé, elle contribue aussi à redistribuer les places des différent·es participant·es à la visite. Nous avons par exemple observé que la construction des prises de parole des artistes contribue à instaurer une forme de connivence avec le public, qui s'autorise à collaborer aux interventions des artistes. Eux-mêmes se défont, en fin de parcours, de leur rôle d'orateur et rejoignent le public avec lequel ils ont partagé le rapport au monde qui est le leur. Pendant 1h30 de visite ils ont transformé la façon dont on peut appréhender un lieu quotidien, ils ont réenchanté le réel en révélant le potentiel artistique d'objets banals ; les participant·es

[215] Yaël Kreplak, « Du dire au faire : les conséquences du performatif », dans Patricia Brignone (dir.), *Du dire au faire*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2012, p. 37.

peuvent à présent s'approprier le discours entendu et le procédé mis en œuvre par les artistes pour résister à la monotonie qui peut gagner les lieux que l'on connaît trop bien.

Je vous propose à présent de me suivre dans l'observatoire de ce deuxième étage. Orienté sur la façade Nord du bâtiment, il va nous permettre de découvrir de nouvelles constellations, celles avec lesquelles *L'Ami 8* entre en orbite. C'est par ici.

OBSERVATION STELLAIRE : *L'AMI 8* EN ORBITE

Est-ce que tout le monde est là ? Parfait. Bienvenue dans cet observatoire depuis lequel nous allons explorer les constellations relatives à la visite-performance de Dector et Dupuy. Installez-vous, je vous en prie, chacun·e derrière un télescope. Je vous laisse quelques minutes pour repérer la constellation de la marche que nous allons observer de près ensemble.

La constellation de la marche



Figure 34. La constellation de la marche.

Tout le monde l'a trouvée ?

Tout d'abord, connaissez-vous certains des travaux qui brillent ici ? Ou des artistes ? Ah, j'ai entendu « les surréalistes » plusieurs fois ; commençons par là et essayons de voir pourquoi il leur est fait référence.

Comme l'a montré l'exposition que le Centre Georges Pompidou a consacré à ce mouvement[216] dont le manifeste a été publié en 1924, les surréalistes ont investi des média variés : peinture, dessin, mais aussi cinéma, photographie, littérature. On pourrait ajouter à cette liste « la marche », comme en témoigne Breton évoquant par exemple une promenade réalisée avec Aragon, Morise et Vitrac, à Blois, ville qu'ils avaient tirée au sort[217]. Dans le cadre de cette excursion, comme dans le cadre des autres déambulations auxquelles les membres du mouvement s'adonnent, il s'agit de sortir des sentiers conventionnels pour faire l'expérience d'un parcours construit au hasard, au fil des pas, dans une quête de liberté, comme l'analyse Lionel Bourg cité par Jérémy Gaubert : « Cette liberté, qu'il est impérieux de conquérir ou de fomenter en allant au hasard des rues comme des quartiers peu fréquentés à l'ordinaire afin qu'à bout d'attente, à bout de divagation, fatalement elle paraisse [...][218]. » Comme dans la proposition de Dector et Dupuy, ce qui importe aux surréalistes dans le fait de marcher, c'est l'expérience que le déplacement suscite, les trouvailles qu'il entraîne, la remise en question du connu qu'il provoque. Cette importance accordée à la déambulation plutôt qu'à la destination à rejoindre, est aussi au cœur de la pratique des situationnistes. Vous voyez l'étoile juste à côté ? Le mouvement des situationnistes est une organisation à la fois artistique et politique, qui voit le jour au milieu du XXe siècle. Comme l'explique Patrick Marcolini[219], les membres du mouvement – les noms de Guy Debord ou de Michèle Bernstein vous sont peut-être familiers – cherchent à dépasser la frontière entre l'art et la vie pour faire du quotidien une œuvre en soi. Elles·ils investissent alors des « situations », c'est-à-dire des moments qui donnent lieu à des expériences et des performances. On perçoit déjà une forme de parenté entre cette démarche et la proposition de Dector et Dupuy, qui opère, comme vous l'avez vu, un enchevêtrement de l'œuvre et de la vie. La proximité entre la performance que nous venons

[216] Exposition *Surréalisme*, du 4 septembre 2024 au 13 janvier 2025, Centre Georges Pompidou, Paris.
[217] André Breton, « Entretiens », *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1999, t. 3, p. 473-474.

[218] Lionel Bourg cité par Jérémy Gaubert, *De la marchabilité, approches phénoménologiques de la marche urbaine*, *op. cit.*, p. 94.

[219] Patrick Marcolini, *Le Mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, Paris, L'Échappée, 2012.

de découvrir et le travail des situationnistes va plus loin. Parmi les expériences auxquelles se livrent ces dernier·es, celle de « la dérive », théorisée par Debord dans un texte du même nom, mérite notre attention.

> [Elle] se définit comme une technique de passage hâtif à travers des ambiances variées. [...] Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent[220].

La dérive se déploie dans un espace urbain et la ville devient un élément de l'expérience. Comme l'explique Debord à partir du terme « psychogéographie », la dérive dépend des effets du milieu sur le comportement affectif de l'individu et s'oppose ainsi au voyage ou à la promenade. L'enjeu n'est pas de circuler d'un point à un autre mais de se rendre disponible au « relief psychogéographique des villes[221] » et à l'expérience qu'il entraîne. À propos de la visite menée par Dector et Dupuy, on peut penser que le tour s'est construit par dérivation, comme si les artistes s'étaient fait transporter par le terrain, comme s'ils avaient dérivé d'un point à un autre, indépendamment de considérations relatives à l'efficacité du trajet, indépendamment de la structure de la ville. Je suggère que les artistes se sont fait transporter par les lieux mais je ne voudrais pas pour autant insinuer une forme de passivité de leur part, au contraire. La dérive s'élabore dans les effets affectifs que l'espace produit sur celle·celui qui l'arpente, effets dont elle·il se saisit, s'affranchissant de la sorte d'un tracé urbanistique. La personne qui dérive se défait ainsi du rôle de spectateur·rice qui accueille et observe ce qui se trouve sur son chemin, pour devenir acteur·rice de son itinéraire, en sélectionnant dans l'espace ce qui la·le mènera d'un endroit à un autre. Ces éléments conduisent Yvan Chasson à dire de cette méthode situationniste qu'elle renseigne sur la·le marcheur·se qui l'emploie :

> Une étude approfondie du plan de [la dérive] doit être effectuée par le psychogéographe pour déceler la charge émotionnelle ressentie dans chaque unité d'ambiance. Cette étude est propre à chacun et révèle une écologie de soi. La dérive nous renseigne sur le rapport qu'entretient l'être vivant à son milieu. Cette approche de

[220] Guy Debord, « La dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, 1956.

[221] *Ibid.*

> la ville cherche les effets naturels, voire physiques que notre environnement possède sur notre résonance avec le milieu[222].

L'itinéraire élaboré au fil d'une dérive révèle en effet la perception intime et individuelle de celle·celui qui s'est adonné·e à l'exercice ; il témoigne de la capacité « énonciative[223] » du corps dans la ville, pour reprendre un terme de Michel de Certeau. La carte *The Naked City*, réalisée en 1957 par Guy Debord, rend compte de déplacements dans Paris plus que de l'organisation de la ville. De nombreuses flèches rouges relient des quartiers répartis sur l'affiche en fonction de l'expérience qui en a été faite plus que de leur situation géographique.

La dimension poétique que l'on perçoit dans le fait de se rendre disponible aux impressions produites par l'espace, va de pair avec un projet politique, comme je l'évoquais précédemment. Yvan Chasson aborde ce point dans les termes suivants :

> En implantant la dérive directement dans la vie des citadins, Debord oppose la production économique à l'action politique que la dérive représente. Ce contraste a pour but de donner la possibilité aux citoyens d'avoir un regard critique sur leurs propres pratiques de l'ordinaire et de leur permettre de se réapproprier l'espace urbain.

La dérive offre une voie nouvelle au sein du système capitaliste car elle ne produit rien de tangible ni de marchandable. Elle offre une expérience permettant de défier l'ordre urbain qui oriente traditionnellement nos déplacements, de circuler en nous abandonnant au lieu, en dehors d'une conception qui valoriserait l'efficacité d'un trajet tendu vers sa destination. De façon à la fois concrète et métaphorique, il s'agit de faire un pas de côté pour mieux observer les habitudes que nous avons incorporées. Cette caractéristique évoque la figure du « flâneur » analysée par Benjamin à partir notamment de sa lecture de Baudelaire. Comme l'explique Giampaolo Nuvolati :

> [Cette notion] est employée dès la fin du XIXe siècle pour désigner les poètes et les intellectuels qui, en se promenant, observent de façon critique les comportements des individus. [...] Le flâneur demeure un symbole de l'incertitude, des relations

[222] Yvan Chasson, « Ce que nous disent les textes situationnistes sur la psychogéographie. À la recherche des qualités poétiques de la ville », *Flamme*, hors-série, n° 1, 2023, *Dériver en ville*.

URL : https://www.unilim.fr/flamme/663 [consulté le 03/03/2025].

[223] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, Paris, *op. cit.*, p.180 : « L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (*le speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. »

> épisodiques et fragmentaires, qui fait l'expérience de la vie urbaine, selon ce qui pourrait être appelé un "comme si" basé sur son imagination et sur la simulation [...][224].

Le flâneur baudelairien a pour caractéristique d'arpenter l'espace urbain, lieu privilégié d'observation de son monde contemporain, dans lequel il se rend disponible aux « circonstances[225] » qui peuvent surgir, à l'agitation qui le caractérise. Dans le cas de la performance de Dector et Dupuy, nous avons bien vu que la proposition renouvelait la perception d'un espace quotidien. Elle transmet dans le même temps une forme de méthodologie invitant chacun·e à s'approprier la démarche des artistes pour continuer à se laisser surprendre par ce qui nous entoure et que l'on voit quotidiennement.

Le fait de défier l'ordre urbain est aussi au cœur de la pratique du collectif Stalker, qui n'hésite pas à couper à travers champ, à franchir les obstacles ou sauter par-dessus les murs rencontrés au cours de leurs explorations urbaines. Est-ce que le nom de ce collectif vous évoque quelque chose ? Il a été fondé dans les années 1990 à Rome. En octobre 1995, les membres du groupe ont par exemple réalisé le tour de cette ville pendant quatre jours et trois nuits, arpentant des espaces abandonnés, comme des friches, des terrains vagues. À partir de l'article que Thierry Davila a consacré au collectif, on constate une proximité entre leur démarche et le principe de la dérive dont je viens de parler :

> [...] marcher est cette action qui permet de jouer avec un territoire selon le double registre du constat – voilà ce qui existe – et de son augmentation – voilà ce que marcher permet de construire, voilà ce que l'on expose. Le tout prenant la forme de vidéos, de planisphères, de photos, résultats de marches collective dans des espaces mutants, dans des terrains vagues et autres zones à la configuration momentanément indécidable sur lesquels la cartographie académique n'a pas de prise[226].

Comme les situationnistes, les membres de Stalker se rendent disponibles au territoire dans lequel et à partir duquel l'itinéraire va se construire. La marche constitue une expérience artistique qui transforme l'espace et dont la perception renouvelée est traduite, chez Stalker, dans des formes artistiques elles aussi. À l'issue de la dérive autour de Rome, une carte fait ainsi apparaître des éléments de la ville en jaune et les terrains vagues en bleu.

---

[224] Giampaolo Nuvolati, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, n° 70, 2009. URL : https://journals.openedition.org/gc/2167 [consulté le 14 mars 2025].

[225] Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Garnier, Paris, 1986 [1868], p. 457.

[226] Thierry Davila, « Stalker, arpenter les devenirs », *art press*, n° 268, 2001, p. 42.

Ce choix de couleurs donne la sensation que la capitale italienne est en fait un archipel, un territoire éclaté sur la mer. Thierry Davila propose l'analyse suivante dans l'ouvrage qu'il consacre à la marche dans l'art contemporain et auquel je ferai référence à plusieurs reprises :

> D'emblée, ces cartes semblent n'exister que pour nous faire perdre les repères géographiques, politiques et touristiques, attachés à ces villes revisitées. Rien ne permet de nous y retrouver, tout contribue à nous désorienter, à nous dessaisir de la vérité supposée de la mégapole apparemment connue [...][227].

Les cartes de Stalker deviennent autre chose qu'un outil permettant de se situer, elles « n'exposent pas la ville comme un portrait (représentation) mais le territoire comme une expérience (expérimentation)[228] ». Pour autant, elles révèlent dans le même temps des zones que les cartes traditionnelles concentrées sur le cœur de la ville, ne mentionnent pas. Si quelque chose de nouveau apparaît, si la perception de zones interstitielles de la ville est renouvelée, c'est bien parce que l'expérience révèle ce à côté de quoi on passait sans y prêter attention. En effet, à propos de la démarche du collectif italien, Gilles Tiberghien remarque que « rien n'est plus absurde d'imaginer qu'il n'y a qu'à regarder pour voir ce que la plupart des gens côtoient tous les jours sans le remarquer[229] ». Cette réflexion souligne l'importance de la démarche à l'origine de la déambulation, et cela vaut chez Stalker comme chez Dector et Dupuy. Gilles Tiberghien l'explique à nouveau :

> Stalker est un catalyseur, un "activateur" d'espace ; son registre d'intervention est la performance, son lieu d'exécution le territoire, son mode de visibilité l'image – cartographique, photographique ou filmique. Il ne s'agit pas seulement pour lui d'"enregistrer" une expérience, mais de la traduire visuellement. [...] La traduction est du registre de l'invention d'autres langues, d'autres espaces, et pas seulement d'une langue différente, familière ou connue. [...] Il s'agit de trouver les modalités de leur expression, de créer leurs conditions de visibilité, à la fois pour les autres et pour eux-mêmes[230].

On comprend ici que la marche constitue une expérience performative qui est envisagée comme une première étape dans le processus engagé. Elle est directement articulée aux

---

[227] Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 139.

[228] *Ibid.*, p. 143.

[229] Gilles Tiberghien, « La vraie légende de Stalker », *Vacarme*, n° 28, 2024, p. 98.

[230] *Ibid.*

productions artistiques que j'ai déjà mentionnées, productions partageant aux personnes qui n'auraient pas participé à la déambulation, la nouvelle perception des lieux que celle-ci aura permise. De la même façon, Dector et Dupuy arpentent un territoire, enquêtent, et réalisent ensuite une visite qui transmet la perception du territoire qui se sera élaborée au fil de leur trajet. Michel Dupuy emploie lui aussi le terme de « traduction » à propos de leurs propositions artistiques :

> Quand on partageait ce qu'on pourrait appeler « une même émotion », on réfléchissait à la façon d'amener un groupe de 40 personnes, non pas à percevoir l'émotion originelle, car elle est perdue, mais à se rendre attentif à la chose montrée. Il s'agissait de faire une sorte de traduction, de trouver une mini-dramaturgie qui permette de stationner un moment devant quelque chose[231].

Dans le travail de Dector et Dupuy, la traduction prend la forme d'une visite-performance là où chez Stalker elle se déploie dans des cartes, photographies et vidéos. Chez les uns comme chez les autres, on perçoit bien comment la marche constitue un procédé à la fois heuristique et artistique qui renouvèle la perception du réel. À son tour, le public est invité à appréhender différemment un environnement à partir de l'acte performatif ou de l'objet plastique, partagé par les artistes.

C'est aussi à partir d'un objet plastique, une carte, qu'Éric Valette invite à arpenter un espace, la ville d'Honfleur[232]. Comme l'indique le sous-titre du projet, l'invitation consiste à découvrir la ville « en marge des circuits touristiques ». En effet, l'itinéraire conduit par exemple à observer un panneau « Baignade interdite », un mur pris dans la végétation, une clôture bricolée, un graffiti recouvert, un arbre mort sur lequel l'artiste a l'impression d'avoir vu un gibbon.

On comprend à partir de ces exemples qu'il s'agit, certes, de dévier des circuits touristiques, mais aussi de prêter attention à ce qui serait certainement passé inaperçu sans ces indications. Si l'artiste commente en partie ce qu'il pointe dans la carte – il précise par exemple que la fontaine en forme de Marie est la même que celle du film *Mon oncle* de Tati – il partage aussi des interrogations sur ce qu'il voit. Plusieurs espaces mentionnés deviennent ainsi le point de départ de questionnements et non des zones sur lesquelles

---

[231] Entretien réalisé avec Michel Dupuy le 15/11/24, voir en annexe.

[232] Éric Valette, *Tu voulais voir Honfleur. Proposition subjective de promenade en marge des circuits touristiques*, 2013, Réalisation d'un parcours graphique. URL : https://www.ericvalette.net/actualite/2013-Honfleur_files/TU_VOULAIS_VOIR_HONFLEUR_BD_1.pdf [consulté le 14/10/2024].

l'artiste se serait renseigné, qu'il nous proposerait d'appréhender en raison d'anecdotes à leur propos. Le verso de la carte met en scène l'artiste qui s'apprête à marcher dans Honfleur pour pouvoir en proposer une promenade, Erik Satie qu'il rencontre dans la ville, puis Baudelaire, dont la statue s'anime et qui s'immisce dans la conversation des deux premiers. L'échange se termine sur l'idée qu'être dans un endroit n'empêche pas de se penser dans un autre ; autrement dit, que la perception d'un lieu dépend du regard que l'on porte dessus. On peut voir dans cette réflexion une invitation à adopter la démarche que l'artiste a mise en œuvre dans la carte à laquelle elle est associée, en marchant dans ses pas ou en traçant un nouveau sentier. À nous de voir si nous sommes d'accord avec Erik Satie quand il désigne un morceau de forêt comme « [une] jungle, un terrain d'aventure aussi mystérieux que la forêt du Brésil ».

Le fait de partager la perception d'un territoire, ou, plus précisément, une perception renouvelée par la promenade qui s'y est déroulée, constitue aussi le cœur de la démarche de Virginie Thomas et Mathias Poisson au sein de leur agence touriste :

> [...] une agence de promenade locale et expérimentale qui propose d'inventer et de pratiquer un tourisme singulier pour explorer des territoires méconnus (quartiers sans monuments, périphéries de villes, lieux abandonnés)[233].

Dans ce cadre, le duo a par exemple élaboré le tracé d'un chemin nommé GR 2013 qui se déploie en Provence, dans des zones à la fois urbanisées et naturelles, longeant des usines et un étang, des pavillons et le Massif de l'Étoile. L'itinéraire est présenté dans *Comment se perdre sur un GR*[234], ouvrage qui rend compte, via des cartes non-académiques – mêlant des tracés routiers au dessin des personnes et monuments croisé·es – de plusieurs déambulations réalisées par les artistes.

Ainsi, la promenade constitue le point de départ d'un travail cartographique qui tente de partager l'expérience subjective du territoire qu'elle a suscitée, mais dans le même temps les lecteur·rices sont invité·es à faire l'expérience de la déambulation, en rejoignant par exemple le GR. L'ouvrage, en plus des cartes qu'il réunit, délivre des instructions afin de réaliser soi-même des outils utiles à la transcription de la promenade, par exemple un

[233] D'après le site des artistes. URL : http://poissom.free.fr/?browse=l%27Agence%20touriste [consulté le 06/03/2025].

[234] Mathias Poisson, Virginie Thomas, *Comment se perdre sur un GR*, Marseille, Éditions Wildproject, 2013.

bureau portatif pour dessiner pendant la marche, des encres artisanales ou un kalam. Des pages vides sont disponibles pour accueillir les traces de l'expérience, suscitée, ou indirectement guidée par les instructions réunies dans l'ouvrage. En effet, on y trouve non seulement des consignes graphiques pour dessiner un parcours ou l'horizon, mais aussi des instructions pour se mettre en mouvement, et faire de la marche un outil de perception, un médium pour voir autrement ce qui nous entoure :

> Écouter et noter tous les sons perçus. Déguster, goûter pour de vrai ou en imagination toutes sortes d'aliments. Leur donner nom et décrire leur goût. Écrire les actions des autres et les situations à la manière d'un scénario de film. Relever par le dessin à la manière de la récolte de motif, tout ce qui se répète dans l'espace ou dans le temps. Ramasser ce qui vous attire, ce qui vous intrigue, ce que vous trouvez. Faire la description de ces objets. Regarder les sols avec ses pieds. Choisir son chemin en fonction de ses qualités, de ses textures, les noter, les décrire du point de vue du pied[235].

Comme on le comprend à partir de cet extrait, les artistes suggèrent de convoquer des sens multiples pour appréhender les lieux autrement que par la vue, et rejoignent certainement la remarque de Gilles Tiberghien quand il indiquait que regarder ne suffisait pas pour voir. Le corps, multisensoriel, est invité à se rendre disponible à l'espace qu'il arpente au fur et à mesure de son tour. De la même façon, comme nous l'avons vu dans l'extrait de l'entretien précédemment cité, Dector et Dupuy élaborent leurs visites à partir d'une émotion partagée, qu'ils tentent de traduire.

D'autres artistes convoquent ainsi des sens spécifiques pour arpenter un territoire, comme on le découvre dans l'ouvrage de Thierry Davila consacré à la marche[236]. Dans les promenades initiées par Max Neuhaus, c'est par une écoute attentive aux bruits de la ville que la perception de l'espace peut être renouvelée. De 1966 à 1976 à New York, il invite un groupe de participant·es à le suivre dans les rues après leur avoir tamponné sur la main le mot « ÉCOUTEZ ».

À l'impératif, le terme fonctionne comme une consigne qui a pour objectif d'orienter l'attention du public dans un espace aux sollicitations sensorielles multiples.

---

[235] *Ibid.*, p. 54.

[236] Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, *op. cit.*

L'écoute à laquelle le public est invité, est imbriquée dans le déplacement auquel il se livre, comme l'explique Thierry Davila :

> Ces déambulations sonores permettent de prêter l'oreille à des bruits dont on découvre qu'ils peuvent être des sons, à des sons ready-made dont on remarque qu'ils s'offrent dans l'espace de la promenade comme une matière sonore à part entière, voire de premier ordre. Marcher devient le moyen privilégié pour écouter le monde, y prêter attention, parce que se déplacer est aussi une façon de se mettre à entendre[237].

L'expérience que permet la déambulation se substitue ici aussi à l'objectif d'une destination à atteindre. Indépendamment de l'itinéraire qu'elle dessine, allant d'un point à un autre, la marche apparaît comme un dispositif artistique efficace pour redécouvrir l'espace urbain dans lequel on se trouve et y déceler des traces à peine visibles, ou à peine audibles, auxquelles se rendre sensibles.

Dans le cas de Francis Alÿs, c'est au sol qu'il récolte des fragments tout juste perceptibles dans l'espace urbain : avec *The Collector* réalisée en 1991-1992 à Mexico, il parcourt les rues en tirant derrière lui un chien à roulettes, équipé d'un aimant, qui attire sur lui les débris métalliques qui se trouvent à sa proximité.

La performance *Magnetic shoes* reprend un principe similaire mais cette fois ce sont les souliers de l'artiste qui sont aimantés et qui attirent sur eux des bouts de métal lors de marches à La Havane, en 1994.

Contrairement à Dector et Dupuy et Max Neuhaus qui s'intéressent aux traces de la ville *in situ* et proposent à des spectateur·rices de les découvrir en suivant un parcours que les artistes ont déjà expérimenté et élaboré, Francis Alÿs propose une expérience du territoire différée. C'est à partir des empreintes récoltées, exposées à l'issu du tour, qu'il rend compte de l'espace urbain, comme l'explique Thierry Davila à propos de *The Collector* :

> On peut alors observer [les fragments divers dont l'objet est recouvert] pour imaginer le paysage urbain correspondant à ces débris récoltés. Il s'agit de traces, d'indices que le marcheur accumule et qui révèlent la vie de la mégapole, qui traduisent une certaine vérité de la ville ou en tout cas qui décrivent un de ses visages possibles[238].

Les bouts métalliques apparaissent comme les trouvailles d'une archéologie du présent, qui ne s'élaborerait pas à l'arrêt, sur une parcelle donnée, mais dans l'arpentage du territoire. Ils

---

[237] Thierry Davila, *Ibid.*, p. 16.

[238] Thierry Davila, *Ibid.*, p. 92.

nous renseignent alors sur la ville d'où ils sont issus, comme nous renseigne sur l'espace parcouru la sphère que déplace Gabriel Orozco devant lui en 1992, dans le cadre de *Piedra que cede*.

En plasticine, la surface de la sphère récolte, sur son passage, les débris sur lesquels elle roule. À l'issue de la déambulation, l'objet devient le témoin de l'espace parcouru et des interactions qu'il a entretenues avec les lieux : la souplesse du matériau en contact avec les aspérités du sol, ou des obstacles, entraîne la transformation progressive de la sphère, qui est comme sculptée par la traversée urbaine et amplifiée par les traces qui s'ajoutent dessus. Dans le cadre de ses travaux, Jacques Villeglé, collecte quant à lui des souvenirs de la ville à travers les affiches qu'il récupère dans les rues.

Une fois grattées, déchirées, lacérées par l'artiste, les feuilles de papier révèlent des fragments de celles qui se trouvent dessous. Apparaissent ainsi des compositions issues d'un palimpseste urbain, traces d'une archéologie du présent qui ne procède pas par fouilles terrestres mais par excavation au sein du conglomérat des images qui nous entourent. Jacques Villeglé fait d'ailleurs partie des artistes cités par Michel Dupuy au moment où je l'ai interrogé sur ses références artistes : « c'est un artiste qui a renforcé notre envie d'articuler notre travail artistique au réel[239] » précise-t-il dans l'entretien que vous pourrez écouter une fois la visite terminée. En effet, on remarque bien une proximité entre la démarche de ces artistes qui travaillent à partir de l'espace urbain et des traces précaires qu'ils y trouvent.

Tout en donnant des indices d'un lieu traversé, les débris exposés par Camille Bondon sont aussi des traces précaires, qui témoignent à leur tour de la capacité transformatrice du déplacement à leur égard. Exposés sur une étagère, ses *Bricolages involontaires* (2014-2015) composent un ensemble de toutes petites sculptures, réalisées à partir de matériaux trouvés et manipulés machinalement.

L'ensemble compose ainsi un cabinet de curiosités prosaïque qui nous invite à observer les traces que l'on croise dans nos espaces quotidiens.

[239] Voir l'entretien avec Michel Dupuy en annexe.

La constellation du petit poucet

À partir de l'exploration de cette constellation, vous avez pu remarquer que dans les œuvres qui la composent, la trace trouvée au cours de la marche (qu'elle soit *in situ* ou recueillie), apparaît comme un moyen de rendre compte d'un territoire et de l'expérience particulière qui en a été faite. Intéressons-nous à présent à des travaux dans lesquels les artistes ne ramassent pas ce qu'elles·ils croisent dans le lieu parcouru mais déposent au contraire, des indices de leur passage.

Est-ce que vous avez trouvé la constellation qui ressemble à une suite de cailloux qui auraient été semés par un·e marcheur·se derrière elle·lui ?

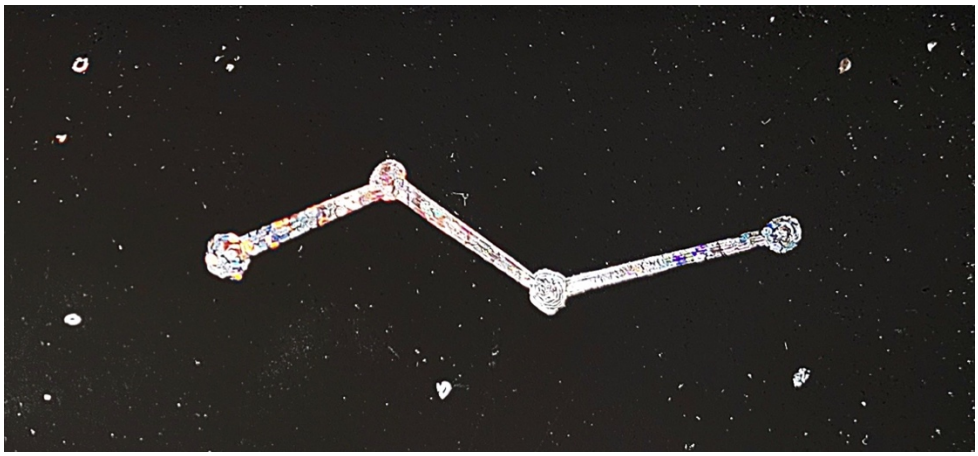


Figure 35. La constellation du petit poucet.

Dans le cas de Richard Long, ce n'est ni des miettes ni des pierres qu'il dépose, mais son empreinte, dans un champ, au fil de son passage. L'œuvre s'appelle *A Line Made by Walking*; elle a été réalisée en 1967 en Angleterre.

Comme le suggère le titre, une ligne apparaît dans l'herbe : pas celle qu'un dessinateur tracerait au stylo mais celle que le corps de l'artiste inscrit dans le territoire et qui témoigne, *a posteriori*, de l'absence de celui qui n'a fait que passer. Dans le cadre de sa performance *Le chemin se fait en marchant*, réalisée dans plusieurs villes (Huesca, Bangkok, Belfast, Toulouse, Ramallah...) à partir des années 2000, Esther Ferrer dépose quant à elle une trace d'une plus grande matérialité. Le principe est le suivant : la performeuse se déplace en marchant sur un scotch qui se fixe au sol au fur et à mesure de

ses pas. Se dessine alors par terre le tracé de la déambulation, le papier adhésif s'ajoutant aux routes, axes, trottoirs, qui organisent déjà l'espace parcouru.

La ligne blanche qui se déploie rend compte de la circulation d'un corps dans l'espace, elle rend compte d'un espace tel qu'il a été vécu et arpenté. Quand on observe cette marque, on réalise qu'elle n'est ni régulière ni rectiligne : elle trace un itinéraire, mais un itinéraire en mouvement, qui donne des indices de la façon dont le corps a circulé, des obstacles qu'il a rencontrés, de la longueur des pas. Et la performance transforme visuellement les lieux car elle inscrit dedans le souvenir (certes, éphémère) de la façon dont il a été appréhendé. En déposant au sol la trace de son parcours, Esther Ferrer rappelle la place et l'importance du corps au moment d'appréhender l'espace urbain ; elle fait apparaître la façon dont il se l'approprie, et ce, indépendamment des découpages urbanistiques qui ont anticipé ses mouvements. Voir dans la marche un moyen d'appropriation de l'espace est le fait de nombreux·ses artistes, mais aussi d'activistes politiques et de chercheur·ses en sciences humaines et sociales ; c'est ce que note Luca Greco :

> [La marche] a été abordée comme une forme d'émancipation des piétons dans les espaces urbains, dans la mesure où les tactiques de déambulation déployées par les acteurs sociaux dans leurs activités quotidiennes remettent en question les stratégies employées par les autorités publiques pour organiser les espaces urbains[240].

Au fil de sa performance, Esther Ferrer renouvelle alors la perception de ce qui nous environne, indique Marion Daniel commentant le travail de l'artiste :

> [...] rien ne se donne *a priori*, sans que le corps ne se mette physiquement et mentalement en mouvement. Le fil s'enroule, s'emmêle, se casse, se rafistole, lie des éléments qui ne l'étaient pas. Comment ne pas voir cette œuvre comme une incitation, non autoritaire, à percevoir le réel autrement[241].

Inscrite directement dans l'espace urbain parcouru quotidiennement par une multitude de corps, la marche d'Esther Ferrer et les traces qu'elle dépose, transforment visuellement l'espace. Elles invitent le public à poser un nouveau regard dessus et à appréhender

---

[240] Luca Greco, « Gender as a scientific experiment : toward a queer ethnomethodology », dans Philippe Sormani, Dirk vom Lehn (éd.), *The Anthem Companion to Harold Garfinkel*, Londres, Anthem Press, 2023, p. 122. [Ma traduction].

[241] Marion Daniel, « Réelle et différée », dans Marion Daniel, Frank Lamy (dir.), *Esther Ferrer*, cat. expo., Rennes, Frac Bretagne (11 janvier-14 avril 2013), Vitry-sur-Seine, MAC-VAL (15 février-13 juillet 2014), Châteaugiron, Frac Bretagne, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 2014, p. 21.

différemment l'acte même de marcher, qui constitue ici un acte artistique plus qu'un moyen de déplacement.

Pour revenir au fait d'inscrire des indices de son passage dans le territoire parcouru, je vous propose de nous intéresser à deux performances de Francis Alÿs. La première, *The Leak* réalisée en 1995 à Sao Paulo, consiste en une déambulation au cours de laquelle l'artiste, muni d'un pot de peinture percé, répand sur son chemin une trace colorée, témoin du passage du corps, témoin d'une circulation éphémère.

La seconde, *The Loser/The Winner* réalisée à Stockholm en 1995, se déploie entre deux musées. L'artiste matérialise cette fois sa déambulation via un fil de laine, celui de son pull qui se défait progressivement.

Dans ces deux performances, l'artiste inscrit son déplacement dans le tumulte de la ville, l'indique par le biais de traces fragiles et éphémères qui s'immiscent dans l'épaisseur du tissu urbain. Avec *Paradox of praxis*, performance réalisée à Mexico en 1997-1998, Francis Alÿs dépose cette fois une trace encore plus précaire : il s'agit de l'eau issue du bloc de glace que l'artiste pousse devant lui au long d'une promenade, de 9h du matin à 20h le soir. Le grand rectangle de glace (1 m/70 cm/50 cm) fond progressivement avant de disparaître complètement.

La vanité du geste, qui conduit à la disparition de l'objet déplacé, met au centre de la performance l'activité de la marche, qui prend forme autour du bloc à pousser, et se transforme à mesure qu'il rapetisse. Pour Thierry Davila :

> [*Paradox of praxis*] insiste sur la beauté du geste ou, plus précisément, sur le fait que marcher consiste à faire un geste qui se détache de l'environnement qui l'accueille pour apparaître emblématique d'une situation ou d'une condition donnée. Les leçons tirées sont aussi simples que les actions accomplies, et donnent à la fable un caractère méditatif peu présent dans les autres œuvres.

Marcher ne permet pas de conduire la glace à une quelconque destination mais plutôt à sa disparition ; ce faisant, Alÿs souligne le caractère artistique que constitue l'activité de la marche, et invite à l'appréhender en tant que telle.

Dector et Dupuy prélèvent des éléments trouvés dans la ville, au fil du tour, là où Richard Long, Esther Ferrer et Francis Alÿs y déposent des traces de leur parcours. Même si les mouvements qui initient ces propositions semblent inversés, elles font toutes du corps en mouvement le lieu d'une expérience de l'espace urbain, qui se fraye un chemin dans

l'épaisseur de la ville et témoigne de son passage. On pourrait alors considérer que la marche devient ce que Sacks nomme une « *category-bound activity* », une activité qui est ici directement liée à la catégorie « artiste/performeur » de celles·ceux qui la pratiquent et en font un geste créatif[242]. Par ailleurs, si Dector et Dupuy s'attachent à des traces qu'ils trouvent dans l'espace parcouru, ils inscrivent aussi dans les lieux le regard qu'ils portent dessus, à partir du discours qu'ils adressent à leur public. En ce sens, la visite impacte la lecture d'un territoire au-delà du moment où elle est réalisée, tout comme les marques déposées par Esther Ferrer, Francis Alÿs ou Erwin Wurm impactent les lieux parcourus, au-delà du moment de la marche.

Nous avons vu, à travers ces exemples, la façon dont la marche est investie par des artistes, qui renouvèlent, ce faisant, la perception d'un environnement parcouru. Comme je viens de le rappeler à propos de Dector et Dupuy, le langage constitue pour eux un matériau qui participe du renouvellement de la perception d'un espace urbain, et ce ne sont pas les seuls à l'associer à un dispositif mobile pour transformer notre rapport au lieu ; observons la constellation du paysage raconté pour observer ce phénomène de plus près.

[242] Luca Greco, « Gender as a scientific experiment : toward a queer ethnomethodology », dans Philippe Sormani, Dirk vom Lehn (éd.), *The Anthem Companion to Harold Garfinkel*, *op. cit.*, p. 126.



Figure 36. La constellation du paysage raconté.

En tant que guides, Dector et Dupuy désignent des objets, traces, mobiliers urbains, qui constituent le point de départ d'un commentaire. Endossant la même fonction, Jérôme Poulain, dans le cadre de ses contres-visites guidées, dirige aussi l'attention vers des éléments croisés au fil du tour, éléments qu'il désigne bien souvent dans des termes inattendus.

Réalisée en juillet 2010, la contre-visite guidée du centre de Béthune a par exemple donné l'occasion au guide de présenter un tas de terre, lié à l'aménagement d'une place, comme un dispositif pédagogique destiné à expliquer le fonctionnement des volcans ; un autre tas a quant à lui été envisagé comme la réplique du Pic du Midi d'Ossau. Évoquant l'éruption du volcan de l'Eyjafjöll qui avait lieu au même moment en Islande, l'artiste a ensuite désigné les bennes de chantier dans lesquelles il voyait des avions à l'arrêt, empêchant aux touristes français·es (évoqué·es cette fois via un tas de pavés) de circuler. Cette proposition s'inscrit dans le champ des arts de la rue et non de la performance artistique, en ce sens Jérôme Poulain joue un rôle là où Dector et Dupuy endossent une fonction. L'inscription de la contre-visite guidée de Jérôme Poulain dans la fiction me permet d'indiquer une différence de taille entre cette proposition et *l'Ami 8*. Si dans un cas

comme dans l'autre les guides désignent des éléments présents dans l'espace urbain et renouvèlent, via leur activité définitoire, la perception que l'on peut en avoir, Dector et Dupuy ne font pas croire qu'un élément serait autre chose que ce qu'il est. Ils n'inventent pas une histoire mais posent un regard singulier dessus, nous invitant à faire de même. L'évocation du travail de Jérôme Poulain me permet de donner un très rapide aperçu de la façon dont le format de la visite guidée peut être convoqué dans le champ du théâtre mais la particularité de ces propositions vis-à-vis du rapport au réel qu'elles impliquent me conduira à me cantonner à cet exemple.

Dans le champ de la performance artistique, nous pouvons voir comment l'articulation du langage et d'un espace peut renouveler notre lecture d'un territoire, en observant le principe d'*En son quartier* réalisé en 2017 par Alain Michard.

Un groupe est conduit par différents artistes dans trois lieux de la ville de Rennes : Les Champs Libres, le Frac Bretagne et l'Hôtel Pasteur. Depuis le 1er de ces bâtiments, il est possible d'observer la place Charles de Gaulle. Très étendue et absolument vide (hors période de fête foraine), elle devient, au cours de la performance, une sorte de scène sur laquelle des événements inattendus vont avoir lieu. Les artistes commentent les déplacements des passant·es, créent du suspens, attirent l'attention du public sur des interactions anodines. Progressivement au fil de la performance, se déploie un discours qui scénarise les moments de vie qui ont lieu sous nos yeux, un discours qui construit une dramaturgie du quotidien. Depuis l'étage de l'Hôtel Pasteur, il est cette fois possible d'observer les fenêtres qui font face à celles derrière lesquelles le groupe est placé : difficile alors de savoir si les situations qui apparaissent sont fortuites ou au contraire adressées au public, notamment la question « Est-ce que vous nous voyez ? » écrite en lettres capitales sur les vitres. Comme dans la performance de Dector et Dupuy, le langage devient un matériau qui contribue à transformer la perception du réel. Il conduit à observer des éléments visibles par tou·tes mais que l'on n'aurait pas forcément remarqués en dehors du dispositif mis en place par la proposition artistique. L'espace urbain devient un réservoir infini de récits et le public se fabrique son propre spectacle à partir des micros événements qui se jouent devant lui, et qu'il décide de saisir. Dans le cas de la performance *Être pont* conçue par Adrianna Wallis en 2017 et donnée au centre d'art La BF15, il s'agit cette fois de se saisir d'un élément devenu invisible, et d'en réactiver la présence, en faisant cohabiter les regards intimes des participant·es.

L'élément en question n'est autre que le pont du Change, construit en 1071, démoli une première fois, reconstruit, puis définitivement détruit en 1974 ; il se trouvait tout près du centre d'art. Dans un dispositif choral, des volontaires, qui habitent à proximité de l'ancien pont, partagent des anecdotes, des souvenirs, des données historiques concernant l'ouvrage disparu. Les un·es à côté des autres, elles·ils deviennent en quelque sorte les piliers d'un monument qui n'est plus constitué que de mots. Leurs discours se déploient, se mélangent et c'est au public de s'en saisir à mesure qu'il effectue la traversée qui le mène d'un bout à l'autre des participant·es, élaborant, mentalement, une image sans cesse renouvelée d'un espace pourtant connu.

Adrianna Wallis s'est mise à la recherche de celles·ceux qui portent la mémoire d'un lieu donné ; Vito Acconci avec *Following Piece* se met quant à lui en quête d'inconnu·es et de ce que leurs déplacements pourront bien révéler.

Ce travail a été réalisé à la fin des années 1960 et consiste en un ensemble de filatures. Durant un peu moins d'un mois, l'artiste a suivi des inconnu·es dans la rue et a retranscrit le déroulé de ses pistages, photos à l'appui. Comme je l'ai indiqué à propos d'Alain Michard, la proposition « fait événement » de ce qui advient, devant soi, dans l'espace public ; elle narrativise ce qui serait sinon passé inaperçu. Par ailleurs, comme dans le cas des dérives surréalistes et situationnistes, il s'agit ici aussi de perdre le contrôle et l'intentionnalité qui sous-tendent les pratiques de marche ordinaires et fonctionnelles. L'artiste délègue en quelque sorte la responsabilité de son itinéraire à celle·celui avec qui il explore la marche dans une unité de participation à deux. Avec *La Filature*, cette fois c'est l'artiste, Sophie Calle, qui est suivie : elle a en effet demandé à sa mère de contracter un détective à son sujet. De la sorte, le détective donne forme à l'emploi du temps de l'artiste, il inscrit dans un déroulé général ses incursions, dans l'espace public. Ce qui pourrait apparaître comme une simple présence fortuite dans la ville devient un fragment à partir duquel se compose le scénario de vie de la protagoniste principale. Ou plutôt, le scénario de vie que l'artiste compose pour son suiveur. En effet, comme l'indique Magali Nachtergael, Sophie Calle endosse dans ce projet une fonction de guide, qui conduit son public dans des lieux spécifiques de la capitale :

> [...] elle suivait tous les jours peu ou prou un même circuit, conduisant le détective dans les lieux de Paris qui, explique-t-elle, étaient importants pour elle, mais qui bénéficiaient aussi des honneurs de la culture légitime : après un passage au jardin du Luxembourg, elle s'arrête longuement devant l'homme au gant de Titien au Louvre, se

> rend à un vernissage de Gilbert et Georges dans la galerie Chantal Crousel, et va voir un film de Fassbinder auquel elle "emmène" le détective : "Aime-t-il cette journée aux buts effacés, diffus, épars, que je lui propose – notre journée ?" se demande-t-elle. Détail amusant : quand, dans la journée, Sophie Calle se pose cette question, le détective cesse la surveillance et rend un rapport tronqué, la suite de la journée ne figurant pas de son côté[243].

L'artiste endosse le rôle de guide et fait du détective un touriste dans la capitale. S'il se détourne de la visite que lui propose Sophie Calle, il devra néanmoins en rendre compte dans le rapport qui lui a été commandé.

Dans le cas de ces performances, le réel se charge lui-même de créer des situations qui constitueront une forme de dramaturgie via le discours des personnes qui appréhendent les scènes *a priori* anodines qui se déroulent devant elles·eux. Ou les scènes qu'ils trouvent, lors de leur passage, dans le cas de Dector et Dupuy. Il s'agit de se saisir de ce qui est là pour en faire le point de départ d'un discours qui va attirer le regard sur ce qui aurait pu passer inaperçu, et transformer, de la sorte, la perception qu'on en a.

Nous venons d'observer comment Dector et Dupuy, Sophie Calle, Vito Acconci et Alain Michard construisaient des discours à partir de traces glanées dans l'espace, observons à présent comment des artistes insèrent quant à elles·eux des éléments inattendus dans un espace urbain parcouru.

Passons pour cela à la constellation de la suite illogique ; est-ce que tout le monde l'a identifiée ?

[243] Magali Nachtergael, « Promenades littéraires. Arts et détournements de la visite guidée », *Études littéraires*, vol. 53, n° 3, 2024, p. 26.

La constellation de la suite illogique



Figure 37. La constellation de la suite illogique.

L'écart entre l'endroit tel qu'il est connu et tel qu'il apparaît, une fois modifié par l'intervention artistique, transforme notre perception des lieux, tout en révélant, indirectement, des caractéristiques auxquelles nous étions habitué·es, et que nous ne voyions plus.

Cela vous fait penser au travail de Jeanne-Claude et Christo, c'est ce que vous avez dit ? En effet, ces artistes sont connu·es pour avoir empaqueté 2,5 km de falaises australiennes en 1969, le Pont-Neuf à Paris en 1985, le Reichstag à Berlin dix ans plus tard... Leurs interventions ont l'effet paradoxal de révéler un élément de l'espace urbain tout en le soustrayant au regard.

Prenons le pont par exemple : il est enveloppé, caché, la toile nous empêche de le voir. Pourtant, dans le même temps, le tissu nous rappelle la présence de ce qu'il occulte. Il n'est pas dressé comme un écran derrière lequel serait dissimulé le pont, mais il le recouvre, à la façon d'une seconde peau, paradoxalement ridée sous l'effet des câbles qui la maintiennent tendue. L'empaquetage produit alors un ensemble sculptural : le tissu homogénéise la forme, le pont n'apparaît plus comme un ouvrage permettant de rejoindre deux rives mais comme une structure, dont la composition alterne entre des creux et des bosses, dressée sur un fleuve dont le remous des vagues prolonge les stries qui recouvrent l'ensemble. De plus, l'empaquetage surprend nos habitudes de citadin·es. Il n'est pas

coutumier de croiser un édifice emballé, en ce sens, que l'on connaisse ou non le Pont-Neuf à Paris, l'ensemble a un caractère surprenant, qui révèle, indirectement, les éléments visuels auxquels notre regard est habitué. Ce travail vous semble peut-être très éloigné de celui de Dector et Dupuy ! Les moyens mis en œuvre sont en effet radicalement différents, mais dans un cas comme dans l'autre, la proposition nous conduit à voir autrement un espace connu, à poser un nouveau regard sur ce que nous ne voyions plus et qui était pourtant sous nos yeux. Observons à présent comment ces effets se mettent en place au sein de propositions performatives. Nous pouvons commencer par *Bunkai Station* du danseur et chorégraphe Pierre-Benjamin Nantel, performance programmée par Les Laboratoires d'Aubervilliers dans le quartier Quatre Chemin.

Individuellement, muni·e d'un casque qui nous est remis en début de parcours, il s'agit de suivre l'artiste, sans destination apparente. L'enregistrement que nous écoutons énumère tout d'abord des mots visibles sur les enseignes alentour, comme si un cadavre exquis *in situ* que nous n'avions pas remarqué nous était lu à l'oreille. À ce discours, des informations historiques et sociologiques s'entremêlent progressivement, qui rendent compte de l'évolution du quartier et évoquent la vie de celles·ceux qui l'ont habité. Certaines de leurs paroles sont même restituées. Au fur et à mesure de la déambulation, s'élabore une vision des lieux sans cesse renouvelée, au gré des tours, demi-tours, arrêts et courses du chorégraphe que l'on suit d'un bout à l'autre du carrefour, traversant les rues ou rejoignant le trottoir d'en face via les couloirs du métro. La visite s'achève dans un immeuble. Conduit·e derrière la fenêtre, on a une vue imprenable sur les « quatre chemins » qui donnent leur nom au lieu et que l'on pourrait aujourd'hui rebaptiser « quatre artères ». La circulation est d'une grande densité. Les véhicules embouteillent régulièrement les croisements, les cyclistes évitent les obstacles garés sur leur piste, les piétons montent et descendent du trottoir pour ne pas réduire le rythme soutenu de leurs enjambées, tandis que d'autres, à l'arrêt, discutent en se faisant contourner pour les passants. Dans cette cacophonie visuelle surgit un point jaune. On le connaît. C'est l'artiste, et son ciré, que l'on pensait derrière nous dans la pièce, et qui est sorti sans qu'on s'en aperçoive. Il se met à danser, inscrivant dans cet espace surchargé de mouvement, les gestes lents de son corps en équilibre. L'espace se reconfigure : arrêté·es par le feu rouge, des automobilistes l'observent sans se rendre compte qu'elles·ils ont intégré le ballet hybride qui se déploie sous nos yeux. Au bout d'un moment, le danseur disparait à nouveau et nous rejoint. Il est temps

de se détacher de la vitre, de nous extirper de la contemplation du carrefour, animé par le spectacle sans cesse renouvelé de la circulation qui le traverse. Dans cette performance, l'artiste opère la mise en interaction d'un discours, de déplacements et du lieu, pour révéler les multiples strates qui composent le territoire appréhendé. Tout en nous permettant d'en faire l'expérience physique, le danseur fait du carrefour une scène à observer et des déplacements urbains, un spectacle fascinant. Un autre dispositif de Pierre-Benjamin Nantel contribue aussi à porter un regard singulier sur le territoire qu'il nous fait traverser cette fois à vélo, dans le cadre de *Prélude à un paysage caviardé*, deuxième performance de l'artiste programmée par Les Laboratoires d'Aubervilliers, en juin 2024.

Plus précisément, la·le spectateur·rice est assis·e dans une cabine fixée à l'arrière du vélo du danseur, qui circule entre Aubervilliers et Pantin. Dos à dos, l'artiste regarde où l'on va tandis que la·le participant·e observe d'où l'on vient. Un système permet au cycliste d'être entendu de son public à qui il donne des informations sur le territoire parcouru et commente des éléments visibles dans l'espace. La plupart du temps, ces éléments n'entrent dans notre champ de vision que dans un deuxième temps, ce qui produit un effet troublant : on a la sensation que l'artiste met en scène l'espace au fur et à mesure qu'il roule, qu'il appelle sur le plateau des accessoires, nous invitant de la sorte à leur prêter attention. Même si l'artiste veille à la fluidité du trajet, le territoire se révèle aussi à nous via les aspérités du terrain : les trous qui parsèment les routes, les trottoirs desquels il faut descendre ou monter, les stops, qui imposent l'arrêt. À ces sensations physiques s'ajoutent celles, sonores, qui rythment la déambulation, et dont les parois opaques de l'habitacle, ne nous permettent pas toujours d'identifier la source. La cabine dans laquelle on circule révèle le territoire tout en l'occultant, d'autant que la vitre à travers laquelle on regarde dessine un cadre, qui cache une partie du paysage mais resserre aussi la vision sur les éléments qui le traversent. Dans le même temps, la cabine constitue un dispositif qui nous expose, comme en témoignent les regards échangés avec les automobilistes, passant·es et cyclistes croisé·es au cours du chemin. L'incongruité que constitue ce mode de déplacement opère un écart vis-à-vis des habitudes de celles·ceux qui ne participent pas au tour ; notre présence transforme l'appréhension d'un lieu dans lequel les autres ont leurs habitudes. En ce sens, les propositions de Pierre-Benjamin Nantel renouvèlent la perception de l'espace à différents niveaux, et il en est de même dans sa troisième performance, *Paupière*, programmée à la même période par Les Laboratoires d'Aubervilliers.

Le public (une ou deux personnes) prend cette-fois place dans un véhicule à l'arrêt, garé à proximité du centre d'art. L'artiste nous donne les indications suivantes : dès que le son d'une cloche retentira, on ouvrira les yeux s'ils étaient fermés, on les fermera s'ils étaient ouverts. Un lent clignement de paupières rythmera ainsi la performance, qui démarre par un moment de méditation guidée par l'artiste, assis à l'arrière de l'auto. Les yeux sont fermés, le corps est détendu, disponible aux bruits et mouvements qui se déploient autour de l'habitacle. La cloche retentit et, de l'autre côté de la rue, l'artiste est là, en train de danser. On ne l'avait pas entendu sortir et sa présence persiste paradoxalement derrière nous. Dès qu'on ferme puis rouvre les yeux, il apparaît à une place différente, et danse, lentement, en équilibre sur une barrière ou à côté de passant·es, interpelé·es, ou non. Sa présence surprenante le constitue en foyer d'attention partagée ; le parterre sur lequel il se trouve, le trottoir sur lequel il circule, composent progressivement une scène, qui intègre aussi la rue et les véhicules qui croisent, parfois cachent, le danseur. On se rend alors compte que nous ne sommes pas les seul·es spectateur·rices : les piéton·nes regardent l'artiste sans se rendre compte qu'elles·ils ont intégré, dans le même temps, notre champ de vision, les automobilistes aussi. De plus, aux fenêtres des immeubles alentour, se trouvent certainement des personnes qui ont repéré le mouvement lent et inattendu qui se déploie en bas de chez elles. Et qui nous ont peut-être repéré·es, nous, assis·es dans cette auto constamment à l'arrêt, de temps à autre les yeux fermés. À notre tour, nous faisons partie de la scène que l'artiste construit par sa présence dansante, et qui transforme l'appréhension et la lecture de l'espace dans lequel nous nous trouvons. Comme l'analyse Julie Perrin à propos de chorégraphes qui interviennent dans l'espace urbain :

> En y inscrivant des actes chorégraphiques, ces artistes entrent en dialogue avec [la ville] : ils s'immiscent dans le réel sur le mode de l'écart propre à l'art – un écart à même de nous conduire à repenser le monde contemporain[244].

L'intervention de Pierre-Benjamin Nantel transforme le réel et nous incite à prêter attention à celles·ceux qui nous entourent et qui entrent dans des interactions muettes avec nous.

---

[244] Julie Perrin, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances*, n° 3, 2017.

URL : http://journals.openedition.org/ambiances/962 [consulté le 06/06/2022].

La visite-performance de Dector et Dupuy invite à circuler dans la ville de Vern-sur-Seiche, elle vient aussi de constituer le point de départ d'une dérive en histoire de l'art, allant des surréalistes à Pierre-Benjamin Nantel, de Jacques Villeglé à Esther Ferrer, oubliant probablement des pratiques qui auraient pu constituer d'autres balises et traçant un itinéraire que certain·es auraient peut-être pris à rebours. Au fil de cette exploration spatiale, il est apparu que la proposition de Dector et Dupuy en croisait d'autres, en raison de proximités formelles et théoriques, ainsi que de caractéristiques géographiques. Peut-être l'émergence de nouvelles étoiles bouleversera-t-elle la carte du ciel telle que nous l'avons vue aujourd'hui ; peut-être renouvèleront-elles notre regard et notre compréhension de la visite-performance de Dector et Dupuy. Pour l'instant, nous avons observé que la marche dans l'espace urbain constituait un outil de création pour de nombreux·ses artistes, qu'elle consistait en un geste créateur donnant lieu à la fois à des déambulations performatives et à des objets plastiques, témoins de l'expérience suscitée par le mouvement du corps, dans un espace donné. La marche contribue alors à renouveler la perception que l'on peut avoir d'un territoire, à élaborer une cartographie expérientielle, révélant, au fil des pas, ce qui nous entoure : des fragments minuscules que l'on aurait pu écraser, des sons au sein du tapage, du mobilier urbain, rendu invisible par leur immuabilité. Dans plusieurs cas, le discours contribue à révéler ce qui était sous nos yeux ; à le révéler en l'appréhendant d'une façon nouvelle peut-être, ou à faire d'une situation banale, un événement captivant. L'articulation de l'art et de la vie qu'opère le déplacement urbain dans les propositions que je viens de présenter, rejoint les préoccupations de Fluxus telles qu'elles apparaissent à travers la définition d' « *event* » donnée par Ben Vautier :

> Ce n'est pas comme dans le happening extra-pictural une transformation passionnée de la vie, mais la représentation et la communication de la vie par des attitudes simples et réelles (boire un verre d'eau ou s'acheter un chapeau), état d'esprit que l'on peut résumer en disant : *Tout est Art* et *l'Art c'est la vie*. Pourtant, si chacun croit en ce Tout possible, chacun d'eux communique à travers sa propre personnalité. Ce n'est donc que le tout de X., et l'Art n'est pas la vie mais la vie communiquée par X[245].

Contrairement à des pratiques qui s'inscriraient dans le champ du spectacle vivant, les œuvres auxquelles nous venons de nous consacrer ne transforment pas le réel mais invitent

[245] Ben Vautier, « L'art total », dans Laëtitia Devaux, Lucy Edwards (éd.), *Révolution : Fluxus*, Le Bouscat, L'Esprit du Temps, 2009, p. 46-47.

au contraire à l'appréhender. Il ne s'agit pas d'inventer une autre existence à ce qui est là mais de mettre en lumière une facette de la réalité kaléidoscopique offerte à celle·celui qui mettra le pied dedans.

À notre tour, maintenant, de nous remettre en marche ! Avant de monter au troisième étage, je vous indique le QRcode à partir duquel vous pourrez écouter l'entretien que Michel Dupuy m'a accordé, c'est par ici.

ENTRETIEN AVEC MICHEL DUPUY

Voilà, je vous laisse scanner ce QRcode ; n'hésitez pas à vous installer sur ces fauteuils pour écouter l'entretien.



Tout le monde a terminé ? Alors suivez-moi au troisième étage, je vais vous faire visiter la reconstitution de la visite-performance d'Anne-Sophie Turion.



3ÈME ÉTAGE

UNISSON POLYPHONIQUE : DÉLÉGUER SA VOIX D'ARTISTE POUR LÉGITIMER CELLE DES AUTRES

RECONSTITUTION DE LA VISITE-PERFORMANCE *GRANDEUR NATURE* D'ANNE-SOPHIE TURION

DEBUT DE LA VISITE

Tout le monde est arrivé ? Parfait. Nous voici au seuil d'une nouvelle pièce, qui va nous donner l'occasion de découvrir *Grandeur Nature* d'Anne-Sophie Turion. Je vous en dis quelques mots avant de commencer la visite.

En juillet 2022, dans le cadre du festival des Tombées de la Nuit, dont les propositions visent à tisser des liens entre territoire, art et habitant·es[246], l'artiste réalise une performance qui prend la forme d'une visite urbaine d'1h30. Elle se déploie dans les quartiers rennais La Courrouze et Cleunay, relativement éloignés du centre-ville. Qu'y-a-t-il à y voir ? Le premier est encore en cours d'édification ; les nouveaux bâtiments masquent progressivement le passé industriel et militaire du site[247]. Le second a subi plusieurs vagues de construction. Aujourd'hui, les HLMs réhabilités au début des années 1980 côtoient des pavillons, notamment les maisons en bois du Clos des Cèdres[248]. Mais indépendamment des édifices, témoins de transformations sociales et de préoccupations sociétales, ce sont leurs usager·es qui intéressent l'artiste. Elle les a rencontré·es et a collecté leurs histoires, qu'elle nous restitue, au creux de l'oreille, via les audioguides dont nous ont préalablement équipé·es les organisateur·rices du festival. Bien que les participant·es composent un

[246] Les Tombées de la Nuit. URL : https://www.lestombeesdelanuit.com/association/ [consulté le 16/07/2025].

[247] Rennes ville et métropole. URL : https://metropole.rennes.fr/cleunay-arsenal-redon-courrouze-un-quartier-trois-histoires [consulté le 14/10/2024].

[248] *Ibid.*

groupe qui marche au même rythme, regarde dans la même direction, réagit au même moment, ce dispositif donne la sensation que la parole n'est transmise que pour soi-même. Il exacerbe l'intimité des récits racontés et prolonge, d'une certaine manière, le face à face originel entre l'habitant·e qui a parlé, l'artiste qui l'a écouté·e. Il ne permet pas au public, contrairement à ce qui se passe dans les visites traditionnelles, de poser des questions à la guide, ni d'orienter le discours à partir de remarques ou d'interventions[249]. Dans une forme de recueillement, nous devenons les témoins privilégiés d'histoires privées ; si elles suscitent des réactions, elles sont partagées discrètement avec sa·son voisin·e de marche, ou gardées pour soi. Au cours de la déambulation, le groupe aperçoit les protagonistes des histoires racontées par la guide. Elles·ils nous saluent souvent d'un signe de tête ou de la main, sans s'arrêter dans ce qu'elles·ils étaient en train de faire. Pas de prise de parole de leur part ; leur présence (ou les traces de leur absence) suscite le discours, comme s'il s'élaborait à partir de ces rencontres faussement fortuites. À l'histoire d'un territoire, attendue dans le cadre d'un tour urbain[250], se substituent ainsi les anecdotes intimes d'inconnue·s. Partant de ce constat j'essaierai de répondre à la question suivante : dans quelle mesure la visite d'un quartier, à partir de ses habitant·es, bouleverse-t-elle la perception topographique des lieux ? Nous allons commencer le tour en observant la façon dont, au cours de la performance, les quartiers traversés deviennent les témoins du passage du temps. Nous verrons ensuite comment la guide réussit à partager la manière dont les habitant·es investissent leur lieu de vie. Dans la dernière partie de la pièce, nous nous demanderons dans quelle mesure l'expérience commune produite par la visite, est une façon de performer la notion de quartier. Ah, et une dernière chose avant de commencer, je vais restituer à plusieurs reprises des fragments du discours de la guide. Comme je le commenterai plus tard, ces prises de

[249] Elisa Ravazzolo, « Les manifestations de l'interaction entre le guide et son public en situation de visite guidée », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p.112 « Dans les visites guidées du corpus, il n'est pas rare d'assister à des phénomènes de co-construction discursive qui se fondent sur la production d'interventions collaboratives de la part des visiteurs. »

[250] Richard Ladwein, « Les modalités de l'appropriation de l'expérience de consommation : le cas du tourisme urbain », dans Eric Remy *et al.* (dir.), *Sociétés, consommations et consommateurs*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 85-98 : « Ce faisant, [les guides] inscrivent la ville dans le temps. Son histoire est supposée offrir une légitimation de l'accès à l'expérience. [...] L'esthétique du monument ou du lieu est bien souvent insuffisante. Pour en fixer l'importance le touriste a besoin d'explications bien souvent historiques ou culturelles qui légitiment la visite. » Comme on le comprend ici, les données historiques constituent généralement « une porte d'entrée » par laquelle passent les visiteur·ses pour découvrir un site.

parole donnent parfois à entendre les propos des habitant·es sans forcément les présenter comme tels ; je ne vous en dis pas plus pour l'instant.

Si vous voulez bien me suivre par ici…

Le quartier, un temoin du passage du temps

Des traces du passe inscrites dans le territoire

Je viens d'indiquer que le tour de la visite-performance d'Anne-Sophie Turion se déploie dans La Courrouze et Cleunay ; l'artiste ne convoque pas de données historiques pour rappeler ce que ces quartiers étaient, mais, à partir d'éléments tapis dans l'espace urbain, elle fait ressurgir un passé intime, lié aux vies des habitant·es.

> Sylvie se souvient très bien de cette pharmacie-là (pas la nouvelle, l'ancienne, là, ils ont tout transféré parce qu'ils vont tout casser) : toutes les trois semaines elle se garait là, à cheval sur le trottoir et elle remplissait toute la voiture avec le stock de pansements pour le mois. Comme chez Leclerc. Efficace. Si c'était pas la Sécu qui payait ils auraient pu lui faire une carte de fidélité, c'était sans doute la meilleure cliente du quartier.

L'ancienne pharmacie ressemble à la copie jaunie de la nouvelle, dont les croix vertes clignotent à côté des lettres blanches de l'enseigne.



Figure 38. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. L'ancienne pharmacie à gauche et la nouvelle à droite, photo Clémence Canet.

La répétition de l'adverbe « là », accompagné d'un geste déictique, la négation « pas la nouvelle », révèlent bien que le bâtiment montré par la guide est peu visible et qu'il est

nécessaire de souligner sa présence pour qu'il soit remarqué. Cette ancienne pharmacie est en train de disparaître, elle ne sera bientôt plus *là*, comme n'est plus *là* le mari de Sylvie à qui elle achetait les pansements. Le local désaffecté est le vestige d'une période révolue et sa démolition à venir apparaît comme le prolongement symbolique du décès. Comme l'indique Michel de Certeau :

> Le souvenir est seulement un prince charmant de passage, qui réveille, un moment, les Belles-au-bois dormant de nos histoires sans paroles. « *Ici*, c'était une boulangerie » ; « c'est *là* qu'habitait la mère Dupuis ». Frappe ici le fait que les lieux vécus sont comme des présences d'absences. Ce qui se montre désigne ce qui n'est plus : « vous *voyez*, ici il y *avait*... », mais cela ne se voit plus. Les démonstratifs disent du visible ses invisibles identités : c'est la définition même du lieu, en effet, que d'être ces séries de déplacements et d'effets entre les strates morcelées qui le composent et de jouer sur ces mouvantes épaisseurs[251].

L'analyse de l'auteur commente efficacement ce qui se joue dans la présentation des pharmacies à travers le regard de Sylvie : la parole comble ce qui n'est plus, elle rappelle ce qui a été et qui a disparu. La mémoire ne disparaîtra pas pour autant, elle est inscrite dans la chair et se rappelle à l'épouse malgré elle :

> En général, Sylvie ne trouve pas le sommeil avant 3 / 4 heures du matin. Peut-être que son corps est encore réglé sur le rythme des pansements en pleine nuit, de la vie de famille, du travail.

La fonction mémorielle qu'endosse la pharmacie pour Sylvie est aussi présente dans la fresque qu'Amine souhaite faire restaurer. C'est précisément pour se souvenir qu'elle a été peinte, pour se souvenir d'Erwan et de son frère, tués par balle à Cleunay, il y a quelques années.

Rappelé visuellement par la fresque, l'événement est bien présent dans les esprits, comme en témoigne l'évocation qu'en fait Laurent :

> Ici à Cleunay globalement ça va, les gens sont pas trop mauvais. Mais il y a des drames, parfois. Juste là deux frangins se sont pris des balles dans le bide quand même. Le plus petit avait 14 ans. Quand même.

D'autres images révèlent aussi un passé révolu, notamment une, visible depuis le trottoir, affichée dans la boutique de Sten, photographe.

---

[251] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, *op. cit.*, p. 195-196.

> Au tout début, Sten ne savait pas quoi mettre dans la vitrine alors il avait pris sa fille Timéa en photo. Mais à l'époque tous les gamins de son école passaient là et la reconnaissait, alors il avait dû l'enlever. Aujourd'hui sa fille est au collège, alors il la ressort.

Comme on le comprend ici, l'image évoquée témoigne doublement du passé. Tout d'abord, si Sten a pu la remettre dans sa vitrine c'est parce que Timéa n'est plus à l'école, époque à laquelle le cliché a été pris. Par ailleurs, le portrait a figé une image d'enfant, et en grandissant, la fille de Sten s'éloigne de plus en plus de celle qu'elle a été petite.

En définitive, il apparaît ici que la guide ne transmet pas aux visiteur·ses des informations relatives à l'histoire des quartiers dans lesquelles elle circule. En s'appuyant sur les récits de vie des habitant·es, elle fait surgir, à partir d'éléments urbains *a priori* insignifiants, des bribes d'histoires intimes, qui ancrent le territoire dans un passé plus ou moins proche. Les traces que je viens de commenter évoquent aux usager·es un temp révolu ; nous pouvons à présent voir comment certaines nous renseignent aussi sur le quotidien des quartiers traversés.

La cartographie du « maintenant »

La visite-performance est le fruit d'une résidence de trois semaines au cours desquelles Anne-Sophie Turion a rencontré les habitant·es de Cleunay et de La Courrouze. Elle a ainsi découvert les habitudes des un·es, des autres, suivi les chemins qu'elles·ils empruntent, perçu les routines qui rythment leur vie et celle des quartiers. Par exemple, Jean-Yves Lebert s'installe quotidiennement sur le même banc.

> Ah ben je pensais qu'on allait peut-être tomber sur Jean-Yves Lebert, qui vient tous les jours s'asseoir ici, à 11h, mais visiblement il est déjà reparti. Dommage. Si on regarde bien ici, il y a des petites coques de graines de tournesol par terre. C'est le signe qu'il était bien là en tout cas. Il vient se poser ici avec un paquet de pipas, dos à l'arbre, tous les jours à la même heure. Cet arbre, là, c'est la seule chose qui soit restée de l'époque. Tout le reste a disparu.

On apprend ensuite que Jean-Yves Lebert a des problèmes de mémoire. De peur de se perdre, il sort systématiquement avec un plan dans la poche ; il a dessiné dessus l'arbre auprès duquel il se rend tous les jours. Le tronc imposant, dressé sur son carré de pelouse, évoque un phare qui guide le vieux monsieur dans le quartier et lui offre un refuge

accueillant. On peut d'ailleurs imaginer qu'il n'aime pas y être dérangé et qu'il a anticipé son départ pour ne pas nous croiser.



Figure 39. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. Le banc sur lequel Jean-Yves Lebert a l'habitude de s'asseoir, photo Clémence Canet.

Pour Pascal Bilago et Laurent Loisel, le trajet au PMU est l'occasion de se retrouver :

> La première table à droite, là, c'est la table de Pascal Bilago et Laurent Loisel. Aujourd'hui ils ne sont pas là mais c'est exceptionnel ; Laurent fête l'anniversaire de son fils, et Pascal a un examen médical. D'habitude, ils se retrouvent là tous les jours. Même place, même heure. Laurent face au soleil, Pascal dos au soleil. Laurent qui parle, Pascal qui écoute.

La construction binaire des trois dernières phrases souligne la régularité d'une situation qui se répète inlassablement. On remarque d'ailleurs que personne ne s'est installé à « la table de Pascal Bilago et Laurent Loisel », comme si les autres client·es du bar s'attendaient à ce qu'ils arrivent et ne se permettaient pas d'investir « leur » place.

Comme je viens de l'indiquer, le caractère routinier des activités de plusieurs habitant·es permet à l'artiste de donner des informations invisibles au premier abord. C'est aussi le cas quand on croise David Henry :

> Ah, voilà David ! Vu l'heure, il doit revenir de son rendez-vous du samedi avec ses enfants. Il a deux enfants et chaque samedi ils passent la matinée ensemble.

David Henry habite à La Courrouze depuis 3 ou 4 ans, dans un camion garé à côté de la station du futur métro. En dehors de ses rendez-vous du samedi matin, il a développé d'autres habitudes, liées à celles des acteur·rices qui l'entourent :

> Là, il prend l'eau. Il fait ses cours à la Biocoop à 10 minutes. Il a tout ce qu'il lui faut ici. Comme c'est un ancien du bâtiment (il a été menuisier pendant 25 ans) il connaît bien les coutumes et il sait à quel moment récupérer les bons matériaux.

Ce quotidien réglé dans lequel David Henry semble plus épanoui que jamais, ressemble malheureusement à un éden précaire : une fois les immeubles terminés et habités, il devra partir. Ses trajets journaliers, son appréhension du territoire, ses habitudes, seront remplacées par celles des personnes qui emménageront d'ici peu et bouleverseront, de fait, le *hic et nunc* du quartier tel que nous le visitons. Ce départ à venir rend indirectement compte de la transformation sociale amorcée dans le quartier. Pour Kevin Clementi :

> Un point intéressant doit être donc tenu à l'esprit quand on étudie le rapport à l'espace : la forme spatiale qu'assument les pratiques des individus va distinguer fortement les individus et les groupes sociaux les uns des autres. En effet, les pratiques spatiales nécessitent d'être abordées comme socialisées, c'est-à-dire qu'elles dépendent de l'inscription des individus dans les structures socioculturelles (Cailly, 2004 ; Koebel, 2016)[252].

On le comprend ici, la place que David Henry occupe dans l'espace (et cela vaut pour tout le monde), est déterminée socialement. En ce sens, son départ contraint du quartier rend compte des rapports de force dans lesquels il est pris vis-à-vis des nouveaux·elles arrivant·es.

D'autres habitant·es aimeraient, quant à elles·eux, sortir de la situation dans laquelle elles·ils se trouvent coincé·es.

> Comme je vous le disais tout à l'heure, depuis le covid, [Sylvie] numérise toutes ses photos pour ses enfants. Mais il y a quelques semaines, elle a appris au détour d'une conversation avec eux, qu'aucun d'eux ne voulait avoir d'enfant. Pour Sylvie, ça a été un choc immense. D'un coup, tout ce qu'elle faisait là s'est mis à lui sembler ne servie à rien. L'idée même de transmission s'est mise à ne servir à rien. Et puis, au-delà de cette histoire d'arbre généalogique et de photos, c'est comme si brusquement elle ne pouvait plus se projeter mentalement, comme s'il y avait un mur en face d'elle. Juste la fin, plus rien derrière, la mort sèche comme évidence banale.

[252] Kevin Clementi, « Représentations cognitives de l'espace et dérive : quels liens ? », *Flamme*, hors-série, n° 1, 2023, p. 6-7. URL : https://www.unilim.fr/flamme/682 [consulté le 16/07/2025].

La transmission de l'histoire familiale, qui donnait du sens à la vie de Sylvie, semble désormais vaine. Pas de perspective de changement dans ce quotidien rythmé par les courses rapides chez Leclerc. Le chemin qui relie le domicile au supermarché, emprunté toutes les trois semaines, ressemble au trajet d'un Sisyphe, voué à recommencer inlassablement, sans bifurcation possible.

À partir des différents témoignages collectés et transmis par l'artiste, se dessine une « carte active » de la vie à la Courrouze et à Cleunay : pendant encore quelques temps, David Henry passera à côté de Jean-Yves Lebert, assis sur son banc, après avoir peut-être croisé Pascal Bilago qui se rend au PMU, tout comme Laurent Loisel, que Sylvie Bobe Rigade aura possiblement laissé traverser en rentrant des courses. Au cours de la visite, les routes, infrastructures, bâtiments, deviennent peu à peu le décor des activités et déplacements des habitant·es, des circulations journalières qui animent les lieux que nous traversons. Mais ce « décor », qui abrite la vie des deux quartiers, donne aussi des indices de transformations futures.

Les indices d'un devenir

Après nous avoir accueilli·es, l'artiste commence la visite en évoquant une anecdote qui a eu lieu au niveau de la station de métro à côté de laquelle nous avions rendez-vous :

> Il est 5h30 du matin, on est le 15 décembre 2021, il fait encore nuit noire, il fait froid, et tout est silencieux ici, hormis une voix qui résonne, qui appelle, se tait, appelle, se tait à nouveau. Une silhouette là-bas s'avance, le pas hésitant. Cette silhouette, c'est celle de David Henry qui, tiré du sommeil par cette voix étrange, avance à tâtons, les yeux encore tout collés de sommeil. Qu'est-ce que c'est que cette voix qui sort de nulle part ? Il ne comprend pas, il est seul et il n'y a personne autour, il a l'impression de rêver. Il passe par là, manque de se cogner là, et arrivé devant les marches, là, il se frotte les yeux et il comprend, enfin : la voix sort de là, c'est la voix du métro.

L'emploi du présent de narration grâce auquel la scène semble avoir lieu sous nos yeux, les détails relatifs au décor qui pourrait être celui d'un film d'horreur, le suspens amplifié par l'incompréhension du protagoniste : tout concourt à dresser un cadre inquiétant. La chute - un homme seul entend une voix mécanique qui ne lui parle pas et à laquelle il ne peut répondre - annonce le sentiment d'absence qui se fait sentir en début de parcours. Après avoir quitté le métro, on passe à côté du chantier d'une école, arrêté depuis que les ouvriers ont découvert dans le sol des « poches de pollution résiduelle ». Assainir le terrain coûterait

trop cher donc l'école ne verra pas le jour ; on ne sait pas pour autant si elle sera remplacée d'une façon ou d'une autre.



Figure 40. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. Passage à proximité de travaux en début de visite, photo Clémence Canet.

On arrive ensuite au banc occupé généralement par Jean-Yves Lebert mais nous observons un espace déserté depuis peu, comme si l'occupant avait fui à notre approche. En passant devant la résidence de Véronique Hebdeau, que nous ne verrons pas non plus, nous apprenons que son chat a disparu depuis un mois. Nous apercevons juste après Jérémy Leborgne et ses deux enfants qui étaient bien seuls à leur arrivée dans le quartier :

> Quand ils ont emménagé ici, c'était encore un peu un no man's land. Quand il prenait l'ascenseur le soir, le lendemain matin il le retrouvait là, au même étage, parce qu'il n'y avait encore personne d'autre dans l'immeuble.

La sensation d'éloignement ressentie dans le bâtiment est par ailleurs amplifiée par le calme qui y règne :

> D'ailleurs, l'appartement est tellement bien isolé des bruits du dehors qu'au final on se met à entendre beaucoup les bruits du dedans. Comme quand on met des boules quies et qu'on se met à être gêné·e par les bruits de cœur ou de respiration : là on entend tous les gargouillis de l'immeuble, ses craquements, le vent qui s'engouffre dans le moindre conduit.

La solitude résonne dans cet édifice qui sépare les occupants d'un quartier déjà peu animé. En ce début de visite, on a la sensation de parcourir un territoire inoccupé mais l'absence

n'est pas celle d'un départ, c'est celle d'une arrivée qui se fait attendre. Les immeubles seront bientôt achevés, les habitant·es vont emménager, le métro va se mettre en marche et transporter chaque jour le flot des nouveaux·elles résident·es. Le changement est latent, on sent les prémisses de la transformation ; ce calme dans lequel nous baignons est celui qui précède la tempête et qui signale, dans son silence, l'agitation. La voix du métro, qui sort de terre depuis quelques temps, évoque celle d'un héraut mécanique qui annonce la mutation en cours.

Au cours de la visite proposée par Anne-Sophie Turion, on ne découvre pas, comme on pourrait s'y attendre étant donné que la proposition reprend les codes d'un tour urbain, un patrimoine bâti que les générations successives s'efforceraient de maintenir debout. Tel un décor de théâtre renouvelé au fil des pièces qu'il abrite, on parcourt au contraire un territoire, en mouvement, dont certaines parties vont bientôt être construites, d'autres démolies. On y décèle les traces d'une vie passé, présente ou à venir et on perçoit rapidement le vrai enjeu de la visite : partager les histoires de celles·ceux qui habitent là, des histoires qui contribuent à faire de cet espace un territoire vivant.

Je vous invite maintenant à me suivre par ici, nous allons analyser la façon dont se dessine, au fil du tour, un territoire vécu et investi, de façon plus ou moins visible.

Un territoire habite

Ancrer le recit dans l'espace

La guide partage les récits des habitant·es par et dans la parole. On croise plusieurs d'entre elles·eux et ces rencontres fugaces donnent corps aux protagonistes évoqué·es verbalement. Je vous propose à présent d'observer comment plusieurs éléments visibles au long du parcours contribuent cette fois à inscrire les récits dans les quartiers traversés.

Véronique Hebdeau est l'une des premières habitantes évoquées par la guide, c'est aussi l'une des rares que nous ne croiserons pas. Plusieurs indices témoignent néanmoins de sa présence. Tels les cailloux qu'un Petit-Poucet aurait semé derrière lui, on découvre à plusieurs reprises des affiches sur lesquelles est écrit « Où est Charlie ? ».



Figure 41. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. Exemple d'affiche « Où est Charlie » croisée au fil de la déambulation, photo Clémence Canet.

La guide ne les montre pas, elle ne les commente pas non plus, néanmoins ces traces visuelles font directement écho à l'anecdote racontée en début de parcours : Véronique Hebdeau a perdu son chat Charlie et elle désespère de le retrouver. On sait aussi de Véronique la chose suivante :

> Véronique a toujours aimé les chats et les mots, les jeux de mots, l'orthographe. Tous les jours elle écoute la dictée géante sur France Culture avec Olivia Gesbert. [...] Aujourd'hui plus personne ne sait écrire le français. Les menus au restaurant, les panneaux de signalisation, les tags, il y en a partout des fautes d'orthographe ! À 200m d'ici, il y a un panneau avec une grosse faute. Elle est carrément allée la corriger elle-même, au marqueur. Tant pis si ça fait moche.

On passe devant le panneau en question environ au milieu du parcours, après avoir croisé Morgan et avant de « rencontrer » Sylvie. Cette fois la guide le désigne au loin. L'écriteau corrigé, associé aux affiches pour retrouver Charlie, composent des indices qui prouvent l'existence de Véronique Hebdeau alors que celle-ci ressemble à une présence invisible, qui se déplace sans être vue, comme son chat.

La guide désigne le Carrefour que l'on aperçoit un peu plus loin au moment où elle raconte une anecdote vécue par Laurent :

> Une fois, chez Carrefour Market, là, un couple lui passe à côté et le mec dit à sa femme, bien fort, bien exprès : "écarte-toi chérie, celui-là il a le choléra". Là tu réalises que quand tu as déjà un genou à terre, il y en a qui en profitent pour t'achever. Et ça, ça donne des frissons.

La performeuse marque une pause dans son discours au moment où nous passons devant le magasin, comme pour nous laisser le temps de l'observer. Ce silence rejoue celui de la consternation vécue par Laurent ; il permet aussi aux participant·es de projeter mentalement la scène racontée, là où elle a eu lieu. Il s'instaure de la sorte une forme de proximité entre le public et le récit, comme si le fait de voir les lieux ressuscitait un événement pourtant révolu.

Le même phénomène apparaît au moment où nous regardons Cindy avancer sur la passerelle au-dessus de la quatre-voies.



Figure 42. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. Cindy au bout de la passerelle, au-dessus de la quatre-voies, photo Clémence Canet.

Le bruit des autos est assourdissant, la hauteur du pont donne le vertige. Le groupe est à l'arrêt, on observe la jeune femme s'éloigner. Avant de traverser à notre tour, la guide raconte :

> Pendant quatre ans, Cindy ne voit plus ses enfants. Elle se sépare de tout. La nuit, elle vient parfois marcher ici vers trois, quatre heures du matin, quand elle est sûre de ne croiser personne. Elle essaye de comprendre ce qui lui arrive. Elle s'accroche, s'enfonce, ça dure une éternité. Elle fait une tentative de suicide. Elle fait trois mois de coma.

On emboîte le pas de la jeune femme, en silence. Quand elle atteint l'autre côté, son mari apparaît, il la rejoint avec une poussette. La guide reprend la parole : « Dans la troisième vie, il y a quelque chose qui se renoue ». Le fait de regarder sans un mot la protagoniste s'éloigner, exacerbe le sentiment d'inquiétude lié à son histoire et quand la guide évoque sa tentative de suicide, on a l'impression qu'elle pourrait sauter du pont à tout moment, sous nos yeux. Comme dans les exemples précédents, le récit s'ancre dans un espace que nous appréhendons physiquement, il le rend vivant, en mouvement, et dans le même temps le récit se spatialise. Le lieu devient un lien entre l'histoire et les spectateur·rices que nous sommes.

À partir de ces trois exemples, vous venez de voir que le fait de traverser les espaces où se sont déroulées les histoires racontées, concrétise les récits qui semblent prendre vie sous nos yeux. Les quartiers constituent alors un territoire intime où se joue la vie, plus ou moins facile, des habitant·es. Dans les extraits précédents, l'artiste attire notre attention sur un supermarché, un pont, un panneau, et ces éléments *a priori* insignifiants abritent des histoires à la fois banales et bouleversantes. Nous pouvons à présent analyser la façon dont la visite parvient à repenser la hiérarchisation de ce qui mérite ou non d'être raconté.

Porter attention a la banalite des lieux et des vies qu'ils abritent

Ni laudatif ni épidictique, le discours de la guide ne désigne rien de spectaculaire et rompt avec le registre traditionnellement employé au cours d'une visite[253], façon pour

[253] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles, définition générique et caractérisation discursive » dans Jean-Paul Dufiet, *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 19 : « La parole du

l'artiste de subvertir le format dans lequel elle s'inscrit. Les logements, pharmacie, collège, place, terrain de sport qu'elle désigne, composent un équipement urbain standard et elle ne cherche pas à les faire apparaître autrement. On pourrait alors s'attendre à ce que les histoires renfermées par les lieux surprennent par leur caractère exceptionnel et singulier : là non plus, il n'en est rien. Elles ne mettent pas en scène de personnes célèbres, ne restituent pas des événements hors du commun et les rares passages choquants apparaissent au détour d'une phrase. Par exemple, le crime des deux jeunes frères ne nous est pas raconté. On ne sait pas ce qui l'a suscité, comment il a eu lieu ni qui sont les assassins. Il est mentionné par Laurent qui partage sa vision du quartier et il est ensuite rappelé quand on apprend qu'Amine souhaite faire restaurer une fresque qui rend hommage aux deux enfants. Un autre passage bouleverse par la violence relatée mais là aussi, elle n'est qu'évoquée :

> Harrison, lui, il se verrait bien ouvrir son propre hôtel. Au début, ce serait un hôtel basique et puis si ça marche il pourrait ouvrir un hôtel plus luxueux, avec une piscine, des activités, etc. Il est allé une seule fois à l'hôtel. C'était avec son frère et sa mère, quand ils avaient fui la maison parce que son père avait recommencé à être violent. Ils étaient restés à l'hôtel tous les trois, quelques jours. Harrison devait avoir dix ans. Il y avait le petit déjeuner avec un buffet à volonté.

La violence du père n'est citée que parce qu'elle renseigne sur l'expérience hôtelière d'Harrison. Elle ne devient pas prétexte à construire un discours pathétique et ne se substitue pas au récit principal, à savoir l'ambition professionnelle du jeune homme.

Au cours de la visite, on a l'impression que les événements sont racontés indépendamment de *topoï* narratifs qui capteraient l'attention ou attiseraient la curiosité des destinataires. Et quand la guide ébauche une scène inquiétante pour raconter la découverte de la voix du métro par David Henry, la banalité de la chute – non, ce n'est pas un fantôme qui appelle – tourne finalement en dérision le suspens instauré. Le parcours réussit en définitive à attirer notre attention sur des vies banales dans un décor banal ; il parvient à nous rendre attentif·ve à des personnes ordinaires, dont la trajectoire ressemble peut-être à la nôtre. En ce sens, la visite donne vie aux individus qui se cachent derrière les

[guide] organise des effets de découverte, dirige l'admiration du [visiteur] vers des objets exceptionnels, touche également à l'esthétique [...]. »

passant·es anonymes que l'on peut croiser dans la rue. Elle les « révèle », comme le fait Sten avec ses photographies.

> *A priori* Sten n'aime pas les êtres humains. En général l'être humain est le dernier des connards, la pire espère. En général. Mais en particulier il les aime. Peut-être que c'est à cette nuance que tient son amour pour son métier : prendre en photo les gens pour les regarder en particulier. Les futurs mariés arrivent tous chez Sten en disant : "oui on veut un mariage original tatatitatata". Alors là Sten il les arrête tout de suite, il leur dit "bon, on va pas se mentir, tous les mariages se ressemblent... mais la bonne nouvelle, c'est que tous les mariés sont différents".

La proximité que la visite instaure entre le public et les protagonistes touche autant, peut-être plus, que ne le feraient des récits pathétiques ou extraordinaires. Au long du parcours, des espaces quelconques – un banc sous un arbre, une pharmacie bientôt démolie – retiennent notre attention car ils nous sont présentés à partir des récits de celles·ceux qui les fréquentent. La visite construit en quelque sorte un tour empathique des deux quartiers visités.

Michèle Gellereau s'est intéressée aux visites traditionnelles et ses réflexions peuvent nous aider à comprendre ce qui est en jeu dans la visite-performance qui nous intéresse.

> Quand le guide nous raconte l'histoire d'un fait ou d'un lieu, quand la visite est construite autour du sentiment historique, la narration nous dit de qui nous descendons et de qui nous sommes les héritiers. L'intérêt pour l'histoire est une des motivations principales des visites patrimoniales, et la structure historique du récit peut être rendue nécessaire par les faits à commenter, mais peut aussi être une procédure permettant de jeter un regard critique sur le passé ou le présent, ou bien de constater la permanence de l'ingéniosité ou de la cruauté humaine[254].

Vous venez de l'entendre ici, l'histoire est couramment convoquée dans les visites patrimoniales et elle permet de faire apparaître les liens que le présent entretient avec le passé. Qu'il s'agisse de rupture ou de continuité, les parcours traditionnels invitent les participant·es à s'envisager à partir de leurs ancêtres. Dans la visite-performance d'Anne-Sophie Turion, la guide ne procède pas à une mise en relation du public avec celles·ceux qui lui ont précédé mais à une mise en lien avec ses contemporain·es. Et plus précisément avec ses contemporain·es invisibles, celles·ceux à côté de qui on passe sans forcément les

[254] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 154.

remarquer. La visite-performance conduit alors à s'envisager à partir de l'altérité qu'elle donne à voir, elle instaure une sorte de miroir dans lequel observer notre relation au monde.

En étant appréhendé par le prisme d'histoires personnelles, le territoire est reconfiguré par rapport à la façon dont il apparaît au premier regard. On n'observe plus un banc mais le refuge d'un vieil homme, on ne traverse pas un pont mais un lieu d'errance, on voit, dans une vieille pharmacie, le symbole d'une vie finie. Nous pouvons à présent nous demander dans quelle mesure le discours de la guide contribue à tracer, métaphoriquement, des croisements inattendus qui se substituent à ceux présents physiquement sur le plan des quartiers.

Reveler, par les mots, des liens intangibles

Au cours de la visite, il est frappant de constater que plusieurs protagonistes livrent aux inconnu·es que nous sommes, par l'intermédiaire de la guide, des histoires intimes. Plusieurs d'entre elles concernent des ruptures et nous pouvons analyser à présent le rôle qu'elles jouent dans le rapport au monde des protagonistes concerné·es.

Comme je l'ai évoqué, le mari de Sylvie Bobe-Rigade est décédé, il a fini ses jours dans leur maison. Sylvie a pris soin de lui jusqu'à sa mort qu'elle a vécue comme une délivrance.

> Quand il est parti, c'était comme si on lui retirait l'enclume qu'elle avait sur les épaules depuis des mois. La fin avait été très dure. Sylvie avait l'impression de ne plus exister que pour le soigner. Ce soulagement, elle ne l'avait partagé avec personne, elle en avait eu honte. Avec les enfants, la mort de son mari est restée un tabou. Quand le dernier invité du repas qu'ils avaient organisé après la cérémonie a claqué la porte de la maison, plus jamais personne n'a parlé de sa mort.

Le décès a doublement rompu les liens que partageait Sylvie Bobe-Rigade : avec son mari, avec ses enfants. La difficulté à parler à ces derniers est de nouveau exprimée la seconde fois que l'on croise la protagoniste. Nous l'avons dit précédemment, ses enfants ne veulent pas devenir parents. Cette nouvelle affecte énormément Sylvie mais elle n'ose pas leur dire, pour ne pas risquer de les culpabiliser. La protagoniste apparaît enveloppée de silence, seule avec son soulagement, sa honte et sa peine. Sa maison est entourée d'autres pavillons pourtant elle évoque un îlot coupé du monde, sur lequel se réfugier et savourer la solitude.

> Aujourd'hui, elle se sent bien chez elle. Et si elle s'écoutait elle resterait chez elle ; naturellement elle a toujours envie de dire non. Mais elle arrive à se forcer, elle va parfois au centre social, elle se sort. Et quand elle revient et qu'elle referme la porte de chez elle, elle se sent soulagée : enfin seule. Se forcer un peu à être avec les autres redonne une autre saveur à sa solitude.

Pour Cindy au contraire, le décès évoqué au cours de la visite correspond à un lien retrouvé. Comme le raconte la guide, « Cindy a plusieurs vies ». Pendant la première, elle grandit en famille d'accueil, pendant la seconde elle vit dans la rue, a deux enfants rapidement placé·es, elle fait une tentative de suicide. Sa troisième vie commence quand elle sort du coma et décide de « retrouver la trace de sa mère » à partir d'un document avec son nom et le cachet d'un hôpital.

> À l'hôpital de Beauvais, ils n'ont plus d'archives. Elle regarde une carte, se rend au cimetière le plus proche et deux minutes plus tard, se retrouve nez à nez avec la tombe de sa mère. Elle s'assoit. Elle respire comme si elle respirait pour la première fois. Elle pleure, longtemps. Puis elle prend des dizaines et des dizaines de photos. Impossible de décrire le sentiment de soulagement qui l'envahit. Si sa mère est morte c'est qu'elle a bien existé. C'est qu'elle l'a portée, c'est qu'elle l'a aimée.

Le décès confirme ici la filiation et légitime, d'une certaine manière, l'existence de la protagoniste. À la même période, Cindy rencontre son mari. Quand elle tombe enceinte de son troisième enfant, elle se sent mère pour la première fois.

> Aujourd'hui Cindy a 36 ans, l'âge que sa mère avait quand elle est morte, et sa fille va avoir 3 ans, l'âge que Cindy avait quand sa mère est morte. C'est une sorte de rendez-vous.

Le cordon qui se tisse entre ces trois générations n'est pas de ceux qui s'enroulent autour du cou et étouffent ; c'est un cordon qui donne des repères, auquel se tenir pour réussir à avancer.

Le décès de son père a aussi constitué une rupture dans la vie d'Amine Belkathaff. Il avait 17 ans et s'est senti devenir adulte à ce moment-là. Il ne sait pas de quoi son père est mort et on peut supposer que cette ignorance est liée, comme chez Sylvie Bobe-Rigade, à une forme de tabou qui entoure l'événement bouleversant. Son père parlait peu, ne disait pas quand ça n'allait pas. Amine non plus.

> Il n'est jamais triste en public. C'est pas évident d'être un homme parmi les hommes. Même avec son meilleur ami ils ne se disent pas quand ça va pas, ils restent malgré eux dans le "on est des hommes, on souffre pas, on n'est jamais fatigué".

Amine a symboliquement pris la place de son père : il vit avec sa mère, il en prend soin, il paie les courses et le loyer. L'attitude de son père perdure à travers lui. On a l'impression que le décès n'a rien brisé mais plutôt renforcé leur lien, plaçant le jeune homme dans la continuité du modèle parental.

On croise les habitant·es dans un endroit du quartier, à un moment de leur vie, mais leurs récits, les liens qu'elles·ils entretiennent avec leurs fantômes créent des constellations et dessinent des itinéraires qui se déploient au-delà de ceux qui existent, physiquement, autour de nous. Tout comme les routes déterminent nos trajets, les chemins de vie évoqués déterminent le rapport au monde des protagonistes concerné·es.

Une fois la visite terminée, il est difficile de retrouver le chemin parcouru car l'itinéraire « vécu », ou « ressenti », est celui qui nous conduit d'un·e protagoniste à l'autre en passant par Beauvais, le toit d'un collège ou une cave malfamée. La rencontre avec chaque protagoniste nous amène dans un nouvel univers et on peut avoir la sensation que les quartiers sont habités par une population hétéroclite. Le récit ne laisse pas alors indemne l'espace dans lequel il circule. L'environnement, loin d'être un cadre dans lequel les récits émergent, se trouve façonné par les pratiques narratives tout en enveloppant celles-ci. Nous pouvons à présent analyser la façon dont la visite contribue à révéler et créer une forme d'unité dans ce tour composé de personnes singulières.

Suivez-moi par ici.

Performer le quartier par la visite

Une parole qui tisse des liens entre des inconnu·es

Comme vous venez de le voir, le récit agit comme un dispositif de production de l'espace et de fabrication du lien social. Au fil de la visite, le récit de la guide fait apparaître des connexions entre plusieurs protagonistes évoqué·es. La plupart ne semblent pas se connaître, pourtant des expériences ou des intérêts les relient sans forcément qu'elles·ils ne le sachent.

Vous vous en souvenez je pense, Véronique Hebdeau a perdu son chat depuis un mois.

> Elle l'a cherché dans tous les coins et recoins, et elle l'a même cherché sur le Bon coin parce qu'elle avait lu dans le Ouest-France cette histoire d'une femme qui avait retrouvé son chiwawa comme ça. Des malfrats qui volent les bêtes et qui les revendent sur le Bon coin. À Cleunay là-bas il y a des histoires de trafic... c'est plutôt trafic de drogue mais pourquoi pas aussi de chats ?

On ne sait pas si Charlie le chat est retenu prisonnier dans une sombre cave de Cleunay, ce que l'on apprend plus tard en revanche, c'est que Morgan, un habitant du quartier, a pour projet de « monter un business de détective pour animaux perdus ». Il s'intéresse au commerce en ligne et cherche une idée de boîte ; celle-ci lui est venue en voyant dans le quartier des affiches collées pour retrouver son chat. Il s'agit certainement de celles placardées par Véronique Hebdeau, encore visibles au moment de la déambulation. Morgan et Véronique semblent alors relié·es par le chemin que composent les affiches, comme si la propriétaire de l'animal avait, sans s'en rendre compte, semés des indices qui la conduiraient non pas à son chat mais à celui qui pourrait l'aider à le retrouver.

Le discours de la guide fait aussi apparaître un lien entre deux autres protagonistes. Comme nous l'avons déjà évoqué, Sylvie Bobe Rigade avait entrepris de numériser toutes ses photos de famille avant d'apprendre que ses enfants ne souhaitaient pas devenir parents. La guide ne précise pas auprès de qui elle a fait effectuer la numérisation mais cette histoire résonne avec une anecdote vécue par Sten Duparc.

> Le Covid ça a redonné une sorte de valeur à la famille, selon Sten. On s'est raccroché·e à ça. Une fois, après le confinement, il y a une dame qui a débarqué dans le studio avec une valise entièrement remplie de photos. Elle voulait faire tout numériser pour ses enfants. Sten fait pas de numérisation, alors il lui a juste donné quelques conseils, et puis elle est repartie avec sa valise. Elle devait avoir besoin de faire ça.

Qu'est-ce que vous en pensez ? La dame qu'évoque le photographe est Sylvie Bobe Rigade selon vous ? On ne peut pas en avoir la certitude, mais cette hypothèse semble crédible. Les récits se font écho et on a l'impression que les protagonistes racontent une même histoire, à partir de leur point de vue. En les écoutant, nous devenons le fil qui recoud les morceaux des récits subjectifs qui nous sont racontés, contribuant ainsi à co-narrer l'histoire qui nous est transmise : contrairement à ce que pense le photographe, la numérisation est plus liée

au décès de l'époux qu'au Covid et la « nécessité » qu'il perçoit dans le geste de Sylvie s'apparente même à un acte vital.

De leur côté, Adrien, le fils de Pascal Bilago, et Yvette Schwartzwalder ne se sont peut-être jamais croisé·es mais tou·tes deux partagent un intérêt commun pour la musique celtique. Adrien pratique la cornemuse et dernièrement, il a joué à l'enterrement d'un homme d'origine écossaise. La cérémonie avait été organisée par le collectif auquel son père prend part et qui s'occupe de préparer les obsèques de personnes isolées. Yvette Schwartzwalder voudrait aussi que ses funérailles soient accompagnées de cornemuse. Elle écoute le morceau qu'elle a choisi sur sa tablette numérique. Peut-être qu'Adrien jouera pour elle ? Il y a peu, un des fils d'Yvette Schwartzwalder lui a montré une vidéo, il s'agit de l'enterrement d'un écossais.

> On voit le cercueil en terre, la famille réunie, les mouchoirs, la cornemuse, etc. Et puis là, d'un coup, il y a une voix qui sort du cercueil, on entend "Oooooh y a quelqu'un ?" On entend que ça fait toc dans le cercueil. "Il fait tout noir là-dedans, laissez moi sortir ! Hello, hello !" C'est en anglais. Le type s'était enregistré avant de mourir et avait installé ça dans le cercueil. Yvette a trouvé ça magnifique. Quel souvenir il a laissé à sa famille cet homme-là ! Pas un souvenir, un rire.

Cet enterrement apparaît comme le reflet inversé de celui auquel a pris part Adrien. À la solitude du premier défunt s'oppose la complicité que le second cultive avec ses proches, même après sa mort. Le discours de la guide fait apparaître un lien entre Adrien et Yvette, par extension la visite relie aussi les deux écossais défunts, évoqués cette fois dans le récit des protagonistes. On voit bien ici que la performance n'a pas uniquement le pouvoir de raconter une histoire, on en resterait dans ce cas à la mimesis contre laquelle la performance s'est elle-même érigée. Loin de se cantonner à une dimension purement référentielle, la performance construit des liens tout en renvoyant à des portions du monde.

Tout au long du parcours, d'autres anecdotes entrent en résonance : Timéa, la fille de Sten, étudie dans le collège où Mory et Morgan Merma étaient scolarisés. Le projet de création d'entreprise de ce dernier évoque l'envie d'Harrison Kossibiro d'ouvrir un hôtel. Amine Belkathaff a perdu son père, Cindy a perdu sa mère. Elle ne sait pas écrire ; Laurent Loisel quant à lui a dû réapprendre à écrire quand il est sorti du coma dans lequel il a été pendant 6 mois. Ces exemples, évoqués rapidement, permettent de souligner la façon dont le discours de la guide transforme les quartiers traversés en une grande toile d'araignée :

comme des fils, les histoires se mêlent, se croisent, se poursuivent, et composent, en définitive, un grand ensemble.

Le territoire apparaît progressivement comme un territoire « commun », sur lequel des histoires entrent en résonance. Cette impression est aussi due à la façon dont les voix des protagonistes et de la guide se mêlent dans son discours, c'est ce à quoi nous allons nous intéresser à présent.

Venez par ici.

Faire parler les protagonistes avec une meme voix

Au long de la visite, seule la guide prend la parole mais on constate rapidement que sa voix devient un médium à travers lequel circule celle des protagonistes dont elle parle. Observons comment se met en place cette polyphonie.

> L'autre jour Hervé a entendu un grand cri provenant du jardin de Laurent. Laurent était en train de courir avec sa pelle à la main, poursuivi par un énorme crapaud jaune (il faut se méfier des crapauds parce qu'ils peuvent te balancer du venin dans les yeux). Aux Antilles – d'où vient Laurent – on déteste, mais alors on dé-teste, les crapauds. On les bazarde à coups de pelle. Bref, à la suite de ça, Laurent voulait organiser l'extermination totale et radicale des batraciens de son jardin, alors il en a débattu avec Hervé, et c'est grâce à Hervé qu'il a découvert l'utilité des crapauds dans les jardins : ils mangent les limaces, chenilles, donc c'est le meilleur pesticide qui soit !

La guide emploie différents types de discours : le discours narrativisé (« [Laurent] en a débattu avec Hervé ») désigne un échange qui a eu lieu entre les deux protagonistes tandis que le discours indirect libre donne à entendre, sans les désigner comme tels, les mots des jardiniers. Grâce à l'incise et à la césure centrale du verbe « mais alors on dé-teste », on perçoit l'insistance exprimée par Laurent. À la fin du passage cité, on entend même, dans la voix de l'artiste, les mots d'Hervé repris par Laurent : « ils mangent les limaces, chenilles, donc c'est le meilleur pesticide qui soit ! ».

On le constate ici, parler des habitant·es à la troisième personne du singulier, tout en intégrant leurs mots et intonations, produit un ensemble polyphonique[255] dans lequel il est parfois difficile de distinguer les voix de chacun·e. Nous pouvons analyser à présent ce qui se joue dans un extrait concernant Yvette Schwartzwalder.

---

[255] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970 [1929].

> Entre les sept enfants et les petits boulots, elle avait parfois l'impression d'être comme cette divinité hindoue dont elle a oublié le nom, comment... celle qui a plein de bras.

Si elle ne connaît pas le nom de la déesse hindoue, la guide aurait certainement eu le temps de le chercher avant la performance. Elle a ici décidé d'employer le discours indirect libre pour faire entendre l'hésitation de la vieille dame. Cet extrait met finalement en abîme la perte de mémoire exprimée à la fin du passage :

> Il y a des choses qu'elle n'imprime plus, c'est comme ça. C'est déjà trop rempli. On ne peut pas avoir été et être encore. C'est comme ça.

Au discours narrativisé et indirect libre transmis par l'artiste, s'ajoutent aussi des citations. Par exemple, pour partager l'altercation entre Sten Duparc et un conducteur, la guide emploie le discours direct.

> Sten vit et travaille ici à Cleunay et il aime son quartier [...]. Sauf les connards qui se garent là devant sur la place handicapée. Ou bien là-bas devant le tabac pour aller chercher leurs clopes. Ça c'est un truc qui le met hors de lui. L'autre fois c'était un mec avec son gros SUV, là Sten lui est rentré dedans : "Attendez, dites-moi, être fumeur c'est considéré comme un handicap maintenant ? Ah parce que je suis fumeur moi et j'y avais jamais pensé à me garer là !" Et puis franchement les SUV ça devrait être interdit.

L'alternance du discours indirect libre et du discours direct rend le récit d'autant plus vivant et irréductiblement polyphonique. Par ailleurs, si la guide offre sa voix aux protagonistes de la visite, on a ici l'impression qu'elle cède aussi à Sten la mise en scène de l'histoire : elle ne raconte pas avec ses mots ce qu'elle a compris de la situation, elle ne choisit pas de mettre en avant la perception qu'elle a du photographe mais elle transmet la façon dont il a décidé de parler de lui. Les expressions « hors de lui », « rentrer dedans » semblent choisies par Sten Duparc, comme s'il souhaitait souligner sa détermination quand il est en colère. On perçoit à travers ces exemples la façon dont la narration constitue un moyen, pour la personne qui parle, de se définir :

> C'est grâce à la narration que nous éclaircissons certains aspects de nos vies en mettant des points et des virgules là où parfois nos existences nous paraissent dénuées de sens. Autrement dit, nos narrations construisent nos vies [...]. En tant que forme de vie (Ferrarese et Laugier 2015 : 5), elle est une des manières – dans notre cas spécifiquement langagière – dont les relations sociales s'ordonnent au quotidien et

> dont les locutrices et les locuteurs arrivent à se construire une place dans la société, en devenant de véritables sujets agentifs[256].

Dans cet extrait, Luca Greco envisage la narration dans sa dimension praxéologique, c'est-à-dire comme une pratique sociale à travers laquelle les participant·es accomplissent un acte, notamment celui d'élaborer leur identité discursive et sociale.

Michèle Gellereau explique que la subjectivité des guides transparaît habituellement dans les visites[257] et on peut se demander si c'est le cas ici aussi. On peut imaginer que la guide n'a pas retenu les propos de toutes les personnes qu'elle a rencontrées, qu'elle a sélectionné des anecdotes, qu'elle oriente ou met en valeur certains passages des récits qui lui ont été livrés. Néanmoins, la répétition de termes spécifiques, la restitution d'intonations, d'hésitations, limitent l'expression subjective qui pourrait être la sienne au profit du partage de la parole telle qu'elle a été recueillie.

L'artiste s'efface d'autant plus à un autre moment de la performance, quand elle partage son micro avec Harrison pour qu'il interprète une chanson qu'il a écrite.

> [...] Harrison a arrêté d'être aussi démonstratif, et son côté romantique, il le fait passer en écrivant des chansons. Des chansons un peu *love*. La dernière qu'il a écrite s'appelle "Oublier".

Le protagoniste a doublé le groupe et se tient à présent à côté de la performeuse ; elle écarte le micro dans sa direction et il se met à chanter, tout en continuant à marcher. C'est la première et dernière fois qu'on entendra une autre voix que celle de la guide. Le public est peut-être tenté d'applaudir quand le chanteur termine mais le cortège poursuit son chemin en silence. On croise Amine et la performeuse reprend la parole, sans commenter ce que l'on vient d'entendre. L'absence d'applaudissement renforce l'intimité du moment qui vient d'avoir lieu : situé devant le groupe, Harrison n'était visible que de dos et uniquement par les participant·es situé·es à l'avant du cortège, il n'a pas donné un concert mais adressé une mélodie au creux de l'oreille, à chacun·e d'entre nous.

---

[256] Luca Greco, « Du discours à la multimodalité : pour une approche praxéologique et multidimensionnelle à l'étude des narrations », dans Luca Greco (dir.), *La narration : du discours à la multimodalité*, *op. cit.*, p. 11.

[257] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 183 : « En tant qu'expression subjective et de manière plus ou moins implicite, la narration produit et diffuse des valeurs et participe à une stratégie discursive. Les notions de récit et de discours intègrent toutes deux la question du point de vue et de la subjectivité. Le guide propose un point de vue sur ce qu'il montre et également une expérience des points de vue des visiteurs. Il n'ouvre pas à un monde, il sert de médiateur dans la découverte et son récit est engagé dans une vision du monde. »

À la suite de ce passage, et comme au début de la performance, les discours recueillis dans le quartier se mélangent à la voix de la guide ; à sa voix mais aussi à ses gestes, notamment quand elle rapporte les techniques de vente développées par William.

> Il commençait comme ça : "Bonjour, c'est William, enchanté, William comme William Saurin, mais rassurez-vous, je ne vais pas essayer de vous vendre des plats cuisinés." L'objectif c'était de créer de la confiance. Les gens, il fallait qu'ils sortent le RIB quand même. Il avait des techniques bien rodées. Par exemple, rien que la façon de frapper à la porte. Si tu frappes comme ça [l'artiste frappe contre un portail métallique, on entend le rythme via les oreillettes] le mec de l'autre côté de la porte il se dit "Tiens, c'est quelqu'un de joyeux" et il a envie d'ouvrir.

Le fait de reproduire le geste de William nous projette dans la scène racontée comme si on y assistait. Par le biais du mime, c'est comme si l'artiste changeait d'identité pour que l'on imagine William en train de faire du porte-à-porte.

La performeuse s'efface derrière les habitant·es dont elle transmet les récits et dans le même temps les protagonistes ne nous apparaissent que par son intermédiaire. On a l'impression que la guide et les participant·es sont inter-dépendant·es ; chacun·e est à la fois présent·e et en retrait, tout le monde s'exprime et délègue dans le même temps sa parole. L'usage très fréquent du discours indirect libre contribue à cette impression : on ne sait plus si les mots sont ceux de la performeuse, des protagonistes, ni s'il s'agit de citation, de paraphrase ou de reformulation. Ce procédé contribue à atténuer les rapports de pouvoir qui s'instaurent dans les échanges linguistiques[258]. Dans la voix de la guide s'effacent les potentiels accents, tics de langage, bafouillement, gestes, timbre, intonations ; dans son discours, disparaît en partie « [...] la manière (différentielle) de communiquer, c'est-à-dire [...] le style expressif qui, perçu et apprécié par référence à l'univers des styles théoriquement ou pratiquement concurrents, reçoit une valeur sociale et une efficacité symbolique[259] ». En annihilant certaines particularités langagières des riverain·es-locuteur·rices, le propos de la guide estompe les hiérarchies qui pourraient s'instaurer entre elles·eux, il atténue aussi les effets que ces particularités produiraient sur les récepteur·rices. Par ailleurs, la performeuse fait entendre des personnes qui ne se seraient probablement pas adressées directement au

[258] Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, *op. cit.*, p. 14 « [...] on doit se garder d'oublier que les rapports de communication par excellence que sont les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs. ».

[259] *Ibid.*, p. 60.

groupe que compose le public. Nous savons par exemple de Sylvie qu'elle aime la solitude et que « se sortir » est un grand effort ; elle appelle rarement ses enfants et elle est surprise que certain·es « fassent des visios tous les jours ». L'image que l'on reçoit de cette riveraine est celle d'une femme enrobée de silence ; à tort ou à raison, on l'envisage difficilement s'adresser à la trentaine de visiteur·ses pour raconter sa vie.

Par l'intermédiaire de la guide et de sa voix, la visite crée un lien entre des individus qui ne se seraient sûrement jamais rencontrés, les protagonistes et le public que nous constituons. Ce lien semble néanmoins fonctionner à sens unique. Les riverain·es livrent des histoires intimes, avouent leurs peurs, hontes, espoirs et déceptions, tandis que le public reçoit, en silence, sans se dévoiler. Ce déséquilibre peut provoquer un sentiment de gène chez les visiteur·ses, l'impression d'être dans une forme de voyeurisme, même si nous savons que les participant·es ont accepté que leur parole soit relayée et qu'elles·ils ont préalablement choisi ce qu'elles·ils ont raconté. Peut-être que ce que le public donne en échange des fragments de vies qu'il reçoit c'est son écoute, pudique et silencieuse, mais attentive et concernée. Les récits entendus ne sont pas ceux d'héros·ïnes ni de « grands hommes » qui auraient changé le cours de l'Histoire ; ils ne sont pas forcément romanesques, peut-être pas modélisants. Le dispositif et l'écoute du public leur donne ici une légitimité.

Plus ou moins réciproque, un lien est créé au cours de la visite : entre les protagonistes d'une part, avec le public d'autre part, et à chaque fois via l'intermédiaire de l'artiste. Nous pouvons à présent analyser comment ce lien se renforce au fur et à mesure de la déambulation, et montrer que la performance invite à partager une expérience commune.

Inviter des inconnu·es a partager une experience commune

Après avoir franchi la passerelle que j'ai déjà évoquée, nous continuons à suivre Cindy en écoutant son histoire, racontée par la performeuse. On passe dans ce qui ressemble à un bout de forêt, on arrive dans un champ, on traverse des jardins familiaux. Cette partie du quartier ne ressemble en rien à celle que nous avons traversée jusqu'à présent. Au bout d'un moment la guide ne parle plus ; on marche derrière elle et cette fois personne n'arrive à l'horizon pour susciter une nouvelle anecdote. Vers la droite, au loin, se

fait entendre le son d'un biniou ; on reconnaît Adrien en train de jouer. Il avance dans la même direction que nous et évoque un messager qui sonne le rassemblement.



Figure 43. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. Participant·es interpelé·es par le son du biniou, photo Clémence Canet.

Nous ne sommes pas les seul·es destinataire·rices de cet appel : de l'autre côté arrivent Amine, Harrison, Mory, Morgan, David, Hervé, Laurent et Sten. Les quatre premiers marchent ensemble, les quatre autres aussi ; ils nous rattrapent et nous nous arrêtons à proximité d'une table, installée sous des pommiers. La guide reprend :

> Voilà, on va s'arrêter ici pour ce qui est des histoires de la Courrouze et de Cleunay. Merci à toustes pour votre attention. Là-bas on a organisé un petit pot avec des rafraîchissements si ça vous dit.

Le public rend ses écouteurs aux organisateur·rices et quelques petits groupes se réorganisent, progressivement.



Figure 44. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. Participant·es et protagonistes à la fin du tour, photo Clémence Canet.

Certain·es, comme sonné·es, sirotent un jus de pommes en silence, observent la scène, d'autres sont pressé·es de poser des questions aux protagonistes : « Est-ce que vous vous connaissiez avant la performance ? », « Comment l'artiste vous a trouvé·es ? », « Est-ce que vous saviez ce qui allait être dit des autres personnes ? ». Il est frappant de constater que les questions concernent la mise en place de la visite et non la vie des protagonistes. Le temps des confidences a pris fin au moment où la frontière entre les visiteur·ses et les participant·es a été franchie : la performance est terminée et ce qui nous a été chuchoté à l'oreille est comme un secret que l'on n'ose pas ébruiter. David, Sten, Hervé et Laurent répondent avec aisance, se lancent dans des conversations avec celles·ceux qui les abordent. Le premier explique à deux dames qu'une visite a déjà eu lieu pour les protagonistes ; si elles·ils ne se connaissaient pas, elles·ils se sont rencontré·es à ce moment-là. Adrien, Cindy et son mari échangent quelques mots avec certain·es membres du public, tout comme Yvette, qu'un·e organisateur·rice a certainement été cherchée en auto. Amine, Harrison, Mory et Morgan se tiennent quant à eux à distance ; ils redoutent peut-être une rencontre plus directe avec celles·ceux qui ont écouté leur histoire. Malgré tout, le dispositif offrait un masque aux protagonistes ; pas un masque pour se travestir ni derrière lequel se cacher, mais pour révéler une facette de soi, celle qu'on a choisi de montrer, ce que Jung désigne par « la persona » :

> La persona est le système d'adaptation ou la manière à travers lesquels on communique avec le monde. Chaque état, ou chaque profession, par exemple, possède sa propre persona qui les caractérise [...]. On peut dire, sans trop d'exagération, que la persona

> est ce que quelqu'un n'est pas en réalité, mais ce que lui-même et les autres pensent qu'il est[260].

Il est intéressant de noter que le mot vient du latin *personare* qui signifie « parler à travers » et désignait le masque des acteurs dans l'Antiquité greco-romaine. La visite a construit et transmis une certaine « persona » des protagonistes, comme si le discours de la guide construisait le masque à travers lequel les protagonistes s'exprimaient. Peut-être cette image que chacun·e a donné de soi-même est-elle plus dure à tenir en dehors des propos de la guide. Le masque est tombé, les oreillettes du public aussi, si une discussion s'instaure elle ne passera plus par elle mais obligera les jeunes hommes à assumer seuls leurs propos. Ils acceptent néanmoins l'invitation de l'artiste qui va les chercher et leur offre à boire ; ils sourient au passage aux compliments qui leur sont adressés.

Le « masque » tombe pour les protagonistes mais aussi pour la guide. Comme l'explique Gellereau : « quelle que soit la nature des interactions, le guide reste toujours celui qui a le pouvoir d'autoriser ou non la pénétration des lieux et des œuvres, qui autorise de toucher ou de faire fonctionner les objets patrimoniaux ou artistiques[261] ». On assiste ici à une visite très différente de celles que la théoricienne analyse puisque les « expôts » sont des êtres humains et qu'il n'est pas question de les « toucher » ni de les « faire fonctionner ». La réflexion partagée par la chercheuse nous permet néanmoins de percevoir le pouvoir exercé par la guide-performeuse au cours de la visite : elle est le maillon qui relie et sépare à la fois des personnes qui ne se connaissent pas ; elle permet une forme de rencontre et en empêche dans le même temps une autre, plus directe, dans laquelle visiteur·ses et protagonistes dialogueraient ensemble, sans intermédiaire. À la fin de la visite, la performeuse se défait de son habit de guide et s'efface ; elle permet de la sorte qu'un lien direct s'instaure entre le public et celles·ceux dont elle relayait (et peut-être remaniait ?) les propos.

Quelle que soit la fluidité des échanges, la rapidité ou la lenteur avec laquelle ils se mettent en place, le temps de la rencontre a lieu. L'endroit choisi ressemble à une oasis qui permet une parenthèse hors du temps « ordinaire » et du quartier, dans laquelle il n'y a rien d'autre à faire que d'être ensemble. Petit à petit, les visiteur·ses s'en vont, la plupart

---

[260] Carl Gustav Jung, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, trad. de l'allemand par R. Cahen, Y. Le Lay, Paris, Gallimard, 1967, p. 460.

[261] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p.83.

retournent au point de départ pour récupérer leur vélo ou leur voiture. Il faut retraverser le grand champ, le bout de forêt, passer au-dessus de la rocade et tenter de trouver un chemin plus direct que celui emprunté par la guide. Des duos, trios ou petits groupes se forment alors, on s'indique la direction à prendre, un raccourci par lequel passer.

Nous avons vu que la visite-performance tisse des liens invisibles en révélant la façon dont certaines histoires résonnent ensemble. Nous pouvons à présent constater qu'elle crée des liens plus tangibles entre des personnes qui vivent une expérience commune et, dans le cas des protagonistes, continueront à se croiser, à se fréquenter, à se voir, dans leur quotidien. Un quartier est « une partie d'une ville ayant une physionomie propre, une certaine unité[262] ». En quelque sorte, la visite performe ici le quartier car elle produit une forme d'unité entre des habitant·es, participant à un projet artistique qui les réunit.

Par ailleurs, il est frappant de constater l'attention que la performance développe chez les visiteur·ses. Habitué·es à ce que les récits soient déclenchés par la rencontre avec un·e riverain·e, on devient attentif·ve à toutes les personnes que l'on croise. On se demande si tel monsieur est le prochain protagoniste du fragment de vie qui nous sera livré, ou si on apprendra bientôt ce que telle cycliste transporte dans son sac violet. La visite bouleverse le rapport à autrui qui peut être le nôtre quand on se déplace dans un espace urbain, elle nous rend curieux·ses des passant·es et suggère que leur histoire, quelle qu'elle soit, mérité d'être racontée et entendue. La performeuse a été à la rencontre des riverain·es pour concevoir la déambulation. D'une certaine façon, elle partage son intérêt pour les autres avec les personnes qui la suivent et elle leur délègue, dans le même temps, son attitude. Indispensable à la visite, le souci porté à des inconnu·es est certainement indispensable aussi à la vie en communauté.

Fin de la visite

Maintenant que s'achève la reconstitution de cette visite-performance, nous pouvons constater que la proposition, loin de transmettre au public une vision topographique de La Courrouze et Cleunay, partage une expérience intime du territoire.

[262] D'après la définition du TLFi. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/quartier [consulté le 20/09/2024].

Le tour n'est pas établi à partir de bâtiments historiques ou d'un patrimoine pittoresque à observer ; il se construit en fonction des trajets de vie de celles·ceux qui y habitent. Les anecdotes que l'on entend sur les riverain·es nous rendent attentif·ves à des recoins du quartier, à du mobilier urbain banal, à des bâtiments en voie de démolition. *A priori* sans intérêt, ces lieux renferment les souvenirs des usager·es et sont autant de cairns qui nous guident dans les histoires de celles·ceux que l'on croise au fil du tour. Il est important de souligner que sans la guide, on serait peut-être passé·e à côté d'elles·eux sans les remarquer. En effet, la visite met en lumière la vie de personnes qui n'ont rien d'extraordinaire. Elle confère de la sorte une forme de légitimité à des histoires banales et dans le même temps singulières ; elle donne la parole aux gens ordinaires. Si certain·es visiteur·ses ont un parcours proche de celui des protagonistes, elles·ils pourront se reconnaître dans les récits ; si ce n'est pas le cas, elles·ils seront peut-être confronté·es à leurs préjugés et bousculé·es dans leurs représentations. Tel un miroir que l'on promènerait le long d'un quartier, la performance révèle celles·ceux qui nous entourent et nous conduit, par ricochet, à réfléchir aux liens que l'on décide de tisser ou non avec les personnes qui sont autour de nous.

Je vous invite maintenant à venir observer les liens que l'on peut décider de tisser entre cette visite-performance et les œuvres qui composent la portion du ciel étoilé que je vais vous montrer à présent.

Suivez-moi dans l'observatoire qui se trouve à cet étage. Oui, ça va faire du bien de s'asseoir derrière le télescope !

OBSERVATION STELLAIRE : *GRANDEUR NATURE* EN ORBITE

On n'a perdu personne en cours de route ? Parfait. Nous voici dans un nouvel espace d'observation de constellations, je vous en prie, installez-vous, je vais éteindre la lumière pour qu'on y voie mieux.

Nous venons de voir, au fil de la reconstitution de la visite-performance d'Anne-Sophie Turion, que l'artiste fait parcourir un territoire à partir de l'expérience qu'en ont les habitant·es. L'itinéraire de la visite s'élabore en fonction des rencontres qu'elle a faites dans les lieux, et les récits de vie partagés[263] orientent conjointement notre itinéraire et nos regards. Autrement dit, l'artiste nous fait marcher dans les pas d'inconnu·es afin de révéler ce que d'autres personnes voient du territoire arpenté. La marche et le récit partagé par la guide deviennent des ressources qui, mobilisées conjointement, témoignent et élaborent, dans le même temps, une expérience vécue du lieu. Cet aspect de la visite-performance est en lien avec la première constellation que je vous propose d'observer, dans laquelle il s'agit de suivre à la trace celles·ceux qui nous ont précédé·es.

[263] Luca Greco, *La narration : du discours à la multimodalité*, *op. cit.*

La constellation du regard partage



Figure 45. La constellation du regard partagé.

À partir de la découverte des œuvres qui la composent, nous allons nous demander dans quelle mesure les artistes, en s'attachant à l'espace tel qu'il est vécu, perçu et raconté par celles·ceux qui le traversent, renouvèlent la façon de rendre compte d'un territoire. Commençons par nous intéresser à l'audioguide réalisé par Fanny de Chaillé et Manuel Coursin en 2019.

Les artistes ont rencontré des personnes qui vivent ou ont vécu au Mont-Cenis, iels ont enregistré leurs histoires que l'on peut écouter à la façon d'un audioguide composé de dix pistes, intitulées par exemple : « La vie en alpage », « Le barrage », « La frontière », « La guerre », etc. Ainsi, on peut entendre dans l'enregistrement introductif :

> Leurs témoignages racontent l'histoire de ce paysage, de ce pays. Devant vos yeux un lac, à votre gauche un immense barrage. Raconter le Mont-Cenis d'avant, le plateau qui n'existe plus, la vie d'aujourd'hui, retrouvée grâce aux récits des uns et des autres, des souvenirs engloutis[264].

En effet, les participant·es livrent des anecdotes personnelles, des souvenirs d'enfance, rappellent dans le même temps des informations historiques, qui animent progressivement le paysage et font apparaître les activités qui s'y déroulent ou s'y déroulaient. Si Anne-Sophie Turion mettait en voix les mots d'autres personnes, Fanny de Chaillé et Manuel Coursin

[264] Fanny de Chaillé, Manuel Coursin, « Piste 1 », *Audioguide : Le Mont-Cenis*, 2019. URL : https://www.fannydechaille.fr/spectacle/audioguide/ [consulté le 04/04/2025].

mettent en ordre les récits recueillis à travers le montage sonore, mais iels ne prennent pas la parole, excepté dans l'introduction et au début de chaque piste, pour annoncer le sujet abordé. La rupture avec le rôle de guide endossé, que Dufiet désigne comme étant celui « d'un "parleur"[265] », est ainsi encore plus évidente. Il ne s'agit pas de *parler* mais de donner à entendre les autres. À travers la narration de vies intimes apparaissent alors des informations qui composent une histoire sociale et politique au-delà de l'ancrage territorial en question, mêlant ainsi deux niveaux de récit, personnel et général. L'identité des locuteur·rices n'est pas indiquée et les voix s'enchaînent. Certaines personnes étaient réunies au moment de l'enregistrement et d'autres ont apparemment été interviewées seules, pour autant le montage des voix crée un ensemble polyphonique dans lequel chaque intervention résonne avec la précédente. Cela est dû à la récurrence de certaines histoires : l'âge de la première ascension, la présence des fleurs en juin et le goût qu'elles donnent au beurre, les truites et leur prix prohibitif, les horaires de travail, par exemple. Se dessinent ainsi les préoccupations quotidiennes, les motifs marquants d'une vie alpine. La dimension polyphonique de l'audioguide est aussi suscitée par les raccords produits par le montage audio. À la façon de fondus enchaînés cinématographiques, les voix se suivent et à plusieurs reprises un mot, ou une notion, fait la jonction entre une prise de parole et une autre. Dans la piste n°3, « Le plateau du Mont-Cenis avant le barrage », une habitante commente par exemple les permis qui autorisaient ou non à pêcher la truite, et le prix de cette denrée. Lui succède un homme qui évoque un certain Italien qui chassait la marmotte pour sa fourrure. Une femme évoque ensuite ce même homme pour indiquer qu'il est mort noyé et une dernière personne commente la présence d'un cimetière et la nécessité, l'hiver, d'enterrer en haut du Mont les personnes transies de froid. Les liens logiques qui apparaissent d'une prise de parole à l'autre, la récurrence de certaines histoires ou expériences de vie, donnent la sensation que celles·ceux qui ont été interviewé·es appartiennent bien au même territoire et forment, ensemble, une communauté mue par des préoccupations et des habitudes partagées. Le paysage tel qu'il nous apparaît est alors un paysage organisé, parcouru par des animaux et des êtres humains, qui grimpent pour le pâturage, descendent à l'hospice pour la messe, se réunissent à l'occasion du marché et envoient les reblochons produits jusqu'à Paris ou Marseille. Comme l'analyse Michèle Gellereau :

[265] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles, définition générique et caractérisation discursive » dans Jean-Paul Dufiet, *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 18.

> [...] la forme que prend le récit crée une manière de voir qui réorganise la compréhension du monde. La question des valeurs transmises par le récit est donc sensible. Les choix effectués dans les récits sélectionnés pour construire « le » récit de la visite focalisent les regards sur certains éléments du cadre de visite [...] ; le guide fait des choix (comme dans toute forme de scénographie) mais il les impose au groupe[266].

Fanny de Chaillé et Manuel Coursin ont sélectionné des extraits au sein des enregistrements pour construire « le » récit de l'audioguide, qui a la particularité d'être composé de voix multiples. On voit bien ici que cette dimension polyphonique « réorganise la compréhension du monde » puisqu'elle donne à entendre la communauté et les liens qui unissent les membres du territoire en question.

Je dis que le paysage « nous apparaît » mais si la proposition invite à observer les lieux, je voudrais insister sur le fait que le public est inscrit dedans. L'expérience vécue de l'espace montagnard se mêle ainsi à celle qui en est racontée. Loin de fixer la perception d'un espace dans un support cartographique, la proposition décuple, une piste après l'autre, la façon de le représenter et de l'appréhender. On commence à voir ici – et c'était déjà le cas avec la proposition d'Anne-Sophie Turion – comment le format de la visite peut « ouvrir » les espaces en y donnant accès par les multiples clefs que constituent des récits variés. Je vous propose à présent d'observer la façon dont le projet *Itinéraires conseillés* réalisé à Saint-Quentin-en-Yvelines par l'association le Bruit du frigo[267] compose à son tour une vision kaléidoscopique du lieu dans lequel il se déploie.

À l'occasion d'un workshop, le protocole suivant est appliqué, qui donnera lieu à une carte d'itinéraires recommandés et dont le sous-titre est *Aller là où les habitants nous proposent d'aller* :

> Une promenade se construit au gré de réponses apportées par des passants aux questions tirées au sort dans un éventail fourni par l'équipe. Principe de la promenade : Aborder une personne ou un groupe de personnes. Lui proposer de choisir une question. Lui demander de nous proposer une destination et son itinéraire. S'y rendre. Recommencer le processus.

[266] Michèle Gellereau, Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation, op. cit., p. 180.

[267] Le Bruit du Frigo, *Itinéraires conseillés*, du 1er au 4 novembre 2001, carte et workshop, Saint-Quentin-en-Yvelines.

Parmi les questions, on pioche au choix :

> Ce qu'il ne faut pas rater. Un truc à faire. Une chose à voir. Une bonne adresse pour aller boire un verre. Ce qu'il faut éviter. Une promenade à faire. Une anecdote, une petite histoire. Une curiosité, quelque chose d'insolite.

Au fur et à mesure du processus, le territoire est parcouru en fonction de la personne rencontrée et de la question à laquelle elle est invitée à répondre. Se dessine un territoire subjectif qui donne la parole à celles·ceux qui habitent les lieux ; la carte rend alors compte de la perception et de l'usage diversifié·es qu'elles·ils en ont. Ainsi, à la question de savoir ce qu'il ne faut pas louper, certain·es pensent à l'église, d'autres à la tribune du stade et d'autres « [aux] lampadaires comme à Las Vegas[268] ». On peut dire à nouveau que la visite à laquelle convie la carte organise la compréhension du territoire : si la mise en résonnance des récits, dans l'audioguide du Mont-Cenis, rendait compte des liens entre les habitant·es, la carte fait ici apparaître une forme d'hétérogénéité dans la façon dont un même espace est vécu.

Qu'est-ce que vous avez dit pardon ? Ça vous fait penser aux cartes subjectives de Virginie Thomas et Mathias Poisson que nous avons vues dans une constellation liée au travail de Dector et Dupuy ? Oui tout à fait ! D'ailleurs Mathias Poisson est aussi présent dans la constellation que nous observons en ce moment, à propos d'une exposition réalisée cette fois au Japon, avec Alain Michard, intitulé *L'Hippocampe de Kyoto*[269].

Contrairement à la carte du GR 2013 dont l'itinéraire rend compte de l'expérience subjective qu'ont fait du territoire les deux auteur·rices, il s'agit ici de restituer la perception de la ville des artistes mais aussi des personnes rencontrées. Le projet a ainsi démarré par un ensemble d'ateliers à destination d'habitant·es, en lien avec la ville. Il s'est appuyé sur des rencontres à la fois fortuites et suscitées, qui ont donné lieu à la réalisation d'un ensemble de cartes, visibles au sein de l'exposition au Kyoto Art Center. Accompagnées de la diffusion d'enregistrements et de textes, elles rendent compte de « la diversité des relations qu'entretiennent les artistes et les habitants avec leur environnement et ses représentations,

---

[268] Le Bruit du frigo, *Itinéraires conseillés. Aller là où les habitants nous proposent d'aller*. URL : https://bruitdufrigo.com/projets/fiche/itineraires-conseilles/ [consulté le 07/04/25].

[269] Alain Michard, Mathias Poisson, *L'hippocampe de Kyoto*, 2017, exposition au Kyoto Art Center (Japon) à la suite de rencontres et d'ateliers.

et proposent au public une expérience visuelle et sensorielle[270] ». Si un certain nombre de conventions[271] régissent *a priori* l'élaboration de cartes géographiques, on voit bien ici comment des artistes s'émancipent des normes qui président à leur élaboration pour rendre compte de ce qui n'apparaît pas sur les documents cartographiques courants, la perception des lieux de celles·ceux qui le parcourent, ainsi que l'usage qu'elles·ils en ont. Les cartes rendent compte d'expériences intimes et construisent en même temps une compréhension du territoire vécu, invitant le public à l'arpenter à son tour.

Les différents projets qui composent cette première constellation organisent la visite d'espaces à partir du partage d'une perception intime et vécue des zones géographiques investies. Ils semblent ainsi en adéquation avec la définition que donne du quartier Chombart de Lauwe, d'ailleurs cité par Guy Debord dans son texte sur la dérive : « un quartier urbain n'est pas déterminé seulement par les facteurs géographiques et économiques mais par la représentation que ses habitants et ceux des autres quartiers en ont[272] ». Des travaux artistiques aussi variés qu'une visite-performance (celle d'Anne-Sophie Turion), un audioguide ou des cartes, mêlant la sphère privée et la sphère publique, faisant exister la petite histoire dans la grande, et vice-versa, conduisent ainsi les habitant·es d'un territoire à partager la représentation qu'elles·ils s'en font, et les visiteur·ses à le découvrir à partir des récits et des expériences transmis·es.

Nous venons d'observer un ensemble de projets dans lesquels il s'agit de marcher dans les pas d'usager·es des lieux visités. Les espaces traversés sont des espaces vécus, et les récits articulent bien souvent une micro et une macro histoire. Ils rendent compte, à partir d'histoires intimes, d'un contexte historique donné ainsi que de changements sociétaux et de leurs conséquences sur celles·ceux qui les vivent. Si ces travaux nous placent à certaines reprises comme les spectateur·rices de trajectoires qui ne sont pas les nôtres, ils nous poussent à visiter des territoires que nous ne connaissons pas, c'est-à-dire à en faire

---

[270] Alain Michard, *L'hippocampe de Kyoto*. URL : https://www.alainmichard.org/L-Hippocampe-de-Kyoto [consulté le 07/04/25].

[271] Le géomorphologue et cartographe Fernand Joly dit par exemple de la carte la chose suivante : « Une carte est une représentation géométrique plane, simplifiée et conventionnelle, de tout ou partie de la surface terrestre, et ceci dans un rapport de similitude convenable qu'on appelle l'échelle », dans Fernand Joly, *La Cartographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, p. 276.

[272] Paul-Henry Chombard de Lauwe, *Paris et l'agglomération parisienne*, Paris, Presses universitaires de France, 1952, p. 24.

l'expérience[273] et à approcher, d'un peu plus près, les réalités partagées dans les récits racontés. On entrevoit, dans plusieurs de ces travaux, la dimension configurante de la narration :

> [...] la narration ne pourrait se limiter à décrire une suite linéaire d'événements. La narration a un pouvoir transformateur sur les événements à la fois par leur mise en intrigue et par leur reconstruction (Ricœur 1983 ; Adam 1994). Dans le cas des récits de soi, on peut considérer la narration à la suite de Nossik (2014) comme un ensemble d'activités configurantes qui donnent sens à ce qui est raconté, et dont l'intérêt réside précisément dans la re-catégorisation des expériences sociales vécues à travers les choix discursifs singuliers du narrateur[274].

Les récits que les artistes transmettent à travers les divers dispositifs de visite qu'elles·ils mettent en place, rendent compte de la façon dont les personnes rencontrées « donnent sens » à ce qui se passe dans un lieu donné ; ce qui est raconté est déterminé par l'expérience des usager·es interrogé·es et le récit vient construire une perception spécifique du lieu. On peut alors se demander ce que deviennent les espaces dans la narration de celles·ceux dont le point de vue a été évincé, celles·ceux qui ont précisément été rendu·es inaudibles par des circonstances historiques, sociales et culturelles. Dans quelle mesure leur perception et mise en récit, au sein d'un dispositif de visite, peut-elle reconfigurer les lieux ? C'est à cette question que je vais tenter de répondre à partir de la constellation suivante, qui réunit des œuvres dans lesquelles les artistes délèguent leur parole à des personnes silenciées.

Est-ce que vous avez trouvé la constellation de l'éclipse ?

[273] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 183 : « Le guide propose un point de vue sur ce qu'il montre et également une expérience des points de vue des visiteurs. [...] La visite construit un univers dans lequel on va demander au visiteur de s'impliquer. »

[274] Luca Greco, « Du discours à la multimodalité : pour une approche praxéologique et multidimensionnelle à l'étude des narrations », dans Luca Greco (dir.), *La narration : du discours à la multimodalité*, *op. cit.*, p. 14.

La constellation de l'eclipse

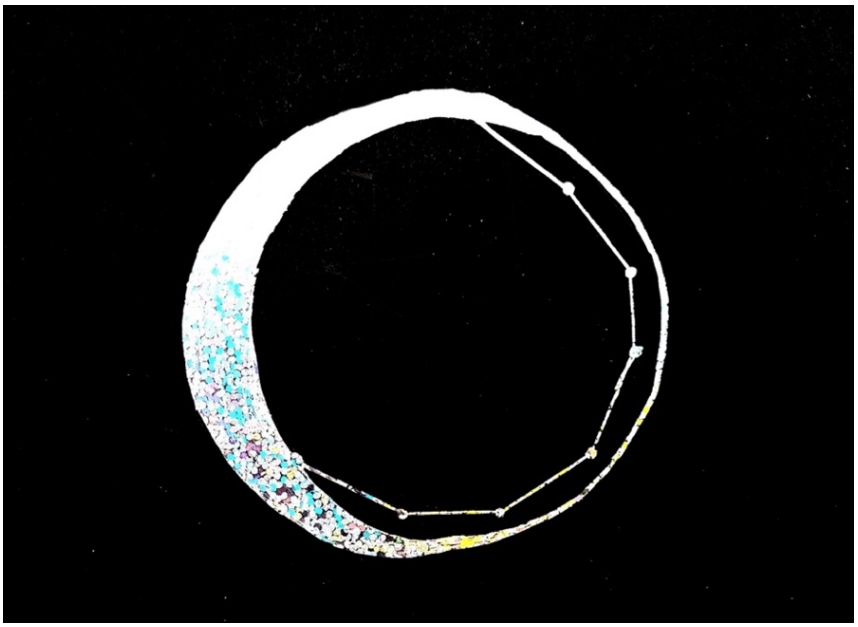


Figure 46. La constellation de l'éclipse.

Commençons avec *The Other Half Tour* créé en 1981 par Rex M. Ellis, que nous pourrions traduire par « La visite de l'autre moitié ». Le titre désigne la population noire de Williamsburg qui, au XVIe siècle, composait en effet la moitié de la population. La visite se tient au Colonial Williamsburg, un musée historique dans lequel des acteur·rices, en costume, reproduisent le mode de vie de l'époque.

La proposition de Rex M. Ellis, résolument performative, consiste à créer un dispositif qui met à distance les scènes jouées pour que les acteur·rices commentent leur rôle, et plus précisément, la vie des esclaves incarné·es, comme le rapporte la journaliste Michele Norris :

> À Williamsburg, les Noirs avaient toujours joué en costumes – de forgerons, filles de cuisine, relieurs ou charpentiers -, mais des rôles muets. Ellis a renversé les choses : les interprètes des esclaves décrivaient en détail comment ils vivaient, travaillaient, retrouvaient un peu de dignité dans des rituels privés, et parvenaient à supporter l'esclavage et les brutalités. Acteur expérimenté, Rex Ellis savait incarner un esclave

> sévèrement puni pour avoir voulu apprendre l'alphabet et, brusquement, changeant de rôle, se redresser et donner une éblouissante leçon d'histoire[275].

Peut-être parmi vous certain·es sont-elles·ils choqué·es par ce projet, dans le sens où des Noir·es Américain·es incarnent les esclaves dont elles·ils descendent ? On peut en effet considérer ici que le projet reconduit les rapports de pouvoir qu'il entend dénoncer. Je vous propose de convoquer les réflexions d'Anne Bénichou sur le *reenactment* comme espace d'agentivité pour tenter de résoudre le paradoxe auquel nous faisons face. Après avoir montré, à partir de Judith Butler, qu'il peut y avoir de l'agentivité dans une situation d'assujettissement au sein de laquelle « le pouvoir est à la fois oppresseur et créateur du sujet[276] », elle poursuit :

> C'est selon un processus similaire que le *reenactment*, puissant moyen de confirmation des valeurs dominantes et de manipulation idéologique, peut générer des formes d'agentivité. A travers la répétition, il transmet des connaissances, des savoirs, des conceptions du monde ; il confirme des ordres symboliques et sociaux, des valeurs philosophiques, politiques, esthétiques, morales, etc. [...] A travers lui, le sujet incorpore et institue des règles et des normes. Mais il a toujours la possibilité de performer autrement, de suspendre ces logiques de confirmation et d'adhésion, de déconstruire les normes, d'en jouer, de les déjouer, de les transformer, d'y résister, de les resignifier, de les réélaborer[277].

Cet extrait met en avant, comme je le disais tout à l'heure, que le *reenactment* d'une situation entraîne, dans le même temps, le *reenactment* des rapports de domination imbriqués dans la situation en question. Pour autant, ce que montre l'autrice, c'est qu'en rejouant ce qui apparaît ici comme une scène de vie quotidienne à Williamsburg il y a trois cent ans, les acteur·rices ont une marge de création et peuvent donner une nouvelle dimension à ce qui est reproduit. En incarnant une double posture énonciative : « l'esclave du 18e siècle (identification) et l'Afro-Américain du 20e siècle qui prend en charge son propre récit historique et élabore une critique de la représentation qu'il accepte d'incarner (distanciation)[278] » l'acteur·rice a en effet les moyens de resignifier la situation en cours. Pour

---

[275] Michele Norris, « Aux États-Unis, un musée pour raconter l'histoire des Afro-Américains », *National Geographic*. URL : https://www.nationalgeographic.fr/histoire/aux-etats-unis-un-musee-pour-raconter-lhistoire-des-afro-americains [consulté le 08/04/25].

[276] Anne Bénichou, « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial », *op. cit.*, p. 16.

[277] *Ibid.*, p. 16.

[278] *Ibid.*, p. 19.

Michèle Gellereau, un tel procédé permet d'éviter la reconduction de stéréotypes à laquelle pourrait conduire une visite dans un espace qui reconstitue une époque :

> En reconstituant la vie d'un monde sous les yeux du visiteur, on propose une « métaphore du réel ». [...] Les personnages symbolisés introduisent à la fois un rapport de représentation et d'identité (par la métaphore) et un rapport de réduction (par la métonymie). Dans ce double rapport, le danger du stéréotype et de l'exotisme est réel. L'ironie, introduite par la négation au deuxième plan de ce qu'on affirme au premier (toutes les précautions citées plus haut par rapport au personnage représenté) permet d'établir la distance[279].

En ce qui concerne la proposition de Rex M. Ellis, on observe bien une distanciation vis-à-vis de ce qui est montré « au premier plan » mais ce n'est pas l'ironie qui l'instaure : la situation est resignifiée via le discours explicatif transmis mais aussi dans et par l'acte même de prendre la parole. De ce fait, l'esclave incarné·e est extrait·e de la censure à laquelle elle·il était contraint·e. La distanciation instaurée par l'acteur·rice et la posture didactique qu'elle·il endosse, font indirectement apparaître la silenciation à laquelle était contraint·e l'esclave, ce qui rend d'autant plus efficace la démonstration. Convoquons à ce propos Judith Butler, qui interroge la façon dont l'expression d'un discours non-autorisé peut être efficace en raison même de son interdiction à être énoncé :

> Quel pouvoir performatif détient celui qui demande la liberté ou la fin du racisme lorsque le « je » ou le « nous » qui formule cette demande est privé de tout droit à la formuler, lorsque le « nous » qui formule cette demande reterritorialise ce terme qui fonctionnait auparavant dans le discours dominant, précisément afin de s'opposer à la marginalisation du groupe auquel il appartient ? Ou encore, et c'est tout aussi important, de quel pouvoir performatif jouit celui qui s'approprie les termes mêmes par lesquels il a été insulté afin de les vider de leur charge d'humiliation et d'en tirer une affirmation, comme le font ceux qui se rallient derrière le signe « queer » ou qui donnent une valeur positive et affirmative aux catégories de « Noirs » ou de « femmes » [280] ?

À partir des questions que je viens de vous lire dans cet extrait, l'autrice explique que la réappropriation du discours dominant par celles·ceux qui ne sont pas autorisé·es à le tenir, possède un pouvoir subversif et permet notamment de faire apparaître les relations de pouvoir qui peuvent structurer un ordre établi. Dans le cas de la visite de Rex M. Ellis, les acteur·rices noir·es ne sont plus des personnes contraint·es au silence, leur discours est

---

[279] Michèle Gellereau, Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation, op. cit., p. 133.

[280] Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, trad. de l'anglais par C. Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 208-209.

autorisé, mais en substituant leur position actuelle à celle jouée, elles·ils rompent avec l'ordre social qu'elles·ils incarnaient en tant qu'esclaves. De la sorte, elles·ils font apparaître à quel point la prise de parole constitue un enjeu de pouvoir. On comprendra néanmoins que des visiteur·ses Afro-Américains, se soient détourné·es de la scène avant l'instauration du procédé métadiscursif, comme le rapporte Rex M. Ellis[281]. Pour finir avec l'analyse de la prise de parole des acteur·rices-esclaves, on peut ajouter que, dans le contexte de visite, une telle démarche reconfigure aussi les places des participant·es à l'interaction : de « référent·es » observé·es par le public, les acteur·rices deviennent des sortes de guides, en tout cas celles·ceux qui expliquent et commentent la situation en cours aux visiteur·ses.

Le fait d'intégrer, dans la reproduction du réel, un recul critique, contribue à déjouer les rapports de domination montrés. Par ailleurs, la visite s'efforce aussi de donner à voir la ville du point de vue des Africain·es et des Afro-Américain·es en renouvelant l'itinéraire jusqu'alors proposé par le musée. Ainsi, elle commence par la découverte du palais du gouverneur – l'un des premiers bâtiments construits – mais les visiteur·ses pénétrent dans le bâtiment par l'arrière et non par la porte d'entrée. Dans le même sens, en 1989, le musée ouvre un quartier d'esclaves, qu'il faut traverser pour accéder au très apprécié manoir de Robert King Carter. Le tour instaure ainsi la question de l'esclavage avant la découverte de la demeure, qui ne peut plus être observée indépendamment des rapports de domination dont sa construction avait bénéficié. On voit bien ici l'enjeu que constitue l'organisation, par la visite, de la pénétration dans l'espace, et Michèle Gellereau dit d'ailleurs que « l'interprétation du patrimoine ou des lieux visités ne se construit pas seulement dans le commentaire oral, mais dans une expérience globale[282] ». L'élaboration du tour fait partie de cette « expérience globale », il oriente la compréhension des lieux. De fait, comme l'explique Rex M. Ellis – veuillez pardonner mon accent français :

> *The setting of the tour was not new, but the way visitors saw it created an entirely different perspective and level of understanding. It was a success because it offered a differenf perspective of the colonial period, one that was valid and compelling.*

[281] Rex M. Ellis, « Interpreting the whole house », dans Jessica Foy Donnelly (éd.), *Interpreting Historic House Museums*, Walnut Creek, Rowman et Littlefield Publishers, 2002.

[282] Michèle Gellereau, Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation, op. cit., p. 247.

Providing diverse perspectives is still one of the most important qualities of successful interpretation[283].

Ce que l'artiste dit ici c'est que pour lui, il ne s'agit pas de transformer le musée mais d'y faire exister, via le renouvellement de l'itinéraire, un autre discours, qui permette l'élaboration d'un point de vue nouveau sur la période racontée. Et ce nouveau point de vue n'a pas eu l'air de plaire à tout le monde. S'il évoque des visiteur·ses noir·es qui se détournent de la situation jouée, il rapporte aussi les propos choquants qu'un homme blanc a adressé à un acteur interprétant un esclave noir, selon qui l'esclavage aurait été bénéfique aux Africain·es déporté·es aux États-Unis. Il mentionne ensuite un courrier adressé au directeur du musée par un habitué qui trouvait répréhensible l'exposition du quartier des esclaves[284]. Loin de décourager l'artiste, ces anecdotes semblent au contraire confirmer pour lui la nécessité d'une proposition comme la sienne, qui, en abordant un sujet aussi douloureux que l'esclavage, lutte contre l'invisibilisation de tout un pan d'une société, en l'occurrence la moitié de la population de Williamsburg au XVIe siècle.

Cette proposition vous fait penser à des visites qui se déroulent par exemple dans des villes et qui racontent l'histoire de personnes qui ont habité dans les lieux traversés, c'est cela ?

En effet, c'est un modèle qui existe dans différents endroits et qui propose souvent une alternative aux récits dominantes. À Berkeley, par exemple, toujours aux États-Unis, une visite intitulée *120 years of South Asian history on the streets of Berkeley, California*, et réalisée par les historien·nes Barnali Ghosh et Anirvan Chatterjee s'efforce cette fois d'inscrire dans la ville l'histoire de la communauté sud asiatique. À Paris, l'association Le Paris Noir transmet, d'un bout à l'autre de la capitale, les histoires des « artistes, personnalités politiques et intellectuelles venus du "Monde noir"[285] ». Si les tours réalisés à Berkeley et Paris partagent aussi des récits intimes qui mêlent la grande et la petite histoire, ils n'instaurent pas un dispositif via lequel les guides délègueraient leur parole. En effet, l'enjeu de ces propositions est avant tout historique et non artistique. C'est différent avec

[283] Rex M. Ellis, « Interpreting the whole house », dans Jessica Foy Donnelly (éd.), *Interpreting Historic House Museums*, *op. cit.*, p. 69.

[284] *Ibid.*, p. 78.

[285] Le Paris Noir. URL : https://www.leparisnoir.com/about-1 [consulté le 31/08/2025].

Big Up Barton[286] réalisé dans la ville d'Hamilton au Canada par l'artiste Camille Turner. Elle transmet des récits intimes qui rendent compte de l'évolution de la rue Barton, mais elle délègue la parole aux habitant·es et donne à entendre leurs voix. Il est alors possible d'écouter les enregistrements sans forcément se rendre sur place, et d'imaginer la rue, ses histoires, son présent et son futur, à partir des témoignages partagés. Mais c'est surtout d'un autre travail de l'artiste que je souhaitais vous parler. Il s'agit de *Black Grange* réalisé en 2018 à Toronto sous la forme d'un tour performé, accessible aujourd'hui en tant qu'audioguide[287].

Sept haltes composent l'itinéraire, qui donnent l'occasion de partager le récit de membres de la diaspora africaine ayant vécu dans le quartier de Grange à Toronto. La performance est conduite par sept personnes qui se présentent comme des voyageur·ses du futur, le visage orné de points blancs, la plupart équipé·es de lunettes d'aviation entourées de fourrure, ce qui donne la sensation que leurs yeux sont immenses. Dans le cas de l'audioguide, chaque piste disponible sur le site de l'artiste est accompagnée de la photo d'un·e performeur·se avec l'équipement que je viens de décrire, photo prise par Anise Truman. Comme on peut l'entendre via l'enregistrement, le 1er arrêt présente succinctement les enjeux du tour auquel vont prendre part les participant·es :

> *This is a walk commemorating the Black Grange. This walk is an act of memory, of love, and care. We invite you to come along with us, to honor the ancestors. Let us begin. This walls have witnessed the past, and they will see the future. Listen. Listen closely. Listen for sounds of the future. Listen for echoes of the past. Listen within, listen above, listen below. Listen on a frequency of justice. Listen for the agence of change*[288].

On apprend ici que la visite se présente à la fois comme « un acte de mémoire, d'amour, d'attention » (je traduis) mais aussi comme un acte de « transformation ». On le comprendra au fil du tour, il s'agit de transformer le regard que l'on porte sur les lieux, les personnes qui y ont habité et le rôle de la diaspora africaine dans le quartier traversé. Investir le format de la visite guidée s'avère ainsi efficace car :

---

[286] Camille Turner, *Big Up Barton*, 2015, pistes-audio.

[287] Camille Turner, *Black Grange*, 2018, tour performé avec Camille Turner, Ubdi Ali, David Lewis-Peart, Maandeeq Mohamed, Karla Nicholls, Karen Turner, Lee Turner, audioguide, Toronto, Canada.

[288] Camille Turner, *Black Grange*, 2018, promenade sonore audioguidée. URL : https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1xuh0ChsPz5kVaqWMEsOK3NaTRuffTMztetll=43.662384499999998%2C-79.3954146etz=15 [consulté le 09/04/25].

> [...] en tant que discours oral qui se crée dans une expérience commune, le discours du guide se construit avec les visiteurs, quel que soit le niveau des échanges, et ces relations influencent le sens donné au patrimoine visité, transforment les visions du monde en créant de nouvelles formes de récits qui pénètrent l'ensemble de la société civile[289].

Vous l'avez compris, la visite reconfigure le réel et modifie, de la sorte, la façon dont on le perçoit. Ici, cette reconfiguration s'accompagne d'une distanciation : la dimension performative du tour contribue à l'instauration d'un cadre fictif qui a une dimension heuristique dans le sens où il invite à prendre du recul sur les récits dominants dont nous héritons et qui peuvent contribuer à l'invisibilisation de certaines communautés, en l'occurrence la diaspora africaine. En convoquant des figures issues d'un ailleurs non-identifié, la performance instaure un dispositif réflexif qui interroge la façon dont on construit le discours sur le passé tout en suggérant que cette construction a des conséquences sur le présent et le futur. Chaque histoire est racontée par un·e performeur·se mais on peut aussi entendre la voix de personnes dont il est question dans le récit. Les prises de parole s'enchaînent comme si les orateur·rices avaient exhumé des archives sonores, peu importe que la personne en question ait par exemple vécu au XIXe siècle. Le fait d'intégrer ce type d'extrait dans le discours résonne avec l'injonction « *Listen echoes of the past*[290] » avec laquelle la performeuse termine le 1er arrêt. En employant le terme « d'écho », on comprend qu'il s'agit de se rendre sensible à des traces infimes, peut-être non-matérielles, pour rendre visibles celles·ceux dont l'historiographie n'a pas choisi de garder le souvenir. Le fait de passer par une visite-performance semble ainsi offrir le moyen de convoquer ce qui a été mais qui n'est plus, comme le faisait Rex M. Ellis pour qui il est nécessaire de ne pas reconduire l'invisibilisation subie par certaines communautés :

> *Too often historic sites use the excuse that because they have suggestive, but not conclusive, evidence about a topic relating to minority history at their site, they cannot interpret or comment on the minority presence at all. [...] Artifactual evidence is almost always scant for slaves, servants, indentured servants, Native Americans, and other marginal communities. It is shortsighted and irresponsible, however, to allow that lack*

[289] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 189-190.

[290] Camille Turner, *Black Grange*, *op. cit.*

> *of evidence to justify silence about those individuals and their roles in the site's history*[291].

L'artiste explique ici que le manque de preuves tangibles ne doit pas servir de prétexte pour passer sous silence l'histoire de groupes minoritaires et indique plus loin que l'histoire est par définition parcellaire. Il suggère alors que les lacunes du récit historique ne soient pas cachées mais assumées ; de fait, elles sont éloquentes et nous renseignent sur les biais qui ont orienté l'écriture de certains récits historiques.

On voit à travers ces projets comment la dimension performative des visites instaure une prise de recul critique et questionne, en l'occurrence, la façon dont on écrit l'histoire, notamment en l'absence de traces tangibles. Cette dimension historiographique est aussi au cœur de la visite-performance *Les femmes de la navale*, réalisée en 2021 à Nantes par Marion Le Nevet[292].

Dans le cadre de ce projet, l'artiste a cette fois eu accès à des sources directes : la parole des employées des anciens chantiers navals de la ville via l'entretien groupé qu'Élise Nicolle, coordinatrice de la Maison des Hommes et des techniques, a mené avec elles. La collecte de leurs paroles a débouché sur une visite dans le site des anciens chantiers, au cours de laquelle la performeuse ne commente pas les espaces traversés mais restitue ce qui lui a été dit, tout en se déplaçant. À travers sa voix circulent celles des femmes qu'elle a écoutées, pêle-mêle, sans que leur identité ne soit précisée, sans non plus que soit indiqué le passage d'une locutrice à une autre. Les changements sont cependant bien souvent perceptibles, les femmes infirmant ou confirmant les propos des précédentes, discutant parfois entre elles, comme si elles oubliaient la présence de la coordinatrice, en témoigne par exemple l'extrait suivant, dans lequel on devine un échange entre femmes :

> Ah non pas du tout, non on n'était pas en marge. Ah si à une époque ! Non je n'ai pas eu cette impression-là. Si, c'était pas vraiment « marge » mais on nous faisait sentir qu'il fallait bien rester à notre place et qu'il fallait pas déborder. C'était des machos ! Beaucoup d'hommes et très peu de femmes. Pas tous [293]!

---

[291] Rex M. Ellis, « Interpreting the whole house », dans Jessica Foy Donnelly (éd.), *Interpreting Historic House Museums*, *op. cit.*, p. 67.

[292] Marion Le Nevet, *Les femmes de la navale*, 2021, visite-performance, Nantes.

[293] Marion Le Nevet, *Les femmes de la navale*, 2021, visite-performance, URL : https://www.google.com/search?client=safarietrls=enetq=marion+le+nevet+les+femmes+de+la+navaleetie=UTF-8etoe=UTF-8#fpstate=iveetvld=cid:ed2a2229,vid:O8RYbvmyz-Y,st:0 [consulté le 09/04/25].

On comprend à partir de cet extrait que le propos, *a priori* orienté par les questions posées lors de l'entretien, concerne en grande partie la place des femmes au sein du chantier, le rapport qu'elles entretenaient avec leurs collègues masculins, la façon dont elles étaient perçues et considérées. Se déploient alors en direct des réflexions taxinomiques sur la façon de se désigner, aujourd'hui et quand elles travaillaient. Certaines rapportent en effet la surprise de leurs interlocuteur·rices quand elles disaient qu'elles travaillaient pour les chantiers navals, perçu comme un secteur exclusivement masculin, une autre rappelle que certains ouvriers les qualifiaient « d'improductifs » (au masculin), en opposition aux « productifs » qu'ils se considéraient être ; une suggère de désigner leur secteur d'activité en parlant de « la marine », ce à quoi une autre s'oppose, considérant la marine comme relevant du domaine militaire. Le fait de transmettre ces discussions, les désaccords et interrogations qui les animent, construit un ensemble polyphonique qui ne donne pas une vision monolithique mais kaléidoscopique du vécu des employées des chantiers navals, une vision inscrite dans les perceptions de chacune et dans les expériences diverses qu'elles ont vécues. Indirectement, les prises de parole sur la façon de se désigner révèlent que la place de ces employées au sein des chantiers navals n'allait pas de soi pour tout le monde et font apparaître les rapports de pouvoir dans lesquels elles se trouvaient. Comme le montre Bourdieu :

> Les différentes classes et fractions de classes sont engagées dans une lutte proprement symbolique pour imposer la définition du monde social la plus conforme à leurs intérêts, le champ des prises de positions idéologiques reproduisant sous une forme transfigurée le champ des positions sociales[294].

L'auteur explique ici que chacun·e défend, notamment via le langage, la conception du monde social qui lui convient le mieux. De cette manière, le langage est moins une fenêtre neutre donnant accès au monde et aux rapports sociaux que ce qui les constitue en tant que tels. En enjoignant les femmes de la navale à ne pas s'exprimer et en les désignant d'« improductifs », on voit comment certains employés reconduisaient un ordre patriarcal via une pratique langagière telle que le silence et on comprend bien que certaines aient par exemple refusé d'être désignées ainsi.

[294] Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, *op. cit.*, p. 206-207.

Comme dans les propositions précédentes, le dispositif polyphonique instauré par la performance reconfigure le genre discursif de la visite guidée dans lequel la·le guide s'appuie sur des sources scientifiques élaborées par d'autres, mais « en produit une expression essentiellement nouvelle[295] » et « [...] efface les origines de son expertise et de sa polyphonie afin de préserver son rôle [296] [...] ». Dans la visite-performance qui nous occupe au contraire, l'artiste met en évidence la dimension résolument polyphonique de son discours. Le référent que constitue le groupe des femmes de la navale, n'est pas tant l'objet de la visite qu'un sujet multiple, qui substitue sa voix à celle de la guide. En rendant audibles leurs expériences individuelles, leurs perceptions variées et intimes, l'artiste fait apparaître comment elles partagent une existence collective ; à travers leurs discours s'exprime une certaine identité sociale, dont elles définissent les contours. Comme l'indique Luca Greco :

> La narration joue un rôle important dans la construction de l'expérience personnelle et des identités comme l'ont bien montré l'anthropologue linguistique Elinor Ochs et la psychologue Lisa Capps (Capps et Ochs 1995 ; Ochs et Capps 1996). D'une part la narration rend compte des identités aussi bien à un niveau social – les identités sont des thèmes et des catégories qui émergent et qui prennent forme dans la narration -, d'autre part la narration peut indexer des identités discursives comme celles de narratrice·teur de la narration[297].

À partir de cette réflexion, on peut dire que la narration construit l'identité sociale des employées de la navale qui définissent leur rôle et leur place dans l'entreprise, mais le caractère polyphonique de la proposition les constitue aussi comme les co-narratrices d'un discours collectif. Dans la performance et le dispositif polyphonique qu'elle instaure, s'élabore ainsi la communauté de femmes que constituaient les employées de la navale.

Élaborer une communauté de femmes, voilà aussi ce à quoi conduisent les visites de cimetières auxquelles invite Laure Fonvieille dans le cadre de *Celles d'en dessous*[298], créé en 2019 à Rennes et depuis déployées dans d'autres villes. Au fil du tour, les participant·es

---

[295] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles, définition générique et caractérisation discursive » dans Jean-Paul Dufiet, *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 30.

[296] *Ibid.*, p. 30.

[297] Luca Greco, « Du discours à la multimodalité : pour une approche praxéologique et multidimensionnelle à l'étude des narrations », dans Luca Greco (dir.), *La narration : du discours à la multimodalité*, *op. cit.*, p. 19.

[298] Laure Fonvieille, Compagnie La mort est dans la boîte, *Celles d'en dessous*, visite-spectacle, 2019, Cimetière de l'Est, Rennes, avec Camille Kerdellant, Charline Grand, Clémence Boissé, Emmanuelle Briffaud, Flora Diguet, Gaëlle Héraut, Hélène Vienne, Inès Cassigneul, Leïla Muse, Manon Payelleville, Maris Thomas, Mouna Belghali, Sandrine Jacquemont et Sophie Renou.

rencontrent des femmes qui se tiennent à côté de la tombe de celle qu'elles vont incarner, habillées de façon cohérente à l'époque à laquelle elle a vécu.



Figure 47. Laure Fonvieille, *Celles d'en dessous*, 2022 [2019], visite-performance, cimetière du Nord, Rennes, Les Tombées de la Nuit, photo Mélodie Centurion.

Dans un discours à la première personne, les actrices racontent la vie de celle qu'elles ressuscitent le temps de la visite : souvent des anciennes déportées mais aussi, selon les représentations, une archéologue, une artiste, une speakerine, une criminelle, et chaque fois, une illustre inconnue, qui guide le groupe avant de prendre, à la fin, la parole. Celle-ci s'interroge sur la postérité :

> Qu'est-ce qui fait que sa vie, disons ma vie, le temps du récit, mérite d'être racontée ? Y a-t-il une vie qui ne mériterait aucun récit ? Pas d'œuvre artistique, pas de trace dans les livres d'histoire alors on la garde si secrète qu'on pourrait l'oublier[299].

Comme dans les autres visites que j'ai présentées dans le cadre de cette constellation, on voit que le dispositif permet de développer deux niveaux de discours : le discours narratif, qui transmet ici des informations sur la vie de femmes décédées, et un discours réflexif qui questionne la façon dont on écrit l'histoire et sélectionne ce qui mérite d'être retenu ou non, sachant que l'histoire des femmes n'a pas été une priorité dans ce processus de sélection[300]. En réunissant, au fil du tour, le récit de personnes qui ont vécu à des époques différentes, qui ne se sont pas rencontrées et qui n'ont peut-être jamais entendu parler les unes des autres, la visite vient écrire une page de notre matrimoine oublié.

---

[299] Laure Fonvieille, *Celles d'en dessous*, visite, extrait de l'enregistrement de présentation. URL : https://cielmdb.com/2018/06/02/celles-den-dessous/ [consulté le 10/04/25].

[300] Comme le commente par exemple la journaliste Titiou Lecoq dans son ouvrage *Les grandes oubliées. Pourquoi l'histoire a effacé les femmes*, Paris, Collection Proche, 2023.

Le travail de Laure Fonvieille s'inscrit dans le théâtre documentaire, c'est-à-dire une forme théâtrale dont le document (ici, des archives), constitue le matériau premier, et à partir duquel la création est élaborée. Toutes les propositions qui s'inscrivent dans le théâtre documentaire ne prennent pas la forme de visite guidée et toutes les pièces n'œuvrent pas non plus à faire entendre la voix de personnes silenciées ou peu entendues, mais il est vrai que cette dernière caractéristique se retrouve dans de nombreuses propositions. Par exemple, c'est le cas dans : *Il racconto del Vajont* créé en 1993 par Marco Paolini et qui raconte la mort de milliers de personnes dans l'effondrement de terre dans le lac du barrage de Vajont, dans les Dolomites ; dans les pièces de Milo Rau, notamment *Histoire du Théâtre (I) la Reprise*, de 2018, qui reconstitue le contexte de l'assassinat homophobe d'Ishane Jarfi ; dans l'adaptation de l'essai de Didier Eribon *Retour à Reims*, par Thomas Ostermeir (en 2019), qui porte sur la classe ouvrière française, dans *Cicatriciel* de Yann Dacosta (en 2024), inspiré du récit autobiographique de Sarita Vincent Guillot, militant·e intersexe ; dans *F(l)ammes* d'Ahmed Madani (2016), qui donne la parole à dix jeunes femmes des quartiers ; dans *Cosmos* (2024), qui mêle le récit des pilotes d'avion du programme Mercury 13, interdites de partir dans l'espace alors qu'elles avaient été recrutées dans cet objectif, à la parole d'astrophysiciennes rencontrées par Kevin Keiss (l'auteur) et Maëlle Poésy (la metteuse en scène). Vous pensez certainement à bien d'autres exemples, issus du théâtre ou inscrits dans d'autres formes, notamment dans le documentaire bien sûr. Peut-être certain·es d'entre vous sont-elles·ils des habitué·es de l'émission radiophonique de Sonia Kronlund *Les pieds sur terre*, qui donne à entendre la voix des personnes interviewées sans commentaire de la part de la·du journaliste, ou encore au film *Les habitants*, dans lequel Depardon invite des personnes croisées au fil du chemin à poursuivre leur conversation face à la caméra, dans la caravane avec laquelle il se déplace. Qu'est-ce que vous avez dit ? Oui, tout à fait, alors pour celles·ceux qui ne l'auraient pas vu, *Ouvrir la voix* est un film d'Amandine Gay réalisé en 2017 et dans lequel s'enchainent les prises de parole de femmes noires issues de l'histoire coloniale européenne aux Antilles ou en Afrique. On peut aussi penser à *Comizi d'amore*, film de 1964 dans lequel Pasolini interroge des personnes de classes sociales variées sur leur rapport à la sexualité. Il serait bien trop long de citer tous les travaux qui donnent à entendre la voix de celles·ceux à qui le micro est rarement tendu, mais ce que je voudrais faire apparaître c'est que si la visite-performance est apparu comme un dispositif fécond pour reconfigurer les places occupées dans un contexte

de visite et rendre audibles des personnes peu entendues, d'autres formats sont aussi développés en ce sens. Dans les visites-performances que nous avons observées comme dans les projets que j'ai rapidement mentionnés, ce principe impose aux artistes de réfléchir à leur place, leur rôle et leur statut au moment de partager les récits qui leur ont été confiés – qu'elles·ils appartiennent ou non à la minorité sociale dans laquelle s'inscrivent les personnes qui ont partagé leurs histoires. Comme on l'a vu ensemble, les performeur·ses ne parlent pas à la place d'un groupe silencié – démarche paternaliste qui reconduirait la domination déjà subie[301] – mais lui délèguent la prise de parole propre à leur statut d'auteur·rice. On peut voir un parallèle entre cette démarche et les réflexions développées par Aron Arnold et Luca Greco concernant la posture à adopter en tant que chercheurs en sciences humaines et sociales vis-à-vis du groupe investigué. Ils indiquent, à propos des travaux de Stone et Priestley :

> [...] la "recherche participative", celle qui fait intervenir les membres "insiders" dans la recherche, n'est pas en soi un gage pour que celle-ci devienne émancipatrice (Stone et Priestley 1996 : 709). Pour qu'une recherche soit émancipatrice, il faut qu'elle vise à transformer ceux que l'on appelle les objets d'étude en sujets[302].

En transposant ces réflexions méthodologiques au domaine artistique, on peut considérer qu'une condition pour qu'un projet collaboratif soit émancipateur, réside dans la capacité des artistes à constituer le groupe de participant·es en sujet. Que les œuvres instaurent ou non un dispositif réflexif à partir duquel interroger la façon dont on écrit l'histoire, elles la complètent en donnant à entendre des récits tus, peu audibles ou surtout peu diffusés.

La constellation que je viens de commenter nous a amené·es à réfléchir à la restitution et au partage de récits élaborés par d'autres que soit et le caractère polyphonique des visites apparaît comme un moyen pour faire des participant·es les sujets et non uniquement les objets – les référents – du discours. De la sorte, on peut voir dans ces propositions artistiques, une façon de constituer ce que Bourdieu, cité par Marie Veniard, appelle « l'espace des points de vue », à savoir « une représentation complexe et multiple,

[301] Anne-Charlotte Husson, « Parler à la place des autres : enjeux politiques, enjeux éthiques », *Hypothèses*. URL : https://cursives.hypotheses.org/438 [consulté le 24/06/2025].

[302] Aron Arnold, Luca Greco, « Légitimité du chercheur et pratiques de catégorisation en contexte ethnographique », *Les cahiers de praxémique*, n° 59, 2012, p. 131-148.

fondée sur l'expression des mêmes réalités dans des discours différents, parfois inconciliables[303] ».

Nous l'avons vu au fil de la découverte de *Grandeur Nature* d'Anne-Sophie Turion ainsi que dans les visites-performances que nous venons d'observer ensemble, la polyphonie instaurée par les dispositifs contribue bien souvent à la diffusion d'une parole intime qui se substitue à l'énonciation experte que l'on pourrait attendre de la·du guide. Si ces propositions reconfigurent le format de la visite guidée, notamment les places des trois éléments qui la composent (guide, visiteur·se, référent), on peut se demander dans quelle mesure le fait d'inscrire l'intimité au cœur d'une visite peut aussi reconfigurer notre perception de ce que constitue le référent culturel.

Je vous propose pour cela d'observer la constellation du cadenas ouvert, ou, plus précisément, l'étoile la plus brillante à laquelle il donne accès.

[303] Pierre Bourdieu (dir.), *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 14, cité par Marie Veniard, « "Ne pas parler à la place des premiers concernés" : questionnements méthodologiques autour de la variation dialogique d'un impératif langagier dans le milieu des militants pour les droits des étrangers en France », *Glottopol*, n° 36, 2022. URL : https://journals.openedition.org/glottopol/1698 [consulté le 24/06/2025].

La constellation du cadenas ouvert



Figure 48. La constellation du cadenas ouvert.

Je ne vais commenter qu'une seule œuvre de cette constellation, œuvre dans laquelle l'artiste ne sollicite pas les histoires d'inconnu·es mais nous livre les siennes. Il s'agit de Sophie Calle dont la pratique puise constamment dans sa vie intime.

Du 27 mars au 29 mai 1994, elle expose des objets personnels au sein du musée Boymans-van Beuningen à Rotterdam, et invite à une visite guidée par le biais d'un enregistrement et des notices autobiographiques qui accompagnaient les objets exposés[304]. Pour chaque pièce, l'artiste livre des anecdotes intimes sur sa vie ; de la sorte, « Sophie Calle transforme l'espace de l'exposition en espace autobiographique[305] ». Les objets de l'artiste (un seau en plastique, une perruque, une chaussure, des tasses, par exemple) contrastent avec les pièces exposées dans le musée. Banals, ils dénotent auprès des vases en terre cuite et des assiettes antiques, et constituent paradoxalement une forme d'originalité, de singularité au milieu des artefacts de la collection. Et cette singularité est redoublée par le récit de Sophie Calle, qui inscrit chaque pièce dans un récit personnel et intime. À propos du magazine *Télé Star*, l'artiste livre par exemple un souvenir lié à sa grand-mère :

[304] Sophie Calle, *Absent*, du 27 mars au 29 mai 1994. Exposition et itinéraire proposé via un enregistrement et des notices autobiographiques, musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas.

[305] Rosa Saverino, « La visite guidée et l'exposition du "moi" de Sophie Calle », *Dalhousie Franch Studies*, vol. 89, 2009, p. 95.

> Elle vivait avec sa télévision. Quand elle est tombée malade, on l'a emmenée à l'hôpital. Elle y est restée plusieurs mois. Elle y est morte le 26 décembre 1986. Alors je suis allée chez elle pour y chercher un souvenir. J'ai choisi d'emporter l'hebdomadaire sur la table basse devant la télévision : son dernier Télé Star. Pour ma grand-mère et sa maison, la vie avait cessé dans la semaine du 16 au 22 août 1986[306].

En exposant des objets qui n'ont de valeur ni artistique ni patrimoniale, en les accompagnant de récits personnels, l'artiste rompt avec le musée en tant qu'espace qui réunit et diffuse un héritage historique et culturel commun ; elle rompt dans le même temps avec le genre discursif de la visite en tant qu'il met en relation le public avec un référent « digne d'être visité parce qu'il est authentique, ou considéré comme tel, et parce qu'il est valorisé par la communauté culturelle ou par le groupe social[307] ». Cette double rupture, tout en surprenant nos attentes de visiteur·ses, contribue cependant à rappeler la dimension individuelle et personnelle des artefacts qui composent la collection du musée. En effet, eux aussi ont fait partie de la vie d'individus, eux aussi portent le souvenir d'histoires personnelles. Dépourvus d'une visite guidée, ils restent cependant muets. Finalement, en faisant d'objets intimes des pièces de collection, en les constituant comme les référents de la visite, la proposition vient questionner notre perception des expôts qui se trouvent dans les espaces d'exposition et invite à imaginer la vie intime de ces objets, présentés comme témoins d'un groupe humain, à une époque donnée.

Je vous propose à présent de nous intéresser à une constellation qui est un peu moins visible car plus éloignée. En effet, *Grandeur Nature* d'Anne-Sophie Turion est en orbite avec elle mais de façon plus lointaine, car cette constellation ne réunit pas des visites-performances. Si les œuvres qui la composent ne vont pas me permettre d'approfondir mes réflexions sur ce format, elles nous donneront par contre des éléments pour comprendre un aspect constitutif de la proposition d'Anne-Sophie Turion, le fait de performer la parole de quelqu'un·e d'autre.

N'hésitez pas à zoomer au maximum avec le télescope ; est-ce que vous l'avez trouvée ?

[306] Sophie Calle, *La visite guidée*, Rotterdam, musée Boymans-van Beuningen, 1994.

[307] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles, définition générique et caractérisation discursive » dans Jean-Paul Dufiet, *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 33-34.

La constellation de la parole performee



Figure 49. La constellation de la parole performée.

Au fil du tour auquel elle nous convie, Anne-Sophie Turion transmet les histoires qu'ont partagées avec elle les habitant·es de Cleunay et de La Courrouze. Dans la reconstitution de la visite-performance de l'artiste, nous avons vu qu'elle mélange plusieurs niveaux de discours : à certains moments elle parle des protagonistes que nous croisons, à d'autres elle partage leurs propos au discours direct et à d'autres encore, elle glisse leurs mots dans un discours indirect libre qui nous donne l'impression d'entendre les habitant·es, comme si elles·ils s'adressaient à nous. En ce qui concerne l'artiste, il ne s'agit pas, tout d'un coup, d'endosser un rôle, de changer d'identité, mais plutôt de performer la parole d'un·e autre, de se faire la passeuse d'une expression verbale déjà énoncée. C'est à cet aspect que nous allons nous intéresser dans l'exploration de cette dernière constellation. Prenez le télescope pour mieux voir la première étoile.

La personne que vous voyez est Robert Cantarella, qui s'emploie au même exercice. Dans son cas, il s'agit de *Faire le Gilles*[308], c'est-à-dire de répéter les cours de Gilles Deleuze en respectant l'élocution du philosophe, ses intonations, hésitations et même ses toux. Par contre l'artiste n'imite pas corporellement le philosophe. Il n'est pas grimé ni déguisé ; son corps est bien le sien, ses gestes aussi. La proposition consiste ainsi à donner corps à des

[308] Robert Cantarella, *Faire le Gilles*, création 2010, avec Robert Cantarella et Alexandre Meyer.

paroles prononcées par le passé, à les incarner, permettant de la sorte l'expérience de les écouter. Robert Cantarella rend ainsi accessible le propos de Deleuze tout en le mettant à distance. En effet, si le discours se déploie devant nous, dans un simulacre de simultanéité, il ne nous est pas possible d'interagir avec l'orateur, quand bien même il poserait des questions ou répondrait aux sollicitations formulées par ses élèves et transmises dans ce cas-là, par Alexandre Meyer, complice de Cantarella. On peut ici reprendre l'expression que Marion Boudier et Nicolas Rollet emploient à propos de l'Encyclopédie de la parole - dont je vais vous parler dans un petit moment – et dire de cette parole qu'elle est « *readymade*[309] ». Et c'est peut-être justement parce qu'il s'agit d'un *readymade*, d'un *reenactment*, que l'interaction avec le public devient impossible.

Robert Cantarella n'est pas le seul à performer une parole à partir de l'écoute d'un enregistrement initial, diffusé à l'oreillette. Plusieurs dispositifs théâtraux procèdent de la sorte. Je ne vais pas établir un panel exhaustif de tous les projets qui emploient ce procédé mais voici quelques exemples à partir desquels je vous propose de réfléchir. Dans *Deutschland 2*[310], du collectif Rimini Protokoll, réalisé en 2002, 237 interprètes répètent un débat qui anime les parlementaires allemands et qui leur est retransmis à l'oreille.

En 2012, avec *Le Vrai débat*[311], Karim Bel Kacem invite trois acteur·rices à réenacter, en direct, le débat qui oppose François Hollande et Nicolas Sarkozy dans l'entre deux tours de la présidentielle, à partir de la diffusion, via oreillettes de ce qui est diffusé à la télévision. Dans *Gob Squad's Kitchen (You've never had it so good)*[312] du collectif anglo-allemand Gob Squad, les acteur·rices initiaux tentent de reproduire l'atmosphère qui régnait pendant le tournage de *Kitchen* d'Andy Warhol.

À la suite de désaccords quant à l'interprétation et la mise en scène, les commédien·nes choisissent des membres du public pour les remplacer et leur transmettent, via un casque, des répliques à répéter et des indications de jeu. Dans *Reconstitution : Le*

[309] Marion Boudier, Nicolas Rollet, « L'Encyclopédie de la parole : du document à sa performance », *Thaêtre*. URL : https://www.thaetre.com/2022/11/08/lencyclopedie-de-la-parole/ [consulté le 25/06/2025].

[310] Rimini Protokoll, *Deutschland 2*, 2002, spectacle, Schauspielhalle, Bonn, Allemagne.

[311] Karim Bel Kacem, *Le Vrai débat*, 2012, performance filmée, avec Karim Bel Kacem, Philippe Wicht, Pauline Schenider et Alain Guerry.

[312] Gob Squad, *Gob Squad's Kitchen (You're never ha dit so good)*, 2007, spectacle, Prater de la Volksbühne, Berlin, Allemagne.

procès de Bobigny[313], conçu par Émilie Rousset et Maya Boquet en 2019, les acteur·rices et le public se déplacent d'îlot en îlot pour, respectivement, transmettre ou écouter le témoignage de personnes liées, parfois indirectement, au procès dans lequel Gisèle Halimi a défendu Marie-Claire Chevalier, accusée d'avortement.

Équipé·es d'oreillettes, les commédien·nes portent tour à tour la voix d'une personne différente : celle de témoins du procès mais aussi de personnalités publiques contemporaines, qui, comme par exemple la philosophe Camille Froidevaux-Metterie, ont développé une réflexion sur l'avortement. À partir de ces exemples, on voit comment le fait de performer une parole diffusée en direct instaure inévitablement une réflexion quant au statut de l'archive. Le procédé permet d'une part de transmettre, directement, une parole inscrite dans un contexte politique, social ou artistique spécifique, mais instaure d'autre part un dispositif réflexif vis-à-vis de cette parole, qui nous est livrée en tant que telle. Elle devient de fait un matériau artistique, susceptible de se transformer ou d'être transformé par le dispositif par lequel elle passe pour arriver sur scène.

Performer une parole existante est aussi ce à quoi ont abouti les collectes et travaux des membres du collectif l'Encyclopédie de la Parole, fondé en 2007. Comme l'indique Nicolas Fourgeaud :

> La forme première de l'Encyclopédie de la Parole visait à rassembler des personnalités aux compétences et intérêts distincts en vue de constituer une archive de documents de parole enregistrés, artistique ou non, pour ensuite développer, à partir d'une écoute attentive et analytique des dits documents, un traitement écrit (articles) et performantiel (pièces sonores, formes relevant du spectacle vivant…)[314].

L'auteur explique ici que la collecte de documents constitue la première étape de travail du collectif et il indique un peu plus loin que cette première étape entraîne inévitablement la deuxième, celle du classement des documents. Les caractéristiques formelles des enregistrements déterminent leur organisation car le collectif propose d'étudier « comment on parle plutôt que ce dont on parle, [d'] observer une forme en action plutôt que ce qu'elle signifie[315] », comme l'indique Nicolas Fourgeaud, qui se demande ensuite dans quelle

[313] Émilie Rousset, Maya Boquet, *Reconstitution : le procès de Bobigny*, 2019, spectacle.

[314] Nicolas Fourgeaud, « Les conférences de l'Encyclopédie de la Parole : entre essai théorique, outil didactique et expérience d'écoute », dans Laurence Corbel, Christophe Viart, *Paperboard. La conférence performance : artistes et cas d'étude*, *op. cit.*, p. 184-185.

[315] *Ibid.*, p. 184-185.

mesure il est possible de séparer la forme du sens. De fait, il précise un peu plus loin que les analyses menées par le collectif mettaient elles-mêmes à mal l'approche formaliste de la parole à laquelle elles·ils étaient censé·es se cantonner[316]. Les travaux donnent lieu à plusieurs réalisations : des pièces sonores composées de documents réunis en fonction de proximités formelles, parfois précédées de conférences qui orientent l'attention des auditeur·rices vis-à-vis de l'enregistrement diffusé juste après, des ateliers avec le public, des spectacles : *Parlement*[317], la série des *Suite*[318], et *Jukebox*[319]. Dans le cas de *Parlement*, mis en scène par Joris Lacoste, l'interprète Emmanuelle Lafon reproduit sans transition des extraits qui interpellent par leurs différences.

En entendant l'enchainement d'une publicité, d'un discours politique, d'un extrait de série ou d'un commentaire sportif (pour n'en citer que quelques-uns), on est frappé·es par les variétés formelles de l'élocution, du ton, du débit, de la voix, caractéristiques de chaque extrait reproduit. Marion Boudier et Nicolas Rollet indiquent d'ailleurs :

> L'archive sonore est la trace d'un savoir produit par d'autres par rapport auquel elle joue plutôt le rôle d'un "dispositif d'insistance", pour reprendre la formule proposée par Éric Méchoulan dans ce chantier. Comme certaines branches de la sociolinguistique et de l'ethnosociologie s'intéressent aux puissances d'agir et de créer des agents pour révéler leurs compétences culturelles et langagières, les spectacles de l'EdP font écouter des documents pour donner à entendre l'expertise et l'inventivité des sujets parlants[320].

En juxtaposant des paroles diverses, apparaît en effet la créativité de la personne qui s'exprime, mais en donnant à entendre des extraits qui se déploient dans des contextes variés, la performance fait aussi apparaître que nos prises de parole sont normées et déterminées par le contexte dans lequel elles sont proférées. Extraire la parole ou l'expression verbale de son contexte d'émission peut d'ailleurs produire une sensation de grande étrangeté, c'est ce que nous montre la performance *Rire*[321] réalisée par Antonia Baehr à la suite d'une résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers – où se réunissait d'ailleurs

---

[316] *Ibid.*, p. 186.

[317] Encyclopédie de la parole/Joris Lacoste, *Parlement*, 2009, spectacle, avec Emmanuelle Lafon.

[318] Encyclopédie de la parole/Joris Lacoste, *Suite* n°1, 2013, n°2, 2015, n°3, 2017, n°4, 2020, spectacle.

[319] Encyclopédie de la parole/ Joris Lacoste, *Jukebox*, depuis 2019, spectacle.

[320] Marion Boudier, Nicolas Rollet, « L'Encyclopédie de la parole : du document à sa performance », *op. cit.*

[321] Antonia Baehr, *Rire*, 2008, performance.

l'Encyclopédie de la Parole à ses débuts. Pendant 40 minutes, l'artiste rit, seule sur scène, sans que rien ni personne ne semble susciter une telle réaction. Pour autant, son rire n'est pas continu ni homogène, en ce sens, on devine parfois, à travers les multiples formes qu'il prend, les situations qui auraient pu l'entraîner.

Dans le cas d'Yves Chaudouët et de *WAWGAWAWD ?*[322] réalisé en 2003, il s'agit cette fois de performer une parole mais à partir d'un texte correspondant au discours prononcé dans le passé.

L'artiste reprend ici la partition de la conférence de John Cage intitulée *Where are we going ? And what are we doing ?* qu'il a traduit et qu'il fait interpréter par quatre comédiens. En effet, le texte est lui-même réparti en quatre colonnes et chaque orateur en a une en charge, qu'il énonce de façon réglée vis-à-vis de ses partenaires. La salle est plongée dans l'obscurité et derrière eux sont projetés des travaux d'Yves Chaudouët. La polyphonie entrave à de nombreuses reprises la compréhension du texte, s'y substituant alors une dimension musicale. L'ensemble compose petit à petit une forme confuse, qui constitue peut-être une sorte de réponse aux questions posées dans le titre de la conférence.

Au fil de l'exploration de cette constellation, nous avons vu comment les artistes se saisissent du langage pour en faire un matériau performatif qui met bien souvent en évidence le contexte d'émission de sa première occurrence.

Est-ce que certain·es ont des questions ou voudraient ajouter quelque chose ? Bon, alors il est maintenant temps de mettre fin à notre voyage dans le ciel.

[322] Yves Chaudouët, *WAWGAWAWD ?*, 2003, performance.

ENTRETIEN AVEC ANNE-SOPHIE TURION

Avant de monter un nouvel étage, voici le QRcode à partir duquel écouter l'enregistrement de l'entretien qu'Anne-Sophie Turion m'a accordé. Installez-vous confortablement et faites-moi signe quand vous êtes prêt·es !



C'est bon pour tout le monde ? Oui bien sûr, s'il ne vous reste qu'une ou deux minutes, vous pouvez finir en montant l'escalier !



4ÈME ÉTAGE

EXPOSER LES VISITEUR·SES

RECONSTITUTION DE LA VISITE-PERFORMANCE *MUSEE DU TERRORISME* DE STEPHANE DEGOUTIN ET GWENOLA WAGON

Tout le monde est là ? D'accord, j'attends deux minutes que les autres arrivent…

Bien, allons-y.

DEBUT DE LA VISITE

Dans l'espace au seuil duquel nous nous trouvons, nous allons découvrir la visite-performance *Musée du terrorisme* de Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon. Elle s'inscrit dans un programme expérimental de recherche-action porté par l'atelier international du grand Paris, le ministère de la culture et de la communication, ainsi que la cité de l'architecture et du patrimoine. Pendant un an, des chercheur·ses, architectes, urbanistes et artistes, se sont consacré·es à un lieu du grand Paris (le plateau de Saclay, l'aéroport de Roissy, La Défense, Rungis, La Courneuve, Saint-Denis, le chantier naval d'Achères, la cité de l'architecture et du patrimoine) à partir des questions suivantes : « Qu'est-ce qui fabrique aujourd'hui l'identité d'une grande métropole ? Comment pouvons-nous, habitants d'un territoire urbain, y trouver notre appartenance et y inventer notre destin ? Quels sont les projets collectifs porteurs de notre expérience commune d'un territoire donné, à savoir y vivre, travailler, s'y divertir, y circuler ? ». En « 24H Chrono », titre de l'événement de restitution du programme, le public est invité à découvrir les huit sites d'investigation et les propositions qui ont découlé du travail des équipes affiliées. À l'aéroport de Roissy, l'agence de paysage Taktyk et le laboratoire LRA de l'École Nationale

Supérieure d'Architecture de Toulouse, ont installé un lieu de rencontre au niveau de la station RER Charles de Gaulle 1. Cet espace de dialogue ouvert dès l'après-midi du vendredi 31 mai 2013, est accompagné, de 21h30 à 23h30, de quatre propositions artistiques : Philippe Lamy émet une bande sonore à partir de sons récoltés dans l'aéroport, Jean-François Pirson propose un parcours autour du bâtiment, Dominique Blais diffuse sur des ondes radio une bande son, et Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon invitent les participant·es à suivre la performance *Musée du terrorisme*, annoncée sous le nom de *Musée de l'aéroport* pour ne pas heurter le personnel du site, déjà hésitant vis-à-vis de l'accueil de propositions artistiques en son sein. À part le fait de vivre des « expériences sensorielles » via des « parcours et dispositifs sonores dans l'aéroport », tel que c'était annoncé dans le dépliant de l'événement, les participant·es ne savent pas en quoi consistent les propositions artistiques. Vous l'avez compris, celle de Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon prend la forme d'une visite. Un guide conduit dans l'espace aéroportuaire un groupe équipé d'oreillettes. Il est en majorité composé de personnes intéressées par « l'urbain » (chercheur·es, architectes, urbanistes), par des familier·es du travail des artistes et par des voyageur·ses arrivé·es en avance à leur vol et ayant découvert l'événement via le stand installé dans le hall du RER B.

L'aéroport est un lieu de passage, il fait la transition entre un point de départ et un point d'arrivée. Selon la définition de l'anthropologue Marc Augé, c'est un « non-lieu [323]». Il se distingue en ce sens des endroits dans lesquels sont organisées traditionnellement les visites guidées, et qui, tels les musées, ont pour mission de conserver les objets exposés au public. Au sein de l'espace aéroportuaire, une multiplicité d'activités et de buts s'entremêlent. Le flux constant qui l'anime semble à l'antithèse de la démarche lente et recueillie qui est souvent celle des amateur·rices d'art devant les tableaux. Est-ce que, comme le suggère le titre de la performance, l'aéroport peut s'apparenter à un musée, à un

[323] Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.48 : « [L'intelligence de l'espace] aboutit concrètement à des modifications physiques considérables : concentrations urbaines, transferts de population et multiplication de ce que nous appellerons "non-lieux", par opposition à la notion sociologique de lieu, associée par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de culture localisée dans le temps et l'espace. Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. »

musée du terrorisme ? Qu'y a-t-il à montrer et à voir dans un lieu de passage ? Peut-on réellement être spectateur·rice d'un espace en mouvement constant ?

Si le lieu est surprenant, le déroulement de la visite se distingue aussi, en certains points, de ce qui est attendu dans un tel cadre – maintenant que vous commencez à être familier·es des visites-performances, vous deviez vous en douter. Le guide se passe du mot d'accueil qui initie traditionnellement une visite, qui permet d'en définir le référent culturel[324] et de présenter les étapes prévues[325]. Il ne justifie pas sa présence dans l'endroit, ne se renseigne pas sur les attentes de son auditoire. Il s'adresse à lui via un micro, objet qui permet de l'identifier comme guide, et qui le dispense de parler fort. Chaque membre reçoit les paroles au creux de son oreille, mais sans interagir avec celui qui les profère : pas une question ne lui sera posée. Cette absence d'échanges entre les visiteur·es et le guide (en dehors du commentaire unilatéral prononcé par celui-ci) est inattendue dans le cadre d'une visite ; les travaux de sciences du langage portant sur le sujet indiquent que si la visite guidée s'apparente à une situation monologale, elle donne lieu, dans les faits, à des dialogues et à de multiples interactions entre les participant·es et la·le guide[326]. Tout au long de la visite, le groupe se déplace sans que le parcours soit ponctué d'étapes présentées comme telles, lentement, à l'inverse de la plupart des personnes qui les entourent et dont la démarche décidée indique qu'un but précis les anime. À aucun moment le guide ne désigne le lieu dans lequel il se trouve par son nom, et on comprend rapidement que l'aéroport Charles De Gaulle à Paris n'est qu'un prétexte pour parler de « l'espace aéroportuaire » en général, de cet espace propice aux attentats. C'est en effet de cela qu'il va être question dans le cadre

[324] Détrie, Siblot, Verine 2001, p. 293-294 ; repris par Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles, définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 22.

[325] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles, définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 35-36 : « L'ouverture a trois fonctions qui découlent des points suivants : le caractère humain de l'activité discursive, les obligations du cadre professionnel, et l'aspect préparé de la VG [visite guidée]. L'ouverture est d'abord un accueil des V [visiteur·ses] par le G [guide], une prise de contact avec une présentation visuelle des acteurs. [...] L'ouverture a donc, aussi, la fonction de *captatio benevolentiæ*, comme le définit la rhétorique classique. [...] Mais le G [guide] se livre surtout à une présentation succincte de la VG [visite guidée], en précisant le programme de V [visite] et le programme discursif [...]. Enfin, l'ouverture instaure la relation de communication qui prévaudra pendant la VG [visite guidée]. »

[326] *Ibid.*, p. 26-27 : « La VG [visite guidée] contient du dialogue et des échanges entre le G [guide] et les V [visiteur·ses] parce que la force de la situation de communication l'emporte sur le cadre générique. Plus encore, la prise de parole par les V [visiteur·ses] peut même être ressentie, par les V [visiteur·ses] et par le G [guide], comme un accomplissement positif du contrat de la VG [visite guidée]. »

de cette visite, et le discours du guide prend la forme d'un commentaire général sur les risques qui guettent l'endroit où il se trouve. Selon le TLFi, un « risque » est un « danger éventuel, plus ou moins prévisible, inhérent à une situation ou à une activité[327] ». Le risque est une hypothèse, une crainte qui peut se réaliser ou non, l'idée d'un événement qui ne se déroulera peut-être jamais. Là encore, le guide détourne la fonction traditionnelle de la visite guidée, qui s'attache plutôt à rendre compte d'événements passés et à présenter des objets concrets. Partant du constat de l'incongruité d'une proposition qui consiste à réaliser une visite guidée sur quelque chose qui n'existe pas encore, dans un endroit de passage, je vous propose de nous interroger sur ce qui est réellement montré aux participant·es dans le cadre de la visite en nous posant la question suivante : de quoi l'aéroport devient-il réellement le musée au cours de la performance ? Pour répondre à cette interrogation nous irons tout d'abord de ce côté, afin d'observer comment les propos du guide font de l'aéroport un organisme vivant et comment ce parallèle met en exergue notre vulnérabilité. Nous verrons par la suite comment le phénomène d'exhibition qui se joue dans l'espace aéroportuaire invite paradoxalement le public à se sentir observé alors qu'il se pensait spectateur. Cela nous permettra d'étudier, dans le troisième espace, comment le performeur réussit à faire apparaître les sensations intimes et invisibles du lieu et de celles·ceux qui le parcourent.

La performance a été filmée et la reconstitution de la visite-performance se base sur la captation qui en a été faite. J'envisagerai cette captation non pas comme un témoin impartial de la visite, mais comme un objet construit dans une perspective artistique. En ce sens je commenterai certains cadres, plans et raccords qui me semblent éloquents au regard de la proposition performative. La visite a été donnée plusieurs fois à la suite et la vidéo est le fruit d'un montage de séquences filmées au cours de plusieurs performances, c'est ce qui explique le changement de participant·es visible sur les photographies que vous observerez au fil du tour. Allons-y maintenant que j'ai fini cette longue contextualisation !

[327] D'après la définition du TLFi. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/risque [consulté le 21/12/2023].

L'aeroport, un organisme vivant qui fait des spectateur·rice·s les membres d'un corps collectif

Une confusion entre l'humain et la machine

Il est fréquent que des visites guidées se déroulent dans des lieux publics, afin de présenter certaines particularités architecturales, de commenter l'histoire du site et des personnes qui l'ont habité. Dans le cadre de la visite-performance qui nous occupe, le guide ne donne pas accès à une altérité ; il ne met pas en relation deux époques, deux cultures, mais fait plutôt apparaître l'interdépendance des spectateur·rices et du lieu qu'elles·ils parcourent.

Comme je l'ai évoqué, le guide ne présente pas le programme de la visite. Il entraîne un groupe à sa suite, sans lui indiquer les étapes prévues et sans lui donner un plan des lieux. Une fois franchie la porte de l'aéroport, les visiteur·es sont privé·es d'autonomie puisqu'elles·ils ne peuvent pas adapter le parcours à leurs envies. Ce dispositif donne l'impression que l'espace est policé et qu'il n'est pas possible de prendre un chemin au hasard. Les participant·es sont obligé·es de s'en remettre au guide et à sa parole qui les pénètre doublement : c'est via des écouteurs, insérés dans leurs oreilles, qu'elles·ils l'entendent ; c'est cette parole qui, tel un chant de sirènes, entraîne leur corps à la suite de celui qui l'émet. Cette voix reçue physiquement, de façon « interne », se substitue en quelque sorte aux messages émis par le cerveau de chacun·e, comme si une fois dans l'aéroport, les usager·es devaient se laisser commander. Nous avons déjà constaté qu'aucune question n'était posée au guide par les participant·es, qu'aucune remarque ne lui était formulée. Ce phénomène s'explique doublement : tout d'abord le performeur n'invite pas les membres du groupe à s'exprimer, par ailleurs le dispositif que je viens de décrire entrave une potentielle prise de parole. Les participant·es sont équipé·es d'oreillettes pour écouter, mais pas de micro pour réagir aux propos qu'elles·ils entendent. L'équipement nie en quelque sorte tout droit de réponse au public, qui est placé dans une position de réception.

Le pas décidé des personnes présentes dans l'espace, suggère qu'elles suivent aussi un chemin pré-défini dont elles ne peuvent dévier. Et en effet, certaines zones leur sont

interdites, notamment « le secteur sûreté » dans lequel seuls les « [passants] stériles » peuvent pénétrer. En ce sens, des « contrôles » sont « institués aux limites des zones ». Le terme de « contrôle », associé à celui de « qualification » prononcé peu après, renforce la sensation que les passant·es sont soumis à une évaluation exercée par l'espace aéroportuaire, comme si la « machine aéroport » avait pris les commandes d'un lieu construit initialement par et pour les êtres humains. L'espace impose son « mode d'emploi » pour reprendre les mots de Marc Augé :

> Mais les non-lieux réels de la surmodernité, [...] ont ceci de particulier qu'ils se définissent aussi par les mots ou les textes qu'ils nous proposent : leur mode d'emploi en somme, [...] qui a recours tantôt à des idéogrammes plus ou moins explicites et codifiés (ceux du code de la route ou des guides touristiques), tantôt à la langue naturelle. Ainsi sont mises en place les conditions de circulation dans des espaces où les individus sont censés n'interagir qu'avec des textes sans autres énonciateurs que des personnes "morales" ou des institutions [...].[328]

Comme l'explique l'auteur, les autoroutes, supermarchés et aéroports organisent, à partir d'écriteaux et de symboles, les déplacements des personnes qui les traversent. À partir de la vidéo de la performance, on repère en effet dans l'espace de nombreux signes qui indiquent des directions (des flèches, orientées à la fois vers la gauche, la droite et le bas), des zones (via des pictogrammes et des chiffres), tandis que des bornes imposent l'arrêt et le contrôle.

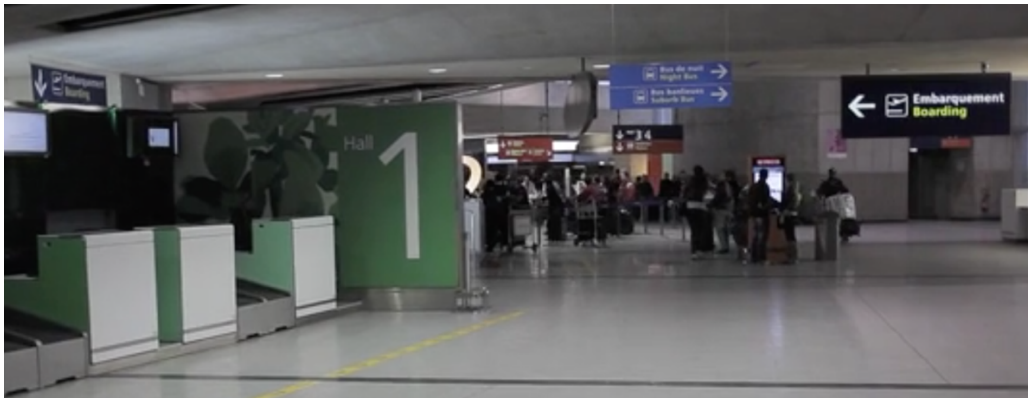


Figure 50. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 1'23.

[328] Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 120-121.

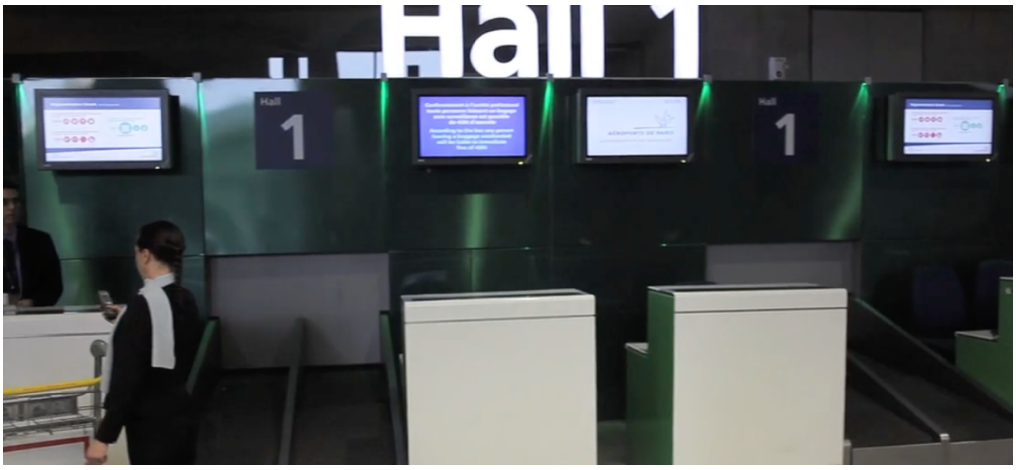


Figure 51. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 0'57.



Figure 52. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 4'31.

Le corps des usager·es respecte la voie qui lui correspond et sur laquelle il a été mis. La transcription multimodale que vous pouvez observer ici permet de repérer la façon dont les usager·es se déplacent au milieu de la foule.

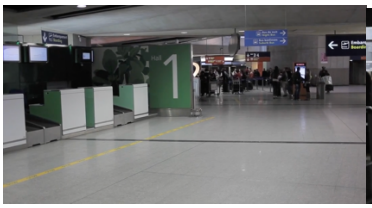
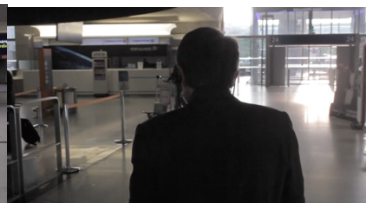
PE : performeur @

CA : camera #

EX : extérieur (gens extérieurs) +

1. PE : #pour accéder à l'utopie de l'omniprésence

   CA #filme derrière PE---→(l.3)

2. le voyageur se soumet au rituel de la

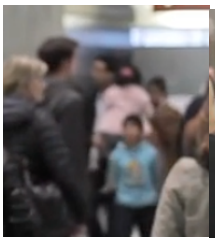
3. transparence (2) il se voit à débarrasser de ses#

---→#

4. #+bagages de sa ceinture de ses chaussures passer au

   CA #fime derrière groupe --→(l. 8)

   EX +passent au travers du groupe--→(l. 8)




5. travers du détecteur de métaux du scanner intégral et



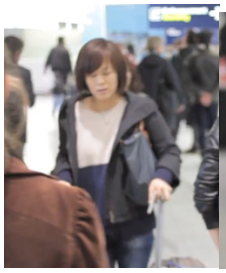
6. autres machines de décryptage son corps se retrouve

7. infiltré par diverses technologies scanné analysé étudié

8. observé anticipé+ il devient transparent##Dariu Gavrila a

   CA ---→##filme milieu -->>

   EX. -->+




9. concocté avec l'aide d'experts une base de données de
10. comportements elle consiste en une liste d'actions qui
11. combinées forment un scénario

Comme vous le voyez sur cette transcription, les corps se croisent et se traversent sans que cela ne produise d'interférence. Le lieu, tel qu'il est appréhendé, devient ainsi un espace ritualisé, qui suppose la maîtrise de ce que Wulf appelle « un savoir pratique[329] » : chacun·e sait où s'arrêter, quand avancer et comment se faufiler au milieu des obstacles que constituent les autres corps en mouvement. Si le chercheur relève le rôle des rituels dans la constitution des communautés[330], on peut noter que l'espace ritualisé que représente l'aéroport contribue à la création d'une communauté paradoxale dans le sens où les interactions des personnes entre elles sont limitées et contraintes par les étapes de circulation imposées par le lieu.

L'énumération des participes passés « Scanné, analysé, étudié, observé, anticipé » donne à entendre que le corps de la·du passant·e est soumis à des étapes d'inspection multiples, qui conduisent à son effacement puisqu' : « il devient transparent ». L'individu disparaît sous l'emprise de l'aéroport, véritable machine vivante qui exerce son pouvoir sur les usager·es. Il prend progressivement la forme d'un organisme : le plan du bâtiment évoque une planche d'anatomie sur laquelle apparaîtrait la façon dont chaque membre serait lié aux autres.

[329] Christoph Wulf, « Introduction. Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales », trad. de l'allemand par N. Gabriel, *Hermès, La Revue*, n° 43, 2005, p .19 : « Pour être en mesure d'agir avec compétence dans le social, il est nécessaire de disposer d'un savoir pratique plus que théorique. Le savoir pratique rend l'homme capable de répondre aux exigences qui se posent à lui dans différents champs sociaux, dans les institutions et les organisations. Une part importante de ce savoir s'acquiert dans les processus rituels mimétiques. »

[330] *Ibid.*, p. 12 : « Les communautés sociales se sont constituées par des formes ritualisées d'interaction et de communication verbale et non verbale (Wolton, 1997, 2005). Les dispositifs rituels sont accomplis comme sur le plateau d'un théâtre. Par le biais de la mise en scène et de la représentation scénique, on assiste à l'avènement des diverses formes de cohésion, d'intimité, de solidarité et d'intégration d'une communauté. »



Figure 53. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 4'43.

Organisés autour d'une colonne vertébrale, les six étages du site sont six parties dans lesquelles les flux humains se croisent sans se faire obstacle, chacun·e suivant le couloir qui, tel un vaisseau sanguin, la·le conduira à sa destination. Les nombreux escaliers qui semblent s'entremêler ressemblent en ce sens à un intestin immense : les usager·es se trouvent au sein d'un ensemble complexe dans lequel il ne faut pas prendre le risque de se perdre.



Figure 54. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 11'.

La privation d'autonomie qu'instaure l'espace de l'aéroport est visible dans la façon dont les participant·es à la visite se déplacent : leur démarche est lente, chacun·e essayant d'adapter son rythme à celui du guide. Chaque visiteur·es n'est plus qu'un membre du corps collectif que représente le groupe, un membre qui se coordonne aux autres dans ses mouvements : dès le début de la visite, tou·tes marchent au même rythme et maintiennent

environ la même distance entre elles·eux. On a l'impression, à 3'27 notamment, que les spectateur·rices laissent volontairement un écart se creuser entre elles·eux et le performeur, craignant peut-être de le dépasser. La transcription multimodale devant vous, indique qu'à 4'40, le guide entre dans le champ de la caméra et tandis qu'il avance, le groupe reste statique, comme si les visiteur·es n'osaient pas le suivre, de peur d'entrer dans une zone interdite.

PE : performeur @
CA : camera #
PU : public *

1. PE : #@*l'organisme planétaire peut disparaître dans son
CA #filme derrière groupe --->>
PE @avance --->>
PU *à l'arrêt --->



2. entier à la suite d'une simple **déficience (1) le
--->** avance --->>



3. terrorisme cherche à créer cette déficience il fait
4. vaciller l'utopie d'une société monde

La parole émise intervient en quelque sorte comme une balise supplémentaire, immatérielle, dans cet espace codifié et organisé ; comme une sorte de frontière qui tient le

groupe à distance. On a la sensation qu'à force d'entendre parler d'interdits, de circulation réglementée, les participant·es freinent leurs déplacements, veillent à ne pas dépasser le cadre dans lequel elles·ils sont autorisé·es à se mouvoir, et dont les contours dépendent en partie du discours entendu. La parole du guide a ici une dimension performative dans le sens où les propos tenus contiennent les mouvements des participant·es. Cette parole produit deux effets qui semblent contradictoires au premier abord : elle constitue les visiteur·es en groupe qu'elle entraîne à sa suite, et dans le même temps elle limite les déplacements de ses membres.

Le guide ne montre rien, il n'effectue aucun geste déictique qui permettrait d'orienter le regard des participant·es vers l'un ou l'autre aspect du lieu mais il invite à expérimenter la façon dont les déplacements des corps, leur soumission ritualisée aux dispositifs de contrôle, les frontières invisibles qui entraînent « l'auto-limitation » des mouvements, n'ont rien de naturel. Ils sont une « seconde nature incorporée » pour reprendre les termes de Judith Butler qui se réfère, pour sa part, à Bourdieu :

> [...] le corps s'approprie le caractère réglé de l'habitus en se conformant aux règles définies par un champ social donné. Sa participation au jeu est la condition préalable d'une *mimesis* ou, plus précisément, d'une identification mimétique : il acquiert ainsi un habitus en se conformant pratiquement à ses conventions. Ainsi "le processus d'acquisition, *mimesis* (ou mimetisme) pratique [...], en tant que faire-semblant, impliquant un rapport global d'identification, n'a rien d'une *imitation* supposant l'effort conscient pour reproduire un acte, une parole ou un objet explicitement constitué en tant que modèle". Cette acquisition est historique dans la mesure où les "règles du jeu" sont, au sens littéral, *incorporées*, devenant une seconde nature, une *doxa* dominante[331].

Je relis cet extrait ? Non c'est bon ? À partir de ce que vous venez d'entendre ici, on peut dire que les personnes qui passent dans l'aéroport se conforment à ses règles et les « incorporent ». Les usager·es du lieu tout comme les participant·es à la visite sont progressivement habité·es par les conventions sociales du site. La visite-performance invite en quelque sorte à faire l'expérience d'une autre performance qui se joue en même temps, et dans laquelle les corps effectuent inconsciemment la partition chorégraphique transmise par l'endroit dans lequel ils se trouvent ; elle donne à voir l'habitus propre au lieu.

Le guide explique comment l'aéroport encadre les mouvements des usager·es, mais il montre que le contrôle aéroportuaire ne se cantonne pas à réguler les va-et-vient qui

[331] Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, *op. cit.*, p. 204-205.

l'animent : « Les technologies de surveillance s'immiscent dans l'espace toujours plus mince de ce que l'on n'ose pas encore surveiller, l'intérieur du corps ». L'allitération en [s] illustre la façon dont le contrôle se faufile à l'intérieur des êtres humains, d'où la comparaison avec un « viol ». Ce terme désigne à la fois « un rapport sexuel imposé à quelqu'un·e par la violence[332] » ainsi qu' « une invasion militaire étrangère et l'occupation d'un pays, d'une région[333] ». Le corps et l'esprit des voyageur·ses deviennent des champs de bataille, des territoires à envahir et à occuper sans limite. En effet, rien n'arrête les machines de contrôle : le scanner est « intégral » et les technologies enfreignent les limites habituelles puisqu'elles s'insinuent « [là où on] n'ose pas encore surveiller ». Cette intrusion entraîne ce qui ressemble à une mutation du corps humain, « infiltré par diverses technologies » après être « passé au travers du détecteur de métaux ». Comme dans une scène de science-fiction, on a l'impression que le corps fusionne avec la machine et qu'il perd dans le même temps son libre arbitre. Il devient ainsi « docile » tel que Foucault définit ce terme :

> Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose. Une "anatomie politique", qui est aussi bien une "mécanique du pouvoir", est en train de naître ; elle définit comment on peut avoir prise sur le corps des autres, non pas simplement pour qu'ils fassent ce qu'on désire, mais pour qu'ils opèrent comme on veut, avec les techniques, selon la rapidité et l'efficacité qu'on détermine. La discipline fabrique ainsi des corps soumis et exercés, des corps "dociles".[334]

L'aéroport investit le corps des usager·es et il semble aussi avoir pris possession du guide pour en faire son porte-parole déshumanisé. Telle une machine qui n'aurait pas conscience de ce qu'elle a été programmée pour dire, le guide énonce les risques encourus dans le lieu, sur un ton neutre, sans les variations qui permettraient de mettre en valeur certains éléments du propos ou d'instaurer une connivence avec l'auditoire. Sa voix ne vacille pas quand il évoque la menace terroriste, le ton ne cherche pas non plus à être réconfortant vis-à-vis des personnes à qui il s'adresse et qui se sentent peut-être angoissées à l'écoute du discours. Si la « passion » du commentaire représente, selon Gerardo Acerenze, « l'élément principal qui

[332] D'après la définition du TLFi. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/viol [consulté le 21/12/2023].

[333] D'après la définition du TLFi, *Ibid.*

[334] Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993, p. 162.

caractérise ce travail de médiation [que constitue la visite guidée] »[335], la monotonie définit ici l'élocution du guide qui, tel un automate, transmet les paroles du lieu vivant dans lequel il se trouve.

Le guide donne une présentation étonnante de l'espace ; au lieu de transmettre des informations sur son fonctionnement général ou son histoire, il le fait apparaître comme un organisme plus vivant que celles·ceux qui le parcourent, lui y compris. Mais cette humanité qu'acquiert l'aéroport va de pair avec une certaine fragilité, c'est ce que je vous propose d'analyser à présent.

L'aeroport, un organisme potentiellement malade

Tout comme un caillot peut bloquer une artère, ou une bactérie causer une infection dans le corps humain, un·e passager·e peut représenter pour l'organisme-aéroport une maladie capable de l'anéantir. C'est tout d'abord d'un point de vue technique que l'espace aéroportuaire peut être fragilisé : « toute forme d'infiltration indésirée » menace le développement des « connexions » auxquelles il s'emploie. On comprend ici que pour assurer les déplacements de ses usager·es, le lieu doit veiller à ce que personne ne dérange l'organisation millimétrée qui le régit. Mais le terme « connexion » s'emploie aussi dans un cadre électrique pour désigner la liaison d'un appareil à un circuit, et le mot « infiltration » désigne quant à lui la « pénétration accidentelle de l'eau[336] ». Métaphoriquement c'est le risque d'une électrocution générale qui se dessine, d'un court-circuit, qui serait fatal pour l'aéroport comme pour ses usager·es. Par ailleurs, le nom « infiltration » possède un sens médical puisqu'il signale « l'accumulation dans un tissu de liquides organiques[337] ». Cette polysémie participe de la personnification de l'aéroport et c'est comme un être poreux, sujet aux maladies, qu'il apparaît aussi par la suite. Cet « organisme » doit contrôler l'« intrusion d'une substance étrangère » : le potentiel virus que constitue la·le passager·e. La menace est latente et la série d'injonctions qui ouvre la performance fait du contrôle, une nécessité :

[335] Gérardo Acerenze, « (Dé)Valorisation du patrimoine touristique dans les visites guidées bilingues (Sightseeing Tour) à Montréal », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 221.

[336] D'après la définition du TLFi. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/infiltration [consulté le 21/12/2023].

[337] D'après la définition du TLFi, *Ibid.*

« l'aéroport doit éviter », « il faut s'assurer », « il s'agit de repérer », « le but à atteindre ». L'objectif est de maintenir l'espace aéroportuaire dans un état stérile, axène, alors que sa fonction est précisément d'assurer des déplacements, d'être parcouru, d'être un lieu de passage.

Ce paradoxe constitutif de l'aéroport est peut-être une des causes des troubles psychiques qui semblent le gagner, qu'il s'agisse de schizophrénie ou de paranoïa, comme cela nous est suggéré un peu après : « L'hyper espace aéroportuaire est le lieu où se matérialise une névrose : la contradiction entre le désir de circuler et la nécessité de se protéger. ». L'incapacité à résoudre le paradoxe constitutif de l'aéroport « est à l'origine d'un délirant bestiaire de mesures de protection ». L'emploi de l'adjectif « délirant », dont le sens premier désigne un état de trouble mental[338], est ici éloquent. De plus, la névrose semble contagieuse puisqu'elle gagne certain·e·s usager·es. On apprend ainsi qu'un pilote « est devenu fou », a provoqué « une panique générale » en criant puis en courant dans l'allée centrale et qu'il « a été pris en charge médicalement ». Tout comme l'espace aéroportuaire parle au travers de la voix du guide, on a l'impression qu'il exprime ici sa névrose via un de ses employés. La psyché malade qui est celle de l'aéroport est mentionnée dans une comparaison finale : « Le dispositif aérien dans son entier apparaît alors comme un immense mécanisme de refoulement. ». En psychanalyse, le « refoulement » est « un phénomène inconscient de défense par lequel le moi rejette une pulsion, une idée opposée aux exigences du sur-moi[339] ». Et ce refoulement l'entraîne à la paralysie car « l'aéroport s'est transformé en un lieu de stagnation froide ». Cette immobilité est particulièrement perceptible à 11'40 tandis que le guide s'adresse au groupe à l'arrêt, comme vous pouvez l'observer sur la transcription multimodale juste ici.

[338] D'après la définition du TLFi. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/délirant [consulté le 21/12/2023].

[339] D'après la définition du TLFi. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/refoulement [consulté le 21/12/2023].

PE : performeur @
CA : camera #
EX : extérieur (gens extérieurs) +

1. PE : le dispositif aérien dans son entier (1) #apparaît alors
   CA # filme PE -->



2. comme un immense mécanisme de refoulement## (2) la

   CA ## filme PU ->(l.5)



3. catastrophe l'accident sont absents des écrans publicitaires

4. des magazines des compagnies aériennes des films diffusés en

5. vol (2) ## @l'aéroport s'est transformé en un lieu de

   CA ## filme conjointement PE, 1PU, 2EX--->>

   @PE se retourne et avance -->



6. stagnation froide de détention @@climatisée (1) où l'on est

PE @@ vers 1PU et 2EX -->(1.9)



7. fait prisonnier d'un centre commercial qui se serait étendu

8. à la planète entière (1) dans l'attente infinie d'un

9. accident aérien ou d'un détournement qui ne viendra jamais

10. @@(2) et si la théâtralisation du risque (1) la mise en

PE @@ s'oriente vers PU-->>



11. scène d'une sécurité globale était désirée tout autant que

12. celle de s'envoler dans les airs

Regardez sur les deux dernières images, on remarque qu'une visiteuse est appuyée contre une vitre, dans une posture quasi identique à celle du pictogramme affiché sur l'écran à sa gauche. Comme sur le schéma, un cadre semble se dessiner autour d'elle, qui partirait à la verticale de la borne métallique, ici, se déploierait au-dessus d'elle à l'horizontale via le panneau *Boarding*, descendrait le long du cadre droit de l'écran et se fermerait avec la ligne noire horizontale au sol. Ce mimétisme entre l'image et la scène réelle participe d'une impression d'immobilité générale, paradoxale dans ce lieu, et qui gagne autant l'organisme-

aéroport que les humain·es-machines qui le peuplent. Au second plan, les deux hommes écroulés sur leur siège semblent aussi figés que la silhouette qui se détache de l'affiche derrière eux. *A priori* espace de transition, porte d'entrée ou de sortie vers l'ailleurs, l'aéroport apparaît finalement comme un espace refermé sur lui-même, qui alimente ses propres névroses.

Le format de la visite proposée par le guide s'affranchit du cadre discursif dans lequel elle s'inscrit, et le propos transmis bouleverse aussi les attentes des participant·es : au lieu d'entendre un commentaire instructif sur un objet choisi, le guide évoque les interactions entre les usager·es et le lieu ; de la sorte les visiteur·es *intègrent* le référent culturel dont elles·ils venaient entendre parler, et elles·ils se voient confronté·es à leurs failles, sont renvoyé·es à leurs faiblesses. En effet, personnifié tout au long de la performance, l'espace aéroportuaire apparaît comme un organisme vivant, parcouru par des émotions et des troubles psychiques. Les dangers physiques et mentaux qui le guettent sont les mêmes que ceux qui peuvent nous atteindre, et à la manière d'un miroir agrandissant, l'aéroport reflète notre vulnérabilité humaine. La parole du guide, et sa dimension performative, inscrit les spectateur·rices dans l'espace visité. Elles·ils se voient agir, selon les gestes rituels du lieu, et deviennent à la fois objets et sujets de la performance.

Dans la continuité de ce mouvement, je vais à présent tâcher de vous montrer comment le guide associe l'endroit à une scène de théâtre qui renforce le dispositif de dédoublement et met d'autant plus les spectateur·rices face à leur image.

Suivez-moi par ici.

L'AEROPORT : UNE SCENE DE THEATRE DONT LES SPECTATEUR·RICES DEVIENNENT LES ACTEUR·RICES

La mise en scene paradoxale des spectateur·rices

Comme vous avez commencé à le voir, la visite-performance à laquelle assistent les spectateur·rices s'apparente à une digression sur la paranoïa constitutive des lieux et non à un commentaire historique et culturel à propos du site. L'attaque dont se sent menacé

l'aéroport justifie l'ensemble des appareils de sécurité mis en place ; appareils dont l'objectif est de voir, repérer, scruter, découvrir l'invisible. Le guide évoque tous les dispositifs de détection et à force de s'intéresser à ce que les machines voient, il fait prendre conscience que les spectateur·rices sont elles·eux-mêmes entré·es dans le champ de vision des appareils de sécurité et sont soumis·es au contrôle. La visite opère un mouvement paradoxal selon lequel celles·ceux qui étaient là pour assister à une performance deviennent objet du regard, sont examiné·es.

La forme impersonnelle des injonctions par lesquelles débute le guide « il faut s'assurer que le passager ne constitue pas un danger », « il s'agit de repérer », donne à entendre que ces précautions doivent être prises par tout le monde, y compris par les visiteur·es. Les membres du groupe deviennent de potentielles menaces, les possibles porteur·ses d'un virus.

Quand le guide présente peu après la façon dont les appareils de surveillance prennent possession du corps « [du] voyageur [qui] se soumet au rituel de la transparence », il donne à entendre que tout·e un·e chacun·e est exposé·e. La soumission mentionnée par le guide est perceptible par l'emploi des tournures passives qui font « du voyageur » un pantin manipulé et scruté par les machines qui l'observent « Il se voit débarrassé de ses bagages [...] », « Son corps se retrouve infiltré par diverses technologies », « Scanné, analysé, étudié, observé, anticipé ». L'expression « il se voit » souligne la double observation subie : il est scruté par les machines et par lui-même, il assiste à sa propre mise en scène, à son exhibition. On a ici affaire à un réseau de surveillance tel qu'il est décrit par Foucault :

> Le pouvoir dans la surveillance hiérarchisée des disciplines ne se détient pas comme une chose, ne se transfère pas comme une propriété ; il fonctionne comme une machinerie. Et s'il est vrai que son organisation pyramidale lui donne un « chef », c'est l'appareil tout entier qui produit du « pouvoir » et distribue les individus dans ce champ permanent et continu. Ce qui permet au pouvoir disciplinaire d'être à la fois absolument indiscret, puisqu'il est partout et toujours en éveil, qu'il ne laisse en principe aucune zone d'ombre et qu'il contrôle sans cesse ceux-là mêmes qui sont chargés de contrôler ; et absolument « discret », car il fonctionne en permanence et pour une bonne part en silence. [...] Grâce aux techniques de surveillance, la « physique » du pouvoir, la prise sur le corps s'effectuent selon les lois de l'optique et de la mécanique, selon tout un jeu d'espaces, de lignes, d'écrans, de faisceaux, de degrés, et sans recours, en principe au moins, à l'excès, à la force, à la violence.[340]

[340] Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, *op. cit.*, p. 208.

Dans cette citation, l'auteur présente le pouvoir exercé par le biais d'outils de surveillance, comme un système qui se déploie dans un espace donné, à la fois omniprésent et quasiment invisible. À partir de cet extrait, on peut considérer que l'aéroport exerce un pouvoir sur les corps qui le traversent : équipé de multiples caméras, il fonctionne comme la « machinerie » dont parle Foucault. En ce sens il n'épargne personne : ni les voyageur·ses, ni celles·ceux qui analysent les images pour garantir la sécurité des usager·es, ni les participant·es à la performance. Ces dernier·es sont d'ailleurs doublement filmé·es : par les caméras de surveillance et par celle qui enregistre la visite. Simple outil au service du projet artistique, elle prolonge l'arsenal sécuritaire déployé par le lieu.

En évoquant la base de données de comportements élaborée par Dariu Gavrila, le guide semble cette fois transmettre des outils aux visiteur·ses pour qu'elles·ils contribuent à la surveillance, comme s'il les invitait à prêter attention aux attitudes des personnes qui les entourent, dont les autres participant·es. Dans le même temps, cette liste invite à se soucier de la façon dont chacun·e est perçu·e : il ne faudrait pas prendre le risque d'avoir un comportement associé à celui d'un·e passant·e dangereux·se. La liste des attitudes et gestes établie par le professeur Gavrila a pour objectif de prévenir une situation critique. Elle conduit à être à l'affut des signes et à vérifier d'une part que personne ne « [porte] des lunettes de soleil ou une capuche » si le temps ne le justifie pas, et d'autres part qu'on ne correspond pas aux critères qui pourraient nous faire passer pour un·e potentiel·le terroriste. Entre 2'59 et 3'15 la caméra se focalise sur plusieurs visiteur·ses l'un·e après l'autre, comme pour suggérer de potentiel·les suspect·es.



Figure 55. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Captures d'écran de la captation de la performance, respectivement à 2'59, 3'02, 3'11.

On se demande qui va pousser un cri, qui va brandir le poing. Tandis que le guide précise que « des regards alentour permanents peuvent indiquer un comportement nerveux », on a l'impression à 2'44 que la femme au manteau vert réfrène un mouvement de tête, « un regard alentour », comme si elle craignait d'être perçue par les autres comme une terroriste.



Figure 56. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 2'44.

Cette hypothèse soulignerait que les participant·es à la performance ont conscience d'être observé·es et qu'elles·ils se soucient de la façon dont elles·ils sont vu·es, ce qui illustrerait la façon dont « le pouvoir disciplinaire » inhérent au lieu a « prise sur le corps » des usager·es.

L'évocation des multiples outils de contrôle propres au site, l'insistance sur la nécessité de regarder autour de soi, constituent petit à petit l'aéroport comme un espace où tout le monde se regarde, comme une scène de théâtre sur laquelle les spectateur·rices se retrouvent exposé·es sans l'avoir prévu. L'observation qui se joue dans l'espace aéroportuaire est telle qu'elle accède à une intimité corporelle. Si le dispositif d'inspection peut tout d'abord évoquer un théâtre anatomique, les propos du guide donnent l'impression que se met en place un spectacle pornographique à découvert.

Un spectacle pornographique a decouvert

Pour réaliser au mieux le contrôle dont il est chargé, le personnel de sécurité doit inspecter les corps des passager·es. Ces inspections engagent une proximité physique et on

a l'impression que l'aéroport devient un espace d'exhibition, au même titre que les sites pornographiques auxquels il semble directement connecté : « images de scans intégraux, retrouvées sur les sites pornographiques, messages privés lus à voix haute par les employés des bureaux d'immigration, collections de photos de vacances étalées sur les écrans d'aéroport. ». L'énumération donne ici la sensation que l'exhibition, à la fois visuelle et sonore, se déploie via une multitude de médias et qu'il est impossible de la freiner ou de la contrôler.

La relation d'autorité qui lie les agents de sécurité aux passager·es, évoque un rapport sadomasochiste puisqu'elle procure un plaisir suscité par une dialectique agressivité/soumission : « Fantasmes de corps dénudés soumis à l'autorité en uniforme. De parties génitales, palpées par des mains policières revêtues de gants en latex jetables [...] ». Le « latex » a une connotation sexuelle car non seulement c'est le matériau employé pour réaliser des préservatifs mais parce que dans un cadre fétichiste c'est aussi une matière productrice de désirs. Dans l'imaginaire collectif, cette matière évoque aussi des combinaisons collées au corps utilisées dans des jeux de rôle sexuels où la figure du policier en uniforme peut être endossée par l'un·e des participant·es. On a ici la sensation que dans l'espace aéroportuaire tout devient spectacle : le personnel de sécurité censé encadrer les événements participent à la scène, et les spectateur·rices de la visite n'ont d'autre choix que d'y prendre part, de jouer le jeu de l'aéroport. Le champ lexical du fantasme sadomasochiste est aussi repris, explicitement, à la fin de la visite :

> Et si la théâtralisation du risque, la mise en scène d'une sécurité globale, était désirée, tout autant que celle de s'envoler dans les airs ? L'individu ne jouit-il pas d'abandonner son corps au dispositif de détection ? Cet abandon volontaire révèle la jouissance de la soumission au contrôle, le plaisir masochiste de soumettre son corps aux machines. Le désir de viol qui précède la petite mort du vol aérien.

La paronomase qui donne à entendre « s'envoyer en l'air » quand le guide dit « s'envoler dans les airs », l'association du « risque » au « désir », de la « jouissance » à « la soumission », la « petite mort » comme métaphore de l'orgasme, contribuent à faire de l'aéroport le lieu de la réalisation d'une pulsion sexuelle, un espace où se joue un spectacle auquel est confronté toute personne qui y pénètre.

Mais le scénario pornographique qui se dessine via les paroles du guide a aussi une dimension grotesque. En début de visite le performeur évoque « la poitrine des femmes »

terroristes et « les fesses » des kamikazes. Si ces parties du corps ont traditionnellement une connotation érotique, elles apparaissent ici comme les réceptacles d'explosifs. Il nous est précisé que « des chirurgiens ont confirmé la faisabilité de ce type d'opération ». Le nom « faisabilité » désigne le caractère de ce qui est faisable et non ce qui est fait[341]. Cette nuance laisse entendre qu'on assiste ici à un scénario hypothétique, scénario qui pourrait être celui d'une mauvaise série B.

Les propos du guide font de l'aéroport un espace scénique dans lequel sont pris·es les participant·es à la performance, et où se jouent des épisodes pornographiques et grotesques. Entrer dans l'espace aéroportuaire équivaut à entrer en scène, à s'exposer aux regards alentour. À ce titre il semble remarquable que la vidéo de la performance inclue l'arrivée du performeur et du groupe dans le lieu. La performance ne commence pas *in situ* mais débute avec le guide qui pousse la porte de l'aéroport et fait pénétrer le groupe qui le suit, à la manière d'un metteur en scène qui introduit ses acteur·rices dans l'espace scénique où elles·ils vont jouer.

Attendre que quelque chose se passe : l'aeroport, un theatre de l'absurde

L'aéroport vit dans la crainte qu'un incident ait lieu, qu'un acte terroriste le détruise. Il s'organise à partir d'une inquiétude et non en fonction de données réelles, et c'est ce qui contribue à faire de cet espace un lieu de fiction, un endroit où tout devient imaginable. La peur de l'attentat qui accapare l'aéroport, le place dans une situation d'attente ; en ce sens l'espace aéroportuaire devient aussi le décor d'un théâtre de l'absurde dans lequel on attend que quelque chose se passe, qu'un Godot contemporain arrive.

Pour prévenir les incidents, plusieurs stratégies sont mises en place. La base de données de comportements élaborée par Dariu Gavrila, que nous avons déjà mentionnée, en est une. Un comportement correspond à « l'ensemble des réactions objectivement

[341] D'après la définition du TLFi.

URL : https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/faisabilité#:~:text=FAISABILITÉ%20(fai%20se%20prononce%20fe,qui%20rendent%20un%20projet%20réalisable [consulté le 21/12/2023].

observables[342] » et en tant que « réaction » il est donc lié à un contexte, il constitue la réponse à une action extérieure. À ce titre il semble surprenant d'isoler des comportements, de les classer en les détachant des situations dans lesquelles ils surgissent. Le performeur précise que des « experts » ont participé à l'élaboration de la base de données. Comme l'analyse Michel de Certeau[343] , la figure de « l'expert » apporte du crédit à un propos ; cette mention rend ici respectable le projet de Gavrila, alors qu'on ne sait pas quelle est la spécialité des dits « experts ». La base de données « consiste en une liste d'actions, qui, combinées, forment un scénario ». Le terme scénario désigne « l'action d'une pièce de théâtre[344] », et à la manière de *Cent mille milliard de poèmes* de Queneau, on a l'impression que la base de données condense des attitudes à « combiner » pour élaborer un nombre infini d'intrigues théâtrales. Les comportements métonymiques évoqués tels que « des poings brandis », « des gesticulations excessives », « des regards alentour permanents » suggèrent un spectacle de pantomime alors que ces gestes sont censés indiquer un danger. Les scénarios répertoriés doivent en effet « prédire » une agression, donc l'annoncer à l'avance, or un « cri puissant » et « une personne chutant » apparaissent plutôt comme le résultat d'une agression que comme sa cause. Par ailleurs, isoler les gestes de l'attaque donne la sensation qu'ils s'enchainent de façon entrecoupée dans la durée, alors qu'une agression suscite souvent de la confusion et entraîne la difficulté à tout voir en même temps, à tout comprendre d'un coup. Au spectacle de pantomime se substitue la caricature de film d'espionnage quand le performeur évoque « des regards alentour permanents » et le fait de « porter des lunettes de soleil ou une capuche par un temps inapproprié ». Ces comportements ressemblent plus à ceux de marginales·aux, de personnes extravagantes, qu'à ceux de terroristes dont l'objectif est précisément de passer inaperçu·es. La répétition du verbe « pouvoir », qui introduit les conclusions à tirer des comportements, suggère aussi que le projet de la base de données manque de fiabilité : « [...] peuvent indiquer un comportement nerveux », « [...] peut signifier un vol ou un scénario terroriste ». La façon dont le performeur convoque et présente les travaux de Gavrila donne la sensation que la démarche est peu fiable alors que l'enjeu (repérer des actes terroristes) est de taille. À

[342] D'après la définition du TLFi. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/comportement [consulté le 21/12/2023].

[343] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, *op. cit.*, p. 21.

[344] D'après la définition du TLFi. URL : https://cnrtl.fr/definition/scénario [consulté le 21/12/2023].

l'écoute du discours, on se dit que la peur peut conduire à sur-interpréter des détails insignifiants, à ne plus discerner le ridicule du dangereux.

Le guide évoque un peu plus loin une série d'anecdotes dans lesquelles la crainte de l'attentat a entraîné une mauvaise compréhension de situations anodines. Ce sont tout d'abord des blagues qui ont été mal interprétées. Un passager demande au personnel de l'avion « Où gardez-vous la bombe ? » pour indiquer qu'il n'a pas la place de ranger ses bagages, deux autres s'amusent du sens figuré des mots « dynamite » et « bombe » pour évoquer les aliments épicés contenus dans le sac ou le fait de déféquer. Ce qui importe ici est de mesurer les conséquences qu'ont eu ces propos qui se voulaient humoristiques. Elles sont collectives : on apprend que « l'aéroport de Miami a été en partie évacué » ou personnelles : « amende de 10 000 dollars de Singapour » pour le premier, garde à vue et inculpation pour le second, un mois d'incarcération pour le dernier. La gradation dans les peines appliquées, ainsi que l'évocation des « réglementations anti-terroristes des Nations Unies, qui prévoient des amendes de 100 000 dollars, 5 ans de prison, ou les deux » donnent l'impression que la crainte de l'attentat entraîne des condamnations excessives par rapport aux actes commis, ici en l'occurrence, le fait d'avoir énoncé une (mauvaise ?) blague. Ce passage souligne à son tour comment la crainte, la peur, peuvent faire basculer des situations anodines : un comportement déviant fait de nous un·e suspect·e, des paroles ambiguës nous conduisent en prison. On a l'impression d'assister à un scénario kafkaïen dans lequel des réflexes défensifs insensés se substituent à la raison.

À la manière du virus qui menace de se répandre dans l'espace aéroportuaire, on mesure comment la peur et les comportements qu'elle entraîne, peuvent nous conduire à adopter à notre tour des attitudes excessives. Au milieu de la performance, le guide évoque « la paranoïa, amplifiée par la presse, spéculant sur l'infiltration de bébés terroristes nés sur le sol américain ». Le plan des terroristes en question serait de faire accoucher des femmes aux États-Unis pour que leurs enfants aient la nationalité étasunienne ; cela permettrait de renvoyer facilement ces enfants sur le continent américain après les avoir formés au terrorisme dans le pays originaire de leurs parents. Présenter de jeunes enfants comme de potentielles menaces, alors qu'ils sont traditionnellement associés à l'innocence et à la faiblesse, laisse entendre que tout représente un risque. C'est aussi ce que produit l'emploi du verbe « couver ». Dans un contexte parental, « couver » signifie « abriter, protéger (les

jeunes éclos)[345] », « choyer, entourer de soins excessifs[346] ». Si ce terme convoque l'image de « la mère poule », il signifie aussi « concevoir, préparer mystérieusement[347] », dans le cadre d'un projet de vengeance notamment. La polysémie de ce terme et les images oxymoriques qu'il entraîne, donne à comprendre qu'il faut se méfier de l'eau qui dort, que la menace est partout. À ce propos, tandis que le guide commente ce plan hypothétique, on peut voir à l'arrière-plan de la vidéo, deux personnes qui semblent former un couple hétérosexuel prêt à partir en voyage.

Observez ici comment les mouvements du guide mettent en évidence leur présence.

PE : performeur @

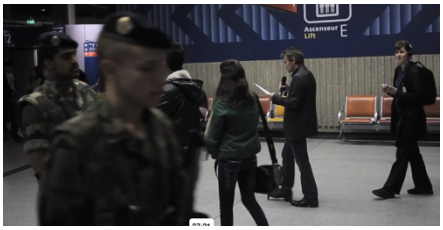
CA : camera #

EX : extérieur (gens extérieurs) +

1. PE : #+le musée n'oublie pas la paranoïa amplifiée par la
   CA #filme derrière PE et PU qui avancent --->
   EX +traversent le groupe --->(l.3)



2. ##presse spéculant sur l'infiltration de bébés
   CA ## films PE et PU de côté en avançant --->



[345] D'après la définition du TLFi. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/couver [consulté le 21/12/2023].

[346] *Ibid.*

[347] *Ibid.*

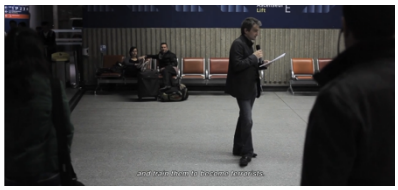
3. terroristes nés sur le sol @@###++américains (2) des
PE ----> @@ arrêt --->
CA ----># arrêt --->
EX ----># assis arrière plan -->



4. terroristes auraient un plan pour envoyer des jeunes
5. femmes accoucher aux États Unis puis @@rentrer dans
PE --->@@demi-tour -->



6. leur pays pour couver ces* petits citoyens
PU *arrêt face à PE et EX --->>



7. américains et en faire de futurs @@terroristes (1) et
PE -->@@ arrêt vers PU -->>



8. un beau jour d'ici vingt ou trente ans ils pourront
9. être envoyés pour détruire notre mode de vie

Comme vous le constatez à partir de cette transcription, le guide s'arrête au niveau du couple situé en arrière-plan et se place dos à lui, après avoir fait un tour sur place. Les visiteur·ses, qui n'avaient peut-être pas vu ces deux personnes, sont ainsi amené·es à les remarquer. Comme l'explique Elisa Ravazzolo, « par le type d'énoncés produits et les gestes

effectués, le guide permet l'activation d'un regard particulier sur les objets qui fait découvrir les détails et fait voir autrement ce qui est montré.[348] » S'il est surprenant, dans le cadre d'une visite, que le guide n'effectue aucun geste déictique, on perçoit ici comment il contribue malgré tout à faire entrer certains éléments dans le champ de vision des personnes qui le suivent, et à influencer, par son discours, la perception qu'elles peuvent en avoir. En effet, en s'arrêtant à cet endroit, le performeur pose implicitement la question suivante : ce couple se rend-il aux États-Unis concevoir un futur bébé terroriste ?

À la fin de la performance on mesure à quel point ce n'est pas tant l'attentat que l'attente de l'attentat qui produit des dommages. Le guide évoque « un effort désespéré d'un système qui a poussé la maîtrise trop loin, jusqu'à devenir vulnérable à l'éventualité même d'une faille ». Une « faille » désigne au sens propre « une fissure[349] » et au sens figuré « une faiblesse[350] ». Il est donc question d'une déficience et non d'une défectuosité majeure : l'hypothèse de la déficience entraîne la névrose qui touche l'aéroport ; une chimère le rend malade. Finalement, c'est la peur qui devient le virus invisible et impalpable qui se propage dans le lieu. L'expression « effort désespéré » évoque le dernier sursaut du mourant, un tressaillement, comme si l'aéroport était en train d'agoniser à force d'attendre le coup final que porterait l'attentat terroriste. Ce coup final ne viendra peut-être pas et l'espace aéroportuaire, tel un Sisyphe, est condamné à endurer sa peine quotidiennement, à être rongé par la peur à jamais. L'aéroport devient une scène absurde face à laquelle on attend paradoxalement que quelque chose de terrible se passe, un événement qui pourrait le libérer de la déraison dans laquelle il est en train de s'enliser.

Si l'aéroport constitue une zone de circulation, le discours du performeur le fait apparaître peu à peu comme une scène sur laquelle se jouent de nombreux spectacles, comme un théâtre au sein duquel on se met à observer ce que font les personnes face à nous. L'aéroport devient un espace de monstration et d'observation, un endroit dans lequel voir, repérer, analyser, scruter sont des activités essentielles. Les déplacements qui animent le lieu s'apparentent à des entrées en scène que l'on investit sans s'en rendre compte, sur

---

[348] Elisa Ravazzolo, « Les manifestations de l'interaction entre le guide et son public en situation de visite guidée », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 85-119.

[349] D'après la définition du TLFi. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/faille [consulté le 21/12/2023].

[350] *Ibid.*

laquelle on est vu·e alors qu'on pensait regarder. Les spectateur·rices, deviennent les acteur·rices d'un spectacle qui se déroule malgré elles·eux. Le guide bouleverse ici les attentes du groupe qu'il encadre : on assiste *a priori* à une visite pour découvrir un référent culturel, acquérir des connaissances, or ses propos font de l'aéroport le lieu d'une introspection. Les parois vitrées du bâtiment, filmées à de nombreuses reprises au long de la performance, donnent l'impression que les usager·es sont encerclé·es par des miroirs qui les obligent à s'observer. L'aéroport « expose » celleux qui le parcourent. Ce verbe fait écho au titre de la performance *Musée du terrorisme* et je vous propose à présent de voir comment le guide associe l'espace aéroportuaire à un autre lieu dans lequel il s'agit d'observer, le musée.

Venez par ici.

L'aeroport : un musee de l'invisible ?

Materialiser la peur

L'assimilation d'un aéroport à un musée semble tout d'abord paradoxale. Je l'ai dit au tout début de la visite de cet espace, un aéroport est par définition un lieu de passage, de transit, et en ce sens il n'a *a priori* rien à voir avec le musée dont la fonction est de conserver des objets. Dans le cadre de la performance, l'association de ces deux espaces est aussi déconcertante, car si l'espace aéroportuaire s'apparente, comme le suggère le titre de la visite, à un musée du terrorisme, il serait logique de trouver dans les lieux des documents d'archive informant sur des actes criminels ayant eu lieu. Il n'en est rien, les murs de l'aéroport n'affichent que l'image de personnes souriantes, de sportif·ves en action ou encore de produits de luxe dont il s'agit de faire la promotion. On pourrait alors se demander dans quelle mesure le guide qui mène le groupe de visiteur·es propose la visite d'un musée du terrorisme. Le terrorisme a pour caractéristique le fait de créer un climat d'insécurité. L'inquiétude dans laquelle il plonge ses victimes n'est pas concrète, il s'agit d'un sentiment, d'un état difficilement matérialisable (et donc difficilement exposable). Justement, si la performance accomplit la visite d'un musée du terrorisme, c'est parce

qu'elle rend palpable le sentiment qu'est la peur en créant un climat insécurisant pour le public de la visite.

C'est tout d'abord l'imprécision des références mentionnées par le guide, qui crée de l'inquiétude. Comme nous l'avons vu, il évoque des « experts » avec lesquels a collaboré Gavrila, mais on ne sait pas de qui il s'agit, ni quelle est leur expertise. Un peu plus loin il cite « certaines sources » selon lesquelles « des espions britanniques ont découvert que les femmes terroristes sont équipées d'implants mammaires explosifs quasiment impossibles à détecter ». Le déterminant indéfini « certaines » ne permet pas d'identifier l'origine de ce qui n'est peut-être qu'une rumeur. Dans ces deux cas ce n'est pas tant l'information que son imprécision qui met en difficulté ; on ne sait pas si on doit s'inquiéter ou non. Quand le guide évoque le projet de faire naître des enfants sur le sol étasunien pour les y renvoyer commettre un attentat à l'âge adulte, il emploie à nouveau des déterminants indéfinis : « des terroristes » « envoyer des jeunes femmes ». Ne pas savoir précisément de qui on parle conduit à soupçonner tout un·e chacun·e, d'où la tentation à suspecter le premier couple venu de fomenter un tel projet (comme nous en avons parlé précédemment).

Pour évoquer les pratiques terroristes, le guide emploie le présent, dont la valeur itérative suggère l'habitude des usages mentionnés : « des médecins extrémistes insèrent les explosifs dans la poitrine des femmes pendant une opération de chirurgie esthétique ». Un peu plus loin, l'emploi de déterminants définis tels que « les » sous-entend que ces techniques sont généralisées et adoptées par tou·tes : « les extrémistes insèrent des explosifs dans les fesses de terroristes kamikazes ».

Si dans un premier temps, c'est le manque de précision et le caractère général des activités terroristes, qui provoquent de l'inquiétude, les exemples précis donnés par le guide viennent ensuite renforcer la menace. Il énumère trois attentats dans lesquels les explosifs ont été cachés de façon surprenante, voire cocasse : dans des sous-vêtements, des semelles de chaussure ou encore dans un suppositoire. L'image des « lacets détonateurs » prête à sourire ; elle évoque un film de James Bond dans lequel le moindre objet peut devenir un gadget redoutable. Néanmoins, la précision du commentaire, dans lequel sont mentionnés le nom des trois terroristes ainsi que le vol dans lequel se trouvait le premier (« vol 253 entre Amsterdam et Detroit »), fait prendre conscience que ces attentats ont bien eu lieu, que la fiction est devenue réalité.

J'ai déjà souligné la monotonie avec laquelle est formulé le discours, et il convient ici de la mentionner à nouveau. Les anecdotes que je viens d'analyser sont inquiétantes et l'absence de commentaires méta-discursifs, qui viendraient nuancer, voire dédramatiser le discours, peut provoquer un sentiment d'insécurité chez les participant·es à la visite. À nouveau le performeur s'affranchit du comportement traditionnel d'un guide qui adapte son discours à son public, comme l'analyse Michèle Gellereau citant Adam :

> Le guide peut jouer réellement le jeu et réajuster son récit au fil du parcours : " un récit [...] doit non seulement être adapté à une situation de discours, mais aussi et surtout, il doit être acceptable, recevable, crédible, efficace et surtout écouté " (Adam, 1994)[351].

L'absence d'émotion dans la prise de parole du performeur donne à son propos une forme de banalité : on a l'impression que les attentats évoqués peuvent se reproduire n'importe quand, dans l'indifférence générale. Étant donné que le guide et le groupe qu'il encadre se trouvent précisément dans un aéroport, le récit semble inadapté à la situation de visite donnée.

Comme vous l'avez vu, dans le cadre de cette performance, deux enjeux apparaissent à travers les propos du guide : déjouer les menaces qui pèsent sur l'aéroport et ne pas être perçu·e comme une menace. Afin de matérialiser la peur, le guide joue sur ces deux tableaux ; il place les participant·es dans une position de vulnérabilité vis-à-vis de terroristes, et dans celle de potentiel·les suspect·es au regard des membres de l'aéroport. La crainte est alors double : peur de se faire attaquer, peur de se faire arrêter.

Au milieu de la visite, le guide cite une série de « mesures à prendre par le membre qui travaille à visage découvert ». Le contre-jour dans lequel est plongé le visage du performeur au moment où il parle, semble illustrer l'opacité attendue par les mesures qu'il énonce : le visage « est découvert » mais on ne le voit pas distinctement, il est insaisissable.

[351] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 199.

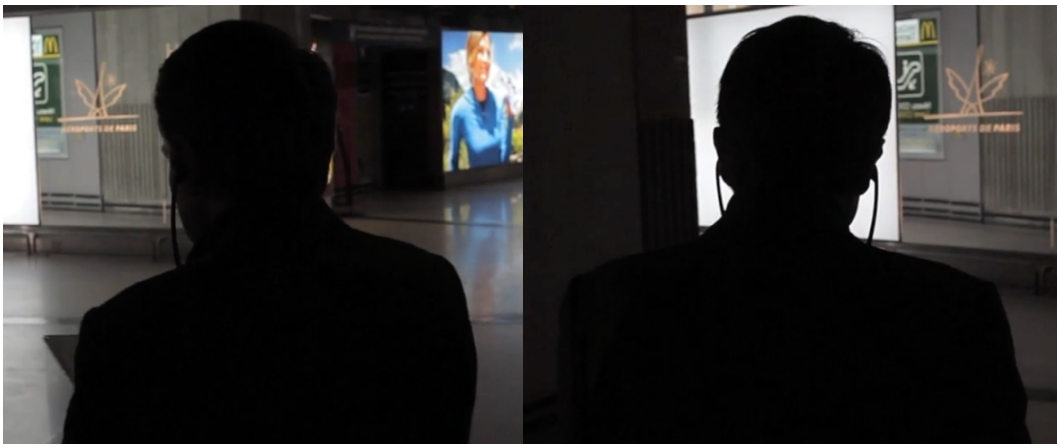


Figure 57. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Captures d'écran de la captation de la performance, respectivement à 6'31 et 6'36.

On ne sait pas à qui s'adressent les injonctions qu'il cite, à quelle organisation appartient « le membre » auquel elles sont destinées, s'il s'agit de services secrets de défense ou au contraire d'un groupe terroriste. À l'écoute du guide, on peut être tenté·e de s'approprier les premiers conseils : « 1 : [...] ne pas se montrer curieux », « 2 : [...] ne pas parler de tout ce qu'[on] connaît et entend », « 3 : [...] ne pas porter sur [soi] les noms et adresses des membres qu'on connaît. ». Tandis qu'il énonce ces premières règles, le performeur prend justement la direction du chiffre « 3 » qui illumine le mur. Cette correspondance entre le discours et les signes visibles à l'endroit même où le groupe se trouve, contribue à ancrer le propos, à le matérialiser. Le performeur donne la sensation qu'il emprunte la voie de conseils qui s'avèrent être ceux de terroristes. Cette révélation produit peut-être un certain malaise, ou du moins une surprise, chez les participant·es qui auront écouté ces injonctions sans s'en méfier.



Figure 58. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 6'33.

À cette liste fait écho un autre passage de la performance, qui apparaît comme son pendant. Je l'ai déjà mentionné, le guide évoque une série d'anecdotes dans lesquelles des passagers ont été pris pour des personnes dangereuses à cause de paroles ambiguës ou d'actes équivoques. À la manière d'un contre-exemple, les propos soulignent ici ce qu'il ne faut pas faire quand on n'est pas terroriste. La crise liée au syndrome de Tourette, au cours de laquelle un homme « aurait dit [bombe] plus de 100 fois », la folie qui a gagné le pilote qui « en sortant des toilettes, s'est mis à crier : "Irak, Al Qaeda, terrorisme, nous allons tous nous écraser !" avant de courir dans l'allée centrale », suggèrent que des comportements suspects peuvent nous gagner malgré nous, sans qu'on n'arrive à les contrôler. À l'écoute du guide peut donc s'accentuer la crainte d'être pris·e d'un accès de folie et d'incarner la menace qu'il s'agit au contraire de repérer chez les autres.

Si dans un premier temps il semblait paradoxal d'associer un lieu de passage, tel que l'aéroport, à un musée, force est de constater que les paroles du guide réussissent à donner corps à un sentiment impalpable, à exposer la peur dont est imprégné l'espace aéroportuaire.

Realiser l'omnipresence

La visite guidée donne corps à un état affectif, intouchable, mais elle réussit aussi à faire se concrétiser un autre état, celui de l'omniprésence. Ce terme est employé par le guide dès le début de la performance : « Pour accéder à l'utopie de l'omniprésence, le voyageur se

soumet au rituel de la transparence. ». Le caractère sacré de « l'omniprésence » qui désigne l'un des attributs de Dieu, sa faculté à être présent en tous lieux, est renforcé par l'emploi du terme « rituel », conférant à l'aéroport et aux activités qui s'y déroulent, une dimension hiératique. Le fait d' « être partout » constitue pour l'aéroport une « utopie », c'est-à-dire un projet idéal, un objectif à atteindre. Étymologiquement, utopie vient du grec *où-tòpos* et désigne « ce qui n'est en aucun lieu[352] ». On entrevoit ici un dessein paradoxal qui consiste à être partout nulle part. L'aéroport peut-il réaliser cette aporie ? Comme nous l'avons déjà noté, le guide propose une explication : « Pour accéder à l'utopie de l'omniprésence, le voyageur se soumet au rituel de la transparence. ». Le parallélisme produit par la répétition du son [ence] souligne la correspondance entre « l'omniprésence » et la « transparence », comme si le second terme était la clef du premier. La « transparence » a pour propriété de laisser passer la lumière, de laisser paraître avec netteté ce qui se trouve derrière ; elle désigne aussi la « qualité de ce qui exprime la vérité sans l'altérer[353] ». C'est dans ces deux significations que l'espace aéroportuaire impose aux voyageur·ses d'être transparent·es. En regardant au travers des corps des usager·es et en anticipant leurs intentions, on a la sensation que l'aéroport se dématérialise, s'émancipe de sa fonction « de lieu », pour devenir une entité abstraite qui s'immisce partout, au plus profond de l'intimité. En ce sens, il n'est pas possible d'échapper à cette omniprésence, qui se manifeste tout au long de la visite. Tandis que le guide évoque le fait que « le monde forme un corps unique », on aperçoit au sol une ligne jaune. Vous vous souvenez, on ne sait pas où elle commence et elle semble se déployer à l'infini puisqu'on la retrouve dans le plan suivant alors que les panneaux d'affichage, à gauche de l'écran, qui sont passés du numéro « 12 » au numéro « 28 » nous indiquent que le groupe a beaucoup avancé. Tel un cordon ombilical infini, elle semble toustes nous relier, mais aussi toustes nous contenir dans un espace délimité, choisi par l'aéroport. Sur la ligne jaune on peut lire le mot « stop » écrit en lettres capitales. À la fois lien et frontière, cette ligne nous emprisonne dans l'espace de l'omniprésence, là où l'aéroport peut exercer son contrôle. Cette sensation d'emprisonnement est aussi produite par les barrières qui se dressent face au groupe, juste après. Elles évoquent une maquette, celle du labyrinthe dans lequel serait pris le groupe. On peut envisager l'aéroport comme

[352] D'après la définition du TLFi. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/utopie [consulté le 21/12/2023].

[353] D'après la définition du TLFi. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/transparence [consulté le 21/12/2023].

une hétérotopie, terme défini par Foucault dans une conférence intitulée *Des espaces autres*. Comme l'explique le philosophe :

> Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrable. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes[354].

À partir de cette citation on comprend qu'une hétérotopie est un lieu réel mais séparé des autres lieux qui l'entourent, dont l'accès est contrôlé et qui entraîne des comportements spécifiques. Dans le cas de l'aéroport, le corps des usager·es doit se soumettre aux chemins tracés pour lui, franchir les uns après les autres, les points de contrôle qui s'érigent sur son passage.

Le plan de l'aéroport qui apparaît en suivant, invite aussi à penser que les voyageur·ses sont muré·es dans un espace qui les contrôle entièrement. La forme arrondie du lieu évoque celle du panopticon, structure carcérale dans laquelle les prisonnier·es sont visibles partout et tout le temps.



Figure 59. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 5'42.

À partir du plan on ne peut pas voir qui, ou ce qui, se trouve au centre du bâtiment ; on ne sait pas qui a le pouvoir de voir tout le monde, mais les visiteur·es savent qu'elles·ils sont observables. En ce sens elles·ils ne peuvent pas échapper à l'espace aéroportuaire en

[354] Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, n° 54, 2004/2 [1967], p. 18.

tant qu'entité qui exerce un contrôle. Les usager·es sont comme les détenu·es dont parle Foucault quand il présente l'action du panoptique :

> De là l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice ; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce ; bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs. [...] Pour cela Bentham a posé le principe que le pouvoir devait être visible et invérifiable.[355]

Dans les institutions pénitentiaires commentées par Foucault, la tour depuis laquelle les prisonnier·es sont surveillé·es est toujours face à elles·eux. Même si elles·ils ne sont pas observé·es en permanence, le dispositif est efficace car les détenu·es savent qu'elles·ils peuvent l'être. De la même façon, au sein de l'aéroport, la multiplicité des appareils de contrôle indique aux usager·es qu'elles·ils sont « surveillables ». Comme Foucault l'explique un peu plus loin, le panoptique « désindividualise » le pouvoir[356] et c'est ce qui s'opère dans l'espace aéroportuaire : le contrôle n'est plus incarné dans une personne, ni dans un espace aux contours précis, mais il est omniprésent. L'ensemble des plans fixes sur les parois vitrées de l'aéroport participent de la difficulté à cerner l'espace dans lequel se trouvent les visiteur·es.



Figure 60. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 11'11.

[355] Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, *op. cit.*, p. 234-235.

[356] *Ibid.*, p. 235.



Figure 61. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 5'42.

À l'image de ce qui est demandé aux usager·es des lieux, les vitres sont transparentes, mais elles reflètent celles·ceux qui sont face à elles. Les reflets entravent la perception de l'espace ; on ne sait pas si ce que l'on voit se trouve devant ou derrière les nous. L'impression que l'espace aéroportuaire réalise son omniprésence est ici renforcée : les repères des usager·es sont bouleversés tandis qu'on a la sensation qu'un œil surplombant, celui d'un Big Brother, peut nous observer à travers les parois transparentes.

En tant que membres constitutifs du lieu, les visiteur·es semblent acquérir l'omniprésence propre à l'organisme-aéroport qu'elles·ils composent. À plusieurs reprises au cours de la performance, les participant·es croisent des usager·es qui ne semblent pas les remarquer.



Figure 62. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 3'36.



Figure 63. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 4'08.



Figure 64. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 4'57.

Le groupe se fait traverser, il est franchi en sens inverse, et la lenteur de ses déplacements ne freine ni ne surprend personne, comme s'il était devenu transparent. La situation devient particulièrement ironique quand il passe à côté de policier·es et de militaires qui, comme le suggère le guide, l'arrêteraient sûrement si elles·ils entendaient son discours et les mots « terrorisme », « attentat », « bombe » répétés à plusieurs reprises.

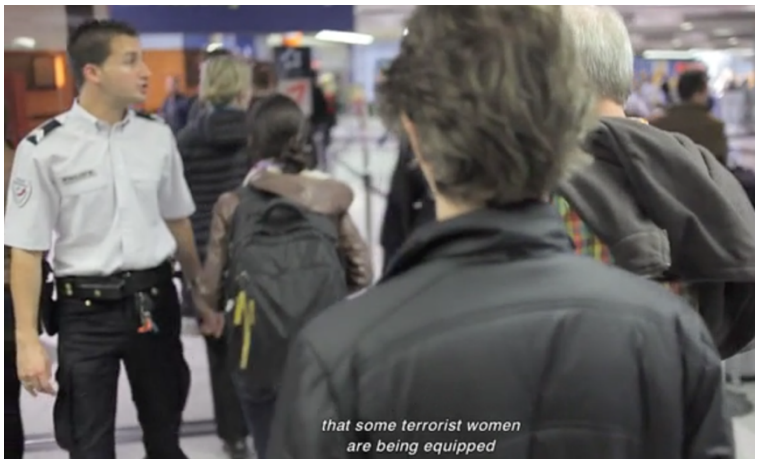


Figure 65. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 3'02.

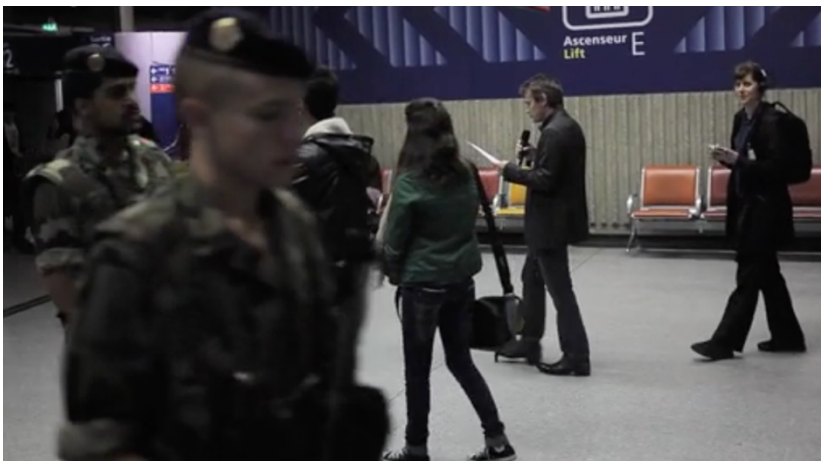


Figure 66. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 7'31.

Le paradoxe de la situation a marqué les visiteur·es comme l'explique Stéphane Degoutin, interrogé à ce sujet :

> Beaucoup nous ont transmis des sentiments de déréalisation, comme s'ils entraient dans un espace dédoublé, entre le terminal, qui leur était généralement familier, et le discours qu'ils entendaient et qui ne pouvait, logiquement, pas exister ici, puisque l'aéroport, par définition, cherche à se préserver de l'idée même de danger. Comme nous l'espérions, le public a ressenti ce décalage comme si un tabou était soudain révélé et brisé. Mais cette brisure s'effectuait avec douceur, la performance entraînant le public dans un parcours lent et immersif, chacun plongé dans la voix chuchotée de l'acteur, qu'il recevait dans un casque audio.[357]

[357] Échange mail avec Stéphane Degoutin le 10/09/2020.

L'existence d'une parole interdite produit un espace autre, et le dédoublement du lieu perçu par les participant·es semble en adéquation avec le dédoublement personnel produit par la visite quand elle invite à s'observer soi-même ; c'est d'une certaine manière une sortie de soi que provoque, chez les participant·es et pour le lieu, la visite-performance.

Fin de la visite

Dans un premier temps il semblait paradoxal qu'une visite guidée soit organisée dans le lieu de passage que constitue un aéroport, sur un sujet aussi impalpable que représente le « risque » qui guette l'endroit. En ce sens, la performance produit une forme de rupture par rapport aux usages du lieu dans lequel elle se déroule : contrairement à ce que le titre de la proposition suggère, l'aéroport n'est pas un musée dans lequel on viendrait observer des artefacts. Comme je viens de le commenter, la performance entraîne aussi un décalage vis-à-vis des normes de l'endroit car le guide prononce ce qu'il présente lui-même comme des mots interdits. Pour reprendre le terme de Degoutin, il lève de la sorte un tabou, met au jour la névrose contagieuse de l'espace. Néanmoins, tout en instaurant une rupture avec la pratique habituelle de l'aéroport, le tour de la visite reconduit dans le même temps les règles qui contiennent le corps et fait ainsi apparaître les habitus du lieu avec lesquels le guide compose.

Je posais tout à l'heure la question de savoir ce qui nous était réellement montré dans le cadre de cette visite-performance. On peut à présent répondre que le discours du guide instaure une mise en abime qui conduit les spectateur·rices non pas à observer un quelconque référent culturel mais bien à percevoir les phénomènes dans lesquels elles·ils sont impliqué·es. Sont ainsi révélé·es les liens que nous entretenons avec l'espace dans lequel nous venons de pénétrer et dont nous devenons un élément constitutif, ainsi que la façon dont le lieu et la parole du guide nous fait agir, nous fait reproduire les gestes ritualisés propres à l'endroit. Enfin, il est question de découvrir les émotions qui nous parcourent, et de percevoir ce qui en est à l'origine. On comprend ici pourquoi le guide n'effectue aucun geste déictique : il ne s'agit pas de montrer un objet patrimonial quel qu'il soit, mais d'instaurer un dispositif dans lequel chacun·e prend conscience de soi et de la façon dont

elle·il agit. De la sorte il est moins question de voir que de faire l'expérience corporelle de la vision ; celle qui est portée par d'autres regards et qui nous traverse, celle qui permet de voir l'autre et qui nous renvoie finalement notre propre reflet, celle qui va au plus profond de nous et rend perceptible l'invisible.

Si je repose maintenant la question de savoir de quoi l'aéroport est le musée, je dirais que nous pouvons envisager l'aéroport comme un musée du performatif à partir de la triple définition qu'en donne Luca Greco[358]. Tout d'abord, la proposition s'inscrit dans le genre artistique de la performance : une action, ici la visite, est réalisée à un moment précis pour et avec le groupe des participant·es. Par ailleurs, je parlerais de performance en tant que genre discursif : le guide investit une « modalité spécifique de communication parlée[359] » qui a des effets sur les personnes qui l'écoutent ; la situation fait expérimenter la dimension performative du langage. Pour finir, la proposition instaure un dispositif réflexif par le biais duquel les participant·es se voient agir et perçoivent les ressorts de la situation dans laquelle elles·ils sont impliqué·es. Si la performance « est irréductiblement expérientielle[360] », on peut dire en définitive que la proposition invite à la visite d'un musée du performatif qui n'existe pas sous une forme figée et dépend plutôt de l'expérience qui en est faite par chacun·e.

Je vous invite maintenant à me suivre dans l'observatoire qui se trouve par ici, nous allons regarder les constellations avec lesquelles la visite-performance de Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon entre en orbite.

[358] Luca Greco, « Performance », *op. cit.*

[359] *Ibid.*

[360] *Ibid.*

OBSERVATION STELLAIRE : *MUSEE DU TERRORISME* EN ORBITE

Tout le monde est entré ? Prenez place, je vous en prie ; j'éteins la lumière dès que vous êtes installé·es. C'est bon ? Alors, commençons cette nouvelle exploration stellaire, composée cette fois de quatre constellations.

Nous venons de voir, dans la reconstitution de la visite-performance de Degoutin et Wagon, qu'à partir d'une circulation au sein de l'aéroport Charles de Gaulle à Paris, le guide déploie un discours sur les risques encourus par le lieu et les dispositifs de sécurité mis en œuvre pour les éviter. Un arsenal d'outils de surveillance et de contrôle est ainsi déployé, notamment des caméras et scanners qui scrutent les personnes qui circulent et tentent d'anticiper les comportements dangereux qui pourraient se manifester. Conscient·es de la présence de ces dispositifs dans les aéroports mais aussi dans de nombreux lieux publics, d'autres artistes interrogent le contrôle auquel nous sommes soumis, en investissant notamment les potentialités artistiques des objets sécuritaires installés bien souvent à notre insu ; vous ne serez pas étonné·es que la première constellation à laquelle nous allons nous consacrer soit celle de la caméra de surveillance.

La constellation de la camera : exposer la surveillance

Est-ce que tout le monde l'a trouvée ?

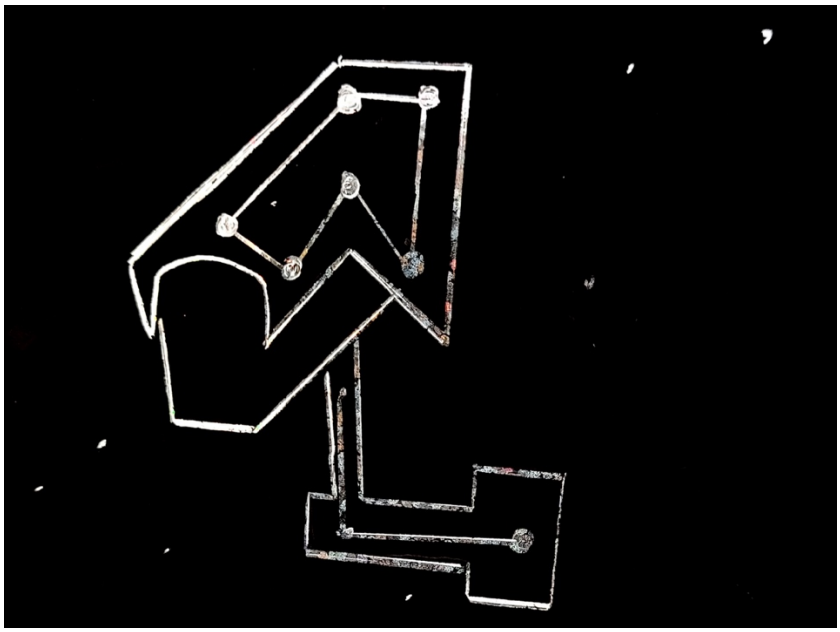


Figure 67. La constellation de la caméra.

Dès les années 1970, la caméra de surveillance est utilisée dans le cadre d'installations, notamment par Bruce Nauman et Dan Graham. Avec *Video Surveillance Piece: Public Room, Private Room*, datant de 1969-1970, le premier crée deux espaces ; dans chacun, une caméra balaie deux pans du mur dans le coin desquels se trouve un moniteur posé au sol.

À l'intérieur de la « *Public Room* », on repère la caméra qui nous filme et on s'attend à apparaître à l'écran. Pourtant il n'en est rien. Enfin, si, mais indirectement : notre image est diffusée sur le moniteur de la « *Private Room* », qui nous est inaccessible, et c'est ce moniteur, dans lequel nous apparaissons, que nous observons à l'écran de celui face auquel nous nous trouvons dans la « *Public Room* ». Vous m'avez suivie ou est-ce que vous voulez que je fasse un schéma ? Voilà, exactement, chaque caméra diffuse ce qu'elle filme sur la télévision qui se trouve dans la pièce où elle n'est pas. Ce qui crée une mise en abîme infinie qui nous perd un peu ! Et ce dispositif recompose les contours des espaces aussi : comme je l'ai précisé et comme son nom l'indique, la « *Private Room* » nous est inaccessible. Pourtant nous entrons dedans, virtuellement, par le biais de l'écran. Nous nous voyons

accéder à un lieu qui nous est interdit, et qui nous rend prisonnier·e dans le même temps : les bords du moniteur redoublent l'enfermement assuré par une pièce dans laquelle il n'y a pas d'issue, ni pour entrer, ni pour sortir. De fait, nous échappons à cet enfermement quand nous sortons du champ de la caméra qui nous filme, mais nous sommes alors un peu loin pour observer la retransmission de cette libération.

Ces deux espaces, à la fois hermétiques et poreux l'un à l'autre, nous rendent spectateur·rices de notre captivité là où *Time Delay Room 1* réalisé en 1974 par Dan Graham, nous assigne un autre rôle, celui de surveillant. L'artiste instaure à son tour deux espaces, mais il est ici possible de circuler de l'un à l'autre. J'emprunte cette fois les mots de Christophe Kihm pour expliquer le dispositif complexe dans lequel nous immisce l'artiste :

> [Les pièces] comportent chacune deux écrans et une caméra accrochée au plafond, dans l'axe opposé [...]. Dans chaque pièce, sur l'un des deux moniteurs, le public voit *live* les occupants de l'autre pièce ; sur l'autre, il se voit dans la pièce qu'il occupe, mais avec un décalage temporel (de 8 secondes). La désynchronisation des temps et le dédoublement de la figure du spectateur ou du regardeur, en regardeur/regardé brouille les pistes : on est à la fois le surveillant et le surveillé, le veilleur et le veillé[361].

Là aussi, la caméra qui nous filme envoie notre image dans l'autre pièce, en direct, mais elle la diffuse aussi sur l'écran de gauche de la pièce dans laquelle nous nous trouvons, avec un décalage de quelques secondes.

Nous pouvons donc observer celles·ceux qui sont dans le deuxième espace, mais aussi nous observer nous-même, *a posteriori*. D'où le double rôle que nous fait endosser l'œuvre et que pointe le chercheur : on surveille et on est surveillé·e dans le même temps. En ce sens, l'artiste crée différents niveaux d'images, différentes strates : nous les observons, de l'extérieur, et en même temps nous en faisons partie. Si les artistes s'intéressent à la façon dont notre société tente de se protéger et de prévenir de potentielles menaces, on commence ici à voir comment les outils du contrôle peuvent devenir, entre leurs mains, des dispositifs déconcertants et interactifs qui bouleversent notre rôle de spectateur·rices puisque nous intégrons en définitive ce que l'on est venu observer.

Nous venons de voir comment des artistes récupèrent des dispositifs de contrôle développés en dehors du champ de l'art et les utilisent dans des installations qui font

[361] Christophe Kihm, « Vidéosurveillance, regard et identité. Les modalités de la présence », *art press*, n° 303, p. 28-29.

expérimenter aux visiteur·ses des phénomènes de surveillance au cœur desquels elles·ils se retrouvent impliqué·es. Elles se déploient au sein de lieux d'exposition, redoublant ainsi la surveillance spécifique à ces espaces mais sans en tenir compte, contrairement à la déambulation de Degoutin et Wagon, qui s'immisce dans l'arsenal de contrôle déployé par l'aéroport où elle a lieu. Le caractère *in situ* de la visite-performance caractérise de nombreuses œuvres qui font de la surveillance un enjeu, comme l'indique Sophie Limare :

> Par leurs interventions *in situ*, les artistes contemporains sensibilisent l'individu hypermoderne aux hybridations induites par les caméras qui le surveillent. Plutôt que de représenter un lieu, ils le transforment selon un projet conçu en amont. En différenciant l'espace concret de l'espace concret surveillé, ces œuvres très souvent interactives permettent aux spect-acteurs d'expérimenter la complexité de leur environnement coercitif[362].

La chercheuse voit dans le caractère *in situ* des propositions qu'elle étudie, une façon de mettre en évidence une surveillance qui passe bien souvent inaperçue pour celles·ceux qui la subissent. C'est par exemple le cas d'une série de visites-performances conçues par Renaud Auguste-Dormeuil, intitulées *Mabuse Paris Visit Tour* et réalisées à partir de 1999. Se déplaçant en minibus dans le 1er, le 2e, le 4e ou le 6e arrondissement de Paris, le groupe est invité à observer non pas les monuments emblématiques des quartiers, mais les caméras de surveillance disposées dans les rues.

La guide accompagne la découverte des caméras d'un discours sur la vidéosurveillance, inscrit dans les lieux traversés : à proximité de l'Assemblée nationale, elle évoque par exemple les lois sur le sujet, devant le Ritz, elle rappelle les dernières images de Lady Diana enregistrées par la caméra de l'hôtel. En investissant le format de la visite guidée, la proposition constitue les caméras en foyer d'attention collectif[363], là où leur efficacité tient notamment à la discrétion de leur présence. Le dispositif détourne le principe de surveillance dans le sens où il expose ce qui est là pour observer, mais dans le même temps il inscrit les participant·es dans le champ de contrôle des caméras. Par ailleurs, la visite fait apparaître, avec ironie, la surveillance comme un phénomène culturel visitable et invite en ce sens à réfléchir au modèle de société dans lequel nous évoluons. La caméra

[362] Sophie Limare, *Surveiller et sourire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2015, p. 5.

[363] Véronique Traverso, « Compétences montrées, compétences partagées, compétences situées : nomination et définition des objets dans les visites guidées », dans Sandra Bornand, Cécile Leguy (dir.), *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*, *op. cit.*, p. 140.

devient ainsi un outil de témoignage à deux niveaux : elle enregistre l'actualité qui se déroule devant elle et rend compte, par sa présence, de nos obsessions sécuritaires.

Ce glissement, qui va de la surveillance au témoignage, semble aussi en jeu dans les *Video Walks* que Janet Cardiff et George Bures Miller développent depuis 1991.

Les artistes invitent à se déplacer dans un espace, en se faisant cette fois audioguider. Leur voix indique aux participant·es où se diriger dans un espace donné, et celles·ceux-ci suivent le parcours en observant, sur l'écran qu'elles·ils tiennent à la main, des scènes qui se sont déroulées dans les lieux parcourus. Un phénomène de déréalisation s'instaure alors car l'espace parcouru est amputé des éléments qui se jouent, sous nos yeux, à l'écran. Ces images n'ont pas été enregistrées par une vidéosurveillance mais sont le fruit de tournages réalisés par les artistes. Elles questionnent néanmoins les traces qu'on dépose, consciemment ou non, dans les espaces parcourus, la mémoire que les lieux gardent de notre passage, notre visibilité. Un tel travail fait ainsi apparaître que si les caméras sont installées dans l'espace public dans une démarche sécuritaire, elles compilent, jour après jour l'archive des interactions fugaces qui animent les lieux dans lesquels nous passons.

Ces œuvres datent des années 1990 ; la surveillance ne s'amenuisant pas, l'intérêt des artistes pour la question ne faiblit pas non plus. En 2015, Sophie Limare constate « la prolifération d'œuvres artistiques liées à la vidéosurveillance[364] » depuis quelques décennies et associe cet essor à l'amplification du contrôle des individus, notamment suite aux attentats du 11 septembre 2001. En effet, plusieurs expositions témoignent d'un intérêt pour la question au sein du champ de l'art contemporain, à la suite de ce terrible événement, par exemple *CTRL [Space]* au ZKM de Karlsruhe en Allemagne, commissariée par Thomas Y. Levin en 2002, *Exposed : Voyeurism, Surveillance and the Camera*, élaborée à la Tate Modern en 2010 par Sandra S. Phllips et de Simon Baker, ou encore *Astro Noise*, organisée au Whitney Museum en 2016 par Jay Sanders.

Pour la suite de notre exploration stellaire, je vous invite à zoomer avec votre télescope : nous allons découvrir des œuvres dans lesquelles les artistes investissent des dispositifs de surveillance récents, plus discrets que les caméras, et dont le caractère à peine perceptible, rend à son tour les étoiles difficilement visibles à l'œil nu. Ces œuvres que nous allons observer ensemble ont été élaborées, comme dans le cas de la visite-performance de

[364] Sophie Limare, *Surveiller et sourire*, *op. cit.*, p. 4.

Degoutin et Wagon, dans des espaces spécifiques, en fonction de la surveillance qui s'y exerce et qu'elles viennent bien souvent révéler. En effet, si ces travaux n'investissent pas des dispositifs de visite, ils « [organisent] des effets de découverte[365] » et contribuent au dévoilement de techniques de contrôle qui sont bien présentes dans les espaces parcourus, bien qu'invisibles la plupart du temps. Si, dans une visite guidée, « le corps et la gestuelle du guide influencent l'interprétation [...] par la transformation du lieu et des objets en *scène* [...] », nous allons observer comment des dispositifs, en l'absence de guide, contribuent aussi à faire d'un lieu une scène, révélant dans le même temps la place que l'on occupe dessus.

Dans les années 2000, l'artiste-cinéaste Manu Luksch rédige un manifeste dans lequel elle invite les réalisateur·rices à utiliser les images des caméras de surveillance dans leurs films. Elle-même procède de la sorte avec *Faceless*, film de 50 minutes réalisé en 2007. Dans la continuité de ce projet, elle fait apparaître, via une bande blanche scotchée au sol, la zone surveillée par l'une des caméras se trouvant à proximité du parlement à Londres. Comme l'indique Sophie Limare :

> Cette visualisation minimaliste mais efficace du terrain d'action de la vidéosurveillance permet aux spect-acteurs de s'interroger sur leur propre mise en "scène" dans l'espace de la société de contrôle. La ligne blanche, figurant l'hybridation de l'espace vécu et surveillé, instaure une interstitialité spatiale[366].

La chercheuse indique ici que la ligne blanche invite les passant·es à la réflexion, à questionner leur place dans l'espace public surveillé. D'une certaine manière, la ligne blanche délimite l'espace de la monstration, il matérialise une scène. Maintenant que l'espace est exhibé en tant que tel, chacun·e peut décider de l'investir ou de l'éviter, de continuer à passer dedans ou de le contourner. Révéler le contrôle permet au public de choisir ou non s'il s'y expose ; cela crée un espace d'agentivité. Sophie Limare rapporte ensuite les conséquences du traçage blanc :

> Parallèlement à cette intervention, Manu Luksch a réalisé une vidéo de cette performance au cours de laquelle elle justifie son travail devant des policiers suspicieux qui lui demandent de vider son sac, au sens propre et figuré. Cette interpellation des

[365] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 19.

[366] Sophie Limare, *Surveiller et sourire*, *op. cit.*, p. 18.

> forces de l'ordre confirme au passage que le voir et le pouvoir sont bien au centre de sa problématique artistique[367].

La venue des policiers fait apparaître que la surveillance est bien effective : ils se sont rendus compte qu'une situation anormale avait lieu. Dans le même temps, le dispositif fait du surveillant le surveillé. En effet, le carré blanc peut ici évoquer un filet dans lequel se retrouvent les forces de l'ordre : à leur tour, elles sont exposées au regard de la caméra.

Révéler l'effectivité de la surveillance en décidant de la susciter, voilà aussi ce à quoi conduit *Reenactment* de Francis Alÿs, œuvre qui date de 2000.

Elle s'intitule « *Re-enactment* » car il reproduit, en coopération avec la police, une action réalisée la veille : l'artiste avait acheté un pistolet et s'était promené dans Mexico l'arme à la main. Il n'a fallu qu'une bonne dizaine de minutes à la police pour le repérer et l'arrêter. Je ne sais pas si les forces de l'ordre se sont rendu compte qu'un homme se déplaçait avec un pistolet grâce à des caméras de surveillance, mais ce que prouve l'action d'Alÿs, c'est l'efficacité du système de contrôle dans la capitale mexicaine. Pour autant, si l'artiste se rend visible, attire l'attention et se soumet à l'arrestation, il retourne en quelque sorte la relation de pouvoir : il se place ici comme le metteur en scène de la situation qu'il décide de susciter car en provoquant les policiers, il leur impose de réagir. Le rôle de dramaturge que s'attribue Alÿs est ensuite redoublé par le *reenactment* qui encadre d'autant plus l'intervention policière dans le sens où l'artiste sait dorénavant comment elle va se passer.

Les travaux que nous venons d'observer attirent notre attention sur des espaces spécifiques : la partie d'une rue londonienne, la ville de Mexico. On les perçoit alors comme des scènes sur lesquelles s'exercent une surveillance que nous n'avions pas remarquée. Autrement dit, les dispositifs reconfigurent les espaces en question et nous les rendent observables. Ils en révèlent une certaine compréhension. C'est encore à une autre échelle que travaille Paolo Cirio.

Observez l'étoile à côté.

[367] *Ibid.*, p. 18.

L'artiste « étudie les espaces sociaux touchés par Internet[368] » et fait apparaître des présences absentes. Avec *Street Ghosts*, réalisé de 2012 à 2017, il colle dans la rue l'image de la personne capturée au même endroit par Google Street View.

Alors bien sûr, il ne s'agit pas d'un service de surveillance en tant que tel, mais l'artiste révèle ici comment l'un des géants des GAFAM peut enregistrer, sans qu'on s'en rende compte, notre image et notre présence. Et de fait, si l'application ne se consacre pas à proprement parler à un contrôle sécuritaire, elle nous observe, collecte nos images ainsi que nos données. Tant et si bien que la Cnil lui a intenté un procès :

> En 2011, en France, la Commission nationale informatique et liberté (Cnil) avait infligé à Google une amende de 100 000 euros, au motif que le "Google Car" qui sillonnait les rues siphonnait des données privées transitant sur des réseaux wifi non sécurisés : adresses mail, courriels, identifiants et mots de passe, noms, adresses postales, numéros de téléphone[369].

Google Street View prend en photos des passant·es qui ne découvriront peut-être jamais qu'elles·ils ont été photographié·es ; elle collecte aussi des données invisibles transitant sur nos téléphones connectés, ce qui est encore moins perceptible pour nous. Ces données livrent au moteur de recherche des informations privées bien utiles au système capitaliste dont il constitue un maillon, ce qui conduit Shoshana Zuboff à parler de « capitalisme de surveillance » :

> Ce terme permet pour moi de décrire le fonctionnement actuel de notre système économique qui repose sur le mariage entre, d'un côté, les possibilités qu'offrent les technologies numériques, qui sont sans précédent, et, de l'autre, les objectifs au long cours du capitalisme. Ceux-ci sont bien connus : la recherche du profit, la croissance, la marchandisation, l'extension de l'économie de marché, etc. Parler de capitalisme de surveillance permet de souligner que ces éléments ne peuvent plus être mis en œuvre sans des technologies et des relations sociales de surveillance[370].

Comme l'explique la chercheuse, le capitalisme repose aujourd'hui sur les technologies numériques et sur la surveillance, souvent invisible, à laquelle elles procèdent, notamment

---

[368] Le Fresnoy. URL : https://www.lefresnoy.net/ecole/artiste-professeur-invite/27/ [consulté le 18/04/2025].

[369] François-Xavier Gomez, « Flagrant délit ? », *Libération*, 21 décembre 2024. URL : https://www.liberation.fr/international/europe/espagne-emballement-autour-dun-meurtre-pas-vraiment-elucide-par-google-street-view-20241221_BF6RDATXWRG2PHSGNK7XQNTWNI/ [consulté le 18/04/2025].

[370] Shoshana Zuboff, « Les entreprises vendent à notre insu des prédictions de nos comportements », propos recueillis et traduits par Céline Mouzon, *L'Économie politique*, n° 94, 2022, p. 9.

Google, qui depuis les années 2000, exploite et commercialise les données que nous semons sur Internet et à partir desquelles il tente de prédire nos futurs comportements. Pour en revenir à Paolo Cirio, il inscrit son travail *in situ*, de la sorte il rend concrète la surveillance à laquelle nous pouvons être exposé·es. Sa proposition instaure une sorte d'arrêt sur image au sein de toutes celles qui composent un flux infini de données numériques. Il inscrit, dans la matérialité d'un lieu, son pendant numérique, en faisant coexister l'espace tangible et celui de la toile. L'artiste livre ainsi aux yeux de tou·tes les images auxquelles on n'a pas accès sans des outils numériques connectés. Dans le même temps, ce travail constitue un point de départ pour considérer le reste de la surveillance numérique qui se déploie, hors-champ des photos prises par les autos Google.

Au fil de l'exploration de cette constellation, nous avons vu comment des artistes renseignent des lieux en révélant une surveillance qui s'exerce bien souvent à notre insu. Comme nous avons pu l'observer, le fait d'exposer le contrôle en cours contribue à l'instauration de ce qui devient une sorte de scène, permettant une forme d'agentivité puisque le public va pouvoir choisir ce qu'il livre ou non de lui-même à l'autorité surveillante. Je vous propose à présent de passer à la constellation suivante et d'observer comment des propositions artistiques s'efforcent plus directement de déjouer le contrôle.

La constellation de la clef a molette : dejouer la surveillance

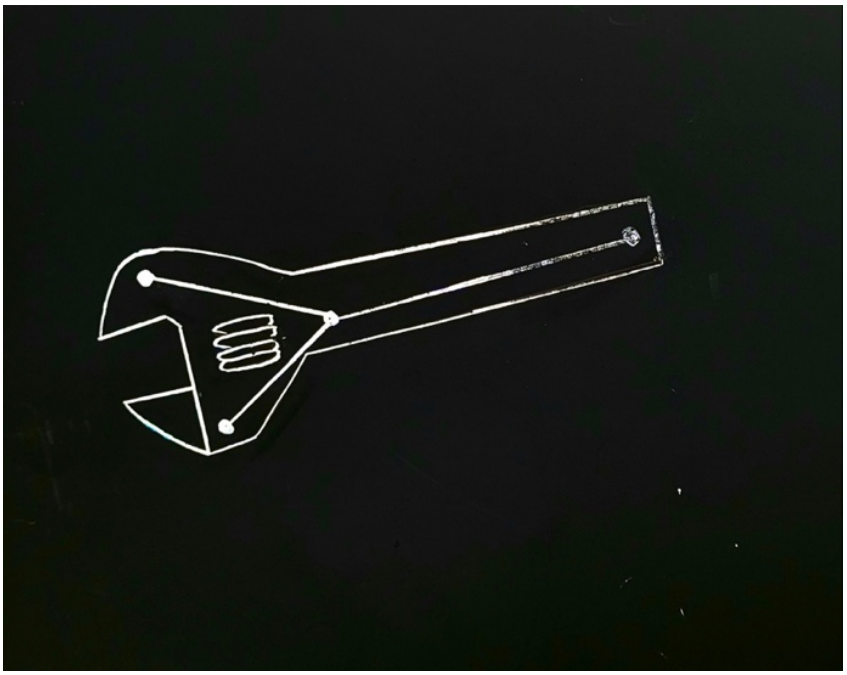


Figure 68. La constellation de la clef à molette.

Commençons par une visite urbaine assez particulière, menée par l'artiste Michelle Teran et intitulée *Life: a user's manual*. Elle a été réalisée pour la première fois en 2003, dans le cadre du festival Argos de Bruxelles et déclinée ensuite dans d'autres villes, jusqu'en 2006.

L'artiste pousse un caddie chargé de matériel, notamment un moniteur vidéo qui retransmet en direct des images issues des vidéosurveillances à proximité desquelles le groupe circule. Car une caméra de surveillance sans fil émet sur une bande de fréquence radioélectrique sans licence, émission que l'artiste intercepte à l'aide d'un scanner vidéo. Au fil du tour, l'artiste présente les images captées dans des lieux publics mais aussi celles d'espaces invisibles : des intérieurs auquel le public n'a pas accès mais qu'il peut observer de dehors, via la retransmission vidéo. L'artiste fait en quelque sorte visiter la ville sous contrôle, les endroits soumis à la vidéosurveillance, qu'elle déjoue dans le sens où elle expose et rend publiques des images destinées à celle·celui qui a installé la caméra. Si la visite configure inévitablement la ville et oriente la perception que vont en avoir les visiteur·ses, on peut dire ici qu'elle la refigure dans le même temps : les images s'enchaînent et se superposent alors qu'elles sont parfois issues de lieux séparés de plusieurs mètres, comme

si le public se déplaçait dans un sillon qui aurait disparu de la carte, rendu invisible par l'absence de caméras. Dans le même temps, la visite rend compte de la généralisation de la surveillance pour reprendre un terme de Medhi Ghassemi et Camila Pérez Lagos, renvoyant aux écrits de Friedwald :

> En ce sens, la surveillance semble être généralisée et institutionnalisée, car elle apparaît comme une technique clé de la gouvernance des pouvoirs publics, des entreprises et des particuliers (Friedwald *et al.*, 2017)[371].

À travers le tour opéré par Michelle Teran, on mesure en effet à quel point la surveillance recouvre l'espace urbain. Le dispositif de visite s'immisce dedans et décuple en quelque sorte les lieux, les refigure, en superposant à l'endroit dans lequel se trouve le public, les couches des espaces auxquels il a accès à distance. Déjouer la surveillance conduit l'artiste à réaliser une sorte de collage spatial en direct, à recartographier le territoire, à se saisir d'images pour recomposer notre rapport aux espaces publics et privés.

S'immiscer dans le contrôle peut avoir des effets sur la perception des lieux, pour Jill Magid, cela permet de réinventer les rapports entre la personne qui surveille et celle qui est surveillée. Dans le cadre de *Trust (Evidence Locker)*, l'artiste se déplace dans la ville les yeux fermés, équipée d'une oreillette par le biais de laquelle un·e surveillant·e de police la guide à partir des images fournies par la vidéosurveillance.

La·le policier·e devient un·e guide qui, conformément à son rôle, « a le pouvoir d'autoriser ou non la pénétration des lieux[372] ». Mais au-delà de la circulation dans l'espace, l'enjeu concerne la sécurité de l'artiste qui s'en remet à elle·lui. La reconfiguration des rôles, via le dispositif instauré, détourne dans le même temps l'usage des caméras : elles ne surveillent plus l'artiste à son insu mais deviennent garantes de l'élaboration du tour et de la sécurité de celle qui marche. Vous connaissiez une autre œuvre de l'artiste ? *One Cycle of Memory in the City of L (Evidence Locker)* réalisé en 2004 à Liverpool, c'est ça ? Je peux en dire quelques mots rapidement car si cette œuvre ne met pas en jeu une forme de visite, ou de déambulation guidée à distance, elle donne un autre exemple de la façon dont l'artiste reconfigure les rôles de celles·ceux qui sont investi·es dans une situation de surveillance.

---

[371] Medhi Ghassemi, Camila Pérez Lagos, « Le regard panoptique et l'art surveillance : esthétique et politique du contournement », *Tic et société*, vol. 18, n° 1, 2024. URL : http://journals.openedition.org/ticetsociete/8667 [consulté le 17/04/2025].

[372] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 83.

Dans ce travail, l'artiste récupère des images issues de vidéosurveillance, celles sur lesquelles elle apparaît. En Grande-Bretagne il est possible d'obtenir les captations de la surveillance si on peut prouver qu'on apparaît dessus ; la police est ensuite contrainte de conserver les fichiers sept ans au lieu d'un mois. L'artiste détourne ici la fonction des caméras qui deviennent des outils non plus de contrôle mais d'enregistrement cinématographique, mises à son service pour garder la trace de sa déambulation dans la ville. Par ailleurs, comme l'explique Sophie Limare à propos des demandes envoyées à la police pour obtenir les images :

> Chaque formulaire a été rédigé, en commençant par les termes *Dear observer* (Cher surveillant), telle une lettre envoyée à un amant, dévoilant de nombreux détails personnels sur les tenues et les pensées de l'artistes. Ces missives administratives à forte connotation privée, voire parfois érotique, sont censées aider le policier à retrouver la trace de l'artiste dans le flux des images enregistrées pendant les trente et une journée de son projet[373].

L'artiste détourne non seulement la fonction des caméras mais elle transforme aussi la relation qu'elle entretient aux surveillant·es, qui deviennent ici les collaborateurs intimes d'un projet artistique, les co-créateur·rices de l'objet filmique. Dans un entretien mené par Miriam Perier, Jill Magid explique d'ailleurs :

> Les outils d'observation et les systèmes de sécurité sont devenus omniprésents dans la société actuelle. J'explore la manière dont ces technologies ont été conçues pour servir, et plus encore, la manière dont elles peuvent servir de médiation pour de nouvelles relations. [...] Bien que les technologies soient créées et développées pour des besoins spécifiques, elles engendrent généralement des caractéristiques qui peuvent être étendues[374].

On peut ainsi considérer que Jill Magid déjoue la surveillance non pas parce qu'elle y échappe ou qu'elle l'annule, mais parce qu'elle la transforme et l'investit dans une relation renouvelée à celles·ceux qui l'exercent.

À partir des œuvres de cette constellation, vous avez pu voir comment des artistes déjouent les dispositifs de contrôle qu'elles·ils repèrent, renversant le rapport de surveillance ou le reconfigurant en sollicitant sa coopération. Ces travaux s'inscrivent dans ce que

---

[373] Sophie Limare, *Surveiller et sourire*, *op. cit.*, p. 66.

[374] Jill Magid, Miriam Perier, « "Regardez !" À propos des travaux de Jill Magid sur les outils de surveillance et de sécurité », *Cultures et Conflits*, n° 66, 2007, p. 182.

McGrath et Sweeny, mentionnés par Ghassemi et Pérez Lagos, analysent à propos de l' « art surveillance » :

> De leur côté, John McGrath et Robert J. Sweeny, dans "Surveillance, Performance and New Media" (2010), avancent l'idée que l'art surveillance aurait pour but de provoquer des ruptures, de la résistance ou de la déstabilisation dans le système de surveillance, ce qui permet de rendre visibles les formes de surveillance telles que l'usage de caméras, des systèmes de traçage et des algorithmes intrusifs[375].

En effet, à propos des œuvres de cette constellation on pourrait parler de « déstabilisation » de la surveillance dans le sens où le rapport descendant qu'elle exerce vis-à-vis des personnes surveillées est bouleversé.

Observons à présent la constellation suivante, à propos de laquelle on peut à nouveau dire que les artistes déstabilisent le contrôle, mais dans le but, cette fois, d'y échapper.

Par contre je suis désolée, mais cette constellation a tendance à se retrouver au milieu de nuages, ce qui la rend difficilement visible et j'ai bien peur que ce soit le cas aujourd'hui. J'ai beau déployer des outils de pointe, je n'ai pas encore trouvé la solution pour que ces étoiles soient facilement observables, il va donc falloir me croire quand je vais vous parler des œuvres qu'elles contiennent.

[375] Medhi Ghassemi, Camila Pérez Lagos, « Le regard panoptique et l'art surveillance : esthétique et politique du contournement », *op. cit.*

La constellation invisible : échapper au contrôle



Figure 69. La constellation invisible par un soir nuageux.

Commençons avec la performance *Un mouvement disparu* réalisée le 26 octobre 2020 par Deng Yufeng et une dizaine de volontaires, dans le centre de Pékin. L'artiste endosse un rôle de guide dans le sens où les participant·es le suivent à la trace, mais il ne s'agit pas ici d'observer quoi que ce soit : tout l'enjeu de la déambulation est au contraire d'échapper aux près de quatre-vingt-dix caméras de surveillance disposées le long des 1100 mètres que le groupe parcourt, en plus de 2h[376]. Le décuplement du temps de trajet indique à lui seul la complexité de l'exercice ; elle est aussi perceptible dans les mouvements auxquels le groupe doit procéder :

> [...] accroupis, des inclinations de la tête vers le sol, ainsi que des périodes de pause pour attendre la rotation de certaines des caméras. Ceci est une métaphore de la difficulté à esquiver l'intrusion du gouvernement dans la vie des citoyens, notamment par l'usage de la technologie "Sky Net", utilisée par la police chinoise pour scanner les visages de sa population en une seconde[377].

[376] Estelle Boucheron, « Rôder, repérer, sousveiller : l'artiste marcheur en territoire surveillé », communication au colloque « Apprendre des territoires / Enseigner les territoires, Collège international des sciences territoriales », Aubervilliers, Campus Condorcet (15-17 novembre 2023). URL : https://hal.science/hal-04389160/document [consulté le 19/07/2025].

[377] Medhi Ghassemi, Camila Pérez Lagos, « Le regard panoptique et l'art surveillance : esthétique et politique du contournement », *op. cit.*

Les moyens de contrôle mis en place par la police chinoise sont d'une redoutable efficacité, y échapper relève du parcours du combattant, comme on le perçoit ici. À partir de cet extrait, on imagine bien aussi l'étrangeté produite par la circulation de ce groupe, qui déploie une surprenante chorégraphie, comme vous pouvez le voir.

S'il échappe au regard de la caméra, il attire certainement, en revanche, l'œil des passant·es qui l'entourent. J'ai dit qu'en tant que guide, Deng Yufeng menait un groupe mais ne désignait rien, pour autant le tour qui se déploie dans l'espace public signale, indirectement, la présence des caméras. Dans ce contexte de surveillance massive, ce tour qui ne montre rien constitue finalement une solution efficace pour signaler la présence du contrôle.

J'aperçois une autre œuvre, qui tente quant à elle de rendre inefficace une surveillance venue de loin, des satellites, et des drones qui peuvent voler au-dessus de nous. Il s'agit de *Contre-Projet Panopticon* réalisé en 2001 par Renaud Auguste-Dormeuil. À première vue, on dirait un vélo équipé d'un dispositif pour abriter celle·celui qui pédalerait sous la pluie. Mais si les miroirs fixés au-dessus de la bicyclette peuvent en effet permettre de rester au sec, c'est surtout d'un regard inquisiteur qu'ils abritent.

Dans son ouvrage sur l'art et la surveillance, Sophie Limare précise que le dispositif est efficace et qu'il est envoyé « du sol, une image dans laquelle le cycliste a totalement disparu[378] ». Je vous propose de nous en tenir à sa parole et de ne pas entrer dans les calculs d'optique à partir desquels l'artiste a choisi l'inclinaison de chaque miroir, je serais bien en peine de vous les expliquer.

Dans le cas de la performance de Deng Yufeng et de celle de Renaud Auguste-Dormeuil, les dispositifs, s'ils permettent d'échapper au contrôle, rendent celle·celui qui s'en saisit particulièrement visible aux yeux des personnes qui l'entourent. Comme je l'ai déjà indiqué, ce que font apparaître les artistes, c'est la présence de la surveillance en cours. Ghassemi et Pérez Lagos, s'appuyant toujours sur les écrits de McGrath et Sweeny indiquent d'ailleurs :

> L'art surveillance aurait également pour but de mette en évidence l'intrusion des dispositifs dits de sécurité et, dans l'ensemble, de dénoncer l'usage des technologies de surveillance dans la société actuelle. Ceci donne forme à une esthétique de la surveillance qui consiste à "agir sur le monde surveillé et surveillant" de manière à "déstabiliser momentanément ou ludiquement les formes binaires de pouvoir et de

[378] Sophie Limare, *Surveiller et sourire*, *op. cit.*, p. 22.

> contrôle" (McGrath et Sweeny, 2010, p. 91), ce que Foucault décrit comme des "pratiques de liberté"[379].

Les artistes dont nous venons d'observer le travail agissent en effet sur les dispositifs de contrôle, elles·ils se saisissent de leurs failles pour les déjouer. Il en va de même avec la visite-performance de Degoutin et Wagon : le guide s'immisce dans un lieu contrôlé et aborde des sujets tabous. Dans ce cas-là, c'est l'utilisation du micro et des oreillettes qui rend la surveillance inefficace. Le performeur peut ainsi parler de bombes, d'attentats et de terroristes sans paraître suspect aux yeux des policier·es à côté de qui il passe, et qui ne l'entendent pas. À propos de la visite-performance *Musée du terrorisme*, nous avons vu tout à l'heure que le dispositif instauré a des effets sur le public, qui semble craindre, à plusieurs moments, de faire des gestes qui le rendraient suspect, ou d'entrer dans une zone qui lui serait interdite. Prendre conscience que notre corps est exposé à la surveillance a en effet un impact sur nos agissements, et c'est ce que les œuvres qui constituent la dernière constellation vont nous permettre d'interroger.

Il s'agit de la constellation du miroir.

Est-ce que vous la voyez ?

[379] Medhi Ghassemi, Camila Pérez Lagos, « Le regard panoptique et l'art surveillance : esthétique et politique du contournement », *op cit.*

La constellation du miroir

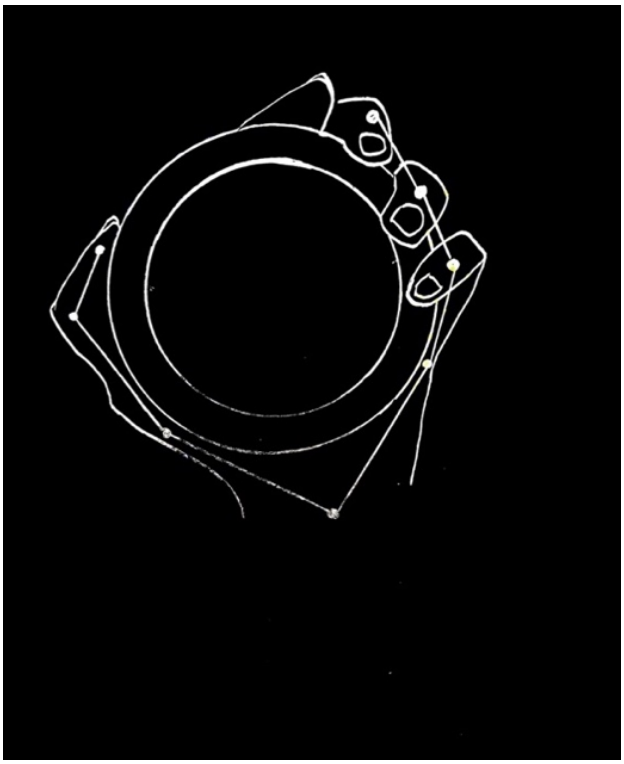


Figure 70. La constellation du miroir.

Comment se manifestent, corporellement, les effets du contrôle ? Est-il possible, via l'art, de créer des conditions qui rendent compte d'une coercition vécue ? La performance *Let's Walk*, d'Amanda Heng, réalisée pour la première fois en 1999 à Singapour et ensuite réitérée jusqu'en 2004 nous offre un premier élément de réponse. L'artiste s'intéresse ici à une forme de surveillance dont nous n'avons pas encore parlé, particulièrement subie par les corps féminins en tant qu'ils sont soumis à des normes patriarcales qui entravent leurs capacités d'agir. L'artiste mène un groupe de participantes pour une déambulation dans la ville. Elles tiennent, comme elle, un miroir dans la main et une chaussure à talon dans la bouche.

Ces attributs renvoient aux normes de beauté suivies par les femmes, notamment à la fin des années 1990 à Singapour, quand la crise économique, couplée à l'essor de l'industrie esthétique, a poussé de nombreuses employées à se soucier fortement de leur apparence pour sécuriser leur emploi. Le groupe se déplace à reculons, observant via le miroir le chemin qu'il emprunte. Si l'artiste guide les participantes, encadre leurs déplacements et leur itinéraire, c'est surtout le dispositif, ici, qui vient contraindre les

mouvements des corps. L'entrave au déplacement qu'il constitue peut être interprété comme une métaphore de l'entrave subie par les corps féminins, freinés par une injonction à la féminité et inhibés par le contrôle permanent qu'ils subissent. Comme l'explique la commissaire Anca Rujoiu à propos de la performance :

> *The expectation to play a traditional gender role in a patriarchal family [...] references a Confucius saying : "When you are young, you obey your father, when you are married, obey your husband, and when he dies, obey your son" to act nurturing and submissive, all these stereotypical perceptions within a family and society contexts are forms of control over mind and body. At its origins, Let's Walk is an expression of discontent toward the control of female body*[380].

Anca Rujoiu explique ici que les normes patriarcales qui pèsent sur les femmes, exercent un contrôle sur leur esprit et leur corps, tout en les assignant à un rôle de subordonnées. En circulant de façon dissidente dans l'espace public, en subvertissant les règles implicites qui orientent les comportements des corps féminins, l'artiste et le groupe de femmes qu'elle réunit, exposent aux yeux de tous·tes le poids de ces normes qui se rappellent constamment à elles par le biais des yeux contrôlants qui les entourent. En se munissant d'un miroir, elles récupèrent de la sorte le regard posé sur elles et se donnent ainsi l'occasion de se voir agir, *à rebours* des conventions qui encadrent leurs comportements et indépendamment du contrôle auquel elles s'exposent dans la rue. La proposition instaure ainsi un espace duel dans le sens où elle performe une emprise sur le corps tout en offrant un espace d'agentivité vis-à-vis de cette emprise.

Au fil de la reconstitution de la visite-performance de Degoutin et Wagon, nous avons observé comment la proposition contribue à souligner le contrôle exercé par le lieu sur les corps, tout en redoublant ce contrôle via le format de visite investi. La performance d'Amanda Heng instaure à son tour une déambulation, particulièrement entravée, pour mettre en exergue l'incorporation d'un contrôle social. Je vous propose à présent de nous éloigner quelques instants du format de la visite-performance pour observer comment d'autres dispositifs conduisent à leur tour à faire l'expérience physique du contrôle. En nous plaçant des deux côtés de la caméra, *Surveilling the Surveiller* réalisé par Sylvain Vriens en

[380] Anca Rujoiu, « *Walking is a Commitment* », dans Amanda Heng, *A walked line can never be erased*, cat. expo., Singapour, M1 Singapore Fringe Festival (10-27 mai 2018), Singapour, The Necessary Stage, 2018 p. 41.

2010, réunit dans une même expérience les deux rôles constitutifs de la surveillance, celui de voir ou d'être vu.

Le dispositif est le suivant : une caméra de surveillance se trouve sur deux moniteurs superposés, placés en face d'une chaise vide, sur laquelle les visiteur·ses sont invité·es à s'asseoir. Les moniteurs diffusent votre image quand vous vous approchez pour observer ce qui apparaît sur l'écran, mais une fois assis·e, s'y substitue celle de la·le spectateur·rice précédent·e. La personne qui vous succèdera vous verra vous, et ainsi de suite. L'artiste crée ainsi une boucle infinie de contrôle : pour surveiller, il faut accepter de l'être aussi. On peut imaginer que la prise de conscience du fonctionnement de l'installation déplace la surveillance en cours, de l'inconnu qu'on regarde à soi-même, étant donné qu'on comprend qu'on est filmé·e. Comme je le mentionnais, les participant·es expérimentent les deux positions de la relation de contrôle auquel elles·ils prennent part, et, ce faisant, le projet introduit dans le lien surveillant·e/surveillé·e une autre voie de contrôle, celle qu'on exerce vis-à-vis de soi-même. On peut alors comprendre que les participant·es cachent leur visage dans les mains, ce que montre la photo de l'installation disponible sur le site internet de l'artiste. La personne semble figée sur sa chaise, comme si, inhibée par la captation en cours, elle n'osait bouger ou partir.

Je vous invite à présent à découvrir un travail dans lequel la surveillance est perçue par celles·ceux qui la subissent, pour autant elle semble produire un effet tout autre sur les corps réunis. Dans le cadre de *Discontrol Party #3* organisé en février 2018 par Samuel Bianchini à Micadanses Paris, les participant·es sont invité·es à faire la fête, au milieu d'écrans qui transmettent en direct leurs données, collectées au moyen de tout un dispositif de contrôle pointu : caméras infrarouges, géolocalisation ou détection faciale par exemple.

Les danseur·ses assistent à leur traçage, et la diffusion interminable d'algorithmes indique qu'elles·ils sont pris·es dans un dispositif de surveillance duquel il semble difficile d'échapper. Cette conscience d'une surveillance ininterrompue en assure l'efficacité, comme nous l'avons déjà compris grâce à Foucault et comme le rappelle Chistophe Kihm :

> [...] le principe d'un dispositif de surveillance, c'est son mode de fonctionnement, et il fonctionne à plein régime à partir du moment où la permanence du contrôle traverse le

> corps et la conscience de celui qui est contrôlé (on peut alors dire qu' "un assujettissement réel naît d'une relation fictive")[381].

Difficile, dans la proposition de Samuel Bianchini, de ne pas avoir conscience du contrôle qui englobe les participant·es et s'impose à elles·eux sous la forme de données qui circulent, plus vite que la musique. Difficile, aussi, de concilier le lâcher-prise de l'état festif avec la présence de la surveillance. Mais dans le même temps, l'installation semble inviter à une sorte de jeu du chat et de la souris. En affichant, en direct, le résultat du contrôle, apparaissent de possibles failles dans lesquelles se glisser, de potentiels angles morts à investir. Les données qui circulent deviennent alors des partenaires de danse insoupçonnées, qui évoluent au gré de nos mouvements, les reproduisent à leur façon et que l'on peut essayer de guider, de mener, dans une chorégraphie qui les ferait trébucher. Paradoxalement, on peut dire que l'œuvre invite à ce que Foucault appelle des « pratiques de liberté[382] », ces actes de résistance créative qui se logent entre le pouvoir et la domination.

Le contrôle a des effets sur celle·celui qui le subit, c'est bien ce que soulignent les œuvres que je viens de commenter, dans lesquelles les artistes créent des dispositifs où les corps – le leur, ou celui des spectateur·rices – se retrouvent au cœur d'un système de surveillance, qu'ils la subissent ou tentent de s'en émanciper. Mais que se passe-t-il quand l'objet contrôlant s'inscrit dans le lieu même du corps ? Quelle autonomie pour ces êtres hybrides, qui fusionnent avec l'objet qui les contrôle ? Cette question semble tout d'abord être posée par *CCTV Chandelier* (2008) du designer Hwang Kim, qui pousse bien loin la façon dont la surveillance s'impose au corps. L'œuvre consiste en une sorte de collier, duquel partent douze bras métalliques recourbés vers celle·celui qui le porte, et au bout desquels sont accrochées douze caméras.

La personne munie de ce « chandelier » portatif est donc constamment filmée, sous douze angles différents, et les captations sont retransmises sur des écrans de contrôle qu'elle peut observer au fil de son expérience. La surveillance est à la fois massive et peu opérante, car fragmentée, mais en tout cas elle s'impose au corps et le freine dans les mouvements qu'il voudrait effectuer. Cette gêne corporelle apparaît comme la matérialisation de l'entrave que

---

[381] Christophe Kihm, « Vidéosurveillance, regard et identité. Les modalités de la présence », *op. cit.*, p. 28.

[382] Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté (entretien avec H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller) », *Dits et écrits*, Paris, Quarto Gallimard, 2001 [1984], vol. 2, texte 356, p. 1527-1548.

constitue la surveillance pour celle·celui qui se sait observé·e et qui peut renoncer à agir par sa faute. Ici, la tête de la·du porteur·se est tenue en joue, elle semble cernée par un groupe de serpents prêts à mordre, qui l'empêchent de bouger.

Outil de surveillance et corps humain sont dans une proximité encore plus ténue dans le cas de *The 3rd i* œuvre de Wafaa Bilal datant de 2011-2012.

L'artiste s'est fait poser un implant subcutané à l'arrière de la tête, sur lequel il peut fixer une caméra qui prend des photos toutes les minutes. Elles sont ensuite transmises sur un site web et visibles par tout le monde. Ce travail est directement lié à l'expérience de l'exil de l'artiste irakien, arrivé aux États-Unis après être passé par l'Arabie Saoudite et le Koweït. Le dispositif permet en effet de garder une trace de ce qu'on laisse derrière soi, et que l'on ne retrouvera peut-être jamais. Mais l'outil va aussi capturer des moments de vie de personnes qui ne savent pas qu'elles sont photographiées, uniquement parce qu'elles se seront trouvées à proximité de l'artiste. Et dans le même temps, à la façon d'un travelling arrière, le dispositif contrôle aussi l'artiste car il enregistre ses déplacements et nous permet de le suivre à la trace. Entre substitut de mémoire et objet de surveillance, l'artiste inscrit dans son corps un outil ambigu, par le biais duquel il se réapproprie dans le même temps le contrôle que son corps a certainement subi en tant qu'exilé.

Au fil de l'exploration de ces constellations, on a vu comment des artistes se saisissent des dispositifs de surveillance dont la présence, dans l'espace public, s'est intensifiée à partir des années 2000. Comme chez Degoutin et Wagon, il s'agit, selon les propositions, de l'exposer, de la déjouer, de l'éviter ou encore de concrétiser les effets qu'elle a sur les corps humains qui la subissent. À partir des œuvres que j'ai commentées, nous avons vu que le contrôle prenait des formes multiples, et que le développement d'outils numériques facilitait le fonctionnement d'une surveillance invisible, à laquelle nous contribuons bien souvent malgré nous, en semant des données qui renseignent nos usages. L'analyse de ces données est utilisée pour anticiper nos actes, qu'il s'agisse d'achats ou d'infractions à prévenir. Pour Neyrat, cela nous fait passer dans ce qu'il appelle une « société de la clairvoyance » :

> Mais le futur est l'objet direct des *sociétés de clairvoyance* : ce n'est pas le passé qu'il s'agit de recommencer avec un nouveau moule, ni le présent qu'il faut moduler instant par instant au sein d'une continuité factice, c'est le futur qu'il s'agit de mouler ou de moduler avant même qu'il n'ait lieu, de façon préventive grâce à la *dataveillance*. Si, pour suivre encore le schéma deleuzien, les sociétés disciplinaires avaient le corps pour

> enjeu (*bio*-politique), et les sociétés de contrôle l'âme ou l'esprit (*noo*-politique), alors les sociétés de clairvoyance voudraient identifier la glande pinéale, c'est-à-dire quelque chose qui n'existe pas (*ecto*-politique)[383].

Comme on le comprend ici, l'aéroport n'est pas le seul à vouloir anticiper la menace qui le guette, à vouloir prévenir les risques qui pourraient le toucher. Ce souci s'inscrit au contraire dans une tendance générale, sociétale. Espérons alors que la névrose qui a manifestement touché l'espace aéroportuaire ne nous gagne pas collectivement ! Oui, exactement, rappelons-nous les « pratiques de liberté » dont parle Foucault, vous avez raison.

Est-ce que vous avez des questions avant que nous ne continuions notre tour ? Non ? Parfait.

[383] Frédéric Neyrat, « Avant-propos sur les sociétés de clairvoyance. "Le progrès consiste à être poussé en avant par la police" (Chesterton) », *Multitudes*, n° 40, p. 108.

ENTRETIEN AVEC STEPHANE DEGOUTIN

Voici le QRcode qui va vous permettre d'écouter l'entretien réalisé avec Stéphane Degoutin. Si vous n'avez plus de batterie, n'hésitez pas à vous brancher ici, à côté du canapé où vous pouvez vous installer.

Vous avez du courage pour continuer notre ascension ? Promis, vous pourrez vous asseoir dans l'espace d'exposition, allons-y !



5ème ÉTAGE

VOYAGE DANS LE PRÉSENT.

À LA DÉCOUVERTE DU MONDE MARCHAND

RECONSTITUTION DE LA VISITE-PERFORMANCE *L'AGE D'OR* D'IGOR CARDELLINI ET TOMAS GONZALEZ

J'ai l'impression que la montée des marches est de plus en plus lente ; prenez votre temps, moi aussi j'étais fatiguée au moment de construire le dernier étage – surtout que les travaux se sont terminés en pleine canicule. Oui, ce système d'aération qui permet de fermer le manuscrit et de le rouvrir quand on le décide est bienvenue, mais à un moment, il faut bien arriver tout en haut.

Ah, voici justement celles·ceux qu'on attendait, je vais pouvoir dire quelques mots sur la dernière visite-performance que nous allons visiter.

Debut de la visite

Dans la mythologie grecque, l'Âge d'Or désigne un temps révolu au cours duquel les êtres humains vivaient en harmonie sans souffrir, subvenaient à leurs besoins sans efforts, dans une nature généreuse et à proximité des dieux. Cette référence mythologique donne son titre à une visite-performance créée par Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, menée par Dominique Gilliot dans le cadre de l'édition 2022 du Next Festival porté par le théâtre La Rose des Vents. La visite propose la découverte des Tanneurs, centre commercial situé en plein cœur de la ville de Lille depuis 1986. Il remplace un ancien couvent et jouxte des façades classées, issues d'immeubles du XVIIe siècle. Mais si le bâtiment sera plusieurs fois commenté au cours de la performance, ce n'est pas tant pour les traces patrimoniales qu'il révèle que pour les activités commerciales qu'il abrite. Temple de la consommation promettant de satisfaire toutes nos envies, îlot regroupant de quoi nous occuper une journée entière, de nous sustenter du petit-déjeuner au souper, le centre se présente comme le

pendant contemporain de l'Âge d'Or mythologique : il suffit de tendre le bras pour cueillir ce dont nous avons besoin. Pourtant, la fréquentation des Tanneurs décroît. Des travaux de rénovation sont en cours, dans l'espoir de redynamiser le site, mais les promoteurs n'ont toujours pas trouvé les commerçant·es qui investiront les galeries délaissées.

Le rendez-vous aux participant·es à la visite-performance a été donné à l'extérieur du centre. L'équipe du festival nous remet un sac dans lequel se trouvent les écouteurs par le biais desquels nous parviendront le discours de la guide et une voix pré-enregistrée. C'est d'ailleurs cette voix qui ouvre la visite. Elle nous invite à observer le bâtiment et met en perspective sa création avec le développement des *malls*. En effet, les Tanneurs s'inscrit dans la lignée de ces centres-commerciaux étasuniens, un lieu de consommation, fruit de théories capitalistes promues de part et d'autre de l'Atlantique, et accueille aujourd'hui des enseignes appartenant à des multinationales. La guide arrive une fois le discours enregistré terminé. Face au groupe, elle ouvre une seconde fois la visite : routine de politesse, auto-désignation, présentation sommaire du tour[384]. Avant d'entrer dans l'édifice, elle nous enjoint à mettre la casquette qui se trouve dans le sac qui nous a été remis par l'équipe du festival, « ça permettra d'éviter qu'on se perde ». Affublé·es de ce couvre-chef vert fluo qui donne au groupe un air de colonie de vacances, les participant·es suivent la guide à l'intérieur du centre commercial. Dans la continuité des informations transmises par l'enregistrement, son propos alterne entre des informations historico-sociales et des commentaires sur les espaces parcourus au sein des Tanneurs, entre l'évocation d'autres *malls* et des anecdotes concernant celui dans lequel on se trouve. Les va-et-vient géographiques auxquels convie le discours s'accompagnent, tout au long du tour, d'un va-et-vient temporel. Le lieu nous apparaît à la fois dans sa réalité actuelle et dans ce qu'il a incarné par le passé, révélant l'écart qui s'est creusé entre ce qu'il représentait et ce qu'il est devenu. À partir de ces éléments, nous nous demanderons dans quelle mesure le retour vers le futur auquel convie la performance contribue à penser le monde contemporain qui est le nôtre.

Pour répondre à cette interrogation, et comme dans les étages précédents, la reconstitution de la visite-performance a été pensée en trois zones distinctes. Dans la

[384] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 35 : Ces éléments sont ceux de l'ouverture d'une visite traditionnelle.

première pièce, il s'agira de voir comment le *mall* incarne la promesse d'un ailleurs, dans la seconde de comprendre comment cet ailleurs fantasmé se confronte à la réalité du centre commercial visité ; le dernier espace quant à lui, permet de réfléchir à la façon dont la visite-performance fait du centre commercial un espace de fiction pour en réinventer les usages.

Allons-y.

LE *MALL* OU LA PROMESSE D'UN AILLEURS

OUVRIR LES PORTES D'UN MONDE NOUVEAU

Comme je l'ai mentionné, la visite débute à l'extérieur du centre commercial les Tanneurs. La voix off évoque celle d'un audio-guide et transmet, après une rapide description de l'espace qui fait face au public, des informations historiques : le nom de la galerie marchande reprend celui de la rue dans laquelle elle se trouve et renvoie à l'activité qui l'animait du Moyen Âge au XIXe siècle. Le discours tisse ainsi un lien entre les boutiques qui vendaient peaux et fourrures, et le centre, qui abrite notamment des enseignes de prêt-à-porter. Cette filiation, et le fait qu'elle soit transmise via un enregistrement qui pourrait être celui d'un office du tourisme, donne au centre commercial des airs de site historique, comme s'il était le témoin de ce qui avait toujours été là. Les Tanneurs sont ensuite associés à l'histoire des *malls* et à l'importation du modèle en France. Une deuxième filiation est ainsi établie, au-delà de la rue lilloise, suggérant que le lieu que nous allons visiter n'est pas une simple galerie marchande, mais le représentant d'un type d'espace qui mérite d'être observé, dont l'histoire vaut la peine d'être racontée. Elle est directement liée à celle des transformations sociétales survenues au moment des Trente Glorieuses, dont il est question dans le discours. Le champ lexical de la réussite qui est employé pour aborder cette période fait du centre commercial un symbole du faste qui la caractérise :

> Les Trente **Glorieuses** se caractérisent par une **révolution matérielle** et par le **triomphe** de la consommation de masse. L'industrie automobile est probablement le domaine qui **profite** le mieux de la mise en place de cette nouvelle société. La voiture, symbole de cet **Âge d'or**, est aussi le vecteur de la **prospérité** qui inonde tout le secteur tertiaire.

> [...] L'**abondance** semble enfin à portée de chacune et chacun. Les ménages **gagnent davantage**, donc peuvent consommer des produits qui leur étaient inaccessibles par le passé.

Cette opulence éclatante dans laquelle s'inscrit le développement des centres commerciaux, contraste avec l'expérience que plusieurs d'entre nous en ont certainement, et pour qui les produits, fabriqués à la chaîne dans des matériaux à bas coût, n'incarnent pas la richesse telle qu'elle est suggérée ici. Tout en révélant le décalage entre notre connaissance du lieu et ce qui nous en est dit, le discours, telle une couche de vernis, substitue l'image passée du centre commercial à notre perception actuelle, lui donnant ainsi un nouvel éclat. On a la sensation que c'est un espace inédit qui va s'ouvrir à nous, dont l'accès ne nous est pas encore autorisé. L'inscription des Tanneurs dans le modèle du *mall* évoqué par la voix off, pousse à imaginer ce qui se cache derrière les portes qui nous font face. Comme elle nous l'indique, une des caractéristiques de ce type de lieux, analysée par le sociologue Ricardo Ferreira Freitas, est de reproduire, à l'intérieur, l'espace extérieur. Dans un centre commercial, on se déplace sur des allées, on fait ses achats avant de se rejoindre quelque part, on observe les vitrines depuis la terrasse sur laquelle on s'est installé·es pour siroter un café. Le tout, sans se soucier de son moyen de locomotion : l'auto est garée au parking, agrandi en 2002 en ce qui concerne Les Tanneurs. Cet agrandissement est allé de pair avec celui de la zone commerciale suite à l'achat d'un espace contigu, et les travaux ont aussi donné lieu à l'instauration d'une verrière pour moderniser le site. À nouveau, le fait de commenter l'intérieur de la galerie marchande depuis l'extérieur, sans voir ce dont il est question, donne envie d'entrer, quand bien même on la connaîtrait déjà. Mais l'attente est prolongée : la voix off nous invite à observer la façade du bâtiment. En brique, composée de plusieurs fenêtres, encadrées par une bordure en pierre blanche pour celles du 1er niveau, on serait tenté·es de répondre « pas grand-chose » à la question de savoir ce qu'elle nous inspire. Pourtant, comme on le découvre, cette façade a été conçue par un architecte de renom, Jean Willerval, à qui l'on doit aussi le Palais de Justice situé tout près. Elle ne présente rien d'exceptionnel car l'objectif de son concepteur était qu'elle se fonde dans le décor. Le bâtiment s'inscrit ainsi dans ce qui apparaît comme la tradition architecturale des *malls* : ils investissent peu leur devanture, contrairement aux grands magasins (Galeries Lafayette, Bloomingdale's, Corte Inglés). La voix off le précise :

> En effet, c'est bien vers l'intérieur que la vie des Tanneurs est tournée. Un espace dont vous allez faire l'expérience d'ici quelques minutes, rejoignant ainsi la communauté des 3,2 milliards de personnes qui visitent chaque année l'un des 2200 centres commerciaux et hypermarchés du territoire français.

Si l'attention portée à la façade met plus en évidence sa banalité qu'un quelconque atout esthétique, elle rappelle, dans la continuité de ce que nous avons commencé à voir, que l'intérêt du lieu se trouve ailleurs, à savoir dedans. Comme on repousse un plaisir imminent pour mieux le savourer, le commentaire retarde ici l'entrée dans les lieux, donnant la sensation qu'il renferme des choses étonnantes que nous allons bientôt avoir la chance de découvrir. En disant au public qu'il va « [rejoindre] la communauté » des usager·es de *malls*, le discours confère à la fréquentation du centre commercial un air de rite initiatique alors que c'est une activité certainement déjà bien connue des participant·es à la performance.



Figure 71. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. Le groupe une fois entré dans les Tanneurs, photo Clémence Canet.

Un ailleurs mondialise

Comme je viens de l'indiquer, le début de la visite-performance suggère que derrière les portes du centre commercial Les Tanneurs se trouve un monde nouveau, auquel nous allons avoir le privilège d'accéder. Si la galerie marchande est centrée sur elle-même, si elle se préoccupe avant tout de ses espaces intérieurs et non de son apparence extérieure, elle

n'en demeure pas moins directement liée à un ailleurs lointain promettant ainsi une forme de dépaysement à ses usager·es. À peine sommes-nous entré·es dans le centre que la guide remarque la variété des plats auxquels nous avons accès :

> Mais regardez, nous sommes déjà accueilli·es par une offre culinaire variée... pizzas ou pâtes italiennes ici, juste au bout du couloir vins français et saucisson, et puis, comme le signe au sol l'indique, Dim Sum un peu plus loin, au Kitchen Market. Mais aussi des ramens, des tajines, des burgers ; l'Asie, l'Afrique du Nord, l'Amérique, une vraie proposition cosmopolite. On vient à peine d'entrer que déjà la planète s'offre à nous.

Au sein du *mall*, ce qui existe à l'autre bout du monde se retrouve à portée de main, comme si l'espace entre le lieu dans lequel nous nous trouvons et l'ailleurs fantasmé auquel nous rêvons, était réduit à néant. L'énumération des plats proposés donne une sensation de profusion qui souligne que le passage d'une tradition culinaire à une autre s'effectue sans transition. Les indications spatiales « ici », « juste au bout du couloir », « un peu plus loin », nous familiarisent avec ces espaces et apparaissent comme le pendant des territoires cités, suggérant que seuls quelques pas suffiront pour nous rendre en « Asie », en « Afrique du Nord » ou en « Amérique ».

Nous avons déjà vu que le centre commercial était envisagé comme la version intérieure d'un centre-ville, composé de ruelles, places, terrasses et boutiques ; plus précisément, il est envisagé comme la version améliorée d'un centre-ville. À l'intérieur de la galerie marchande, il fait toujours beau et bon, la nuit ne tombe pas, le froid ni la pluie n'atteignent les corps. Comme l'indique la guide lors du premier arrêt à l'intérieur du bâtiment, la température est constamment maintenue entre 21° et 24°, conférant au site une « sensation de printemps éternel » d'après les mots de Victor Gruen, l'un des pionniers dans la création des *malls*. Ainsi, le centre commercial apparaît comme un *ou-topos* qui donne l'impression de se trouver n'importe où, il se présente aussi comme un lieu hors du temps, dans lequel les minutes ne s'écoulent pas, les saisons ne se succèdent pas.

Le fait que le centre commercial apparaisse comme un passage vers d'autres espaces-temps est aussi suscité par les nombreuses références à des techniques et théories commerciales : développées dans des endroits divers, elles sont mises en pratique dans la galerie marchande. Les espaces parcourus au fil de la visite constituent ainsi un point de départ pour convoquer par exemple l'Allemagne du début du XXe siècle. Face à la vitrine de la boutique de prêt-à-porter Christine Laure, la guide explique :

> Pour rendre la marchandise plus attrayante, seuls quelques objets-clés ont été soigneusement choisis et exposés. C'est une manière de faire qui nous vient notamment de l'Union de l'œuvre allemande. Au début du XXe, ses membres s'emparent de la vitrine de musée pour la transposer dans le contexte commercial. Les artistes de ce mouvement, dont faisait d'ailleurs partie le designer Walter Gropius, rêvaient à des magasins disposés comme des expositions de musée.

On découvre ici comment une devanture de magasin, qui n'a rien de particulier par rapport à celles devant lesquelles on peut avoir l'habitude de passer, s'inscrit dans une filiation et des pratiques appliquées dans d'autres endroits. C'est aussi le cas quand la guide fait référence à des personnes dont le nom renvoie à d'autres territoires que celui sur lequel nous nous trouvons : Ricardo Ferreira Freitas, Bernardo Trujillo, ou encore Frederick Kiesler. À partir de ces références qui renvoient à des époques passées et à des régions éloignées, on a la sensation que le centre commercial propose une expérience commune aux Occidentales·aux où qu'elles·ils soient. La galerie marchande offre une parenthèse spatiale : une fois entré·es, on peut en oublier le pays dans lequel on se trouve car une galerie sensiblement identique se situe dans de nombreux autres endroits sur le globe.

Le fait que Les Tanneurs appartiennent à ce qui se présente comme la grande famille des *malls*, apparaît aussi dans la mention des divers rachats qui concernent le centre. Il a tout d'abord été construit par le promoteur Espace Expansion Promotion « qui gère et construit des centres commerciaux pour la foncière Unibail, l'une des plus importantes d'Europe ». Il est repris quelques années plus tard par la foncière Altaréa puis racheté en 2018 par la Société des Grands Magasins. À partir de ces informations, on perçoit bien que la galerie marchande est liée à des transactions financières au-delà de celles qui se déroulent dans les boutiques qu'elle abrite : elle constitue elle-même un bien de consommation, qui peut transiter d'un grand groupe à un autre. En ce sens, la visite fait du lieu le point de départ vers un ailleurs mondialisé, elle le constitue aussi en symbole de la mondialisation.

Accéder à l'American way of life par le supermarché

Si, au fil de la visite, le centre commercial apparaît comme un moyen d'accès – notamment par les produits qu'il met à disposition – à un ailleurs lointain, dans une temporalité qui semble à l'arrêt, c'est plus précisément aux États-Unis qu'il semble mener. Nous y voyageons mentalement après que la guide nous a réparti·es le long d'une barrière

du 1er étage, endroit depuis lequel on surplombe le rez-de-chaussée. Les yeux fermés, les bras le long du corps, nous retrouvons la voix off du début du parcours :

> Bienvenue à Edina, dans le Minnesota, contrée du noble pin rouge. Nous sommes le 8 octobre 1956. En ce jour, les magasins Dayton inaugurent un nouveau type de commerce de détail. Après deux ans de travaux seulement, sorti de terre tel un champignon d'automne, SOUTHDALE ouvre ses portes. Southdale... le premier centre commercial couvert d'Amérique et du monde. Tiers-lieu d'un ordre nouveau, palais des loisirs pour les habitants de la périphérie urbaine.

Ce discours, qui pourrait être celui d'un·e journaliste radio en direct de l'événement, traduit l'excitation suscitée par la création du premier *mall*, excitation relayée par la presse de l'époque, comme on l'entend juste après :

> Le jour de l'inauguration, les flashs crépitent de tout côté. La presse américaine est extatique. *Life*, *Fortune*, *Time*, *Women's wear daily*, *The New York Times*, *Business week* et *Newsweek* couvrent l'événement et cumulent les superlatifs.

La scène décrite évoque l'avant-première d'un *blockbuster* dont les acteur·rices principales·aux seraient la cible des nombreux paparazzis venus couvrir l'événement. Dans le cas présent, ce ne sont pas des stars mais un bâtiment qui génère une vive exaltation. L'emploi du présent et le fait d'écouter l'extrait les yeux fermés, contribuent à nous faire voyager dans le temps comme l'avait annoncé la guide. On sait bien qu'autour de nous ne se trouvent ni les sculptures de l'immense atrium de Southdale, ni les mosaïques de verre, les fontaines ou les oiseaux exotiques qui avaient charmé les visiteur·ses du *mall* étasunien, pourtant, on se projette dans l'événement et on perçoit au moins l'enthousiasme général qu'il a suscité. L'enregistrement précise que le centre commercial a été immédiatement adopté par les consommateur·rices : « en à peine une nuit, Southdale est devenu "partie intégrante de l'*American way of life*" ». C'est bien de cela qu'il s'agit : au-delà de la copie d'un type de magasins, c'est un certain mode de vie qui est promu à travers les centres commerciaux développés en France sur le modèle étasunien. La galerie marchande, dont celle des Tanneurs, apparaît ainsi comme la porte d'accès à ce mode de vie. Cette idée résonne avec l'analyse de Mary Douglas et Baron Isherwood qui montrent que consommation et culture sont imbriquées :

> Si la fonction essentielle du langage est sa capacité à produire de la poésie, il nous faut supposer que la fonction essentielle de la consommation est sa capacité à faire du sens. Oublions l'idée de l'irrationalité du consommateur. Oublions que les produits sont

> bons pour se nourrir, se vêtir, s'abriter ; oublions leur utilité et essayons plutôt d'opter pour l'idée que les produits sont bons pour penser : traitons-les comme un médium non verbal pour la faculté humaine de création[385].

Au-delà de la nécessité que représentent les courses effectuées au sein des Tanneurs pour notre survie d'être humain, elles nous renseignent aussi sur le fonctionnement d'un groupe donné et constituent un moyen d'expression pour les acheteur·ses. L'expérience relatée par la guide peu après montre cette fois comment la fréquentation d'un centre commercial peut s'inscrire dans des pratiques sociales plutôt que dans des habitudes d'achats. Adolescente, elle retrouvait des ami·es au *mall* dans l'espoir de « pécho ». Elle explique ensuite que la rencontre était suivie d'un : « petit *sundae* au Mcdo, c'était l'Amérique ». L'emploi des termes anglais et la référence au *fast food*, traduisent l'état d'esprit qui était celui de l'adolescente : en agissant de la sorte, il ne s'agissait pas uniquement d'occuper agréablement un après-midi mais de se projeter dans un mode de vie érigé en exemple à suivre. En disant « c'était l'Amérique », elle fait des États-Unis à une sorte de terre promise à laquelle on cherche à avoir accès, en prenant le large, ou, plus modestement dans son cas, en mangeant une glace.

Puisque le développement des centres commerciaux en France n'a pas uniquement consisté dans le fait de copier un modèle de magasin mais bien d'importer un mode de vie, on comprend que les entrepreneurs aient été outre-Atlantique pour apprendre de leurs aînés :

> C'est d'ailleurs auprès de Trujillo et de ses "méthodes marchandes modernes" que vont se former aux États-Unis les fondateurs des futurs grands groupes de distribution de l'Hexagone. Notamment Marcel Fournier, créateur de Carrefour, qui inaugure en France le premier bâtiment du genre en 1969 à l'ouest de Lille, dans la commune d'Englos.

Il s'agit pour les propriétaires français d'appliquer les préceptes de celui qui est présenté comme un « gourou de la distribution », par exemple « *No parking, no business* ». Les États-Unis apparaissent ainsi comme un modèle pour les consommateur·rices mais aussi pour les entrepreneurs.

[385] Mary Douglas, Baron Isherwood, *Pour une anthropologie de la consommation. Le monde des biens*, trad. de l'anglais par M. Benguigui, Paris, Éditions du regard, 2008 [1979], p. 85.

À la fin de la visite, tandis que la guide nous fait découvrir un espace vide, que le centre commercial a du mal à louer à des commerçant·es, elle évoque la réhabilitation récente de certains *malls*, notamment un ancien Macy's qui est devenu un lycée, dans l'État du Vermont. Afin de réfléchir à la façon d'occuper des espaces désertés, les États-Unis apparaissent à nouveau comme un modèle duquel s'inspirer. Pionniers dans la création des centres commerciaux, ils deviennent dorénavant pionniers dans l'adaptation des bâtiments construits à nos besoins actuels.

Nous venons de voir qu'au fil de la visite-performance, le centre commercial apparaît comme un espace qui va rendre accessible un ailleurs désirable, et plus précisément l'*American way of life* qu'il incarne. Pour autant, le tour révèle aussi les failles de ce qu'il érige en modèle et dans le discours de la guide cohabitent deux perceptions éloignées : celle, idéalisée, qui voit dans la galerie marchande la promesse d'un monde nouveau capable de combler tous nos désirs, et celle qui l'envisage comme un lieu prosaïque, en déclin, entravé par des difficultés financières qu'il n'arrive pas à surmonter. Observons à présent la façon dont la visite-performance confronte l'ailleurs fantasmé qu'incarne le centre commercial à sa situation réelle.

Suivez-moi par ici !

Un ailleurs fantasme, aux prises avec le reel

Le centre commercial : un au-dela qui n'est ni l'Eden ni l'Olympe

Comme je l'ai déjà mentionné, le premier centre commercial, Southdale, a été conçu par l'architecte Victor Gruen, qui s'est inspiré des places européennes qu'il avait découvertes sur le vieux continent, notamment à Vienne et à Venise. Le discours de la voix off restituant l'inauguration du *mall* termine par la description de hall central, équivalent de la zone que nous surplombons depuis le balcon du 1er étage autour duquel la guide nous a réparti·es avant d'écouter le passage enregistré.

> Dans l'immense atrium du centre trônent des sculptures, des mosaïques de verre, des fontaines, des oiseaux exotiques, un ensemble de chanteurs hawaïens, un étang de poissons rouges, un bar à jus, un studio radio, des orchidées, des magnolias, un eucalyptus de 13 mètres de haut et bien d'autres merveilles tropicales réunies en une matérialisation du jardin d'Eden.

La longue énumération donne une sensation d'opulence, l'emploi des superlatifs (« immense », « merveilles ») souligne le caractère exceptionnel de la composition générale, et la variété de ce qui est réuni dans les lieux suggère que tous les sens sont comblés : la *vue* par les œuvres d'art, le *goût* par les jus qu'il est possible de boire, l'*ouïe* par le concert des chanteurs et le sifflement des oiseaux tropicaux, l'*odorat* par les fleurs variées, le *toucher* par la température agréable dont il a été fait mention plus haut. Si l'exercice de projection mentale contribue efficacement à associer le *mall* au jardin d'Eden, comme le suggère la voix off, il met aussi en évidence l'absence d'apparat qui caractérise le centre commercial dans lequel nous nous trouvons. Ni chanteurs hawaïens ni étang de poissons rouges au centre des Tanneurs, qui pâtit de la comparaison indirecte avec sa version étasunienne. Le discours de la guide donne le coup final au clou déjà bien enfoncé :

> Ici, maintenant, nous avons donc sous les yeux une copie de ce Southdale inaugural. Une copie d'une copie d'une copie. Un modèle des années 1950 reproduit 30 ans plus tard, à la fin des années 1980, et adapté au contexte lillois.

La répétition quatre fois du terme « copie » rend compte de l'écart qui sépare l'original de sa version actuelle. Plutôt que de souligner une proximité entre les deux centres commerciaux, le discours souligne, dans une optique typiquement postmoderne, la déperdition entraînée par la reprise du modèle, à une autre époque et sur un territoire différent. En indiquant que se trouve, « sous nos yeux », la copie de l'espace qui vient de nous être décrit, la guide nous pousse en réalité à constater l'absence de tous les éléments luxueux que la voix off a énumérés.

Convoquer le jardin d'Eden revient, dans le passage que nous venons de commenter, à faire apparaître l'écart entre le lieu dans lequel nous nous trouvons et ce qu'il prétend être : contrairement à ses ambitions, force est de constater qu'il n'a rien d'un décor paradisiaque et que nous sommes face à une fiction. L'évocation d'autres références légendaires empruntées notamment à la mythologie grecque, contribue, à plusieurs moments de la performance, à souligner une nouvelle fois le manque d'éclat des Tanneurs. Réparti·es devant la vitrine de la boutique de prêt-à-porter Christine Laure, présentée

comme une marque dijonnaise, nous retrouvons à nouveau la voix off, qui commente la mise en scène face à nous. Trois mannequins à la silhouette féminine ont été alignés, côte à côte, donnant à voir différents exemples des vêtements disponibles dans la boutique.



Figure 72. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. La vitrine de la boutique Christine Laure, photo Clémence Canet.

Le terme de « trinité », renvoyant là encore à la Bible, est tout d'abord employé, puis le discours se réfère plus explicitement à d'autres récits :

> Mais le trio s'inscrit également dans une multitude de références mythologiques convoquées à dessein. Les trois Grâces notamment, les sœurs Euphrosyne, Aglaé et Thalie, symboles de la jeunesse éternelle dans la Grèce antique. Les Moires, symboles du destin. Ou encore les Erynies, gardiennes de la justice. Autant de figures puissantes.

Le contraste entre ce que le discours qualifie de « figures puissantes » et les mannequins de plastique, vêtus sobrement, souligne avec ironie le caractère prosaïque de ce que la guide nous propose d'observer. Le fait de mentionner la ville de Dijon, plus connue pour la moutarde que pour les scènes épiques qui s'y seraient déroulées, participe du contraste entre ce qui nous est donné à voir et l'imaginaire auquel renvoie le discours. À nouveau, les références mythologiques semblent ici convoquées pour mieux faire apparaître la trivialité de l'endroit dans lequel on se trouve et des produits qu'il rend accessible. L'ironie est redoublée quand les trois figures sont ensuite comparées à des « éducatrices de la petite

enfance », profession largement (et injustement) dépréciée dans l'imaginaire collectif, dont les tâches, pourtant essentielles, n'ont rien du caractère homérique de celle des figures précédemment évoquées. Mettant en voix la conversation des trois éducatrices potentielles, la guide accentue l'écart qu'elle a commencé à creuser entre les personnages que la vitrine nous permet de projeter et ceux auxquels ils ont été comparés juste avant :

> - C'est la page blanche, les filles. La directrice m'a chargée de préparer la rencontre avec les parents d'élèves, mais entre la fin de mon master, les ateliers d'éveil et de coordination, et les auto-évals hebdomadaires, mon *workflow* est à sec. Mme Bernard va me tomber dessus, je le sens.
>
> - Ne t'inquiète pas Stéphanie, on sait que tu en es capable.

Les préoccupations exprimées, les noms et le vocabulaire employé n'ont rien d'une scène mythologique mais tout de l'extrait d'un mauvais sitcom. Rejouant le glissement qui s'est opéré du luxueux Southdale aux Tanneurs, le discours de la guide substitue aux références légitimes qu'elle convoque avec ironie, des références populaires. En les associant, en substituant les secondes aux premières, elle fait apparaître l'écart entre les velléités élitistes du centre commercial et ce qu'il incarne en réalité.

Contrairement à ce que suggèrent les nombreuses références à l'Olympe et à l'Eden, force est de constater que Les Tanneurs n'a rien d'un site paradisiaque. Aux prises avec des difficultés commerciales, il traverse même ce que la guide nomme, à la fin de la visite, une « Apocalypse de la distribution », due notamment au commerce en ligne qui lui fait concurrence. Près d'un tiers des boutiques cherchent un·e locataire. La désertion des acheteur·ses et commerçant·es, qui concerne tous les centres, ne dissuade pourtant pas les investisseurs d'en construire de nouveaux. Ce paradoxe s'explique par les avantages fiscaux qu'implique l'opération et justifie certainement le fait qu'en Europe, la France possède le plus d'hypermarchés par habitant·e, comme on l'apprend à la fin du tour. Le glissement, qui nous conduit progressivement de l'Eden à l'Apocalypse, conforte néanmoins la perception de la galerie marchande comme d'un lieu hors du temps. Sourde aux vicissitudes qui s'abattent sur elle, aveugle aux changements de mœurs, on a l'impression qu'elle s'accroche à l'image fantasmée qu'elle a d'elle-même, empêchant ainsi toute transformation du modèle.

Si le centre commercial apparaît comme un espace hors du temps, qui se pense lui-même comme un lieu paradisiaque sans remarquer la situation apocalyptique qui s'abat en réalité sur lui, il est aussi présenté, au fil de la déambulation, comme l'incarnation de toutes les théories commerciales qui président à son fonctionnement. Le tour auquel nous convie la guide-performeuse nous fait visiter les techniques de vente qui nous ciblent ; petit à petit, on se rend compte que la galerie marchande, qui promettait de combler toutes nos envies de consommateur·rices, fonctionne comme un filet dans lequel on se retrouve pris·ses malgré nous.

Tout d'abord, on peut noter que le discours de la guide est parsemé d'un vocabulaire et d'expressions emprunté·es au domaine du marketing, comme le prouvent d'ailleurs les guillemets utilisés dans son script. Face à la boutique Christine Laure, tandis qu'elle nous invite à convoquer le souvenir d'une autre vitrine, vue précédemment, elle parle par exemple de « design commercial peu incitatif ». Elle emploie ensuite les termes de « bataille psychologique » pour désigner la relation entre la·e commerçant·e et la·e client·e, puis de « phobie du seuil » à propos des réticences de ce·tte dernier·e à entrer dans la boutique. Elle reprend le slogan « *No parking no business* » de Trujillo, ainsi que « *Seeing is selling* », et nous explique certains fonctionnements inconscients qui orientent nos actes au sein du centre commercial :

> Des études comportementales montrent qu'on tournerait de préférence à droite. Ce principe porte un nom : "*The Invariant right*", la Droite Invariable. Un biais cognitif qui nous ferait préférer le côté que nous utilisons le plus. [...] La circulation dans les centres commerciaux est pensée autour de ce type de lois. Les gens tournent à droite.

On a ici la sensation que les « gourous de la distribution », comme elle les appelle, nous connaissent mieux que nous-mêmes, et peuvent ainsi nous manipuler à leur guise. La connaissance de nos habitudes de circulation les conduit à exercer une forme d'emprise sur nos corps : nos mouvements ne sont pas seulement anticipés mais aussi incités, suscités par l'organisation même du lieu, pour mieux nous pousser à consommer.

> Les escalators sont souvent situés de part et d'autre, pour inviter les visiteurs à passer devant un maximum de vitrines. Dans le même esprit, les magasins "locomotives", les grands magasins qui attirent beaucoup de monde, comme RougieretPlé ou Monoprix, sont toujours placés aux extrémités pour amener les gens à traverser les espaces.

Cette logique est appliquée au sein même des boutiques, notamment chez Monoprix où « la circulation, par exemple, est ici aussi pensée pour inviter les clients à faire le tour de l'ensemble des produits ». Le centre commercial apparaît comme un lieu qui a été pensé par d'autres, pour nous, ou plutôt pour faire de nous ce que d'autres ont décidé.

La connaissance que les concepteurs de *malls* ont de nos habitudes leur permet de se rendre indirectement maîtres de nos corps et des espaces dans lesquels nous déambulons en orientant nos déplacements, mais la connaissance qu'ils ont du fonctionnement de notre cerveau face aux produits qui nous entourent leur donne aussi du pouvoir en ce qui concerne nos actes :

> Ensuite, l'autre sens sollicité rapidement après notre entrée, c'est l'odorat. Il est connecté à une partie du cerveau, le "système limbique", qui est responsable des émotions. Les odeurs agréables activent des glandes qui stimulent l'appétit et facilitent l'acte d'achat.

La manipulation qu'exerce le *mall* sur ses usager·es semble d'ailleurs opérante, en témoignent les paroles d'une participante à une précédente visite, rapportées par la guide, à propos des images d'Épinal diffusées sur les publicités pour nous convaincre d'acheter un produit :

> Une personne dans un autre groupe disait qu'elle avait un rapport ambivalent avec ces images de bonheur. Que quand elle entrait dans un *mall*, elle n'était pas dupe, elle en connaissait les codes, mais qu'en même temps elle avait quand même envie de se laisser séduire...

L'acheteuse accepte la manipulation dont elle se sait victime, comme si, une fois entré·es dans le centre commercial, il n'était pas possible de lutter contre l'arsenal mercantile qui y était déployé. De fait, même quand la guide cherche à nous émanciper du pouvoir exercé par le lieu sur nos corps, celui-ci nous rattrape. En effet, elle nous invite à tourner plusieurs fois à gauche, pour contrer le biais cognitif qui nous pousse à aller à droite, puis à glisser comme si on était chaussé·es de patins, pour finalement nous inciter à courir derrière elle.



Figure 73. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. Participant·es en train de glisser, photo Clémence Canet.

Présenté comme « un exercice de transgression », cet enchaînement conduit en définitive à faire apparaître une autre disposition prise par la galerie marchande :

> Quelles sensations vous sentez sous vos pieds ? On flotte, non ? Eh bien, ce n'est pas un hasard. Figurez-vous qu'un homme important dans l'histoire des centres commerciaux, un autre homme, encore, Adolph Taubman, pensait que le sol des *malls* devait être lisse pour diminuer les frictions, et ne pas freiner les clients dans leur acte d'achat.

Tout l'espace concourt à nous faire acheter les produits qu'il abrite ; l'impression de fluidité dans la circulation n'est en fait qu'un outil de plus au service de la consommation.

La cohérence entre l'organisation du lieu et nos habitudes donne la sensation que « les gourous de la distribution » nous connaissent mieux que nous, mais aussi qu'ils nous observent et analysent nos fonctionnements de consommateur·rices. La guide revient à plusieurs reprises sur la « transparence » qui apparaît comme un principe organisationnel des galeries marchandes, voire comme une technique commerciale : il faut que l'intérieur des boutiques soit le plus possible visible du dehors, pour inciter les acheteur·ses à franchir le seuil. Progressivement, on a l'impression que cette transparence contribue aussi à nous rendre visibles nous, usager·es des lieux, pour mieux adapter les techniques de vente, comme si on se trouvait dans un panopticon. En ce sens, quand, au sein de Monoprix, la guide nous invite à nous répartir dans le magasin et à prendre un produit, on a l'impression de participer à une enquête collective sur les habitudes des consommateur·rices. Et on se

dit que notre choix ne sera pas vraiment le nôtre, qu'il sera orienté par des paramètres que nous ne maîtrisons pas, qui nous dépassent.

Nous avions vu que le *mall* se présente comme une porte ouverte sur le monde, nous permettant d'atteindre un ailleurs enviable, dans lequel profiter de tous les produits qui nous sont rendus accessibles. Néanmoins, il apparaît progressivement que les promesses d'évasion insouciante qu'il incarne se heurtent à ses objectifs financiers. Une fois dans l'enceinte du lieu, les usager·es se retrouvent, malgré elles·eux, pris·es dans des logiques marchandes qui vont orienter leurs déplacements et leurs actes, au profit du centre commercial. On est finalement bien loin d'un jardin d'Eden dans lequel on tendrait le bras pour cueillir ce qui nous attire, sans que cela ait aucune conséquence sur qui que ce soit. Le centre commercial prétend aussi donner accès au bonheur.

Observons à présent la façon dont la visite-performance aborde cette promesse.

Une mise en scene du bonheur qui contraste avec ce que propose reellement le lieu

Comme je l'ai déjà mentionné, les Tanneurs est conçu comme un espace dans lequel il fait bon vivre : lumineux, d'une température constante et agréable, la circulation dans les grands espaces est fluide et facile. La félicité, promise par le centre commercial, est mise en scène dans les vitrines.



Figure 74. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. Le public en train d'observer une photo affichée dans la vitrine, photo Clémence Canet.

Tel un miroir tendu aux passant·es, on est invité·es à se projeter dans les saynètes qui ponctuent nos déplacements le long des allées. Elles sont parfois démultipliées, comme le note la guide :

> Vous remarquerez que dans cette autre vitrine ici, comme chez Christine-Laure, on a décidé d'afficher en parallèle au produit une photo qui met en scène l'univers dans lequel il est inscrit. La représentation d'une image idéale semble parfois plus vendeuse que la réalité physique des objets eux-mêmes. Et regardez l'expression de béatitude sur le visage du mannequin. Elle a l'air tellement heureuse, épanouie.

Le commentaire des images diffusées dans le centre permet à la guide de mettre en avant qu'il s'agit de mises en scène, pensées là encore, pour nous faire acheter les produits installés. En ce sens, il n'est pas étonnant que la galerie marchande ait bénéficié, dès ses débuts, du savoir-faire d'hommes issus du théâtre ou du monde du spectacle. C'est par exemple le cas de Victor Gruen que nous avons déjà mentionné, architecte mais aussi metteur en scène, qui concevait des vitrines sur la 5ème avenue de New York, avant de créer Southdale. Dans la présentation rapide que la guide fait de son parcours, on perçoit bien une continuité, qui mène du plateau aux vitrines, des vitrines au centre commercial : ces domaines, certes différents, ont pour point commun la création de situations dans lesquelles les personnes, qu'il s'agisse de spectateur·rices, passant·es ou acheteur·ses, pourront se projeter. Victor Gruen n'est pas le seul à être passé du théâtre à la galerie marchande comme l'explique la guide :

> Mais la vitrine marchande moderne est aussi modelée à partir des outils du théâtre. Le scénographe Frederick Kiesler pensait que pour ensorceler l'acheteur timide, le commerçant devait "mettre en scène", "théâtraliser" les marchandises, en n'éclairant que quelques objets avec des projecteurs (*les pointers*) pour les rendre plus précieux. Un peu comme des acteurs, des actrices sur scène.

Cette fois, c'est un scénographe qui a mis ses compétences au service du *mall*. On voit bien dans cet extrait comment tous les ressorts dont dispose la galerie marchande sont mis au service du produit à faire acheter. La lumière est employée au-delà de sa fonction d'éclairage : elle devient un instrument de l'installation qui met en valeur l'objet et oriente le regard des passant·es. L'emploi du terme « ensorceler » indique ainsi que le mode de présentation des produits va opérer un pouvoir de séduction sur les acheteur·ses. L'idée selon laquelle une mise en scène peut susciter l'adhésion d'un public évoque d'ailleurs le phénomène d'illusion auquel s'emploie le théâtre en tant qu'il « reconstruit une certaine

réalité qu'il représente et obtient l'adhésion du spectateur ou de l'auditeur ou du lecteur en lui donnant le sentiment du vrai[386] ». On pourrait ajouter à cette énumération, l'adhésion de l'acheteur·se, qui va croire au caractère précieux de l'objet placé sous le feu des projecteurs, au point de vouloir le posséder.

La galerie commerçante n'a pas uniquement tiré profit des gens de théâtre. La façon dont sont conçues les vitrines doit aussi au musée, comme l'explique la guide dans un passage que j'ai déjà mentionné et que je vous rappelle ici :

> Pour rendre la marchandise plus attrayante, seuls quelques objets-clés ont été soigneusement choisis et exposés. C'est une manière de faire qui nous vient notamment de l'Union de l'œuvre allemande. Au début du XXe, ses membres s'emparent de la vitrine de musée pour la transposer dans le contexte commercial. Les artistes de ce mouvement, dont faisait d'ailleurs partie le designer Walter Gropius, rêvaient à des magasins disposés comme des expositions de musée.

Le musée, « temple des muses », confère un caractère sacré aux objets qu'il collectionne : une fois acquis, ils deviennent inaliénables, intouchables et protégés par les soins des conservateur·ices qui s'assurent de leur pérennité. Reprendre les codes muséographiques au sein de la galerie marchande apparaît comme une tentative de transposition du caractère vénérable des œuvres aux biens de consommation présentés de la même façon.

Pour autant, les apparences peuvent être trompeuses, et c'est bien ce que met en évidence la guide, qui souligne, à plusieurs reprises, le caractère prosaïque de ce qui nous entoure. À l'intérieur de Monoprix, tandis que le groupe se dissipe, chacun·e en quête de ce qu'elle·il pourrait acheter, elle nomme les produits devant lesquels elle doit passer pour atteindre le papier toilette, « produit-destination », (type de bien qui fait venir exprès les client·es) :

> Les 8 pains au lait frais La Boulangère. L'infusion 100% plantes ventre apaisé Éléphant. Les gourdes pommes sans sucres ajoutés Monoprix bio. Les coco pops de Kelloggs. Les paniers gaufres fines La Dunkerquoise. Les brownies pocket Brossard. [...]

Cette longue énumération, dont je ne cite que le début, a des airs de liste à la Pérec, ou d'inventaire à la Prévert, mais dans une version dévoyée. Loin de répertorier des plaisirs simples ou de porter attention aux choses du quotidien, les indications, qui vont de la tisane

[386] Définition de l'illusion citée par Alain Viala, Daniel Mesguich, *Le théâtre*, coll. Que sais-je ?, Paris, Presses universitaires de France, 2018, chap. 5, « De l'illusion », p. 94.

pour « ventre apaisé » aux croquettes « riches en volaille spécial chat stérilisé allégées », soulignent le caractère prosaïque des biens de consommation qui nous entourent. Cette séquence prend alors l'air d'une litanie profane, qui évoque le matraquage publicitaire dont nous sommes la cible.

Le fait de dissiper l'apparat dont le *mall* tente d'affubler les biens qu'il met à disposition, est particulièrement efficace au moment où la guide commente les images de bonheur présentes dans différentes vitrines. Après avoir cité la visiteuse qui a connaissance de la manipulation opérée par le centre commercial, mais prend un certain plaisir à s'y exposer, elle conclut : « Et c'est aussi comme s'il y avait une forme d'oubli de soi qui soulage dans la petite culotte Monop' à 9,95 ». La polysémie du verbe « soulager » et la mention du sous-vêtement, font ironiquement de « l'oubli de soi » une fuite triviale et non un moment extatique.

En mettant en scène des images de bonheur, le centre commercial déguise la banalité des produits de consommation qu'il propose à la vente ; il occulte aussi la réalité des employés qui travaillent pour lui. La guide nous en donne un aperçu à partir d'un exercice de mentalisation qu'elle propose une fois passées les caisses de Monoprix, devant la porte qui mène au stock et dont la direction refuse l'accès car « ça ne [met] pas le supermarché en valeur et qu'ils [préfèrent] éviter que le public ne garde cette image ». Après un dialogue fictif avec l'employée, Dominique, que la performeuse nous propose d'imaginer, elle poursuit :

> Maintenant, Dominique nous dit qu'elle doit y retourner. On voit qu'elle recommence ce qu'elle faisait avant qu'on arrive. Elle ouvre des grands sacs plastiques, pour en sortir des sacs en plastique plus petits. Ces sacs plus petits contiennent des produits qu'on vient de voir dans le supermarché.

La scène imaginée contraste avec l'univers fastueux que tentent d'incarner le *mall* et le supermarché. L'employée, telle un Sisyphe des temps modernes, effectue des tâches répétitives dans une pièce sans ouverture, qui risque de se transformer rapidement en océan de plastique, le tout, comme elle le précise dans la discussion fictive, pour un salaire pas beaucoup plus élevé qu'un SMIC. Finalement, en ne donnant pas accès à l'espace pour préserver l'image de l'enseigne, la direction prend le risque de nous faire imaginer une situation qui serait pire que ce qu'elle est vraiment. En tout cas, la guide ne cherche pas à sublimer les conditions de travail des employé·es et la perception qu'elle en donne contraste

avec l'imaginaire de la richesse qu'elle met en perspective, celui convoqué par la boutique. En effet, à l'entrée, une corne d'abondance accueille les client·es comme le rappelle la guide après avoir mentionné les tâches répétitives effectuées par la salariée :



Figure 75. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. Le stand de fruits et légumes du supermarché avec les cornes d'abondance, photo Clémence Canet.

> L'abondance... C'est aussi le nom d'une divinité dans la Rome Antique. Une figure protectrice des récoltes que les empereurs brandissaient pour annoncer la venue d'un nouvel Âge d'or sous leur règne. Un âge où tout le monde pourrait manger à sa faim, un printemps perpétuel. [...] On passerait ses journées à ne rien faire, à courir nus au milieu des champs... Maintenant, on va quitter le jardin dans lequel on est arrivés, et on va revenir dans la salle aux murs en béton. On a assez dérangé les employés.

On voit bien ici comment le discours, en passant d'un univers à l'autre, rompt le charme qu'il a lui-même instauré : l'idéal incarné par l'âge d'or semble bien loin de notre monde actuel. La situation supposée des employé·es, reclus·es entre quatre murs de béton, est d'autant plus rebutante qu'elle est indirectement comparée à celle, paradisiaque, qui nous verrait tou·tes égaux·les, oisif·ves et repus. Cette façon qu'a la guide de nous conduire à nous projeter dans l'ailleurs idyllique mis en scène par le *mall*, pour mieux rappeler la banalité de la situation dans laquelle on se trouve réellement, intervient à d'autres reprises, notamment quand elle commente les scènes de bonheur accrochées dans les vitrines.

> Vous remarquerez que dans cette autre vitrine ici, comme chez Christine-Laure, on a décidé d'afficher, en parallèle au produit, une photo qui met en scène l'univers dans lequel il est inscrit. La représentation d'une image idéale semble parfois plus vendeuse que la réalité physique des objets eux-mêmes. Et regardez l'expression de béatitude sur

> le visage du mannequin. Elle a l'air tellement heureuse, épanouie. Et vous, vous êtes heureux ? ... C'est peut-être cette question que pose la photo.

La question directe, et peut-être indiscrète, qui nous est posée, nous oblige à sortir de l'image que la guide nous faisait observer, pour nous interroger sur notre situation personnelle. Les quelques secondes de silence qui suivent donnent la sensation que la guide attend une réponse, pourtant difficile à donner au milieu d'inconnu·es, surtout si elle est négative. En enchaînant avec « C'est peut-être cette question que pose la photo », la performeuse suggère qu'elle ne nous interrogeait pas réellement mais énonçait le discours que prononcerait l'image si elle parlait. Cette précision, qui intervient comme un soulagement, ne dissipe pas pour autant la prise de conscience que l'enchaînement a entraîné : le bonheur parfait et insouciant que l'image met en scène semble difficile à atteindre.

Comme nous venons de le voir, l'ailleurs fantasmé auquel le *mall* prétend donner accès, n'est pas épargné par le réel qui se rappelle à lui, et à nous, au fil de la visite. Les nombreux va-et-vient auxquels convie le discours de la guide nous donnent tout à la fois un aperçu du faste associé au centre commercial et du caractère ordinaire de l'espace parcouru, ainsi que des produits qu'il met à disposition. Progressivement, entrent ainsi en contradiction la prospérité fantasmée et le déclin vécu ; nous circulons de l'un, à l'autre, au gré du discours de la guide qui confronte l'ambition passée au présent déçu. À partir de ces éléments d'analyse, il apparaît que la circulation dans le centre commercial auquel convie la visite-performance, est avant tout une circulation dans les différents imaginaires qui le concernent et qui se confrontent en lui. Observons à présent la façon dont la visite-performance constitue aussi un moyen pour en créer de nouveaux : en faisant du *mall* un espace de fiction, le tour donne peut-être quelques pistes pour en réinventer les usages.

C'est par ici.

Faire du *mall* un espace de fiction pour en reinventer les usages ?

La visite-performance, un dispositif ambigu par rapport au lieu

Au fil du tour, le centre commercial que nous parcourons est l'objet du discours de la guide, qui le constitue en foyer d'attention partagée. Comme l'explique Lorenza Mondada, la description qui est faite d'un espace s'accorde à la situation d'énonciation qui le décrit :

> [...] l'espace représenté est ajusté au contexte dans lequel il est décrit et au destinataire auquel il est adressé [...]. La description spatiale est organisée de manière interactionnelle, en s'ajustant aux circonstances de son énonciation, négociation et élaboration collective[387].

En ce sens, le format de la visite-performance dans lequel s'inscrit le discours de la performeuse, détermine la description qu'elle en donne. Pour autant, l'espace oriente dans le même temps le discours de la guide puisque de lui dépend notamment l'élaboration du tour auquel elle nous invite. Contrairement à une visite qui porterait sur des objets que le regard pourrait saisir dans leur intégralité, la proposition qui nous occupe concerne un espace bien trop grand pour être perçu dans son entièreté, même au bout d'1h de déambulation. Si, comme l'explique Dufiet, « le discours du guide établit un lien de sens entre les visiteurs et le référent culturel[388] », on peut ici parler aussi d'un lien physique puisque la guide nous fait pénétrer dans l'objet de son discours : on l'observe, tout en étant englobé·es par lui. En ce sens, nos déplacements sont doublement encadrés : par l'espace et son organisation, par la guide et l'itinéraire qu'elle nous invite à emprunter. On peut alors observer la façon dont la visite-performance commente l'influence que le centre commercial opère sur nous, tout en la redoublant, nous faisant ainsi expérimenter ce dont il est question dans le discours.

[387] Lorenza Mondada, « Espace, langage, interaction et cognition : une introduction », *op. cit.*, p. 8.

[388] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 21.

En circulant dans le centre commercial, on passe devant les boutiques dont les vitrines transparentes permettent de mettre en valeur des produits, mais aussi de rendre visible ce qui se passe dedans, comme le note la guide :

> Comme vous le remarquez maintenant, on peut discerner les gens à l'intérieur des magasins. [...] L'enjeu donc, c'est de vaincre une sorte de "phobie du seuil", une résistance naturelle chez le consommateur. Pour l'aider à franchir l'entrée, on rend les clients à l'intérieur visibles, ça aide à se projeter, c'est moins menaçant. Une fois à l'intérieur, nous aussi on joue ce rôle de mannequins vivants pour celles et ceux qui sont à l'extérieur...

Dans cet extrait, on voit comment le discours retourne l'attention : orientée vers les client·es qu'on est invité·es à observer, on se rend progressivement compte que leur place est parfois la nôtre et que sans nous en rendre compte, il nous arrive aussi de jouer le rôle d'hameçon vivant pour des acheteur·ses potentiel·les qui n'auraient pas encore franchi le seuil. Plus qu'une surface transparente au travers de laquelle on pourrait voir, la guide fait ici de la vitrine un miroir : en observant les autres, on découvre la place que l'on occupe habituellement dans le centre commercial.

Cette façon dont la vitrine opère comme un miroir est aussi marquante au moment où le groupe se trouve devant la boutique Christine-Laure. Vous vous souvenez, à cet endroit, la guide invite à observer les trois « Grâces » et la photo qui se trouve derrière elles, mettant en scène une jeune femme qui porte les vêtements à la vente :

> Et regardez l'expression de béatitude sur le visage du mannequin. Elle a l'air tellement heureuse, épanouie. Et vous, vous êtes heureux ?

Comme je l'ai déjà commenté, la question indirecte posée par la performeuse nous fait sortir du récit en nous obligeant à nous interroger sur notre propre situation. Je voudrais ajouter qu'à ce moment-là, notre reflet est visible sur la paroi vitrée qui nous sépare de la photographie commentée : nous sommes à la fois en face d'elle et à ses côtés. D'une certaine manière nous avons rejoint, sans nous en rendre compte de prime abord, l'espace de la représentation, comme si le discours de la guide nous rendait conjointement sujet et objet du regard. Cette proximité physique avec le mannequin, incarnation du bonheur, rend la question posée par la guide d'autant plus prégnante.

La façon dont la performeuse nous rend progressivement objet de son discours est aussi manifeste quand elle nous invite à observer les déplacements des client·es depuis le 1er étage avant d'interroger nos pratiques :

> Et vous... vous... Où faites-vous vos courses d'habitude ? Aux Tanneurs parfois ? C'est une activité strictement nécessaire ou une activité de loisir aussi ? Quel est votre souvenir le plus ancien dans un centre commercial ?

En nous interrogeant sur nos habitudes, en glissant des client·es effectif·ves aux client·es potentiel·les que nous sommes, la guide nous constitue en objet du discours : si elle ne dévoile pas au grand jour nos habitudes de consommateur·rices, elle nous les fait remarquer à nous-même en nous poussant à répondre, mentalement, aux questions qu'elle pose.

Le fait que nous soyons d'une part spectateur·rices de la performance et d'autre part, de possibles client·es, est d'autant plus manifeste au moment où la guide nous conduit à l'intérieur de Monoprix. Après un commentaire sur les cornes d'abondance disposées au rayon fruits et légumes, sur la façon dont l'odorat est connecté à notre système limbique, favorisant ainsi nos achats, ainsi que sur les chiffres d'affaires de l'enseigne, la guide nous offre un quartier libre digne d'une sortie scolaire : nous avons un moment pour circuler à notre guise dans le magasin afin de sélectionner un produit qui attire notre attention. Le groupe se disperse, les membres s'éloignent et se recroisent tandis que la voix de la guide nous parvient toujours via les oreillettes. Après la longue énumération des produits qu'elle croise pour atteindre le papier toilette, elle nous adresse une série de questions :

> Qu'êtes-vous en train de regarder ? Avez-vous déjà trouvé un objet qui attire votre attention ? C'est bon ? Approchez-vous. Contemplez ce produit. D'où vient-il ? Qu'est-ce qui vous a happé ? L'achetez-vous d'habitude ? Pour vous ? Pour quelqu'un d'autre ? Un souvenir particulier y est-il associé ? Allez-y, vous pouvez le toucher. Prenez-le, si ce n'est pas déjà fait. Comment vous sentez-vous maintenant ? Quelle sensation cela vous procure ? Gardez l'objet en main et poursuivez votre route.

Étant donné que le groupe est dispersé, on a la sensation que cette voix ne s'adresse qu'à nous. Elle évoque celle d'une sirène de la consommation, d'une publicité qui aurait pris le contrôle de notre cerveau. En écho, la répétition des questions nous fait plonger dans l'achat compulsif. Dans le même temps, cette séquence nous offre aussi une part de liberté inattendue dans le cadre d'une proposition qui reprend le format d'une visite guidée. En

effet, comme l'analyse Ravazzolo, dans une visite, la·le guide est responsable du tour et du commentaire portant sur les référents :

> À l'instar du conférencier décrit par Goffman, le guide réalise "l'occupation officielle et prolongée d'une scène" [...]. Ainsi assume-t-il le rôle d'un expert qui imposerait aux visiteurs sa propre lecture de l'espace et des observables insérés dans le parcours de visite. Le destinataire n'aurait donc aucun pouvoir au niveau de la sélection des objets thématisés et des informations véhiculées, bien que des tentatives de négociation concernant ces aspects ne puissent pas être exclus[389].

Comme on le comprend ici, c'est la·le guide qui choisit les référents sur lesquels portera son discours et qui détermineront l'itinéraire de la visite. *A contrario*, dans la séquence qui nous occupe, chacun·e est libre d'aller où elle·il le souhaite (dans un périmètre donné) et de sélectionner un produit. La guide délègue ici son rôle d'encadrante étant donné qu'elle perd de vue les participant·es ; elle délègue aussi son rôle d'« experte[390] » puisque c'est au public de réfléchir, via les questions qu'elle lui pose, au produit sélectionné. L'enquête ethnographique menée par Jean Lave dans les espaces commerciaux comme les supermarchés, lui a permis de remarquer que la sélection des produits est orientée par les expériences précédentes, ce qui contribue d'ailleurs à considérer les courses comme une activité routinière :

> Les acheteurs sont confrontés à des quantités écrasantes d'informations, dont seule une petite partie est pertinente dans le processus de choix de produits alimentaires, et ce uniquement lorsqu'ils établissent un nouveau choix ou mettent à jour un résultat antérieur. En général, au fil du temps, l'acheteur expérimenté transforme une *arena* riche en informations en un *setting* à informations spécifiques. Ces transformations de l'expérience passée, façonnées en relation avec le *setting* du supermarché, constituent la base de ce qui semble être les procédures habituelles de collecte d'articles achetés régulièrement[391].

---

[389] Elisa Ravazzolo, « Les manifestations de l'interaction entre le guide et son public en situation de visite guidée », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 97.

[390] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 91. Pour Michèle Gellereau, une des fonctions de la·du guide est de partager les connaissances qu'elle·il possède sur un référent donné : « un des rôles du guide est en effet d'être le connaisseur (et dans certains cas le spécialiste) ou le pédagogue qui connaît le sujet ou le lieu et peut faire profiter le public de ses connaissances. Sa maîtrise du contenu le conduit au rôle de sélectionneur qui va choisir les œuvres ou les commentaires, les matériaux remarquables et les histoires qui font comprendre le lieu. »

[391] Jean Lave, « À travers le supermarché », *Revue d'anthropologie des connaissances*, n° 17-4, 2023. URL : http://journals.openedition.org/rac/31150 [consulté le 19/07/2025].

À partir de cet extrait, on comprend que le supermarché est saturé d'informations que nous apprenons à sélectionner en fonction des habitudes que nous développons. Mais si tou·tes les participant·es à la visite ont certainement déjà fait des courses, elles·ils n'ont probablement jamais effectué d'achats dans le cadre d'une visite-performance. Difficile alors de convoquer une quelconque expérience pour orienter notre sélection. Elle se confronte alors à plusieurs interrogations : allons-nous réellement acheter le produit choisi ? De quoi est-ce que je peux bien avoir besoin/envie alors que je ne pensais pas venir faire des courses ? Est-ce que je vais devoir justifier mon choix auprès du groupe ? On voit ici que le dispositif de la visite-performance problématise, interroge, une activité à laquelle nous sommes pourtant habitué·es. La guide nous informe via les oreillettes qu'elle se dirige vers les caisses où nous la rejoignons, et elle passe alors en revue notre sélection en nous demandant de l'expliquer. Elle la commente aussi : certains produits sont régressifs, d'autres utiles, d'autres encore choisis pour leur faible coût, ou au contraire pour leur capacité à distinguer.



Figure 76. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. La guide en train de commenter les produits sélectionnés par les participant·es, photo Clémence Canet.

Comme l'expliquent Mary Douglas et Baron Isherwood :

> Tout comme les scientifiques vont au-delà de l'expérience du quotidien, nous pouvons mettre de côté notre expérience selon laquelle les biens comblent uniquement les besoins physiques pour nous focaliser plutôt sur les façons dont ils sont utilisés pour

> classer les significations sociales. On traite alors les biens comme des marqueurs, partie visible de l'iceberg que constitue le processus social dans son ensemble. Les biens sont utilisés comme marqueurs au sens où ils permettent le classement en catégories[392].

Si, pour les théoricien·nes, la consommation ne se réduit pas à une activité de distinction au sens Bourdieusien du terme, c'est aussi un de ses effets notables : les produits sont notamment choisis en fonction des effets de différenciation qu'ils opèrent. En ce sens, les commentaires de la guide et le classement qu'elle propose sont une forme de traduction blagueuse des signes que constituent les biens sélectionnés dans les rayons. Notre choix est ainsi exposé aux autres participant·es et aussi, d'une certaine façon, à l'enseigne elle-même puisque les produits non achetés sont regroupés dans un caddie à côté d'une caisse. Ce moment de liberté qui vient de nous être offert devient peut-être un moyen d'analyse de nos pratiques au sein du magasin, afin de les confronter, qui sait, aux théories de vente qui organisent l'endroit.



Figure 77. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. Les produits laissés dans le caddie au départ du Monoprix, photo Clémence Canet.

D'abord spectateur·rices d'un lieu, on peut se demander dans quelle mesure la visite n'instaure pas, dans le même temps, un dispositif qui redouble les effets qu'il exerce sur nous,

[392] Mary Douglas, Baron Isherwood, *Pour une anthropologie de la consommation. Le monde des biens*, *op. cit.*, p. 97.

de nos déplacements, encadrés et orientés, aux achats auxquels il nous incite. La visite-performance serait ainsi un moyen pour nous de prendre connaissance de ces effets, de les observer, tout en les éprouvant. Cette ambivalence est suggérée avec humour par la guide elle-même :

> Le *mall*, c'est un tiers-lieu, ni la maison, ni le bureau ou l'école. La direction du centre cherche d'ailleurs de plus en plus à faire venir la clientèle en lui proposant des attractions, des expériences, à côté de ses achats. Des animations pour les enfants, des expos superhéros avec des ateliers maquillage, des babyfoots par exemple. Ou cette visite aussi peut-être.

De la même façon, à la fin du tour, la guide nous propose de faire une photo de groupe, qui sera publiée sur le compte instagram des Tanneurs. Nos sacs Monoprix sur l'épaule, la casquette sur la tête, on peut se demander dans quelle mesure on s'infiltre dans la communication numérique de la galerie marchande ou si on participe de la bonne image qu'elle souhaite diffuser d'elle-même.

Le centre commercial apparaît comme un espace organisé de sorte à nous faire acheter les produits qu'il met en vente. Il oriente nos déplacements, s'adresse à notre système limbique, diffuse des images d'un bonheur idéalisé. Nous venons de voir que la visite-performance redouble les dispositions dans lesquelles nous met le lieu : elle apparaît ainsi comme un dispositif ambigu, qui révèle l'emprise que l'espace a sur nous, tout en nous la faisant expérimenter. Pour autant, la proposition artistique invite aussi à un usage dissident de l'endroit qu'elle nous invite à parcourir, observons à présent comment.

Experimenter un usage dissident des lieux

Endossant le rôle de guide, la performeuse encadre nos déplacements, notre itinéraire et nos mouvements. Si elle s'adapte au fonctionnement du lieu, elle en subvertit aussi les usages à différentes reprises, notamment par le « petit acte de résistance » que j'ai évoqué précédemment. Après avoir présenté le biais qui nous incite à tourner à droite plutôt qu'à gauche, elle place les membres du public face à un couloir :

> On est prêtes·prêt ? On va tourner… à gauche. À mon signal : 1, 2, 3. Voilà. On fait ce petit exercice de transgression ensemble. Tout le monde a tourné à gauche, on est dans le commun. Une deuxième fois, à gauche.

Le discours évoque plus celui d'une coach sportive que d'une guide ; la question initiale et les instructions qui s'en suivent nous rappellent une séance d'entraînement dans un club de vacances. Cette impression est redoublée juste après, alors que la performeuse invite le public, par le biais d'autres instructions et invitations au mouvement, à glisser, à accélérer puis à courir. Même si cet exercice conduit à un commentaire sur la surface lisse du sol, prévue pour ne pas freiner nos déplacements et nos achats (comme je l'ai indiqué précédemment), la séquence crée une situation inattendue dans l'endroit où nous nous trouvons. Elle perturbe le lieu tout en transformant la façon dont on l'envisage : sous nos pieds, il devient une piste de course pour le peloton que nous formons. Au moment où la performeuse commence à courir et nous entraîne à sa suite, elle demande au public comment il vit l'expérience. La question se pose ici car nous ne respectons pas l'attitude induite par le lieu, attitude qu'on a pourtant intégrée. Le décalage entre notre comportement et celui qu'on est censé avoir dans un tel endroit crée une forme de hiatus : on est partagé·es entre un sentiment de libération et un sentiment de malaise, de gêne. La guide nous fait expérimenter ce que Garfinkel nomme un *breaching experiment*[393] : l'expérience de rupture de routine qu'elle instaure permet de rendre intelligible les normes du monde social, et dans le cas présent, les normes sous-jacentes à l'action en cours, celles qu'on applique sans nous en rendre compte lors de nos achats. Et qui n'incluent pas le fait de danser ni de taper des mains en rythme.

Il en est de même à l'intérieur du magasin CetA où la guide initie cette fois un exercice de « lâcher-prise ». À nos oreilles parvient une musique entraînante et la guide se met à danser, tout en circulant dans la boutique, nous invitant à faire de même. Difficile ici de ne pas se sentir en décalage avec les client·es interloqué·es qui observent le groupe dont quelques membres se dandinent timidement. En rythme sur la musique, la performeuse, telle une chauffeuse de salle sûre de son coup, lève haut les bras et tape des mains pour marquer le tempo, nous invitant, là encore, à faire de même.

[393] Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, *op. cit.*



Figure 78. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. La guide en train de frapper des mains face au groupe qui la suit, photo Clémence Canet.

Quelques participant·es se lancent, d'autres échangent des regards exprimant leur inconfort. La scène qui est produite ici est d'autant plus absurde que les personnes étrangères à la visite n'entendent pas la musique qui nous parvient aux oreilles. La situation est ainsi doublement étrange : notre comportement n'est pas adéquat à l'espace dans lequel on se trouve et les personnes extérieures n'ont pas accès à ce qui suscite nos mouvements. Une fois la séquence terminée, la guide s'assure que personne ne s'est désolidarisé du groupe en précisant : « je demande parce que c'est toujours le moment *tricky* de la visite. »

S'il n'est pas aisé, pour les membres du public, de prendre part aux activités initiées par la guide, tant la course dans les couloirs que la danse dans la boutique, ces séquences font néanmoins exister un usage dissident du lieu parcouru. Tout en redoublant l'influence du centre commercial sur les potentiel·les acheteur·ses que nous sommes, la visite nous fait expérimenter l'espace d'une façon inattendue, indépendamment des objectifs de vente qui organisent son fonctionnement. On peut dire, en reprenant les concepts d'*arena* et de *setting* proposés par Jean Lave, que la performance renouvelle le *setting* des usager·es que nous sommes, c'est-à-dire la façon dont nous entrons en relation avec l'espace du supermarché, ou plus précisément ici, de la galerie commerciale :

> En tant qu'*arena*, le supermarché est le produit de structures de formation de capital et d'économie politique. Ce fait n'est pas directement négociable par l'individu. Il est extérieur à lui, tout en l'englobant, il fournit un cadre institutionnel d'un niveau supérieur au sein duquel le *setting* est constitué. En même temps, pour les clients individuels, le supermarché est une version expérimentée de manière répétée,

> personnellement ordonnée et aménagée de l'*arena*. A cet égard, il peut être qualifié de « *setting* » pour l'activité[394].

On comprend ici que le supermarché, en tant que contexte, détermine les activités des usager·es, qui configurent à leur tour l'espace en fonction de la façon dont elles·ils décident d'entrer en relation avec lui. Si la visite-performance ne peut pas faire de la galerie commerciale autre chose qu'un produit capitaliste, elle peut néanmoins renouveler l'usage qu'on en a et le reconfigurer spatialement par les pratiques des participant·es.

Il en est de même quand la guide présente le centre-commercial comme le lieu de potentielles rencontres amoureuses. Je rappelle ici le commentaire que j'ai déjà évoqué plus tôt :

> Je ne sais pas vous, mais moi, quand j'étais plus jeune, je venais me poster les samedis devant le HetM du mall près de chez moi pour pécho avec des potes. Et après, avec mon *date*, quand j'en avais un, on allait prendre un petit sundae au Mcdo, c'était l'Amérique. Et si j'avais pas eu de chance, c'était sympa aussi de prendre un sundae toute seule.

Même si la scène évoquée aboutit à un achat au sein du centre commercial, on perçoit bien que ce n'est pas la glace qui motive la présence de l'adolescente devant le HetM mais la perspective du rendez-vous galant. Cette anecdote, racontée à l'intérieur du *mall*, nous pousse à envisager autrement les motivations des personnes qui nous entourent : les courses ne constitueraient-elles pas un prétexte pour susciter la rencontre ? Comme dans le film *Golden Eighties* de Chantal Akerman, le centre commercial deviendrait le décor d'intrigues multiples ; au fil de la visite, nous pouvons seulement les imaginer depuis notre place de spectateur·rices. Dans ce passage, en convoquant des souvenirs personnels, la guide se donne un statut de témoin tel qu'il est identifié par Michèle Gellereau :

> Pour le "guide-témoin", guider, c'est à la fois faire œuvre de témoignage, s'engager dans une mise en scène et permettre aux visiteurs d'approcher une communauté ou une société. [...] Même si chaque guide est différent des autres, même si le rôle du guide-mineur ou du guide-habitant est pensé différemment selon les lieux, même si un schéma de base est utilisé pour les visites de chaque lieu, il est évident que le guide agit d'abord comme témoin-médiateur, et que son statut de témoin lui donne une aura et une relation métonymique au lieu[395].

---

[394] Jean Lave, « À travers le supermarché », *op. cit.*

[395] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 76.

À partir de cet extrait, on peut dire que le statut endossé ici par la guide crée un lien d'autant plus fort entre nous qui l'écoutons et le lieu que nous observons. Par son intermédiaire, nous avons accès à une expérience vécue de l'espace, dans laquelle nous pouvons nous projeter. L'emploi de l'imparfait itératif dans le discours de la performeuse rend compte d'une habitude. Dans son vécu, l'activité de rencontre semble s'être substituée à celle des achats. Ce moment de la visite suggère à nouveau qu'il est possible de fréquenter le *mall* indépendamment des actions qu'il nous incite à réaliser.

Un centre commercial ne présente pas, *a priori*, les qualités architecturales, la dimension patrimoniale ou culturelle qui justifieraient une visite guidée, ce n'est pas non plus un lieu de programmation culturelle destiné à promouvoir la performance. La proposition artistique à laquelle nous prenons part constitue en elle-même une façon insolite d'appréhender le lieu dans lequel nous nous trouvons ; par ailleurs, comme nous venons de le voir, elle offre aussi la possibilité d'expérimenter, collectivement, un usage dissident de l'espace parcouru. Cet usage dissident, il est aussi possible de le projeter. Observons à présent comment la guide fait passer le *mall* au deuxième plan de son discours : décor de théâtre ou de cinéma, il peut en effet accueillir une multitude d'histoires à inventer.

Regardez de ce côté-là.

Le mall, scene de nos projections

Après les moments chorégraphiques auxquels la guide a tenté de nous faire prendre part, elle nous conduit à projeter des histoires à partir des situations que l'on observe depuis le 1er étage du centre commercial. On passe alors du rôle d'interprètes à celui de spectateur·ices, comme si les passant·es étaient des acteur·rices sillonnant l'immense plateau devant nous.

> Maintenant, regardez les gens qui circulent... Est-ce qu'il y a beaucoup de monde aujourd'hui ? Est-ce que ces personnes marchent d'un pas décidé ou sont-elles en train de flâner ? Observez leur démarche. Qui sont les gens qui viennent dans ce centre commercial ? Quel âge ont-ils, ont-elles ? De quel genre ? Plutôt seules ? En couple ? En groupe ? Est-ce qu'elles vous ressemblent ? Comment sont-elles habillées ?

Par les nombreuses questions qu'elle pose, la guide nous invite à imaginer les vies des personnes qui marchent sous nos yeux, installé·es « au balcon » depuis lequel nous

surplombons la scène. Les usager·es du lieu, auxquel·les on n'aurait pas forcément prêté attention sans les indications de la performeuse, deviennent les potentiel·les protagonistes d'histoires dont chacun·e va tisser le fil, mentalement.

De la même façon, et comme nous l'avons déjà commenté, face à la galerie Christine Laure, c'est à partir des mannequins que nous sommes invité·es à imaginer une histoire. Vous vous souvenez que la guide invente le dialogue des trois Grâces/éducatrices de petite enfance ? D'une certaine manière, elle se saisit de tout ce qui passe dans son champ de vision pour susciter des récits fictifs, indépendamment des raisons réelles qui justifient, dans le cas en question, la présence des trois mannequins.

L'élaboration mentale d'une saynète peut aussi être suscitée par l'absence, comme c'est le cas dans l'arrière-boutique de Monoprix où nous imaginons la rencontre avec l'employée Dominique. Nous avons vu que ce passage produisait un décalage entre la situation de la travailleuse et la richesse que la boutique tente d'incarner. Observons à présent comment la performeuse nous conduit à projeter la scène :

> Donc, on est devant cette porte à enroulement de 1m80 sur 3 à peu près. On construit l'image... Maintenant, on va la franchir. On imagine que j'ouvre la porte. Voilà, uuuuuh, la porte est ouverte. On fait 1-2-3 pas en avant. Qu'est-ce qu'on voit ? Une salle de 15 m sur 15. Les murs sont en béton, du carrelage au sol. On est dans l'arrière-boutique. [...] Maintenant on va visualiser une employée de Monoprix. On va l'appeler... Dominique.

Le rideau de fer qui nous empêche l'accès à l'espace devient finalement une sorte d'écran sur lequel projeter ce que l'on ne peut pas voir. La guide construit l'image en respectant les étapes qui conduiraient au dévoilement du lieu, comme si elle avait déposé une caméra devant l'arrière-boutique et qu'elle nous faisait entrer dans le cadre. On devient en effet protagonistes d'un échange fictif avec une employée imaginaire, avant qu'elle ne retourne à sa tâche répétitive de déballage de sacs en plastique. L'emploi du discours indirect évoque une direction d'actrices qui devraient improviser des dialogues à partir d'une situation donnée. À l'écoute de la performeuse, c'est à nous d'imaginer la discussion qui s'amorce sous nos yeux, et à laquelle nous participons.

Pour Véronique Traverso :

> La visite guidée peut être vue comme une scène, une petite performance accomplie par le guide à l'intention des visiteurs, et dans laquelle ils sont aussi acteurs[396].

Pour la linguiste, le public d'une visite guidée n'est pas seulement spectateur mais participe, oriente, la situation qui est en train de se dérouler. Dans la visite-performance qui nous occupe, on peut dire que les visiteur·ses sont aussi acteur·rices dans le sens où elles·ils sont mis·ses en scène par la guide, dans les situations qu'elle les invite à projeter.

La performeuse souligne le décalage entre l'activité de l'employée et le verger pittoresque auquel renvoie la corne d'abondance installée au rayon fruits et légumes, avant de clore la séquence :

> Maintenant on va quitter le jardin dans lequel on est arrivé·es, et on va revenir dans la salle aux murs en béton. On a assez dérangé les employés. On va sortir. On se retourne. On fait 3 pas vers la sortie et on arrive devant la porte. Uuuuuh ! La porte est ouverte, on ressort. Et on est de retour exactement là où nous étions au début, devant la porte. Tout le monde est là ?

Ce dernier passage montre à nouveau comment cohabitent, au sein du *mall*, des imaginaires opposés. La guide nous fait passer de l'un à l'autre, nous invitant à projeter des scènes auxquelles on pourrait prendre part. L'emploi du présent donne la sensation qu'on est réellement en train de participer aux situations décrites, et que la guide, conformément à sa fonction, encadre notre circulation dans les lieux[397]. En posant la question, fréquente dans le cadre d'une visite guidée, de savoir si le groupe est bien au complet, elle suggère avec humour qu'elle croit elle-même à la fiction qu'elle vient de monter de toute pièce : il ne faudrait pas que quelqu'un·e soit resté·e dans le jardin ni derrière le rideau qui va bientôt se refermer.

À la scénographie mise en place par le *mall*, se substituent des scènes et leurs décors élaboré·es par la guide. On a alors la sensation de circuler dans un grand livre d'images à observer de l'intérieur.

---

[396] Véronique Traverso, « Compétences montrées, compétences partagées, compétences situées : nomination et définition des objets dans les visites guidées », dans Sandra Bornand, Cécile Leguy (dir.), *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*, *op. cit.*, p. 140.

[397] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 83 : « [...] le guide reste toujours celui qui a le pouvoir d'autoriser ou non la pénétration des lieux et des œuvres, qui autorise de toucher ou de faire fonctionner les objets patrimoniaux ou artistiques. »

C'est par exemple le cas quand on passe le seuil de Monoprix :

> Observez toutes ces couleurs autour de nous. Cette image littérale de corne d'abondance. Le nouveau concept de Monoprix, c'est : plus de verdure, des lumières chaudes, des matériaux organiques, chaleureux, tels que le bois, l'osier [...].

L'attention portée aux couleurs, à la lumière, aux matériaux, évoque un commentaire d'image, que nous observons tout en sachant que nous en faisons partie.

La visite se termine dans un espace vide que les propriétaires aimeraient transformer en halles où acheter ses légumes, de la viande et du poisson.



Figure 79. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. L'espace vide dans lequel s'achève la visite-performance, photo Clémence Canet.

Peu de commerçant·es semblent intéressé·es et l'ouverture a été repoussée d'un an. Contrairement à l'arrière-boutique de Monoprix, ici ce n'est pas l'impossibilité d'accès au lieu qui nous pousse à imaginer ce qui s'y trouve, mais le fait qu'il soit vide :

> Peut-être qu'à la place d'en construire plus [des centres commerciaux], on pourrait imaginer de nouvelles façons d'habiter ces espaces vides, des alternatives qui permettraient de leur donner une nouvelle vie. Aux États-Unis, il y a un ancien Macy's dans l'état du Vermont qui a été converti en lycée par exemple. Ou, à Londres, plusieurs anciens centres sont en cours de transformation en immeubles locatifs. Une idée suggérée par une personne dans un autre groupe était de convertir cet espace en atelier d'artiste ou en galerie.

Ce qui se présente comme une réflexion personnelle sur la construction des galeries marchandes est en fait une invitation à réfléchir aux usages que l'on pourrait faire de ces bâtiments construits. En citant une visiteuse d'un autre groupe, la guide suggère que l'on

peut prendre la parole pour donner des idées de reconversion, comme si ce moment était celui d'un grand *brainstorming* et que l'on pouvait projeter nos idées et envies dans cet espace vide. Elle sollicite notre avis en donnant le sien : « C'est bien des ateliers, non ? L'idée me plaît en tout cas… » ; quelques-un·es acquiescent d'un signe de tête, d'autres expriment leur enthousiasme, certain·es ne disent mot… peut-être projettent-elles·ils, mentalement, les transformations qui les feraient rêver.

Fin de la visite

Au cours de notre déambulation dans la reconstitution de la performance, nous avons vu qu'elle invitait, à partir de la circulation dans Les Tanneurs, à la découverte d'un type de lieu répandu dans tout le monde occidental, le centre commercial. Plus précisément, la visite-performance rend compte des points de vue multiples et parfois contradictoires qui sont portés sur lui. En effet, autrefois symbole d'un mode de vie qui a perdu l'éclat qui lui était associé, le *mall* incarne aujourd'hui un idéal mourant. En ce sens, « l'Âge d'or » qui donne son titre à la visite-performance n'est pas tant celui de la mythologie que celui, révolu, des centres commerciaux aujourd'hui en mal de fréquentation. Via le discours, la guide opère un va-et-vient temporel incessant : elle nous plonge dans la promesse d'un futur meilleur que le centre commercial incarnait dans le passé, et nous confronte, dans le même temps, au caractère démodé d'un lieu déserté dans le présent. Telle une boule à facettes qui continuerait d'éclairer une fête touchant à sa fin, la visite met en perspective des expériences variées de la galerie marchande, dont le futur reste encore à inventer. De la sorte, la proposition artistique met en évidence la façon dont le format de la visite guidée opère une reconstitution de l'espace parcouru. En effet, comme l'explique Michèle Gellereau :

> Dans la démarche de partage et d'appropriation, le guide fait naître des perceptions esthétiques qui vont transformer le visiteur en témoin direct d'un monde reconstitué, et donc, par analogie, comme nouveau témoin de ce monde. En effet, on comprend que la représentation objective et réaliste du passé réel n'est pas possible dans le cadre

> de la visite guidée, puisque celle-ci propose une esthétique qui va permettre à l'expérience subjective de se réaliser[398].

Ce que la théoricienne nous explique ici c'est qu'il n'est pas possible de rendre compte objectivement d'un temps révolu ; en ce sens, la visite guidée opère la reconstitution de l'objet de son propos, et c'est uniquement à cette reconstitution que le public a accès. Le centre commercial, tel qu'il était avant, nous apparaît à partir des mots que la guide emprunte à celles·ceux qui l'ont connu plus tôt, et la polyphonie qui s'instaure au fil de la visite révèle efficacement que la perception du lieu qui nous est partagée n'a rien d'objectif mais s'inscrit dans les valeurs, représentations, et idéaux de l'époque de celles·ceux qui en parlent. Le constat formulé par Michèle Gellereau peut d'ailleurs s'appliquer à la visite que nous sommes en train de terminer ensemble à présent. Ce n'est pas *L'Âge d'or* que je viens de vous faire découvrir mais bien une reconstitution de cette visite-performance, orientée par les perceptions esthétiques qui ont été les miennes et que j'ai tenté de faire naître chez vous.

Je vous invite maintenant à découvrir les étoiles avec lesquelles cette visite-performance est en orbite. Nous nous dirigeons cette fois vers la façade ouest du bâtiment. L'exploration stellaire que je vais vous proposer est elle aussi orientée par les perceptions esthétiques qui ont été les miennes au moment de repérer les constellations. Peut-être que vous allez en trouver d'autres, n'hésitez pas à me le faire savoir !

[398] Michèle Gellereau, *Ibid.*, p. 247.

OBSERVATION STELLAIRE : *L'ÂGE D'OR* EN ORBITE

Tout le monde a suivi ? Nous approchons de la fin de la visite et voici l'espace consacré à la dernière observation stellaire du parcours. Installez-vous… J'éteins la lumière.

Dans la reconstitution de la visite-performance de Cardellini et Gonzalez, nous avons vu que le tour se déploie dans une galerie commerciale, pour autant la guide fait référence, à plusieurs reprises, à l'espace muséal. Ces deux lieux ont une fonction radicalement différente, néanmoins ils entretiennent une proximité dans la façon dont ils donnent à voir ce qu'ils renferment. Dans un cas comme dans l'autre, la mise en exposition – qui est parfois une mise en vitrine – suggère la valeur de ce qui sera acheté ou contemplé. À grand renfort d'éclairage, de socles, de mise en scène, il s'agit de faire apparaître en quoi l'objet se distingue des autres et mérite toute notre attention. La scénographie n'est pas le seul élément à contribuer à la valorisation des pièces exposées. Les commentaires qui accompagnent les produits en vente mettent en évidence leurs qualités et les discours qui accompagnent les œuvres décrivent bien souvent ce qui en fait leur légitimité. En tout début de visite, nous avons observé comment Andrea Fraser endossait justement le rôle de guide pour interroger la façon dont les commentaires diffusés par l'institution muséale contribuaient à valider les objets qu'elle sélectionne ; je vous propose à présent de voir comment des artistes investissent à leur tour le format de la visite-performance pour questionner les effets des discours sur les objets montrés.

Est-ce que vous voyez la constellation du coq-à-l'âne ?

La constellation du coq-a-l'ane



Figure 80. La constellation du coq-à-l'âne.

Je vous propose de commencer par l'étoile correspondant au travail de Louise Hervé et Clovis Maillet ; est-ce que vous l'avez trouvée ?

Au sein de leur exposition *L'iguane*[399] présentée au Crédac, centre d'art contemporain d'Ivry, le duo, connu pour ses performances didactiques, délègue cette fois son discours au performeur Grégoire Meschia pour une performance intitulée *L'un de nous doit disparaître*.

[399] L'exposition a duré du 20 janvier au 25 mars 2023.



Figure 81. Louise Hervé, Clovis Maillet, *L'un de nous doit disparaître*, 2018, performance, Le Crédac, Ivry, exposition *L'iguane*, photo Lisa Pleintel.

Il présente un espace de l'exposition intitulé *La salle sans nom*, conformément aux modalités de visite développées par les artistes, que Magali Nachtergael commente ainsi :

> [...] il et elle mélangent des faits historiques sur le lieu, principalement sur le mode de l'anecdote signifiante, et par association d'idées, suivant le principe de coq-à-l'âne, avec des récits fictionnels. C'est néanmoins le récit oralisé qui opère le liant et le lien entre les objets et qui active les dispositifs plastiques : la visite guidée a classiquement pour fonction de réveiller l'histoire des pierres et des artefacts convoqués. Le format est donc respecté, mais il déroge par l'ajout de digressions littéraires et anecdotiques qui ouvrent un imaginaire fictionnel a priori éloigné de l'histoire des lieux[400].

La convocation de récits fictionnels apparaît dès le début de la visite. Dans *La salle sans nom*, sont réunis des objets issus du fonds Maurice Thorez, notamment l'autobiographie de l'homme politique, dont l'auteur évoque dans les premières pages ses références littéraires, parmi lesquelles *20 000 lieues sous les mers* de Jules Verne. Le performeur résume des éléments du roman jeunesse après avoir présenté le lancement éditorial de l'autobiographie de Thorez, notamment le film réalisé pour l'occasion. Il termine en évoquant un autre ouvrage, *Nous autres*, écrit en 1920 par Evgueni Zamiatine et censuré en URSS dès sa sortie. Les deux romans ont pour point commun de mettre en scène des ingénieurs qui créent des machines permettant d'accéder à des zones *a priori* inaccessibles, les fonds marins pour le premier, l'espace pour le second. Leurs histoires résonnent particulièrement avec le bâtiment du centre d'art : ancienne manufacture, il abritait une

[400] Magali Nachtergael, « Promenades littéraires. Arts et détournements de la visite guidée », *op. cit.*, p. 26.

usine de transformation métallurgique. Ce lien entre les récits et le lieu est accentué par le discours du performeur. Il explique, à propos de l'ingénieur de Zamiatine travaillant à l'élaboration d'une machine de propagande, qu'il était troublé par « la Maison Antique », lieu d'exposition et de conservation d'artefacts du passé, « les témoins négligés d'une pensée et d'un mode de vie différent[401] » ... qui évoque, dans une mise en abyme finale, l'espace dans lequel nous nous trouvons. La façon dont la performance mêle réalité et fiction invite à prendre du recul sur le monde contemporain et pousse à réfléchir au statut des objets qui nous entourent. En effet, en évoquant des mises en scène du réel (la vidéo de lancement de l'ouvrage de Maurice Thorez), des projections du réel (via les ouvrages de science-fiction) ainsi que la manipulation du réel (la propagande en cours dans le roman), le performeur crée une zone de flou autour des objets visibles dans l'espace : sont-ils réellement issus d'un fonds d'archive ? Entretiennent-ils un lien avec des forces magiques, comme les œuvres d'art réalisées sous l'influence d'esprits (de Fleury-Joseph Crépin, Madge Gill, Alexandro Garcia) visibles dans l'espace ? Louise Hervé et Clovis Maillet instaurent un propos trouble, à l'opposé de celui qu'on attendrait d'un·e guide, pour en interroger le statut. Plutôt que d'expliquer la valeur et de souligner l'intérêt artistique ou patrimonial des objets réunis, les artistes font du discours un espace de doute, comme si l'enjeu des artefacts résidait plus dans leur capacité à interroger le réel qu'à le renseigner. On peut dire avec Anne Creissels, commentant une autre de leur performance que :

> [les artistes] révèlent le lien entre performance et affirmation de subjectivité, et donnent à voir la performance comme résistance possible à l'académisme, comme résistance aux catégories enfermantes. [...] La frontière entre savoir et performance, comme celle entre art et vie, se brouille. Ce décloisonnement mène à interroger la prétendue neutralité du savoir, sa prétention à l'universalité[402].

En effet, au fil de la visite-performance menée par Grégoire Meschia, c'est l'institution artistique en tant que lieu de savoir, capable de catégoriser les objets, de distinguer les œuvres des autres artefacts et d'élaborer un discours valable, qui est ici questionnée.

Ces réflexions sont aussi celles que déploie Camille Lacroix dans sa visite-performance *Capillotracté* donnée pour la première fois en décembre 2023 à Genève.

---

[401] Citation du performeur.

[402] Anne Creissels, « Performances oraculaires : la délivrance du savoir entre rite et jeu », *Déméter*, n° 1, 2018, URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/389 [consulté le 20/05/2025].



Figure 82. Camille Lacroix, *Capillotracté*, 2023, visite-performance, début de la visite, au sein de l'exposition de Gustave Didelot, Palais de l'Athénée, Genève, photo Raphaëlle Mueller.

Pas de récits fictionnels dans son cas, mais de nombreux coq-à-l'âne, qui font continuellement passer d'un discours sur les œuvres à des considérations capillaires. L'artiste, en tailleur strict, montée sur escarpins, étonnamment échevelée, commente dans un langage soutenu les tableaux de Gustave Didelot exposés au Palais de l'Athénée où se déroule la performance. Les anecdotes concernant les cheveux sont d'abord suscitées par les éléments picturaux commentés ; elles se substituent progressivement à la présentation des œuvres. L'analyse de Magali Nachtergael à propos des visites de Louise Hervé et Clovis Maillet nous permet de cerner ce qui est aussi en jeu dans celle de Camille Lacroix :

> [...] le principe de performance artistique, défini historiquement dans les avant-gardes comme une manière d'initier une relation directe avec le public, qu'elle soit coopérative ou conflictuelle, s'inscrit dans une narrativisation qui scénarise la visite guidée. Les visiteuses et visiteurs deviennent à leur tour actrices-spectatrices et acteurs-spectateurs "embarqués" dans le récit et soumis à une narcotisation fictionnelle qui leur fait poursuivre le chemin malgré les bifurcations et les fantaisies de l'artiste-narratrice et l'artiste-narrateur[403].

Comme on le comprend ici, la guide-performeuse embarque le public dans sa narration car, si dans une visite guidée les participant·es sont des « partenaires

[403] Magali Nachtergael, « Promenades littéraires. Arts et détournements de la visite guidée », *op. cit.*, p. 29.

d'interaction [...] susceptibles d'infléchir le projet discursif du professionnel[404] », l'absurdité de la situation en cours leur permet difficilement de s'immiscer dans le déroulement du tour pour le réorienter d'une quelconque façon. D'autant que l'artiste performe le rôle de guide mais rompt dans le même temps avec le comportement que l'on attendrait d'elle. Du début à la fin, elle apparaît avec quatre perruques différentes, qu'elle accroche successivement à son tailleur noir, tels des écussons ou des trophées de chasse. Mi-guide, mi-trappeur à talons, l'artiste apparaît, dans une métamorphose finale, sans cheveux et vêtue d'une robe rouge pailletée, tel le personnage de cartoon Jessica Rabbit. Devenue cantatrice chauve, elle quitte le public en chantant un air d'opéra. Comme je le disais tout à l'heure, pas de fiction dans le discours de l'artiste ; tant les parties sur les œuvres que les parties sur les cheveux sont véridiques. Pour autant, la proposition nous plonge dans une situation devenue absurde à force de ruptures dans le déroulement d'une visite guidée, format dans lequel s'inscrit la performance. En faisant dévier l'objet de son propos, il s'agit pour l'artiste de suggérer que les discours qui accompagnent les œuvres peuvent parfois être « tirés par les cheveux[405] ». Elle investit alors la situation de visite pour en faire un espace de création qui interroge le rôle du discours sur l'art dans l'entreprise de légitimation des œuvres. Il s'agit d'interroger « comment on parle d'art » et je pourrais ajouter aussi « qui parle d'art ». Si Camille Lacroix ne substitue pas d'oreilles de lapin à ses perruques, elle fait plutôt référence à la figure de la pin-up en convoquant l'image de la chanteuse à paillettes de dessin animé. Le passage du tailleur austère à la robe sexy met alors en évidence une répartition genrée des rôles dans l'art, impliquant pour les femmes de promouvoir les artistes masculins ou de jouer leur muse. Oui, tout à fait, dans *IMAVI* du laboratoire de la contre-performance, les artistes faisaient aussi référence à la femme-lapin pour questionner la répartition genrée des rôles dans l'art ! Pour reprendre les mots d'Anne Creissels que je citais tout à l'heure à propos de Louise Hervé et Clovis Maillet, on peut dire que la proposition de Camille Lacroix vient à son tour interroger « la prétendue neutralité du savoir » véhiculée par les institutions légitimes telles que les musées. Elle nous rappelle dans

[404] Elisa Ravazzolo, « Les manifestations de l'interaction entre le guide et son public en situation de visite guidée », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 85.

[405] Comme expliqué au cours de l'entretien téléphonique réalisé le 08/08/2025.

le même temps que l'élaboration de ce savoir peut s'inscrire dans des impensés sexistes que l'on gagnerait à déconstruire.

Avec cette deuxième proposition, on commence à entrevoir comment le fait de questionner artistiquement le discours sur l'art en tant qu'outil de légitimation des institutions artistiques peut conduire à la production de nouveaux récits. Cela nous conduit à la deuxième constellation de notre exploration stellaire, celle du piédestal. Il ne s'agit pas forcément d'en descendre, mais d'interroger les récits qui justifient que certains objets soient posés dessus.

Est-ce que vous l'avez trouvée ?

La constellation du piedestal

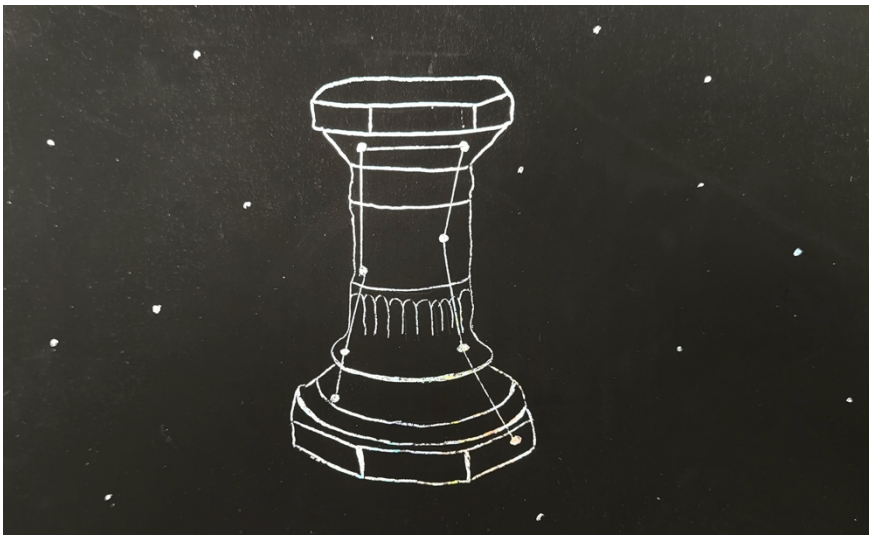


Figure 83. La constellation du piédestal.

Commençons par l'étoile en haut à gauche.

Maria Hupfield, dans le cadre de la visite-performance *Artist Tour Guide* réalisée en 2014 au sein de la collection *Porter son identité. La collection des Premières Nations* du musée McCord de Montréal interroge les récits véhiculés par les institutions muséales et les effets du lieu sur les objets qu'il renferme.

Comme le rapportent Marie Fraser et Florence-Agathe Dubé-Moreau[406], l'artiste Anishinaabe-kwe de la Première nation Wasauksing, manipule les objets de la collection après avoir fait entrer les participant·es dans la salle en leur demandant de se tenir par la main. Les chercheuses rapportent qu'à proximité de la projection de la Loi canadienne sur les Indiens, elle sort de son sac un ruban jaune de sécurité, long de plusieurs mètres. Elle souffle ensuite dans un sifflet, comme pour appeler les deux employés du musée qui arrivent juste après et ouvrent une vitrine dans laquelle l'artiste va placer ses objets, à la place de ceux qui s'y trouvent. Elle fait circuler des boîtes autochtones dans le public et, aidée de deux personnes, elle retire une couverture de feutre déposée sur le dessus d'une vitrine. D'une certaine manière, elle vient réanimer les objets de la collection :

[406] Marie Fraser, Florence-Agathe Dubé-Moreau, « Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ? », *Intermédialités*, n° 28-29, 2016-2017.

URL : https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041088ar/ [consulté le 19/05/2025].

> [...] des objets sont manipulés, d'autres sont introduits même si leurs usages quotidiens, leur valeur symbolique et économique sont diamétralement opposés à l'unicité de l'objet ethnologique et à sa valeur mémorielle – à la fois comme trace et témoignage d'une culture. Ne serait-ce qu'en apportant ses propres objets dans la collection, Maria Hupfield ramène la mémoire et l'identité à son expérience personnelle, s'éloignant ainsi du récit désincarné du musée et, plus généralement, de l'ethnologie et de l'histoire[407].

On peut dire, à partir de cet extrait, que l'artiste s'immisce au sein des objets de la collection et les manipule à partir de son histoire et de son expérience personnelle. De la sorte, elle renouvelle le rapport que les visiteur·ses entretiennent habituellement avec les artefacts au sein de l'espace muséal. Via la perception intime que l'artiste en donne, elle interroge la façon dont le musée attribue une valeur qui s'inscrit dans un autre système que celui duquel sont issus ces objets :

> Une fois à l'intérieur de la collection, les objets changent de valeur et de fonction en plus d'être catégorisés, hiérarchisés et historicisés. Maria Hupfield ne semble pas vouloir contester cette appropriation ou effacer l'autorité de ces discours, c'est à même ces systèmes qu'elle en expose les effets et montre leurs répercussions sur sa culture et son identité : "*This space is not for us*"[408].

En reprenant les usages de l'espace muséal – via la réalisation d'une visite guidée –, tout en les subvertissant, l'artiste met en lumière la façon dont l'institution décontextualise les objets qu'elle expose, les intégrant à un système de valeur qui occulte celui au sein duquel ils ont été produits. Comme l'analysent les chercheuses, il ne s'agit pas pour l'artiste de substituer un usage des objets à un autre, mais bien de faire apparaître les effets produits par l'institution sur sa collection. Au sein du musée, ce qui confère de la valeur aux objets exposés, c'est notamment la vitrine, qui crée une distance entre ce qui est montré mais qui ne peut pas être touché. Vous vous souvenez que Cardellini et Gonzalez en parlaient aussi dans la visite-performance ? Qu'il s'agisse d'un espace de vente ou d'exposition, on voit bien que la mise sous verre d'un objet contribue à sa valorisation, et on comprend que les concepteur·rices de supermarché se soient inspiré·es des méthodes déployées dans les musées.

Dans le cas des œuvres sélectionnées par Núria Güell pour la visite à laquelle invite *Una película de dios*, il s'agit principalement de tableaux qui, en tant que tels, ne sont pas

---

[407] *Ibid.*

[408] *Ibid.*

exposés sous vitrine, mais qui appartiennent à des institutions muséales qui leur donnent une certaine légitimité.

Le projet a été réalisé au Mexique, en 2018, avec huit mineur·es ayant été exploité·es sexuellement. L'artiste catalane leur a proposé de sélectionner des œuvres parmi la cinquantaine qu'elle leur a présentées. Toutes donnent à voir des scènes catholiques ; les enfants ont été invité·es à les commenter à partir de leurs histoires personnelles. Leurs propos ont été réunis dans l'audio-guide qui accompagne l'exposition présentée au Museo Universitario de Arte Contemporáneo de Mexico. Comme dans la proposition de Maria Hupfield, une parole située s'immisce dans un discours institutionnel et met en perspective les objets qu'elle présente avec des histoires intimes, des parcours de vie, rompant ainsi avec la « parole professionnelle[409] » du guide. De la flagellation de Sainte Barbara à la représentation de Susanne et les vieillards, les tableaux réunis présentent de nombreuses scènes de violences, notamment sexuelles, à l'égard de femmes. Via l'audio-guide, une filiation est créée entre ces œuvres et le tourisme sexuel dont les enfants ont été victimes. Le projet fait ainsi apparaître la façon dont nos mythes fondateurs, en partie transmis par des productions visuelles, immortalisent des rapports de domination qui se perpétuent aujourd'hui, notamment dans l'économie parallèle et mondialisée du proxénétisme. En investissant les outils du musée – les audio-guides – le projet pointe indirectement la responsabilité de l'institution vis-à-vis de ce qu'elle donne à voir et qui, légitimant les objets qu'elle conserve, n'interroge peut-être pas assez les imaginaires qu'ils reconduisent.

Dans la proposition de Maria Hupfield comme dans celle de Núria Güell, on observe que les artistes font exister, au sein du musée, des discours et des comportements qui n'y ont *a priori* par leur place, interrogeant de la sorte les *habitus*, les propos habituellement diffusés dans l'institution et leur rôle quant à la légitimation des objets sur lesquels ils portent. Les propositions « déplacent » ainsi le musée de l'intérieur, elles le confrontent à des pratiques qui ne sont pas les siennes. Hortense Belhôte, interroge aussi les effets que les espaces d'exposition produisent sur les objets qu'ils renferment et s'amuse du caractère sacré du temple des muses en l'investissant sous la forme d'un jeu populaire.

[409] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 18.



Figure 84. Hortense Belhôte, *Escape game*, 25 janvier 2024, promenade performée, musée d'Orsay, Paris, photo Clémence Canet.

Au fil d'une performance déployée au musée d'Orsay de janvier à avril 2024, elle mêle à la fois le format de la visite et celui de l'*escape game*, jeu dans lequel les participant·es ont pour objectif de résoudre des énigmes afin de sortir de la salle dans laquelle elles·ils sont enfermé·es. Ici, il s'agira de poursuivre le parcours. Réparti en trois équipes, le public s'affronte à plusieurs reprises dans des épreuves de rapidité (trouver un tableau à partir d'informations données par l'artiste, recueillir des indices, par exemple) au cours desquelles les œuvres sont à la fois commentées par la guide-animatrice et le support des étapes qu'elle nous fait franchir. Tout en transmettant un propos précis, qui invite notamment à repenser dans une perspective féministe l'écriture de l'histoire de l'art, la performeuse instaure un format hybride qui mêle culture savante et culture populaire. Avec impertinence, elle s'amuse du prestige de l'institution parisienne et de la valeur qu'elle confère aux pièces qu'elle renferme, pour mieux dévoiler les rapports de pouvoir dans lesquels ces objets – et bon nombre de commentaires qui les concernent – s'inscrivent.

S'il apparaît que les discours sur l'art véhiculés par les institutions muséales peuvent s'inscrire dans des paradigmes de pensée que les propositions que je viens de commenter révèlent et interrogent, ils peuvent aussi dépendre de considérations financières. C'est ce que met en évidence la dernière visite-performance que je vous propose d'observer.

Renaud Auguste-Dormeuil, dont nous avons déjà parlé, s'intéresse aux travailleur·ses de l'institution muséale, dans son cas il s'agit des gardien·nes de musée et des dispositifs de surveillance qui complètent leur mission. Dans la continuité des visites guidées portant sur les caméras installées dans l'espace public – vous vous souvenez ? – il

élabore le tour des dispositifs sécuritaires mis en place par les institutions muséales. La première, *Visite guidée à thème : sécurité et patrimoine*, a été commandée par le Centre de Création Contemporaine de Tours et réalisée en 1998 ; en 2001 une autre est conçue pour le musée d'art moderne de la ville de Paris à l'occasion de l'exposition Dan Graham (21 juin-14 octobre 2001).

Les visites sont audioguidées et portent notamment, comme le précise Sophie Limare, sur le nombre de gardien·nes, la localisation des caméras, la présence de faisceaux infrarouges, les systèmes d'accrochage des œuvres. La chercheuse analyse les effets produits par le discours :

> En mettant en avant ces dispositifs de sécurité, Renaud Auguste-Dormeuil propose une réflexion sur la valeur des œuvres. Occultant délibérément leur qualité esthétique, la description très précise des systèmes de sécurité met en évidence le fait que certaines œuvres sont davantage protégées. L'artiste révèle ainsi aux participants que l'accrochage des tableaux dépend paradoxalement non pas de la cohésion esthétique ou historique de la collection, mais bien des contrats imposés par les compagnies d'assurance. Ce jeu de piste hautement contrôlé permet de porter un nouveau regard sur les institutions muséales. Au cours de cette visite axée sur les obsessions sécuritaires et où l'on doit circuler pour ne rien voir, l'artiste remet en question la cohérence du monde de l'art[410].

En orientant le propos sur l'arsenal sécuritaire des institutions artistiques, la visite déplace l'attention : elle ne porte plus sur la qualité esthétique des œuvres mais sur leur valeur marchande. D'après cet extrait, il apparaît que la valeur s'impose finalement comme critère d'organisation qui prévaut sur la cohérence scientifique censée déterminer leur monstration. On voit bien ici comment la reconnaissance symbolique d'artefacts est imbriquée dans des questions financières, même quand il s'agit d'un lieu dont la fonction n'est pas de vendre. Finalement, en s'attachant à une activité périphérique aux œuvres (la surveillance), l'artiste révèle le fonctionnement des institutions muséales où il intervient et la façon dont sont perçus et envisagés les objets qu'elles possèdent.

Les œuvres de cette constellation font apparaître la façon dont l'art est imbriqué dans un système de valeur, qui relève à la fois de la valeur économique et de la valeur symbolique. Comme le font apparaître plusieurs travaux que je viens de commenter, l'espace d'exposition, et plus précisément l'institution muséale, contribue à la valorisation de sa collection, du fait de sa présence même dans le lieu, mais aussi des discours qui portent

[410] Sophie Limare, *Surveiller et sourire*, *op. cit.*, p. 57.

sur les œuvres et de leur monstration. Cette exploration stellaire nous a permis d'observer comment des artistes se saisissent des processus de légitimation de l'institution muséale et instillent, ce faisant, des récits dissidents vis-à-vis de ceux qu'elle diffuse.

Je précise que ces performances sont programmées par les lieux dans lesquels elles se déroulent. En ce sens, elles en bouleversent les *habitus* mais ne les « hackent » pas pour autant. Leur programmation témoigne certainement d'une volonté, de la part des musées concernés, d'interroger leurs pratiques. Mais ce type de proposition a peut-être aussi à voir avec le souci des institutions de diversifier leurs offres de médiation ; médiation en essor depuis les années 1990 selon Serge Chaumier qui analyse les changements suivants :

> [...] une transformation inexorable du monde de la culture s'opère. Un recentrement sur l'expérience du visiteur donne lieu à une économie du partage et à une explosion des démarches où les enjeux sont d'abord dans le vécu des personnes. [...] Il serait fastidieux de recenser ici la diversité des exemples produits par les services d'action culturelle des institutions qui proposent d'une manière ou d'une autre d'inventer, de créer, de contribuer, de participer à des productions[411].

Comme vous venez de l'entendre, le renouvèlement des offres de médiation est orienté vers l'expérience proposée au public. Si ce changement est certainement déterminé par l'influence des outils issus de l'éducation populaire[412], par le souci des lieux de culture d'accueillir un public diversifié et de rendre efficaces la transmission du savoir à laquelle ils se consacrent, il est peut-être aussi lié à « la crise du tourisme culturel au tournant du siècle[413] » et aux conséquences qu'elle a eues sur le renouvèlement de l'offre culturelle, analysé par Greg Richards :

> [la crise du tourisme culturel] a créé une pression pour rechercher des alternatives aux modèles existants d'exploitation du patrimoine matériel. Comme l'a souligné le rapport de l'ETC intitulé « City Tourism et Culture - The European Experience » en 2005, il ne suffisait pas d'avoir une culture, il fallait également disposer d'atouts créatifs. En effet, la demande des consommateurs commençait également à évoluer, les gens recherchant de plus en plus des expériences engageantes plutôt que le spectacle passif

[411] Serge Chaumier, « Musées et patrimoine. Nouvelles formes de médiation, nouveaux projets », *l'Observatoire*, n° 51, 2018, p. 41-42.

[412] Marie-Christine Bordeaux, Élisabeth Caillet, « La médiation culturelle : Pratique et enjeux théoriques », *Culture et Musées*, hors-série, 2013, p. 139-163.

[413] Greg Richards, « The challenge of creative tourism », *Ethnologies*, vol. 38, n° 1-2, 2016, p. 34. [Ma traduction].

> offert par les "cathédrales de la consommation" telles que les parcs à thème, les centres commerciaux ou les musées (Ritzer, 1999)[414].

L'auteur pointe ici un changement des attentes des visiteur·ses vis-à-vis de l'offre culturelle, notamment assurée par les musées. Il précise ensuite que « la production d'expériences a commencé à dominer la scène touristique, et le développement des expériences culturelles et patrimoniales a été particulièrement rapide au tournant du siècle actuel (Richards, 2001b)[415] ».

Quel rapport entre ces considérations socio-économiques et les visites-performances qui nous occupent ? Quel rapport entre des propositions artistiques et des pratiques de médiation ? Eh bien, je vais tenter de répondre à ces questions à partir des œuvres que nous allons découvrir dans la constellation suivante, celle du changement de casquette. Comme on l'a déjà vu à de nombreuses reprises, les propositions investissent la situation didactique que constitue la visite guidée mais la subvertissent dans le même temps, en ne transmettant pas les informations auxquelles on s'attendrait dans le dispositif performé. Je me demande si on ne peut pas voir dans le caractère déceptif des propositions (en ce qui concerne une transmission du savoir), une façon, pour les artistes, de rompre avec les activités de médiation auxquelles on les associe de plus en plus, ou alors de se les approprier, réaffirmant, de la sorte, une posture d'artiste.

Tout le monde a trouvé la constellation ?

[414] *Ibid.* [Ma traduction].

[415] *Ibid.* [Ma traduction].

La constellation du changement de casquette

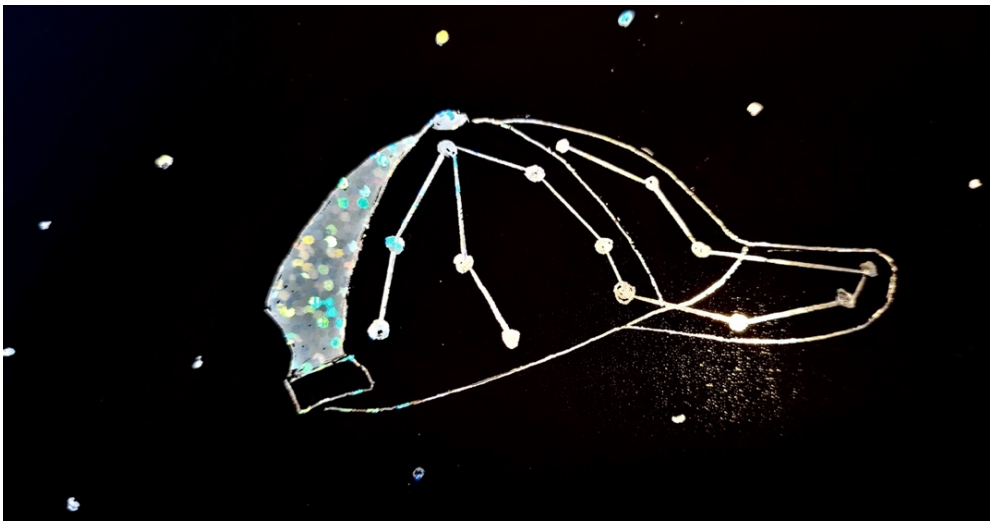


Figure 85. La constellation du changement de casquette.

Je viens de dire qu'on associe de plus en plus les artistes à des activités de médiation. Je propose de revenir sur cette affirmation avant de commencer l'exploration des étoiles. Ce phénomène est étudié par Marie-Christine Bureau et Roberta Shapiro qui indiquent que :

> [...] l'un des paramètres de la redéfinition du travail artistique est l'importance croissante de l'intervention et de la médiation sociales. Celles-ci sont traditionnellement dévolues aux animateurs, aux éducateurs et aux travailleurs sociaux. Or, la figure de l'artiste comme intervenant socio-culturel est désormais une composante de presque toutes les disciplines[416].

Dans le même sens, Françoise Liot indique que « [...] la pluriactivité n'est plus une simple péripétie qui viendrait compenser le manque de revenus artistiques mais une conception même de l'activité[417] ». La médiation représente ainsi une source de revenus possible dans un secteur peu rémunérateur[418] et Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz et Olivier Lenay

[416] Marie-Christine Bureau, Roberta Shapiro, « Introduction "Et à part ça, vous faites quoi ?" », dans Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009. URL : https://books.openedition.org/septentrion/40367#anchor-toc-1-7 [consulté le 15/08/2025].

[417] Françoise Liot, « Collectifs d'artistes et action publique », dans Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, *op. cit.* URL : https://books.openedition.org/septentrion/40388#anchor-toc-1-1 [consulté le 15/08/2025].

[418] Bruno Racine, « L'auteur et l'acte de création », *Rapport sur le statut des artistes-auteurs*, Mission Racine, janvier 2020. URL : L'auteur et l'acte de création (culture.gouv.fr) [consulté le 15/08/2025].

constatent ainsi qu'au sein des institutions artistiques et culturelles, les activités de médiation sont assurées par deux types de professionnel·les :

> Les artistes qui effectuent une prestation artistique à finalité de médiation culturelle : ateliers de pratique musicale, de pratique théâtrale, d'arts plastiques, démonstrations, atelier chorégraphique, conférence d'explication de sa proposition artistique (l'artiste exposé dans un centre d'art, le metteur en scène...). Ces ateliers et conférences peuvent se faire dans l'enceinte de la structure ou hors les murs (prison, hôpital, école, salle de quartier...) ;
>
> Des non-artistes : conférenciers, guides conférenciers, animateurs d'ateliers pédagogiques (notamment pour le jeune public). Ces modules ont lieu généralement dans les murs de l'institution culturelle[419].

Maintenant que nous avons en tête ces données, qui nous renseignent sur le souci des institutions artistiques et culturelles de répondre aux nouvelles attentes du public, contribuant au renouvellement des offres de médiation et à la reconfiguration du métier « artiste », je me demande si on ne peut pas voir un lien entre l'investissement, par les artistes, du format de la visite-performance et les activités de médiation que la transformation du champ socio-économique de la création les conduit de plus en plus à assurer. Bon... D'accord... À quoi est-ce que ça nous avance d'émettre cette hypothèse ? Êtes-vous peut-être en train de vous dire. Eh bien, la visite-performance de Cardellini et Gonzalez met en perspective des enjeux économiques de la société marchande ; je propose de l'envisager aussi comme une invitation à prendre un peu de recul sur la pratique même de la visite-performance pour questionner les spécificités socio-économiques du champ dans lequel elle se développe. D'autant que si Andrea Fraser apparaît comme une figure pionnière dans le développement de cette forme artistique, les autres visites-performances dont il a été question tout au long de notre parcours, sont des propositions plus récentes, majoritairement déployées au cours des trois dernières décennies ; autrement dit, de façon concomitante aux changements socio-économiques du champ de la création que je viens de présenter.

Revenons maintenant à notre constellation. Les œuvres qui la composent investissent le format de la visite-performance, en ce sens, elles sont annoncées et identifiées comme des propositions artistiques. Toutefois, il me semble qu'en revendiquant un format

[419] Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz, Olivier Lenay, « Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines », *Culture études*, n° 1, 2010, p. 4.

de « visite », elles créent un horizon d'attente chez le public qui peut légitimement s'attendre à ce que les artistes transmettent un savoir. Ce qui m'interpelle dans les œuvres de cette constellation, c'est qu'elles déçoivent ces attentes tout en les suscitant. Vous me direz, rien de très étonnant au vu des analyses proposées jusque-là ! En effet, d'ailleurs, je vais commenter des œuvres que nous n'avons pas encore observées ensemble. Néanmoins, la constellation est aussi composée d'étoiles dont il a déjà été question précédemment. Commençons par celle consacrée à *Devant vous* de Kathryn Marshall.

Est-ce que vous l'avez trouvée ?

En 2016, au château médiéval de la Roche-Guyon, l'artiste réalise une visite-performance au cours de laquelle elle mène le groupe qui la suit dans plusieurs salles de l'édifice. Après avoir accueilli le public dans la cour et s'être présentée, elle commence la visite en désignant des éléments visibles : « sous vos pieds, du gravier », « pour rentrer dans le château, il faut monter quinze marches », « vous êtes arrivé·es à l'entrée d'honneur. Elle a des portes qui s'ouvrent vers l'intérieur. Elles sont encadrées par quarante fenêtres », « sur votre droite et votre gauche sont des grilles en fer forgé. Elles sont noires et inutiles », « derrière l'autre grille, il y a un plan d'intervention accroché au mur. Il est rectangulaire. ». L'artiste fait des éléments qui l'entourent les référents de son discours, mais elle se contente de les désigner et de les décrire. En ne donnant pas d'informations sur ce qu'elle montre, elle rompt avec le rôle de la guide. En effet, comme l'indique Jean-Paul Dufiet :

> En somme, c'est l'explication qui prime dans le discours du G [guide]. Elle transforme la situation du V [visiteur], car elle l'extrait de l'évidence sans signification du référent visible. L'explication rend le référent culturel saisissable par l'esprit. Elle est certes destinée à enrichir la sensibilité du V [visiteur], mais idéalement, surtout, à lui apprendre, dans le loisir de la VG [visite guidée], à passer de l'acte de voir à celui de comprendre[420].

La proposition artistique de Kathryn Marshall instaure un premier écart entre le format qu'elle instaure (celui de la visite) et l'acte qu'elle réalise, car elle attire l'attention du public sur des référents qu'elle ne rend pas compréhensibles. Cette caractéristique de la proposition se poursuivra tout au long du tour mais sera aussi accompagnée de

[420] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 47.

commentaires concernant l'usage possible, et surtout impossible, de ce qu'elle désigne. En effet, comme elle l'indique, certains placards ne s'ouvrent pas, la position d'un miroir le rend inutilisable par toute personne mesurant moins d'1,65 m, une porte n'a plus de poignée, il est interdit de s'asseoir sur le mobilier d'époque ou encore de pénétrer dans le théâtre dont la porte d'entrée est verrouillée. Ces propos, centrés sur l'incapacité du public à faire usage de l'espace dans lequel il circule, constitue une deuxième rupture avec le format instauré par l'artiste. En effet, Michèle Gellereau indique que, dans une visite guidée : « la narration lie les éléments les uns aux autres, donne un sens aux objets en lien avec les actes humains qui les animent. Avec le récit, on entre dans un monde et on n'est pas seulement face à un alignement d'objets ou à des ruines[421] ». Au fil du tour mené par Kathryn Marshall, on a au contraire la sensation que l'artiste s'efforce de garder à distance le monde dans lequel elle nous fait pénétrer, soulignant notre incapacité à saisir (au sens propre et figuré) ce qui nous entoure. Indirectement, et comme je l'ai déjà dit à propos d'autres visites-performances, c'est la visite, en tant que genre discursif, qui apparaît à travers les écarts mis en place par la performeuse. Le format de la visite guidée n'est pas investi en tant que dispositif qui va permettre la transmission d'un savoir précis sur le château de la Roche-Guyon. Il est investi en raison de ce que Jean-Philippe Antoine appellerait « la nature artistique d'une activité ordinairement pensée comme anartistique[422] ». Les écarts instaurés par la performeuse vis-à-vis du format qu'elle performe, viennent ainsi révéler la nature artistique de la visite guidée.

Marianne Thibault tient aussi le public à distance des expôts avec lesquels elle le met pourtant en relation. À l'entrée de l'exposition *Célébrations* qui se tient en 2019 à la galerie de l'école des beaux-arts de Nancy, il est possible de se munir d'un audioguide conçu par l'artiste, pour partir à la découverte du travail des autres diplômé·es exposé·es.

Chaque piste est consacrée à une œuvre, mais aucune ne porte sur le statut artistique des pièces présentées, ni sur la démarche de leur auteur·rice. Le discours concerne les matériaux qui composent chaque création :

> Esquissant un rapide historique de l'acier ou les enjeux mondiaux du commerce du coton, les pistes sonores se concluent systématiquement par une évaluation de l'énergie

[421] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 122.

[422] Jean-Philippe Antoine, « Un art exemplaire : la conférence-performance », dans Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence-performance*, *op. cit.*, p. 103.

> grise nécessaire à la création de chacune des pièces, et par son équivalent en heures ou jours de course à pied[423].

Comme on le comprend ici, la proposition de Marianne Thibault transmet des informations, mais précisément celles que l'on n'attend pas dans un discours de médiation. Plutôt que de faire apparaître l'intérêt plastique et artistique des travaux exposés, elle les ramène à des considérations matérielles et prosaïques. Si un discours de médiation contribue à légitimer le caractère artistique des œuvres réunies, l'artiste l'investit ici au contraire pour évincer la valeur symbolique des pièces. En ce sens, comme dans la visite-performance de Kathryn Marshall, le dispositif tient à distance le public vis-à-vis des expôts réunis. Il inscrit dans le même temps la création d'œuvres d'art dans des considérations marchandes globalisées, suggérant qu'il s'agit d'une production comme une autre.

Je ne reviens pas sur le travail de Louise Hervé et Clovis Maillet dont nous avons déjà parlé, ni sur *IMAVI* du laboratoire de la contre-performance, ou sur la visite proposée par Sophie Calle au musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam. Au cours de l'exploration de cette constellation, et à de multiples reprises au cours de notre visite, nous avons vu qu'en investissant le format de la visite-performance, les artistes jouaient avec les normes du genre discursif de la visite guidée, décevant les possibles attentes du public en ne transmettant pas, par exemple, les informations qu'il pouvait s'attendre à recevoir. Je ne m'aventurerai pas à voir là-dedans une sorte de revendication, de la part des artistes, ni l'expression d'une quelconque volonté de leur part vis-à-vis du fonctionnement du champ de la création. La question que j'essaie de poser est plutôt celle de savoir dans quelle mesure le format de la visite-performance peut constituer, pour elles·eux, un moyen afin de se frayer un chemin de traverse au sein même du champ de l'art, réaffirmant une posture d'artiste là où le fonctionnement du secteur de la création implique qu'elles·ils endossent des fonctions – dont celle de médiateur·rice – qui n'étaient, jusqu'à peu, pas du tout les leurs. Si les transformations du champ de la création ont conduit à confier les activités de médiation aux artistes, on peut peut-être voir dans la pratique de la visite-performance, une façon de réaliser le mouvement inverse, ouvrant le champ de la création aux activités emblématiques de médiation, pour mieux en révéler le potentiel artistique.

[423] Marianne Thibault, *Audioguides*. URL : https://mariannethibault.eu/Projets/audioguides.html [consulté le 18/08/2025].

La redistribution des rôles à laquelle procèdent les artistes dont il est question dans cette constellation est particulièrement manifeste dans la dernière œuvre que vous pouvez observer. Il s'agit d' *Il n'y avait que des détails*, présenté par Sébastien Rémy dans le cadre du Nouveau Festival au Centre Georges Pompidou en 2014.

L'artiste a rédigé des récits à partir des œuvres réunies dans l'événement. Ils mêlent des références variées, allant des sociologues Alain Gauthier et Henri-Pierre Jeudy au héros de bande-dessinée Thorgal ; ou encore de Diderot au personnage Lord Patchogue conçu par l'écrivain Jacques Rigaut. Les notions clefs de l'édition du festival – l'oubli, le souvenir, la réminiscence – lient entre eux les figures convoquées par l'artiste, les anecdotes transmises à leur propos, les réflexions qu'elles suscitent. Ces récits ont été transmis aux médiateur·rices dans une édition conçue par l'artiste. Comme l'indique le site du Centre Georges Pompidou : « muni de ce carnet, chaque médiateur pourra l'utiliser de manière personnelle et faire participer le visiteur en l'invitant à ajouter des commentaires[424] ». Sébastien Rémy partage aux médiateur·rices sa création et, ce faisant, le regard qu'il porte sur les œuvres réunies. La proposition est qu'elles·ils s'en saisissent, qu'elles·ils « injectent » des éléments du « discours artistique » dans le « discours de transmission » qu'elles·ils ont en charge. On voit comment une telle proposition redistribue les rôles : en investissant le domaine du discours de médiation, l'artiste conduit finalement les médiateur·rices à produire une visite hybride, teintée de la proposition artistique qu'il leur délègue.

Nous allons maintenant quitter l'observatoire mais ce n'est que pour mieux nous approcher des étoiles. Avant d'accéder au dernier espace de cette visite, je vous invite à écouter l'entretien que Tomas Gonzalez m'a accordé, je vais vous montrer où se trouve le QRcode.

[424] Centre Georges Pompidou, *Le Nouveau Festival*. URL : https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Festival2014/ [consulté le 28/08/2025].

ENTRETIEN AVEC TOMAS GONZALEZ

Le voici :



Tout le monde a fini de l’écouter ?

Alors suivez-moi par ici. J’ouvre cette porte et nous allons accéder à la dernière partie du bâtiment, le toit terrasse. Attention les marches sont étroites !


SANS ISSUE

ROOFTOP – CONCLUSION

Tout le monde y est ? Eh oui, il fait nuit noire maintenant, mais l'air est encore doux, on a de la chance. Cet espace nous permet de prendre, si ce n'est de la hauteur, du moins un peu de distance par rapport à ce que je viens de vous faire visiter, et se remémorer le tour que cette étape vient clôturer.

Au fil de notre déambulation, vous avez découvert cinq visites-performances, c'est-à-dire cinq performances dans lesquelles les artistes endossent le rôle de guide et font découvrir un lieu à un groupe de visiteur·ses, tout en subvertissant les normes du genre discursif investi, celui de la visite guidée. À quoi bon s'inscrire dans le format de la visite si c'est pour transgresser ce qui le caractérise ? – pouvait-on se demander au moment de franchir le seuil de cette thèse. Il me semble que les propositions qui composent chaque étage de ce bâtiment offrent plusieurs éléments de réponse. Tout d'abord, la visite guidée suppose une interaction entre des personnes qui occupent des places différentes – la·le guide, la·le visiteur·se – autour d'un sujet commun – le référent commenté. Nous avions vu avec Goffman qu'une conférence est motivée par le sujet traité[425] ; dans le cas d'une visite guidée, c'est le référent[426] et l'espace au sein duquel les pratiques de déambulation se déroulent, qui justifient le déroulement de l'activité. En s'inscrivant dans ce format, les artistes instaurent un cadre dans lequel on attend d'elles·eux qu'elles·ils attirent notre attention sur un expôt spécifique : investir le genre discursif de la visite a pour effet de constituer en référent ce dont les artistes ont décidé de parler. Pour le dire autrement, investir le genre discursif de la visite suggère que l'objet de leur propos mérite attention... qu'il s'agisse des œuvres d'un musée mais aussi, vous vous en souvenez, du mobilier urbain d'une petite commune, des habitant·es de deux quartiers d'une métropole, d'un aéroport ou d'un supermarché. Dans ces quatre derniers cas, on peut se demander pourquoi traiter de ce qui est précisément choisi pour son caractère banal et se poser la question de savoir ce que produit la constitution, en référent, de ces divers éléments. Une proposition de réponse

[425] Erving Goffman, *Façons de parler*, *op. cit.*, p. 173 : « Les conférences en effet reposent sur un idéal précaire : certes, il convient que les auditeurs soient emportés au point de ne pas voir le temps passer, mais ce doit être à cause du sujet traité et non à cause du jeu du locuteur : c'est le sujet lui-même qui est censé avoir un effet durable sur les auditeurs, indépendamment du plus ou moins grand bonheur de sa présentation. »

[426] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 22-23 : « le référent culturel : pour les V [visiteur·ses], il constitue l'objet à découvrir dans la VG [visite guidée] ; pour le G [guide], il est l'unique objet de discours. L'existence du référent motive la présence du groupe de V [visiteur·ses] et fait que le discours du G [guide] n'est pas libre. »

consiste à dire que si les visites-performances portent sur des expôts spécifiques, elles instaurent dans le même temps une prise de distance vis-à-vis de ce à quoi elles se consacrent. Au premier abord, cette idée peut sembler paradoxale, étant donné que le rôle d'un·e guide est précisément « [d'assurer] une médiation linguistique et culturelle entre des visiteurs et un référent[427] », autrement dit, d'instaurer un lien entre ce qui est observé et le public. C'est ici que la dimension artistique des propositions conduit à les démarquer du genre discursif dans lequel elles s'inscrivent. Via le format de la visite guidée, des référents émergent, mais ce qui en est transmis ne vise pas tant à les renseigner qu'à problématiser le rapport qu'on entretient habituellement avec eux, dans un espace donné. Remémorons-nous les propositions pour récapituler cela. En n'énonçant pas le discours attendu face aux œuvres de l'exposition *Phares*, en dansant et en nous mettant en mouvement, Aurélie Gandit fait indirectement apparaître comment nous nous comportons vis-à-vis d'œuvres exposées dans un musée. De la même façon, *L'Âge d'or* porte autant sur le supermarché que sur la manière dont on l'investit : la proposition conduit ainsi à faire l'expérience de son organisation, pensée pour nous faire circuler devant le plus de marchandises possibles. Au sein de l'aéroport en revanche, les outils de contrôle déployés dans l'espace limitent nos mouvements et la visite contribue à mettre en évidence la coercition qu'exerce le lieu sur nos corps en déplacement. À Vern-sur-Seiche, Dector et Dupuy attirent, quant à eux, notre regard sur un mobilier urbain banal et interrogent, au fil de notre circulation, la façon dont on perçoit ce qui nous entoure. Dans le cas de *Grandeur Nature*, c'est sur celles et ceux qui vivent à côté de nous qu'Anne-Sophie Turion dirige notre attention, questionnant de la sorte les liens qu'on décide ou non de tisser. En résumé, on peut dire que chacune de ces visites-performances se déploie dans un espace différent et conduit à nous voir agir, appliquer les normes invisibles et intégrées qui régissent notre fréquentation des lieux, notre fréquentation de ce qui les compose, de celles·ceux qui en ont l'usage. On peut ainsi considérer que la dimension réflexive mise en place par les performances, contribue à instaurer une distanciation qui manque parfois aux visites guidées selon Michèle Gellereau :

> Il n'est donc pas toujours facile pour le guide d'introduire une distanciation qui invite, non plus au partage du lieu, mais au regard critique sur celui-ci. Cela signifie qu'après avoir constitué un groupe dans une regard « communiel » (Dayan, 1998), le guide invite

[427] *Ibid.*, p. 17.

> à se forger son point de vue, à fonder des récits diversifiés, à discuter, c'est-à-dire qu'il passe du rôle de *guide* qui conduit dans une direction, à celui de *médiateur-citoyen*, qui invite chacun à prendre ses responsabilités dans la constitution des récits collectifs[428].

Si les propositions, via leur aspect performatif, instaurent un dispositif réflexif qui nous permet de prendre de la distance vis-à-vis des référents choisis et de nos comportements à leur égard, elles ne se limitent pas à mettre en évidence le réel. En dévoilant l'existant, elles interrogent les systèmes de valeurs dans lesquels s'inscrit notre façon d'appréhender certains espaces et les objets qui les composent, elles questionnent ce que nos comportements habituels révèlent de notre rapport au monde.

En attirant notre attention sur des objets banals et des personnes qui nous ressemblent, Dector et Dupuy ainsi qu'Anne-Sophie Turion, mettent indirectement en évidence comment un régime de l'exceptionnalité détourne certainement notre attention des choses et des gens qui, à côté de nous, peuvent pourtant nourrir notre compréhension et notre appréhension du monde. Au fil de sa visite-dansée, Aurélie Gandit fait au contraire apparaître que notre attitude attentive et précautionneuse de l'espace muséal, est, en partie, déterminée par la mise en scène de la valeur symbolique conférée aux œuvres qui y sont exposées. Au sein de l'aéroport, Degoutin et Wagon interrogent la névrose sécuritaire à laquelle nous nous soumettons, là où la visite de Cardellini et Gonzalez dans le supermarché questionne comment l'idéologie de la croissance produit des espaces dont nous n'avons pas besoin. Autrement dit, tout en attirant notre attention sur des référents donnés, les visites-performances mettent en lumière les systèmes de valeurs et les normes sociales qui orientent et déterminent nos comportements vis-à-vis d'eux. Comme le notent Yaël Kreplak et Chloé Mondémé, « [...] la perspective interactionnelle – et pragmatiste – fournit un cadre solide, dans lequel les objets ne sont appréhendés que comme des objets en interaction[429] ». Cette analyse est ici bien confirmée par les propositions qui orientent, par l'interaction, la perception des référents choisis, puisque ce qui en est montré et dit ne serait pas forcément apparu indépendamment du tour instauré.

---

[428] Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, *op. cit.*, p. 251.

[429] Yaël Kreplak, Chloé Mondémé, « Artworks as touchable objects. Guiding perception in a museum tour for blind people », *op. cit.*, p. 313. [Ma traduction].

On peut ici considérer que les propositions que vous venez de visiter renferment une dimension politique car elles questionnent certaines caractéristiques de notre monde contemporain. Cet aspect a d'ailleurs justifié leur mise en lien avec des œuvres qui, déployées dans d'autres médias, mettaient aussi en perspective des faits sociaux. Il me semble néanmoins nécessaire de rappeler la spécificité du format qui nous occupe vis-à-vis de ces autres propositions, rapidement commentées au cours des explorations stellaires auxquelles vous avez pris part. La performance est par nature expérientielle, comme le note Luca Greco, pour qui « [elle] peut se définir comme une action se déroulant une fois pour toutes, pour et avec un public[430] ». L'emploi de la préposition « avec » est ici éloquent : il souligne le rôle des participant·es qui, loin d'être des observateur·rices tenu·es à distance, collaborent dans l'acte artistique en cours. En ce qui nous concerne, cette spécificité est peut-être d'autant plus évidente que les performances du corpus s'inscrivent dans un format caractérisé par les échanges qu'il suscite entre les personnes prenant part à l'activité. En effet, dans une démarche interactionnelle, on peut considérer que « la visite guidée est un discours situé, qui se construit à travers la réorganisation permanente des relations interactionnelles entre les participants[431] ». Le public d'une visite guidée prend part à l'interaction, de façon dialogale ou non dialogale, pour reprendre une distinction élaborée par Catherine Kerbrat-Orecchioni[432], et il en est de même dans le cas d'une visite-performance – nous l'avons vu à plusieurs reprises. En ce sens, on peut considérer qu'en optant pour un tel format, les artistes ne se limitent pas à révéler le réel, mais instaurent des conditions pour en faire, collectivement, l'expérience. Si les visites-performances contribuent à mettre à distance nos habitus dans des espaces donnés, elles le font tout en nous inscrivant dans ces lieux, tout en nous mettant en interaction avec les objets qui les composent, avec celles·ceux qui les parcourent. Autrement dit, les visites-performances ne se cantonnent pas à rendre compte du réel, mais invitent à en faire l'expérience, tout en nous observant agir… Et proposent, dans le même temps, une nouvelle façon d'investir les espaces traversés.

---

[430] Luca Greco, « Performance », *op. cit.*

[431] Jean-Paul Dufiet, « Présentation », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 12.

[432] Catherine Kerbrat-Orecchioni citée par Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 25.

En effet, nous l'avons vu au long du tour, les propositions offrent un usage dissident des lieux investis et, bien souvent, c'est justement cet écart instauré qui contribue à mettre en évidence l'expérience que nous en avons d'habitude. Dector et Dupuy redessinent par exemple les déplacements que l'on peut effectuer au sein de Vern-sur-Seiche, là où Anne-Sophie Turion cartographie La Courrouze et Cleunay en fonction des histoires d'habitant·es auxquel·les nous n'aurions certainement pas prêté attention avant la déambulation. De leur côté, Aurélie Gandit et Cardellini et Gonzalez nous mettent en mouvement, indépendamment des usages qui déterminent la fréquentation d'un musée et d'un centre commercial ; quant à Degoutin et Wagon, iels exposent, de l'intérieur et à son insu, les menaces qui guettent l'aéroport. Vous vous en souvenez, l'un des objectifs de la·du guide est de transmettre des connaissances : « le discours du G [guide] est destiné à diffuser le savoir déjà constitué et reconnu qui définit le référent[433] », nous dit Dufiet. Ainsi, la·le guide « reprend le point de vue [des énonciateur·rices spécialistes du référent] et il en produit une expression essentiellement nouvelle[434] ». On peut considérer que tout en renseignant le monde, la·le guide le configure, étant donné qu'elle·il en donne une vision spécifique et oriente la perception qu'en auront les visiteur·ses. En effet, le discours diffusé au cours de la visite est une narration qui, comme le note Luca Greco en se référant à Ricœur et Adam, « [...] a un pouvoir transformateur sur les événements à la fois par leur mise en intrigue et par leur reconstruction[435] ». Dans le cas des visites-performances, cette transformation opérée par le récit des guides, est en quelque sorte redoublée, étant donné que le tour dans les lieux traversés produit une rupture avec notre perception et nos connaissances préalables des expôts en question, renouvelant ainsi l'usage que l'on peut en avoir.

Je viens de dire que les visites-performances instaurent un dispositif réflexif vis-à-vis de la façon dont nous appréhendons les référents sur lesquels elles portent ; elles offrent, ce faisant, l'occasion d'interagir différemment avec eux. Mais ce que les visites-performances mettent aussi à distance, ce qu'elles invitent à observer, c'est le genre discursif de la visite

[433] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 30.

[434] *Ibid.*, p. 30.

[435] Luca Greco, « Du discours à la multimodalité : pour une approche praxéologique et multidimensionnelle à l'étude des narrations », dans Luca Greco (dir.), *La narration : du discours à la multimodalité*, *op. cit.*, p. 14.

guidée en tant que tel. En effet, en subvertissant les normes communicationnelles du format investi, les artistes les font indirectement apparaître. Comme le remarque Jean-Philippe Antoine : « [...] 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[436] ». La visite-performance « révèle » à la visite guidée les « gestes parfaits » des acteur·rices en interaction, qui ne les identifient par forcément comme tels. Car, à l'instar de ce que montre Goffman à propos du déroulement d'une conférence[437], « les deux acteurs de la VG [visite guidée] connaissent les règles de ce genre discursif social, même si celles-ci ne sont écrites nulle part[438] » – vous vous en souvenez, nous en avons déjà parlé en début de parcours. En ce sens, c'est précisément parce qu'elles portent sur des expôts aussi inattendus qu'un banc, un·e passant·e, un supermarché ou un aéroport, que les visites-performances font indirectement apparaître la caractéristique de la visite guidée selon laquelle elle renseigne un référent « digne d'être visité parce qu'il est authentique, ou considéré comme tel, et parce qu'il est valorisé par la communauté culturelle, ou par le groupe social[439] ». De la même façon, quand Aurélie Gandit met en évidence les manques de son discours, quand Anne-Sophie Turion ainsi que Dector et Dupuy délèguent leur parole, elles·ils soulignent que la·le guide « a la responsabilité et la réalisation du programme discursif, ou script[44°] ». Le comportement auquel nous poussent Aurélie Gandit ainsi que Cardellini et Gonzalez – tanguer, glisser, courir, danser – rompt avec celui attendu des visiteur·ses qui consiste « essentiellement [à] manifester leur collaboration par l'écoute et le regard[441] ». Quand, dans *Musée du terrorisme*, *Grandeur Nature* et *L'Âge d'or*, les performeur·ses n'annoncent pas les étapes qui vont constituer le tour (et nous perdent à force de chemins de traverse, de détours et de raccourcis), elles·ils omettent une information constitutive de l'ouverture du

[436] Jean-Philippe Antoine, « Un art exemplaire, la conférence performance », dans Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence-performance*, *op. cit.*, p. 103.

[437] Erving Goffman, *Façons de parler*, *op. cit.*

[438] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 23.

[439] *Ibid.*, p. 33-34.

[44°] *Ibid.*, p. 22.

[441] Elisa Ravazzolo, « Les manifestations de l'interaction entre le guide et son public en situation de visite guidée », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 87.

genre discursif investi[442]. Même si le public a conscience d'assister à une visite-performance et non à une visite guidée, le fait de s'inscrire dans ce format, connu des participant·es, met en évidence la rupture avec ce que Garfinkel nomme « les attentes d'arrière-plan[443] » d'une situation donnée, ici celle de la visite guidée. L'instauration, par le sociologue, d' « expériences de perturbation[444] » de moments de la vie courante renseignait « le sens commun des faits de la vie sociale[445] », et il en est de même avec les visites-performances qui révèlent, indirectement, nos attentes préalables vis-à-vis d'une situation de visite. Au-delà du fait que ces propositions renseignent un genre discursif spécifique, ce qui m'importe ici, c'est qu'à nouveau, il ne s'agit pas uniquement de mettre en évidence le réel. En performant le format de la visite guidée, les artistes le renseignent mais le reconfigurent dans le même temps, constituant de la sorte un espace au sein duquel questionner notre conception du savoir et la façon dont on le transmet. On l'a vu ensemble à plusieurs reprises, dans une visite guidée les interactant·es occupent des places spécifiques : « le statut du guide lui donne une place "haute" dans l'échange[446] », note Michèle Gellereau. Cette place haute résulte du fait que la·le guide a la responsabilité du programme discursif : « Le discours, dans la VG [visite guidée], est essentiellement monogéré, et la communication verbale est plus qu'asymétrique puisqu'elle est structurellement monopolaire et unidirectionnelle, du G [guide] vers les [visiteur·ses][447]. » Dans le cadre des performances que nous avons découvertes ensemble, on ne peut pas dire que les artistes descendent de la place haute sur laquelle elles·ils se trouvent, étant donné qu'elles·ils continuent à prendre en charge le programme discursif de la visite. Pour autant, en déléguant à certains moments leur parole ou leur regard – comme nous l'avons vu dans *L'Ami 8*, *Grandeur Nature* et *L'Âge d'or*, en exposant l'incomplétude du discours énoncé – dans le cas de *Visite-dansée*, en redoublant les effets que l'aéroport exerce sur ses usager·es – dans *Musée du terrorisme*, les artistes questionnent la répartition

[442] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 35-36.

[443] Harold Garfinkel, Recherches en ethnométhodologie, op. cit., p. 120.

[444] Michel Barthélémy, Louis Quéré, « Présentation. L'argument ethnométhodologique », dans Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, *op. cit.*, p. 28.

[445] Harold Garfinkel, Recherches en ethnométhodologie, op. cit., p. 120.

[446] Michèle Gellereau, Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation, op. cit., p. 203-204.

[447] Jean-Paul Dufiet, « Les visites guidées culturelles : définition générique et caractérisation discursive », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées – Discours, interaction, multimodalité*, *op. cit.*, p. 26.

des places dans l'interaction et reconfigurent les liens qui sont censés déterminer les rapports entre visiteur·ses, expôt et guide. Finalement, on peut considérer que tout en optant pour une situation didactique dont l'objectif est précisément de renseigner l'existant, de documenter les traces visibles, d'expliquer ce qui se trouve devant nous, les artistes font apparaître et expérimenter comment il est possible d'avoir prise sur le réel et comment l'art peut constituer un espace d'agentivité au sein du monde social qu'il nous permet d'observer et de comprendre. Pour Goffman, la conférence repose sur le présupposé, partagé par la·le conférencier·e et l'auditoire, que le monde réel peut être compris[448]. On peut facilement appliquer un tel constat à la visite guidée et ajouter que, dans un cas comme dans l'autre, la compréhension du monde réel est imbriquée dans la configuration de celui-ci. Ce que soulignent les œuvres du corpus, c'est que si le monde est compréhensible et configurable, il est aussi transformable dans le cadre qu'offre la visite-performance au moment de le saisir. Cette pratique peut en effet permettre d'observer et de redessiner le cours de nos interactions, de transformer ce qui apparaît sous nos yeux à partir d'une narration qui se déploie[449].

Si la visite-performance offre un format à partir duquel comprendre le réel tout en le configurant, dans mon cas, elle aura aussi permis de transformer la façon de rédiger une thèse. J'espère ainsi vous avoir donné l'occasion d'approcher les œuvres de mon corpus tout en cernant plusieurs de ses enjeux, du moins ceux que j'ai essayé de faire apparaître. J'espère aussi contribuer, à travers ce manuscrit, aux réflexions actuelles qui portent sur la recherche-création et prolonger, à l'occasion de la soutenance, les expérimentations par le biais desquelles je tente d'articuler, à partir de mon objet d'étude, la pratique et la théorie. Oui, car notre tour s'achève, mais nous avons rendez-vous dans quelques mois pour discuter de la visite à laquelle je vous sais gré d'avoir participé. Quelque chose me dit que vous ne serez plus du tout dans la « position basse » à laquelle vous maintient le rôle de visiteur·ses que

[448] Erving Goffman, *Façons de parler*, *op. cit.*, p. 202 : « Conférencier et auditoire s'unissent pour affirmer une unique proposition. Ils s'unissent pour affirmer que la conférence peut refléter, exprimer, esquisser, dépeindre – sinon affronter) le monde réel, et que, au fond des choses, il existe un monde réel, structuré, plus ou moins unitaire, qu'il est possible de comprendre ».

[449] D'autant que la narration, comme l'indique Luca Greco, « […] est une des manières – dans notre cas spécifiquement langagière – dont les relations sociales s'ordonnent au quotidien et dont les locutrices et les locuteurs arrivent à se construire une place dans la société, en devenant de véritables sujets agentifs » dans Luca Greco, « Du discours à la multimodalité : pour une approche praxéologique et multidimensionnelle à l'étude des narrations », dans Luca Greco (dir.), *La narration : du discours à la multimodalité, op. cit.*, p. 11.

vous endossez en ce moment ; pour ma part je serai bien obligée de descendre de la « position haute » à laquelle je suis hissée en tant que responsable du programme discursif de la visite qui se termine. Pour l'heure, j'ai encore la parole, et puisque nous sommes sur un toit-terrasse bordé de nuit noire, observons une dernière fois ce ciel scintillant du mois d'août. J'ai commencé à y chercher de nouvelles constellations... celle-ci, par exemple, réunit des performances qui investissent un autre format que celui de la visite guidée, celui du jugement. Il me semble que la mise en perspective de ces propositions avec des travaux de linguistes portant sur les normes communicationnelles en vigueur dans les tribunaux, nous renseignerait efficacement sur notre rapport au droit, à la légalité, et sur la façon dont la performance peut constituer un espace à partir duquel penser notre conception du vivant – puisque c'est ce dont il est question dans les jugements performés. Peut-être aurais-je l'occasion de m'équiper du télescope qui me permettra de l'observer ; je ne manquerai pas de vous le faire savoir, si c'est le cas.

Il est tard maintenant. Profitons de la lueur que verse la lune pour descendre. Non, on ne va pas retraverser tout le bâtiment, regardez, on peut emprunter cet escalier extérieur. Vous seriez bien resté·es encore un peu sur le toit ? Oui, moi aussi… mais, oh ! Vous avez vu cette étoile filante ? Je crois que c'est le signe qu'il est temps d'y aller.

BIBLIOTHEQUE – BIBLIOGRAPHIE

Armengaud F., *La pragmatique*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2007.

Aubouin N., Kletz F., Lenay O., « Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines », *Culture études*, n° 1, 2010, p. 1-12.

Augoyard J.-F., *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil, 1979.

Barkat-Defradas M., Benoist S., *Comment parler d'art ? Approches discursives et sémiotiques*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

Barthes R., « De l'œuvre au texte », *Revue d'Esthétique*, 3e trimestre 1971, repris dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 64-77.

Becker H. S., *Les Mondes de l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 2010 [1982].

Boisseau R., « Festival d'Automne : danseurs et toiles en osmose au Louvre », *Le Monde*, 20 novembre 2022. URL : https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2022/11/20/festival-d-automne-dans eurs-et-toiles-en-osmose-au-louvre_6150725_4500055.html.

Bordeaux M.-C., Caillet E., « La médiation culturelle : Pratique et enjeux théoriques », *Culture et Musées*, hors-série, 2013, p. 139-163.

Bosse A., *La visite. Une expérience spatiale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Bourdieu P., Darbel A. avec Schnapper D., *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1969.

Bourdieu P., *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

Bourdieu P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Brignone P., « Entretien avec Mélanie Perrier », *Repères, cahier de danse*, n° 38-39, 2017, p. 25-27.

Bureau M.-C., Shapiro R., « Introduction "Et à part ça, vous faites quoi ?" », dans Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009. URL : https://books.openedition.org/septentrion/40367#anchor-toc-1-7 [consulté le 15/08/2025].

CADET-MORARD Y., « Corps asservi, corps glorifié », dans Jean Caune, Bernadette Dufrêne (dir.), *Médiation du corps*, Grenoble, Université Grenoble 3/Université P. Mendès France, 2002.

CAILLET A., « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, n° 17, 2013, p. 66-73.

CAILLET E., « L'ambiguïté de la médiation culturelle, entre savoir et expérience », *Publics et musées*, n° 6, 1994, p. 53-71.

CAILLET E., « Les politiques des publics dans les musée », *Hermès, La Revue*, n° 20, CNRS Éditions, 1996.

CAILLET E., LEHALLE E., *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, PUL, 1995.

CAMART C., « L'œuvre, l'artiste et le médiateur », *Raison présente, Pour une éthique de la médiation culturelle ?*, n° 177, 2011/1, p. 61-70.

CAMART C., « La conversation performative comme pratique artistique : les œuvres parlées au musée », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas, Pauline Vessely (dir.), *Les Mondes de la médiation culturelle,* vol. 2, *Médiations et culture*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 119-134.

CAMART C., « L'artiste historien d'art en narrateur : musées clandestins et copies anonymes », *Culture et Musées*, Actes Sud, « L'artiste et le musée », n° 27, juin 2016, p. 43-63.

CAMART C., « Poétique de la régie d'œuvres : chorégraphier la collection », *Espace art actuel*, vol. 129, automne 2021, *L'artiste muséologue*, p. 30-40.

CAUNE J., *Pour une éthique de la médiation*, Grenoble, PUG, 1999.

CHAUMIER S., *Des musées en quête d'identité*, Paris, L'Harmattan, 2003.

CHAUMIER S., « Musées et patrimoine. Nouvelles formes de médiation, nouveaux projets », *l'Observatoire*, n° 51, 2018, p. 41-42.

CHAUMIER S., JACOBI D., « Nouveaux regards sur l'interprétation et les centres d'interprétation », *La Lettre de l'OCIM*, n° 119, 2008, p. 4-11.

CHAUMIER S., MAIRESSE F., *La Médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013.

COAVOUX S., GIRAUD F., « La forme scolaire déniée des médiations muséales. Enquête sur l'accompagnement des publics », *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, n° 7, hors-série, 2020.
URL : http://journals.openedition.org.sirius.parisdescartes.fr/cres/4427 [consulté le 25/03/2020].

COMETTI J.-P., MORIZOT J., POUIVET R., *Questions d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

COMETTI J.-P., *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Folio, 2010.

DANTO A., *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. de l'anglais par C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989 [1981].

DAVALLON J., *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

DESMITT C., « La socialisation artistique des enfants dans les musées. Discipliner des corps, former des disciples », *Agora débats/jeunesse*, vol. 79, n° 2, 2018, p. 7-22.

DONNAT O., TOLILA P. (dir.), *Les(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.

DUFIET J.-P. (dir.), *Les Visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2012.

DUFIET J.-P. (dir.), *L'Objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2014.

DUFRENE B., GELLEREAU M., « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques », *Hermès, La Revue*, n° 38, 2004, p. 199-206.

EIDELMAN J., GOTTESDIENER H., LE MAREC J., « Visiter les musées : expérience, appropriation, participation », *Culture et Musées*, hors-série, n° 2, 2013, p. 73-113.

ELLIS R. M., « Interpreting the whole house », dans Jessica Foy Donnelly (éd.), *Interpreting Historic House Museums*, Walnut Creek, Rowman et Littlefield Publishers, 2002.

FOUCAULT M., « Des espaces autres », *Empan*, n° 54, 2004/2 [1967], p. 12-19.

FORMIS B., *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

GAUDIBERT P., *L'Action culturelle : intégration et/ou subversion*, Paris, Casterman, 1972.

GAITE F., « L'ère de l'anthropocène correspond à une crise de la sensibilité. Entretien avec Jérôme Bel et Estelle Zhong Mengual », dans *Jérôme Bel, Estelle Zhong Mengual, Danses non humaines*, Paris, Festival d'Automne, Louvre, p. 3-4. URL : https://api-www.louvre.fr/sites/default/files/2023-10/20231005_Programme%20Danses%20non%20humaines%20Bel%20%26%20Zhong%20Mengual%202023.pdf [consulté le 26/03/25].

GELLEREAU M., « Paroles et gestes dans la visite guidée », *Communication et organisation*, n° 18, 2000.
URL : https://journals.openedition.org/communicationorganisation/2442 [consulté le 31/07/2025].

GELLEREAU M., « Le récit incarné de la visite guidée », dans Jean Caune, Bernadette Dufrêne (dir.), *Médiation du corps*, Grenoble, Université Grenoble 3/Université P. Mendès France, 2002.

GELLEREAU M., *Les Mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, Paris, L'Harmattan, 2005.

GELLEREAU M., « Les médiations de la visite guidée », dans Mariagrazia Margarito, Marie Hediard, Nadine Celotti, *La comunicazione turistica. Lingue, culture, istituzioni a confronto.*, Turin, Cortina, 2011, p. 199-209.

GELLEREAU M., « Processus dynamique, pratiques hybrides et engagement de la recherche : les médiations culturelles en débat », *Études de communication*, n° 50, 2018, p. 56-73.

GLICENSTEIN J., *L'Art contemporain entre les lignes : textes et sous-textes de médiation*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

HAYES M., « Dates clefs », *Repères, cahier de danse*, n° 38-39, 2017, p. 4-6.

HOOD M. G., « L'interaction sociale au musée, facteur d'attraction des visiteurs occasionnels », *Publics et musées*, n° 5, 1994, p. 45-58.

KREPLAK Y., *L'Œuvre en pratiques. Une approche interactionnelle des activités artistiques et esthétique*, thèse de doctorat, Sciences du langage, ENS de Lyon, 2014.

KREPLAK Y., MONDEME C., « Artworks as touchable objects. Guiding perception in a museum tour for blind people », dans Maurice Nevile *et al.* (éd.), *Interacting with Objects. Language, materiality, and social activity*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2014, p. 295-318.

LADWEIN R., « Les modalités de l'appropriation de l'expérience de consommation : le cas du tourisme urbain », dans Eric Rémy *et al.* (dir.), *Sociétés, consommations et consommateurs*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 85-98.

LEGERET K. (dir.), *Créons au musée : performances des arts vivants*, Paris, Geuthner, 2019.

L'ILE D'EN FACE, *La Revanche des milieux. 22e biennale d'art contemporain*, dossier de presse, Vern-sur-Seiche, Le Volume (7 septembre-12 octobre 2019).

LIOT F., « Collectifs d'artistes et action publique », dans Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009. URL : https://books.openedition.org/septentrion/40367#anchor-toc-1-7 [consulté le 15/08/2025].

MANDOKI K., « L'esthétique du quotidien », *Diogène*, trad. du castillan par N. G. Albert, n° 233-234, p. 196-210.

MOLINIE G., *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

NACHTERGAEL M., « Promenades littéraires. Arts et détournements de la visite guidée », *Études littéraires*, vol. 53, n° 3, 2024, p. 23-39.

NORRIS M., « Aux États-Unis, un musée pour raconter l'histoire des Afro-Américains », *National Geographic*. URL : https://www.nationalgeographic.fr/histoire/aux-etats-unis-un-musee-pour-raconter-lhistoire-des-afro-americains [consulté le 08/04/25].

RACINE B., « L'auteur et l'acte de création », *Rapport sur le statut des artistes-auteurs*, Mission Racine, janvier 2020. URL : L'auteur et l'acte de création (culture.gouv.fr) [consulté le 15/08/2025].

RAVAZZOLO E., « Les manifestations de l'interaction entre le guide et son public en situation de visite guidée », dans Jean-Paul Dufiet (dir.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2012, p. 85-120.

RICHARDS G. « The challenge of creative tourism », *Ethnologies*, vol. 38, n° 1-2, 2016, p. 31-45.

ROMAN M. « Performer l'espace du musée », *Ligeia*, n° 121-124, 2013/1, p. 110-120.

ROUSSEAU P., « La disposition du corps. L'hypnose comme média chorégraphique », dans Catherine Contour (dir.), *Une plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*, Paris, Naïca, 2017, p. 67-85.

RUJOIU A., « Walking is a Commitment », dans Amanda Heng, *A walked line can never be erased*, cat. expo., Singapour, M1 Singapore Fringe Festival (10-27 mai 2018), Singapour, The Necessary Stage, 2018, p. 38-43.

SAVERINO R., « La visite guidée et l'exposition du "moi" de Sophie Calle », *Dalhousie Franch Studies*, vol. 89, 2009, p. 95-104.

SAURIER D., GHLAMALLAH S., « Souplesse et permanence de la médiation culturelle. Le cas de la visite découverte du musée du Louvre », *Questions de communication*, n° 28, 2015, p. 251-272.

TRAVERSO V., « Compétences montrées, compétences partagées, compétences situées : nomination et définition des objets dans les visites guidées », dans Sandra Bornand, Cécile Leguy (dir.), *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*, Paris, Karthala, 2014, p. 137-163.

TRAVERSO V., « La construction de (l'attention visuelle sur) l'objet au cours de la visite guidée : étude d'un cas limite », dans Jean-Paul Dufiet, (dir.), *L'Objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2014, p. 43-80.

TRAVERSO V., RAVAZZOLO E., « Définitions ostensives co-construites. Le cas de la visite guidée », *Langages*, n° 204, 2016, p. 43-66.

YAVUZ P. E., « Mise en récit et mise en œuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », *Intermédialités*, n° 7, 2006, p. 89-109.

DE CHAILLE F., *Fanny de Chaillé*.
URL : https://www.fannydechaille.fr/spectacle/audioguide/ [consulté le 04/04/2025].

FONVIEILLE L., *Celles d'en dessous*. URL : https://cielmdb.com/2018/06/02/celles-den-dessous/ [consulté le 10/04/25].

LE BRUIT DU FRIGO, *Itinéraires conseillés*.
URL : https://bruitdufrigo.com/projets/fiche/itineraires-conseilles/ [consulté le 07/04/25].

LE NEVET M., *Les femmes de la navale*.
URL : https://www.google.com/search?client=safarietrls=enetq=marion+le+nevet+les+femmes+de+la+navaleetie=UTF-8etoe=UTF-8#fpstate=iveetvld=cid:ed2a2229,vid:O8RYbvmyz-Y,st:0 [consulté le 09/04/25].

LE PARIS NOIR. URL : https://www.leparisnoir.com/about-1 [consulté le 31/08/2025].

MICHARD A., POISSON M., *L'hippocampe de Kyoto*.
URL : https://www.alainmichard.org/L-Hippocampe-de-Kyoto [consulté le 07/04/25].

THIBAULT M., *Audioguides*.
URL : https://mariannethibault.eu/Projets/audioguides.html [consulté le 18/08/2025].

TURNER C., *Black Grange*.
URL : https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1xuh0ChsPz5kVaqWMEsOK3NaTRuffTMztetll=43.662384499999998%2C-79.3954146etz=15 [consulté le 09/04/25].

LE LANGAGE COMME PRATIQUE SOCIALE

AUSTIN J. L., *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par G. Lane, Paris, Seuil, 1970 [1962].

BAKHTINE M., *La poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970 [1929].

BAUMAN R., « Verbal Art as Performance », *American Anthropologist*, vol. 77, n° 2, p. 290-311.

BAYLON C., *Sociolinguistique. Société, langue et discours*, Paris, Nathan, 1996.

BORNAND S., LEGUY C., *Anthropologie des pratiques langagières*, Paris, Armand Colin, 2013.

BOURDIEU P., *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

BOURDIEU P., *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 2001.

BOUTET J., « Pratiques langagières », *Langage et société*, hors-série, Paris, FMSH, 2021, *Dictionnaire de la sociolinguistique*. URL : https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2021-HS1.htm [consulté le 21/07/2025].

BRES J., *Récit oral et production d'identité sociale*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1993.

BUTLER J., *La Vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, trad. de l'anglais par B. Matthieussent, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002.

BUTLER J., *Le Pouvoir des mots ; politique du performatif*, trad. de l'anglais par C. Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

CAUNE J., « Le corps, objet de discours, moyen de relation », *Hermès, La Revue*, n° 68, 2014, p. 53-58.

CERTEAU DE M., *L'Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, Paris, Union générale d'édition, 1980.

COLLETTA J.-M., « La prise en compte de la multimodalité de la parole dans la description et analyse des conduites langagières », *Communication et organisation*, n° 18, 2000. URL : http://journals.openedition.org/ communicationorganisation/2427 [consulté le 01/05/2019].

COSTA J., GRECO L., « Anthropologie linguistique », *Langage et société*, hors-série, 2021, p. 27-33.

CONEIN B., « À propos d'Harvey Sacks : la sociologie et l'analyse de la conversation. Commentaires sur *Langage, activités et ordre social. Faire de la sociologie avec Harvey Sacks*, dans A. Bovet, E. Gonzalez-Martinez et F. Malbois (dirs), Bern, Peter Lang, 2014 », *Langage et société*, n° 152, 2015, p. 123-129.

DELBREILH F., « Les notions de *speech event* et *literacy event* dans l'ethnographie de la communication et les *Literacy Studies* », *Langage et société*, n° 139, 2012/1, p. 86.

DUCHENE A., « Investissement langagier et économie politique », *Langage et société*, n° 157, 2016, p. 73-96.

DUFRENE B., « La place du corps dans les sciences de l'information et de la communication », *Les Enjeux de l'information et de la communication,* vol. 2002, 2002/1, p. 39-47.

DURANTI A., BLACK S. P., « Language Socialization and Verbal Improvisation », dans Alessandro Duranti, Elinor Ochs, Bambi B. Schieffelin (éd.), *Handbook of Language Socialization*, Malden, Blackwell, 2011, p. 443-463.

DURANTI A., BURREL K., « Jazz improvisation : A search for Hidden Harmonies and a Unique Self », *Ricerche di Psicologia*, n° 3, 2004 [2003], p. 71-101.

DURANTI A., GOODWIN C., *Rethinking context: language as an interactive phenomenon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

ECO U., *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Gallimard, 1988.

ESQUENAZI J.-P., « Principes d'une sociologie des institutions de discours », *Questions de communication*, n° 9, 2006.
URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7941 [consulté le 01/05/2019].

FOUCAULT M., « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté (entretien avec H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller) », *Dits et écrits*, Paris, Quarto Gallimard, vol. 2, texte 356, 2001 [1984], p. 1527-1548.

FOUCAULT M., *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993.

FOUCAULT M., « Il faut défendre la société », *Cours au Collège de France 1976*, Paris, Gallimard, Seuil, 1997.

GARFINKEL H., *Recherches en ethnométhodologie*, trad. de l'anglais par M. Barthélémy, B. Dupret, J.-M. de Queiroz, L. Quéré, Paris, Presses universitaires de France, 2007 [1967].

GOFFMAN E., *Encounters: Two studies in the sociology of interaction*, Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1961.

GOFFMAN E., « La situation négligée » dans Yves Winkin (dir.), *Les moments et leurs hommes*, Paris, Seuil/Les Éditions de Minuit, 1988, p. 143-149.

GOFFMAN E., *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1, *La présentation de soi*, trad. de l'anglais par A. Accardo, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973 [1959].

GOFFMAN E., *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 2, *Les relations en public*, trad. de l'anglais par A. Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973 [1971].

GOFFMAN E., *Les Rites d'interaction*, trad. de l'anglais par A. Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974 [1967].

GOFFMAN E., *Les Cadres de l'expérience*, trad. de l'anglais par I. Joseph, M. Dartevelle, P. Joseph, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991 [1974].

GOFFMAN E., *Façons de parler*, trad. de l'anglais par A. Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987 [1981].

GOODWIN C., « The Semiotic Body in its Environment », dans Justine Coupland, Richard Gwyn, *Discourses of the Body*, New York, Palgrave/Macmillan, 2003, p. 19-42.

GRECO L., « Analyse de conversation, anthropologie linguistique et analyse critique du discours : historiciser les débats, intégrer les approches », *Langage et société,* n° 153, 2015, p. 135-153.

GRECO L., « Le travail de Charles Goodwin à l'épreuve de la performance », *Tracés, Traduire et introduire,* vol. 3, 2016, p. 89-100.

GRECO L., TRAVERSO V., « L'activité de définition dans l'interaction : objets, ressources, formats », *Langages*, n° 204/4, 2016, p. 5-26.

GRECO L., « La performance au carrefour des arts et des sciences sociales : quelles questions pour la sociolinguistique ? », *Langage et société*, vol. 2, n° 160-161, 2017, p. 301-317.

GRECO L., « Corps », *Langage et société*, hors-série, 2021, p. 69-72.

GRECO L., MONDADA L., « Charles Goodwin, le langagier, le corporel et la socialité en interaction », *Langage et Société*, n° 173, 2021, p. 9-23.

GRECO L., « Du discours à la multimodalité : pour une approche praxéologique et multidimensionnelle à l'étude des narrations », dans Luca Greco (dir.), *La narration : du discours à la multimodalité*, Limoges, Lambert-Lucas, 2024, p. 11-31.

GUMPERZ J., *Language and social Identity*, Cambridge, London, Cambridge University Press, 1982.

GUMPERZ J., *Engager la conversation : introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

HELBO A., « Introduction. Polysémies de la performance », dans André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2011, p. 7-12.

HOLEINDRE J.-V. (dir.), *Le Pouvoir. Concepts, lieux, dynamiques*, Auxerre, Sciences Humaines Édition, 2014.

HUSSON A.-C., « Parler à la place des autres : enjeux politiques, enjeux éthiques », *Hypothèses*. URL : https://cursives.hypotheses.org/438 [consulté le 24/06/2025].

HYMES D., « Introduction: Toward Ethnographies of Communication », *American Anthropologist*, vol. 66, n° 6, 1964, p. 1-34.

HYMES D., « Modèles pour l'interaction du langage et de la vie sociale », *Études de linguistique appliquée*, n° 37, 1980.

JUANALS B., NOYER J.-M., « Dell H. Hymes : vers une pragmatique et une anthropologie communicationnelle », *Hermès, La Revue*, n° 48, p. 117-123.

JUILLARD C., « L'espace sociolinguistique et les actes de langage », *La linguistique*, vol. 52, 2016, p. 91-124.

JUNG C. G., *Ma Vie. Souvenirs, rêves et pensées*, trad. de l'allemand par R. Cahen, Y. Le Lay, Paris, Gallimard, 1967.

KERBRAT-ORECCHIONI C., *Le Discours en interaction,* Paris, Armand Colin, 2005.

KREPLAK Y., « Du dire au faire : les conséquences du performatif », dans Patricia Brignone (dir.), *Du dire au faire, Vitry-sur-Seine*, MAC VAL, 2012, p. 35-37.

LABOV W., *Sociolinguistique*, trad. de l'anglais par A. Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976.

LECOQ T., *Les grandes oubliées. Pourquoi l'histoire a effacé les femmes*, Paris, Collection Proche, 2023.

LONDEI D., SANTONE L. (éd.)., *Entre linguistique et anthropologie. Observations de terrain, modèles d'analyse et expériences d'écriture*, Berne, Peter Lang, 2013.

MARIGNIER N., « Sur le performatif (1). Ce que le performatif veut dire », *Hypothèses*, 2017. URL : https://corpsmots.hypotheses.org/304 [consulté le 14/10/2024].

MARIGNIER N., « Sur le performatif (2). Qu'il n'existe peut-être pas », *Hypothèses*, 2019. URL : https://corpsmots.hypotheses.org/331 [consulté le 14/10/2024].

MARIGNIER N., « Performativité », *Langage et société*, hors-série, 2021, p. 263-266.

MASQUELIER B. « The Performative Turn : les nouvelles frontières de l'anthropologie sociale et linguistique », dans Sandra Bornand, Cécile Leguy (dir.), *Compétence et performance*, Paris, Karthala, 2014, p. 305-329.

MONDADA L., « Documenter l'articulation des ressources multimodales dans le temps : la transcription d'enregistrements vidéos d'interactions », *Cahiers de l'Université de Perpignan. Lettres, Sciences humaines, juridiques, économiques et sociales*, n° 37, 2008, p. 127-156.

NIZET J., RIGAUX N., « Les cadres de l'expérience », *La sociologie d'Erving Goffman*, Paris, La Découverte, 2014, p. 65-76.

NOCHLIN L., *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. de l'anglais par O. Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993 [1971].

PRÉVIEUX J., *Lettres de non-motivation*, Paris, Zones, 2007.

POLI M.-S., *Le Texte au musée : une approche sémiotique*, Paris, L'Harmattan, 2002.

SOULAGES J.-C. (dir.), *L'Analyse de discours. Sa place dans les sciences du langage et de la communication*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

TRAVERSO V., « Analyses interactionnelles : repères, questions saillantes et évolution », *Langue française*, n° 175, 2012, p. 3-17.

VENIARD M. « "Ne pas parler à la place des premiers concernés" : questionnements méthodologiques autour de la variation dialogique d'un impératif langagier dans le milieu des militants pour les droits des étrangers en France », *Glottopol*, n° 36, 2022. URL : https://journals.openedition.org/glottopol/1698 [consulté le 24/06/2025].

VERDIER M., « Ordre interactionnel », *Langage et société*, hors-série, 2021, p. 245-248.

WINKIN Y. (dir.), *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1981.

WINKIN Y., « La notion de rituel chez Goffman. De la cérémonie à la séquence », *Hermès, La Revue*, n° 43, 2005/3, p. 69-76.

WINKIN Y., *D'Erving à Goffman. Une œuvre performée?*, Paris, MkF éditions, 2022.

WULF C., « Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales », trad. de l'allemand par N. Gabriel, *Hermès, La Revue*, n° 43, 2005, p. 9-20.

ANTOINE J.-P., « Un art exemplaire : la conférence-performance », dans Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 99-112.

ATHANASSOPOULOS V. (dir.), *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

BARBUT C., « Logiques de l'incarnation à l'œuvre dans les images de performance des années 70 ou les avant-gardes et la contradiction », *Ligeia*, n° 121-124, 2013, p. 121-129.

BARBUT C., « Raconter la performance : l'entretien comme cadre pour la reprise et la transmission des performances. Entretiens avec Esther Ferrer et Nil Yalter », *Intermédialités,* n° 28-29, 2016. URL : https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041081ar/ [consulté le 10/03/2021].

BEGOC J., BOULOUCH N., Zabunyan E., *La Performance entre archives et pratiques contemporaines*, Châteaugiron, Archives de la critique d'art, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

BENICHOU A. (dir.), Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains, Dijon, Les presses du réel, coll. Perceptions, 2010.

BENICHOU A., « Images de performance, performance des images / Performance Images, Image Performances », *Ciel variable*, n° 86, 2010, p. 47-57.

BENICHOU A. (dir.), *Recréer, scripter. Mémoire et transmission des œuvres performatives contemporaines*, Dijon, Les presses du réel, 2015.

BENICHOU A., « Exposer l'art de la performance : un laboratoire historiographique ? L'hypermédia, l'hétérotopie, le répertoire et la parallaxe », *THEMA. La revue des Musées de la civilisation*, n° 3, 2015, p. 65-80.

BENICHOU A., « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial », *Intermédialités*, n° 28-29, 2016. URL : https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041075ar/ [consulté le 18/07/2025].

BESSON R., « Le reenactment en questions : entretien avec Anne Bénichou », *Entre-temps*, 2018. URL : https://entre-temps.net/le-reenactment-en-questions-entretien-avec-anne-benichou/.

BOISSON B., CORBEL L., CREISSELS A., NOUS C. (dir.), « La conférence comme performance : formes et actes du discours (XIXe – XXIe siècles) », *Déméter*, n° 5, 2020. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/81 [consulté le 07/08/2025].

BOUDIER M., ROLLET N., « L'Encyclopédie de la parole : du document à sa performance », *Thaêtre*. URL : https://www.thaetre.com/2022/11/08/lencyclopedie-de-la-parole/ [consulté le 25/06/2025].

BOULBES C. (dir.), *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon, Les presses du réel, 2014.

BRIGNONE P., *Ménagerie de Verre. Nouvelles pratiques du corps scénique*, Romainville, Al Dante, 2006.

BRIGNONE P., (dir.), *Du dire au faire*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2012.

CHEVALIER P., « Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970 », *Marges*, n° 13, 2011, p. 52-64.

CLAVEL J., NOUS C., « Planetary Dance d'Anna Halprin », *Techniques et Culture*, Suppléments au n° 74, 2020. URL : http://journals.openedition.org/tc/14728 [consulté le 30/11/2020].

CLAVEZ B., « Du dédale au réseau, les impasses communicantes de l'historiographie de Fluxus », dans Anne Bénichou, *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les presses du réel, coll. Perceptions, 2010, p. 221-257.

CORBEL L., « Jeux de langage dans l'art des années 1960 : les paradoxes de la description », *Marges*, n° 13, 2011, p. 37-51.

CORBEL L., *Le Discours de l'art, écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

CORBEL L., VIART C., *Paperboard. La conférence-performance : artistes et cas d'étude*, Paris, TetP Publishing, 2021.

CRAMER F. A., « Le discontinu et l'appropriation : à propos d'une histoire performative de la performance art », *Ligeia*, n° 121-124, 2013, p. 103-109.

CREISSELS A., « L'ouvrage d'Arachné. La résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois », *Images Re-vues*, n° 1, 2005.
URL : http://imagesrevues.revues.org/326 [consulté le 30/09/2016].

CREISSELS A., ZAPPERI G., « Histoire de l'art en France et *gender studies*, un mariage contre-nature ? », *Perspective*, n° 4, 2007, p. 710-715.

CREISSELS A., « Le corps du mythe : performances du génie créateur », *Ligeia*, n° 121-124, 2013, p. 76-90.

CREISSELS A., « Performer le savoir : instaurer l'altérité/The performance of knowledge: introducing alterity », *Mobile Album International*, n° 3, 2014, p. 114-119.

CREISSELS A., « Performances oraculaires : la délivrance du savoir entre rite et jeu », *D*éméter, n° 1, 2018. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/389 [consulté le 20/05/2025].

CREISSELS A., *Le Geste emprunté*, Paris, Le Félin, 2019.

CREISSELS A., « La voix off des images », *Déméter*, n° 5, 2020.
URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/101 [consulté le 07/08/2025].

DANAN J., *Entre théâtre et performance, la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013.

DANNEELS V., « Du recyclage des performances féministes », *Ligeia*, vol. 117-120, n° 2, 2012, p. 107-115.

DEGOUTIN S., WAGON G., *Psychanalyse de l'aéroport international*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

DELPEUX S., *Le Corps-Caméra. Le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.

DOUGLAS M., ISHERWOOD B., *Pour une anthropologie de la consommation. Le monde des biens*, trad. de l'anglais par M. Benguigui, Paris, Éditions du regard, 2008 [1979].

DUYCKAERTS E., « Les "conférences-performances" Entretien », *Communications*, n° 92, 2013/1, p. 231-237.

FORTI S., *Oh, Tongue*, Genève, Éditions Al Dante, 2009.

FOURGEAUD N., « De Marina Abramovic à Philip Auslander : impasses de la répétition dans deux théories contemporaines de la performance », *Marges*, n° 17, 2013. URL : http://journals.openedition.org/marges/152 [consulté le 04/05/2019].

FRASER A., « Museum Highlights: A Gallery Talk », *October*, n° 57, 1991, p. 103-122.

FRASER A., *Museum Highlights, The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge/Massachussetts, The MIT Press, 2005.

FRASER M., DUBÉ-MOREAU F.-A., « Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ? », *Intermédialités*, n° 28-29, 2016-2017. URL : https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041088ar/ [consulté le 19/05/2025].

GARNEAU M-C., « La conférence-performance féministe pour réfléchir à la fluidité des identités : remise en question de la normativité des sujets dans le théâtre québécois », *Nouvelles pratiques sociales*, n° 28, 2016, p. 288-302.

GOLDBERG R., *Performances. L'art en action*, trad. de l'anglais par C.-M. Diebold, Paris, Thames et Hudson, 1999.

GOLDBERG R., *La Performance. Du futurisme à nos jours*, trad. de l'anglais par C.-M. Diebold, Paris, Thames et Hudson, 2001.

GOODMAN N., *Langages de l'art : une approche à la théorie des symboles*, trad. de l'anglais par J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 [1968].

GLICENSTEIN J., « Introduction : qu'est-ce qu'une expérience dans l'art ? », *Marges*, n° 24, 2017. URL : http://marges.revues.org/1252 [consulté le 15/06/2017].

GOMEZ F.-X., « Flagrant délit ? », *Libération*, 21 décembre 2024. URL : https://www.liberation.fr/international/europe/espagne-emballement-autour-dun-meurtre-pas-vraiment-elucide-par-google-street-view-20241221_BF6RDATXWRG2PHSGNK7XQNTWNI/ [consulté le 18/04/2025].

GRECO L., « Performance », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. URL : http://publictionnaire.humanum.fr/notice/performance/ [consulté le 21/12/2023].

GUDZA F., « Le concept à l'œuvre : sur une hypothèse d'Art et Langage », *Les Chantiers de la création*, n° 9, 2016. URL : http://journals.openedition.org/lcc/1184 [consulté le 30/07/2018].

HERFELD S., « La carte blanche de Tino Sehgal au Palais de Tokyo est-elle de la danse au musée ? », *Repères, cahier de danse*, n° 38-39, 2017, p. 21-23.

HOUSSAIS M., « La parole à l'œuvre. Réflexivité dans les récits de projets », *Marges*, n° 30, 2020, p. 83-96.

KAPROW A., *L'Art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley, trad. de J. Donguy, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

KREPLAK Y., TANGUY L. et TURQUIER B., « Introduction. Art contemporain et sciences humaines : création, médiation, exposition », *Tracés,* n° 11, 2011, p. 21-28.

KREPLAK Y., « La conservation comme performance. Une approche par les pratiques », *Culture et Musées*, n° 29, 2017, p. 27-41.

KREPLAK Y., « Des artistes, des enquêtes, des pratiques ingénieuses. Conversations entre Yaël Kreplak, Thierry Boutonnier, Gwenola Wagon et Alexis Guillier », *SociologieS*, 2020. URL : https://journals.openedition.org/sociologies/14124 [consulté le 21/08/2025].

LIMARE S., *Surveiller et sourire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2015.

MAGID J., PERIER M., « "Regardez !" À propos des travaux de Jill Magid sur les outils de surveillance et de sécurité », *Cultures et Conflits*, n° 66, 2007, p. 181-189.

MEATS S., « Le corps comme territoire du féminin : la performance dans l'œuvre des artistes femmes des années 1970 en Grande-Bretagne », *Ligeia*, n° 121-124, 2013, p. 229-241.

NACHTERGAEL M., « Éric Duyckaerts : discours et figure », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 40, 2011, p. 43-53.

NACHTERGAEL M., « Artistes et historiens à la fois : entre mensonge et fiction. Autour de l'exposition *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs* », *Écrire l'histoire. Histoire, littérature, esthétique*, n° 9, 2012, p. 123-126.

NEYRAT F., « Avant-propos sur les sociétés de clairvoyance. "Le progrès consiste à être poussé en avant par la police" (Chesterton) », *Multitudes*, n° 40, p. 104-111.

PANOFSKY E., *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. de l'anglais par C. Herbette, B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967 [1939].

PIREYRE E., *La Performance narrative : art, littérature, scène,* Dijon, Les presses du réel, 2025.

PRUNET C., « Julien Prévieux. Le *reenactment* ou l'art de déjouer les codes », *Intermédialités*, n° 28-29, 2016. URL : https://id.erudit.org/iderudit/1041086ar [consulté le 10/03/2021].

RENARD J., « Démontrer la danse : les danses-conférences d'Yvonne Rainer dans les années 1960 », *Déméter*, n° 5, 2020. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/106.

SALADIN M., « De face, de dos, de biais : les conférences-performances de John Cage », dans Vangelis Athanassopoulos, *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance,* Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 55-72.

SCHECHNER R., *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists, 1977.

SCHECHNER R., *Performance Studies: An Introduction*, New York, Routldege, 2006.

SILVERSTONE R., « Les espaces de la performance : musées, science et rhétorique de l'objet », *Hermès, La Revue*, n° 22, 1998, p. 175-188.

SOURIAU E., *La Correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969.

STEINGO G., « Kapwani Kiwanga : spéculations extraterrestres », *Images Re-vues,* n° 14, 2017. URL : http:// imagesrevues.revues.org/4083 [consulté le 04/11/2019].

TANGUY Y., « *Inging* ou l'épuisement du langage comme performance », *Déméter*, n° 5, 2020, URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/index.php?id=97etlang=fr.

TRASFORINI M. A., « Du génie au talent, quel genre pour l'artiste ? », *Cahiers du genre*, Paris, L'Harmattan, n° 43, 2007, p. 113-131.

VALETTE E., « Parasitage, subversion et statut artistique : esquisse d'une topologie », dans Pascale Borrel, Marion Hohlfeldt, *Parasite(s), une stratégie de subversion*, Paris, L'Harmattan, 2010.

VALETTE E., « La conférence-performance, une forme artistique du glissement », dans Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

VAUTIER B., « L'art total », dans Laëtitia Devaux, Lucy Edwards (éds), *Révolution : Fluxus*, Le Bouscat, L'Esprit du Temps, p. 43-48.

ZUBOFF S., « Les entreprises vendent à notre insu des prédictions de nos comportements », propos recueillis et trad. de l'anglais par C. Mouzon, *L'Économie politique*, n° 94, 2022, p. 8-22.

Arnold A., Greco L., « Légitimité du chercheur et pratiques de catégorisation en contexte ethnographique », *Les cahiers de praxémique*, n° 59, 2012, p. 131-148.

Athanassopoulos V., « L'art comme production de connaissance : entre théorie et pratique », *Marges*, n° 22, 2016, p. 75-86.

Athanassopoulos V., « Performance et réflexivité », dans Marion Boudier, Chloé Déchéry (dir.), *Artistes-chercheur·es, chercheur·es-artistes. Performer les savoirs*, Dijon, Les presses du réel, 2022, p. 191-197.

Boudier M., Dechery C., « Pensées en scène / Façons de faire », dans Marion Boudier, Chloé Déchéry (dir.), *Artistes-chercheur·es, chercheur·es-artistes. Performer les savoirs*, Dijon, Les presses du réel, 2022, p. 10-39.

Bourdieu P., « Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question », dans Bourdieu P. *et al.*, *Penser l'art à l'école*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 13-58.

Burighel G., « Comment des danseurs utilisent la conférence pour théoriser leur pratique ? », *Marges*, n° 22, p. 64-74.

Corbel L., Lontrade A., *La Critique : art et pratique*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015.

Corbel L., « Portraits de l'artiste en enquêteur », *Focales*, n° 2, 2020.
URL : https://journals.openedition.org/focales/1159 [consulté le 21/08/2025].

Cramer F. A., « Le discontinu et l'appropriation : à propos d'une histoire performative de la performance art », *Ligeia*, n° 121-124, 2013, p. 103-109.

Danetis D. (dir.), *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Dautrey J. (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010.

Dautrey J., « La recherche dans les différents arts », *Hermès, La Revue*, n° 72, 2015, p. 49-52.

Delacourt S., Schneller K., Theodoropoulou V. (dir.), *Le Chercheur et ses doubles,* Montreuil, Éditions B42, 2016.

Delacourt S., *L'Artiste-Chercheur. Un rêve américain au prisme de Donald Judd*, Paris, Éditions B42, 2019.

Dewey J., *L'Art comme expérience*, trad. de l'anglais par J.-P. Cometti, C. Domino, F. Gaspari, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica, G. Tiberghien, Paris, Gallimard, 2014 [1934].

ECO U., *L'Œuvre ouverte*, trad. de l'italien par C. Roux de Bézieux, A. Boucourechliev, Paris, Seuil, 1979 [1962].

FERREIRA ZACARIAS G., « Le paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord », *Marges*, n° 22, p. 10-22.

FORMIS B., « La recherche comme geste : une forme de résurgence », dans Marion Boudier, Chloé Déchéry (dir.), *Artistes-chercheur·es, chercheur·es-artistes. Performer les savoirs*, Dijon, Les presses du réel, 2022, p. 67-81.

FOSTER H., « The artist as ethnographer ? », dans George E. Marcus, Fred R. Myers (dir.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 302-309

KREPLAK Y., « Façons de parler : l'anecdote comme approche de l'œuvre », *Marges*, n° 13, 2011. URL : http://marges.revues.org/436 [consulté le 30/09/2016].

GERARDIN-LAVERGE M., COLLIER A.-C., « Circulation et production des savoirs. Une discussion épistémologique », *Terrains/Théories*, n° 11, 2020.
URL : http://journals.openedition.org/teth/2588 [consulté le 08/08/2023].

GLICENSTEIN J. (dir.), « L'artiste-théoricien », *Marges*, n° 22, 2016, p. 5-7.

HARAWAY D., « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, trad. de l'anglais par O. Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2009 [1991], p. 323-353.

HASEMAN B., « A Manifesto for Performative Research », *Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"*, n° 118, 2006, p. 98-106.

HEIMENDINGER N., « Le grand récit de la critique institutionnelle », *Marges*, n° 22, 2016, p. 50-63.

HUYGHE P.-D., *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B82, 2017.

IMHOFF A., QUIROS K., *Qui parle ? (Pour les non-humains)*, Paris, Presses universitaires de France, 2022.

JAUSS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978 [1972].

LEGER N., « *Misunderstandings* et "Babels illusoires" : penser avec Mel Bochner et Robert Smithson », *Marges*, n° 22, 2016, p. 36-49.

MALRAUX A., « Le musée imaginaire », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2004 [1947], t. 4, p. 203-331.

MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MONDADA L., *Chercheurs en interaction. Comment émergent les savoirs*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2005.

MORANT DE A., « Quels savoirs pour quels corps ? », dans Marion Boudier, Chloé Déchéry (dir.), *Artistes-chercheur·es, chercheur·es-artistes. Performer les savoirs*, Dijon, Les presses du réel, 2022, p. 95-111.

MORIZOT B., *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018.

MORSILLO S., WATTEAU D. (dir.), *Les Enseignements de l'artiste en conférencier*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021.

NAESSENS O., DANIELLOU S. (dir.), *Quand l'artiste se fait critique d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

QUINZ E., « L'art à l'épreuve de la fiction », dans Marion Boudier, Chloé Déchéry (dir.), *Artistes-chercheur·es, chercheur·es-artistes. Performer les savoirs*, Dijon, Les presses du réel, 2022, p. 145-156.

RANCIERE J., *Le Maître ignorant*, Paris, Poche, 2004.

RANCIERE J., *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009.

RENUCCI F., REOL J.-M. (dir.), « L'artiste, un chercheur pas comme les autres », *Hermès, La Revue*, n° 72, 2015.

ROGOFF I., « Turning », *e-flux journal*, n° 0, novembre 2008. URL : http://www.e-flux.com/journal/turning/ [consulté le 07/02/2015].

TOMAS D., « Quand le document s'anime et que le spectateur performe : Tim Clark. Reading the Limits (2008) », *Ciel variable*, n° 86, 2010, p. 8-6.

VALETTE E., « Mike Kelley, artiste chercheur », dans Christophe Viart (dir.), *Dits et écrits d'artistes*, Marseille, Le mot et le Reste, 2020.

ZIMMERMANN L., « Critique et création », *Les Temps Modernes*, n° 672, 2013, p. 191-199.

LE DEPLACEMENT COMME OUTIL DE RECONFIGURATION SPATIALE

ARISTOTE, *Le Mouvement des animaux. La Locomotion des animaux*, trad. du grec ancien par P.-M. Morel, Paris, Flammarion, 2013.

AUGE M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

AUGE M., « Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 87, 2010/2, p. 171-178.

AUZANNEAU M., TRIMAILLE C., « L'odyssée de l'espace en sociolinguistique », *Langage et société*, n° 160-161, 2017/2, p. 349-367.

AUZANNEAU M., « Espace », *Langage et société*, hors-série, 2021, p. 135-139.

BARBERIS J.-M., MANES GALLO M. C. (dir.), *Parcours dans la ville. Descriptions d'itinéraires piétons*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BARTHES R., « Sémiologie de la ville », *Œuvres complètes*, tome 2, *(1966-1973)*, Paris, Seuil, 1994 [1967].

BAUDELAIRE C., *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Garnier, Paris, 1986 [1868].

BERTHOME L., « Crise de la ville : le potentiel de la dérive urbaine », *Flamme*, hors-série, n° 1, 2023. URL : https://www.unilim.fr/flamme/672 [consulté le 14/05/2025].

BOUCHERON E., « Rôder, repérer, sousveiller : l'artiste marcheur en territoire surveillé », communication au colloque « Apprendre des territoires / Enseigner les territoires, Collège international des sciences territoriales », Aubervilliers, Campus Condorcet (15-17 novembre 2023). URL : https://hal.science/hal-04389160/document [consulté le 19/07/2025].

BOURG L., « L'endurance du voyageur. Déambulation et dérive du surréalisme à l'Internationale situationniste », dans Maurice Fréchuret (dir.), *Un siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*, cat. expo., Antibes, Musée Picasso (01 juillet -15 octobre 2000), Paris, RMN, 2000, p. 111-134.

BRETON A., « Entretiens », *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1999, t. 3, p. 423-649.

BULOT T., « L'essence sociolinguistique des territoires urbains : un aménagement linguistique de la ville ? », *Cahiers de sociolinguistique*, n° 6, 2001, p. 5-11.

CALVET L.-J.., « Ville », *Langage et société*, hors-série, 2021, p. 341-344.

CHASSON Y., « Ce que nous disent les textes situationnistes sur la psychogéographie. À la recherche des qualités poétiques de la ville », *Flamme*, hors-série, n° 1, 2023. URL : https://www.unilim.fr/flamme/663 [consulté le 16/07/2025].

CHOMBARD DE LAUWE P.-H., *Paris et l'agglomération parisienne*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.

CLEMENTI K., « Représentations cognitives de l'espace et dérive : quels liens ? », *Flamme*, hors-série, n° 1, 2023. URL : https://www.unilim.fr/flamme/682 [consulté le 16/07/2025].

DANIEL M., « Réelle et différée », dans Marion Daniel, Frank Lamy (dir.), *Esther Ferrer*, cat. expo., Rennes, Frac Bretagne (11 janvier-14 avril 2013), Vitry-sur-Seine, MAC-VAL (15 février-13 juillet 2014), Châteaugiron, Frac Bretagne, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 2014, p. 18-25.

DAVILA T., « Stalker, arpenter les devenirs », *art press*, n° 268, 2001, p. 41-44.

DAVILA T., *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

DEBORD G., « La dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, 1956.

DROIT R.-P., *Comment marchent les philosophes*, Paris, Paulsen, 2016.

FOUCAULT M., « Des espaces autres », *Empan*, n° 54, 2004/2 [1967], p. 12-19.

GAUBERT J., *De la marchabilité, approches phénoménologiques de la marche urbaine*, thèse dirigée par T. Paquot, Université Paris-Est, 2019.

GHASSEMI M., PEREZ LAGOS C., « Le regard panoptique et l'art surveillance : esthétique et politique du contournement », *Tic et société*, vol. 18, n° 1, 2024. URL : http://journals.openedition.org/ticetsociete/ 8667 [consulté le 17/04/2025].

GRECO L., « Contexte », *Langage et société*, hors-série, 2021, p. 65-68.

GRECO L., « Écritures confinées : raconter la marche au temps du confinement. Les pratiques langagières au prisme de l'expérientiel et du psychédélique », *Itinéraires*, n° 2, 2021-2022. URL : https://journals.openedition.org/itineraires/11264 [consulté le 21/08/2025].

GRECO L., « Gender as a scientific experiment : toward a queer ethnomethodology », dans Philippe Sormani, Dirk vom Lehn (éd.), *The Anthem Companion to Harold Garfinkel*, Londres, Anthem Press, 2023, p. 119-138.

JOLY F., *La Cartographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1976.

KIHM C., « Vidéosurveillance, regard et identité. Les modalités de la présence », *art press*, n° 303, p. 27-31.

LAVE J., « À travers le supermarché », *Revue d'anthropologie des connaissances*, n° 17-4, 2023. URL : http://journals.openedition.org/rac/31150 [consulté le 19/07/2025].

MARCOLINI P., *Le Mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, Paris, L'Échappée, 2012.

MONDADA L., « Espace, langage, interaction et cognition : une introduction », *Intellectica*, n° 41-42, 2005, p. 7-23.

MONDADA L., *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*, Paris, Anthropos, 2000.

NUVOLATI G., « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, n° 70, 2009. URL : https://journals.openedition.org/gc/2167 [consulté le 14 mars 2025].

PERRIN J., « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de Walk, Hands, Eyes (a city) de Myriam Lefkowitz », *Ambiances*, n° 3, 2017. URL : http://journals.openedition.org/ambiances/962 [consulté le 06/06/2022].

PLATON, « La République », *Œuvres complètes*, trad. du grec ancien par L. Brisson, L.-A. Dorion, Paris, Flammarion, 2008.

POISSON M., THOMAS V., *Comment se perdre sur un GR*, Marseille, Éditions Wildproject, 2013.

RICŒUR P., « Architecture et narrativité », *Urbanisme*, n° 303, 1998, p. 44-51.

SOLNIT R., *L'art de marcher*, trad. de l'anglais par O. Bonis, Arles, Actes Sud, 2002 [2000].

TIBERGHIEN G., « La vraie légende de Stalker », *Vacarme*, n° 28, 2024, p. 94-99.

LE FRESNOY. URL : https://www.lefresnoy.net/ecole/artiste-professeur-invite/27/ [consulté le 18/04/2025].

LES TOMBEES DE LA NUIT. URL : https://www.lestombeesdelanuit.com/association/ [consulté le 16/07/2025].

POISSON M., THOMAS V., *Association -able*.
URL : http://poissom.free.fr/?browse=l%27Agence%20touriste [consulté le 06/03/2025].

RENNES VILLE ET METROPOLE. URL : https://metropole.rennes.fr/cleunay-arsenal-redon-courrouze-un-quartier-trois-histoires [consulté le 14/10/2024].

DEPENDANCES - ANNEXES

Entretien avec Aurelie Gandit realise le 04/10/2024

CC : J'aurais aimé savoir si tu lies ta visite-performance à d'autres propositions artistiques, quelle que soit leur nature. Est-ce que certaines réalisations ont influencé ton travail, est-ce qu'a posteriori tu as remarqué des liens entre ta proposition et d'autres ?

AG : Alors, j'ai découvert vraiment la danse contemporaine un peu avant les années 2000, c'est à cette période que j'ai commencé à voir beaucoup de spectacles et à pratiquer en amatrice. À l'époque, j'ai été très interpelée par le travail de La Ribot que j'ai découvert à Montréal. Elle intervenait déjà dans des espaces muséaux, ou des lieux d'art contemporain. J'ai aussi été très marquée par le travail de Xavier Leroy, à la fois par le minimalisme de ses propositions et par le format « conférence-dansée » qu'il a largement investi. Ce sont deux figures qui ont ouvert des possibles pour moi, qui ont fait travailler quelque chose à l'intérieur.

CC : Dans ces deux cas, les artistes décloisonnent la pratique chorégraphique : La Ribot investit des lieux prévus a priori pour des œuvres immobiles et Xavier Leroy produit des formes qui empruntent aux dispositifs de transmission du savoir académiques. Ce double décloisonnement est au cœur des visites-dansées que tu réalises dans des espaces d'exposition. Est-ce que dans cet intérêt pour des formats hybrides, tu penses aussi avoir été marquée par des pratiques en dehors du champ chorégraphique ?

AG : J'ai travaillé comme guide pendant plusieurs années et cette expérience n'est pas pour rien dans le développement des visites-dansées ! Avant ça j'ai été formée en histoire de l'art à l'université et bien entendu, ça m'a beaucoup nourrie. De fait, les visites-dansées reposent sur une conception très duchampienne de l'art, celle qui consiste à dire que c'est le regard qui fait l'œuvre. Dans le même sens, à la fin de mes études j'ai dû lire des choses sur Aby Warburg, qui a élaboré une histoire de l'art par les images, sans mots. Je l'ai recroisé dans un ouvrage de Pierre Lemarquis il y a environ deux ans, et c'est à ce moment-là que j'ai compris que ma démarche était proche de la sienne. Au cours des visites-dansées, la rencontre avec les œuvres peut se faire via le langage verbal, mais elle peut aussi s'en passer. Je tente de faire exister mon rapport aux œuvres, à matérialiser l'invisible. Aby Warburg est aussi parti à la recherche de l'invisible, de ce qui nous dépasse, qu'on ne comprend pas, qu'on essaye de mettre en mots, ou en mouvement.

CC : Comment, à partir de ta formation en histoire de l'art qui investit largement le verbal, en es-tu venue à appréhender les œuvres d'art en dehors des mots ?

AG : Je dirais que ça a surgi. Après mes études, je travaille dans des centres d'art contemporain, des musées, notamment celui des Beaux-Arts de Nancy, en tant que guide conférencière. De façon parallèle à ça, je poursuis ma formation de danseuse. La danse prend de plus en plus de place, je deviens interprète pour des compagnies. Dans une création, on s'adresse au public à qui on demande « tu veux que je sois quoi ? ». On danse ensuite sans attendre la réponse. À ce moment-là, je me dis que je vais danser les tableaux que je commente dans les visites que je mène au musée, que je vais les reconstituer par la danse. Enfin, pas tant les tableaux que le discours que j'énonce dessus. J'ai ensuite l'idée de faire la même chose dans l'espace d'exposition. La directrice est enthousiaste et je me mets à parler et danser les œuvres, au musée de Nancy, et depuis quinze ans, dans de nombreux autres.

CC : Au commencement des visites-dansées tu étais médiatrice, donc tu avais élaboré un discours sur les œuvres avant de concevoir ta partition dansée. Maintenant, quand tu produis de nouvelles visites dansées, est-ce que tu passes d'abord par une fréquentation un peu longue des œuvres, est-ce que tu les observes beaucoup ? Est-ce que tu utilises aussi de la documentation, peut-être fournie par l'institution muséale ou tes propres recherches ?

AG : Oui, c'est exactement ça, pour la visite de Nancy, qui est créée en 2007, j'avais déjà travaillé toute la matière d'histoire de l'art, donc j'avais juste à laisser surgir la danse depuis le texte. Aujourd'hui, le processus de création s'organise de la façon suivante : je commence par travailler avec l'équipe de médiation. Je lis les dossiers d'œuvres, ce qui les concerne d'un point de vue à la fois critique, technique, historique. Quand je sens qu'une œuvre m'appelle, je me mets à travailler le texte et la danse. Au début j'en sélectionne une quinzaine et à la fin il n'en reste plus que huit ou dix. Je choisis celles qui m'appellent, celles qui me dérangent aussi, ou que je n'aime pas. C'est intéressant de voir comment ça frotte ! Le processus de création est rôdé mais je me laisse surprendre à chaque fois. Pour moi, la visite-dansée c'est du sur-mesure : ce sont les œuvres qui font surgir la danse.

CC : Est-ce qu'il y a des informations sur les œuvres que tu veilles à toujours préciser ? Des dates, des éléments sur le projet d'exposition ?

AG : Alors, moi, ce qui m'intéresse avant tout, au-delà des œuvres, c'est la façon dont on les regarde. Je travaille dans l'espace entre la personne qui regarde et l'œuvre. Dans cet espace, la danse va surgir, et provoquer, chez celle ou celui qui observe, une autre rencontre avec l'œuvre. La visite associe la danse et le discours, elle invite à la réunion du corps et de l'esprit. Il n'y a pas une seule manière de rencontrer l'œuvre ; peut-être que la visite va agir à un niveau émotionnel, à celui de la mémoire, de la compréhension, ou de tout à la fois.

CC : Est-ce que quand tu étais médiatrice tu sentais un manque dans le fait d'appréhender les œuvres avant tout par le langage ? Est-ce que la danse a été pour toi un moyen de palier l'incapacité du langage à exprimer ton rapport aux images ou est-ce que c'est en te mettant à danser que tu t'es rendu-compte de ce que ça apportait ?

AG : Pour moi il y a quelque chose de naturel dans le fait d'approcher conjointement les œuvres par le langage et la danse, parce que je regarde avec tout le corps. C'est à cette appréhension-là des œuvres que j'invite avec les visites-dansées. Le regard se situe dans cet espace « entre » : entre l'œuvre et la personne qui observe. La façon dont je pose mon regard va venir résonner à la fois dans le mental, mais aussi à l'endroit du cœur et du viscéral ; il s'agit de se rendre disponible à la façon dont l'œuvre nous fait bouger, nous émeut. Pour moi, la pensée est associée au mouvement, et de fait, la maîtrise du langage chez l'enfant est liée à ses phases de mobilité (se retourner, ramper, avancer à quatre pattes, se tenir debout). Si l'une d'entre elles est sautée, l'enfant risque d'avoir des difficultés dans l'acquisition du langage. Quand je dis que « je danse comme je parle et je parle comme je danse », ce que j'exprime c'est que je ne vois pas de séparation entre les deux.

CC : Dans tes visites-dansées, le langage est aussi un matériau de création : il t'arrive de glisser dans un langage poétique, un langage qui s'affranchit du sens. Est-ce que cet intérêt pour le langage, le fait de l'investir comme un matériau, est propre aux visites-dansées parce que tu performes un genre discursif, celui de la visite, ou est-ce que ça apparaît dans d'autres de tes créations ?

AG : Oui, le langage intervient dans d'autres projets. Par exemple, en 2010 j'ai créé une pièce plateau intitulée *La variété française est un monstre gluant* qui est née de ma rencontre avec un universitaire qui travaillait sur les figures de style dans les textes de variété française, chez France Gall, Michel Sardou, Delpech... J'ai eu envie d'en faire une conférence-dansée : je danse les figures de style mais appliquées à l'écriture chorégraphique. Pour « répétition » je répète 127 fois le même geste par exemple. Dans une autre performance, *Tentative d'épuisement*, je lis, en mouvement, l'ouvrage *Art en théorie*, une anthologie de textes du XXe siècle. Je cherche à épuiser la parole, à épuiser le discours sur l'art. Je l'ai donnée à l'occasion des journées du patrimoine, ou de la nuit des musées, dans ces événements qui permettent tout sauf la rencontre avec l'œuvre, parce qu'il y a trop de monde et que personne n'écoute. Pendant 4 à 6h, je suis au milieu des gens et je lis en mouvement. À la fin de chaque page, je la déchire et je la tends à quelqu'un, dans un geste de partage des savoirs. Quand je n'en peux vraiment plus, je demande à une personne de lire à ma place, par contre je ne m'arrête pas de danser, je n'arrête pas le mouvement.

Dans le champ chorégraphique, le fait d'associer la parole et la danse s'est pas mal développé depuis les années 2000, notamment avec l'essor des conférences-dansées (j'ai déjà mentionné Xavier Leroy à ce sujet), mais aussi en dehors de

formats didactiques, avec des recherches autour d'une parole poétique, ou... j'allais dire gutturale, imaginaire.

CC : Dans les deux visites-dansées que j'ai vues, j'ai aussi constaté que le langage te permettait de jouer avec le rôle que tu endosses, celui de guide, pour mettre en évidence le fait qu'on l'envisage comme une figure d'autorité. Par exemple, dans la visite-dansée de la dame à la licorne, à Cluny, et dans celle qui s'est déroulée au Pompidou Metz, à un moment tu mets le public en difficulté et tu soulignes le fait qu'il n'a pas écouté en disant, contrariée, « personne ne suit ?! ». Est-ce que ça revient dans toutes les visites et est-ce qu'il y a d'autres récurrences verbales que tu emploies, pour jouer avec le rôle supposé des guides ?

AG : Bien sûr que j'ai des outils chorégraphiques qui reviennent, notamment parce que bien souvent, la muséographie est duplicable, d'une institution à l'autre : tu as la salle des paysages, celle des scènes historiques, des natures mortes... Généralement, dans cette salle-là, je m'amuse à faire un inventaire, comme devant la dame à la licorne où je liste tous les noms de fleurs et d'animaux visibles. Il y en a partout et moi je les nomme dans une espèce d'effervescence qui, à la fin, devient un grand n'importe quoi. Souvent après cette séquence je demande « Des questions ? Non ? On continue ». Avec le « Personne ne suit ?! », ça fait partie des outils qui reviennent à chaque fois, mais c'est toujours un nouvel emploi, parce que les œuvres sont toujours nouvelles.

CC : Oui, et j'ai l'impression que les outils qui reviennent sont ceux qui sont liés à la fonction de guide. Tu joues avec les attentes qu'on peut avoir vis-à-vis de ce rôle, mais ensuite le contenu en lui-même des visites est toujours dépendant des lieux et des œuvres. Par rapport à ce rôle de guide, est-ce que le fait d'endosser cette fonction typique des institutions muséales est un moyen pour toi de réfléchir au fonctionnement de ces lieux ? Pour le dire autrement, est-ce qu'il y a quelque chose qui t'intéresse dans le musée en tant que tel, dans ce qu'il représente en tant qu'institution, ou lieu de savoir par exemple ? D'autant que tu les as fréquentés de l'intérieur !

AG : J'ai évidemment réfléchi au musée et j'ai constaté, depuis une dizaine d'années, un intérêt de la part de ces institutions pour la médiation. Face aux œuvres, on ne peut plus faire appel uniquement à un savoir théorique, dispensé par des expert·es ; on ne peut plus entretenir un rapport hiérarchique au savoir. La connaissance, c'est des savoirs intégrés par le corps et la visite-dansée est pour moi un moyen de réfléchir à la façon dont le mouvement peut réinventer ces savoirs et la façon dont on les partage. Il me semble nécessaire de remettre au sein des musées l'intelligence émotionnelle, l'intelligence intuitive, pour que la rencontre entre les êtres humains et les œuvres soit vivante. De nombreux musées s'emparent de ces réflexions, et moi j'apporte juste une façon de partager comment je rencontre l'œuvre.

La question du musée est aussi au centre de *Sa place est dans un musée* que je crée en ce moment. Cette pièce m'amène notamment à m'intéresser aux collections et à la responsabilité d'institutions qui possèdent des œuvres qui proviennent de spoliations, menées dans le cadre des conquêtes napoléoniennes par exemple.

CC : Comme il t'arrive à la fois de danser sur scène et en déambulation dans les musées, est-ce que tu as constaté une différence de réaction chez le public ? Est-ce que tu as la sensation que le fait d'être en mouvement, via la déambulation, produit quelque chose de particulier chez les spectateur·rices ?

AG : Chez moi il y a quelque chose de très différent ! J'adore ne pas être sur un plateau et partager, dans le cadre des visites, le même espace que le public. Pas de lumière, pas de musique, pas de danseuse étoile sur une scène. Je suis au même niveau que la personne qui regarde et au même niveau par rapport à l'œuvre. Je préfère mille fois être à côté des visiteur·ses qu'être sur un plateau, où je ne vois pas les gens. Après c'est sûr que dans les visites, le public est aussi en mouvement. Dans les musées je réalise parfois des versions « état des lieux », sur l'architecture. On propose au public de s'allonger, de toucher, de fermer les yeux, de se rouler par terre, pour faire corps avec l'architecture et que la compréhension ne soit pas seulement mentale, qu'elle passe aussi par les sens.

Entretien avec Michel Dupuy realise le 15/11/2024

CC : J'aurais aimé savoir si vous liez votre pratique de la visite-performance à d'autres propositions artistiques, quelle que soit leur nature. Est-ce que certaines réalisations ont influencé votre travail, est-ce qu'a posteriori vous avez remarqué des liens entre vos propositions et d'autres ?

MD : Pour moi c'est un peu loin tout ça ; on a arrêté de faire des visites depuis 2021, la dernière a été organisée avec Les Laboratoires d'Aubervilliers... Mais pour répondre à votre question, je dirais qu'au départ, nos références s'inscrivent surtout dans le champ de la peinture, ce qui est notamment dû à notre formation – on est tous les deux passés par une école d'art. Quand on commence à travailler ensemble, support-surface, la color field painting, le minimalisme et le post-minimalisme, la peinture abstraite, sont des pratiques importantes pour nous, qui ont façonné notre regard jusqu'à aujourd'hui. Mais on ne voulait pas que notre travail soit coupé de la réalité. On voulait sortir du formalisme abstrait. Pour articuler la peinture et l'inscription dans le réel, on s'est intéressés à la contextualisation de nos interventions, en développant un regard sur la ville. À ce stade on ne faisait pas encore de visites guidées, je parle de l'ensemble du travail.

CC : Quelle forme prenait votre travail au début de votre collaboration, et comment se matérialisait cette articulation entre la peinture et l'espace urbain ?

MD : On s'est beaucoup intéressés aux slogans caviardés : des slogans politiques, écrits sur les murs, recouverts, bâillonnés mais encore visibles. Il y a plein de sortes de caviardages : des ajouts, des déformations, des défigurations... à chaque fois cela produit une forme, souvent abstraite, fruit d'un antagonisme entre la personne qui exprime quelque chose et celle qui ne veut pas que ce soit lu. On avait un atelier à Vitry, à côté d'une ancienne usine, sur les murs de laquelle figuraient les traces d'une résistance au démantèlement subi, qui témoignaient dans le même temps des effets de la mondialisation. Sur le slogan « Non à la casse du charbon national », les « S » étaient devenus des « 8 », le « C » avait été fermé et pris dans une croix. Ces ajouts créaient un nouvel alphabet, chose que Villeglé a beaucoup exploitée d'ailleurs. À propos de références, c'est un artiste qui a renforcé notre envie d'articuler notre travail artistique au réel. Les caviardages, on les repérait puis on les reproduisait sur des toiles, au même format. Il nous est arrivé de les exposer recouverts de voiles blancs : les peintures abstraites étaient déjà le bâillon d'un slogan, et on redoublait ce geste du bâillon avec le voile, ce qui produisait une surface assez fantomatique. Il nous importait que notre attrait pour les formes, pour une certaine peinture, ne soit pas incompatible avec la rue et les questions politiques.

CC : Ce qui vous intéresse dans l'espace public, c'est justement que s'y expriment des revendications politiques ?

MD : Dans la rue, on voit les traces de la violence, on voit les traces d'enjeux de société. Le mot « antispécisme », je l'ai appris à Besançon, sur un tout petit autocollant, alors qu'on préparait une visite. Autrement dit, une forme dérisoire, celle d'un petit autocollant, quasiment invisible, vient nous informer d'un combat intellectuel et politique. Je trouve intéressant qu'à travers des traces, des dépôts, des restes, on soit en phase avec toute une société qui lutte. Après, dans la rue, on a aussi été sensibles à des objets chargés d'une émotion. On n'a jamais été dans la complaisance nostalgique, mais il nous est arrivé de nous intéresser à du mobilier urbain en train de devenir obsolète par exemple. En tout cas on a développé une grande habitude du repérage, par le biais duquel on a fondé un territoire d'intérêts et d'expériences communes.

CC : C'est pour partager vos expériences de repérage que vous avez décidé de développer des visites-guidées ?

MD : C'est Michel Ritter, le directeur du Centre Culturel Suisse, lui-même artiste et commissaire d'exposition qui, sachant que nous avions une pratique du repérage dans notre travail, nous a proposé de faire une visite guidée avec le centre culturel Suisse, en 2003 (on est revenus ensuite en 2007). Il voulait une visite tous les samedis. Il aurait accepté qu'on fasse la même à chaque fois mais pour nous ce n'était pas envisageable, parce que chaque visite guidée est une œuvre. Une œuvre qui prend la forme d'une médiation mais qui est une œuvre à part entière. Alors on a fait un énorme travail de repérage, qui a donné une dizaine de visites. Elles partaient toujours du Centre Culturel Suisse mais empruntaient des directions différentes.

CC : À partir de ce moment-là vous avez développé beaucoup de visites, dans des endroits très différents ; qu'est-ce qui vous a donné envie de continuer à investir ce format ?

MD : Les visites guidées nous ont permis d'articuler notre pratique artistique à l'espace urbain, en évitant l'écueil de l'esthétisation du monde et de la violence (c'est un reproche qu'on pouvait se faire et qui a pu nous être formulé). Et puis la visite guidée, c'est une forme que tout le monde connaît. Elle n'appartient pas uniquement au champ de l'art, c'est une forme ouverte, qui n'inhibe pas. Il y a ceux qui s'approchent, ceux qui écoutent de temps en temps, ceux qui discutent entre eux, qui regardent de leur côté ou qui nous parlent sans se rendre compte qu'on prépare mentalement le prochain arrêt... Évidemment, nous, on prend la parole, on demande une écoute, cela peut avoir un côté un peu directif. Mais on est au milieu des gens, avec eux, on passe par les mêmes endroits, et le format offre une certaine

autonomie : on n'a jamais dit aux gens de marcher, on ne les a jamais empêchés non plus de partir au coin de la rue !

CC : Donc le format de la visite guidée vous a plu parce que selon vous, malgré le côté directif, il permet d'instaurer une relation assez horizontale avec le public ?

MD : Ce qui nous importait c'était de fonder la relation avec les participants. On veillait à ne pas convoquer ostensiblement des sources, à ne pas exhiber de références, alors qu'il y en avait beaucoup qui sous-tendaient notre regard. La moindre référence qui n'est pas partagée agit comme une séparation ; elle donne un statut de savant et rompt l'horizontalité de la relation. De la même façon, on a toujours fait en sorte de rendre compréhensible le vocabulaire spécifique qu'on employait. On avait un plaisir des mots, l'envie d'utiliser le bon terme pour décrire le phénomène visible. Souvent, le vocabulaire piquait l'imagination des participant·es, même s'ils l'oubliaient après. On savait qu'il y aurait beaucoup de perte par rapport à ce qu'on disait, c'est inévitable, ça nous oblige à une certaine humilité.

CC : Comment est-ce que vous élaboriez les itinéraires des visites ?

MD : Avec Michel, on marchait, on observait et on enregistrait tout ce qu'on disait sur le moment. On se servait peu de cet enregistrement, mais c'est arrivé qu'il nous permette de retrouver une chose qu'on avait dite et qui nous avait plu. Sur place, on se faisait mutuellement observer des trouvailles. Quand on partageait ce qu'on pourrait appeler « une même émotion », on réfléchissait à la façon d'amener un groupe de 40 personnes, non pas à percevoir l'émotion originelle, car elle est perdue, mais à se rendre attentif à la chose montrée. Il s'agissait de faire une sorte de traduction, de trouver une mini-dramaturgie qui permette de stationner un moment devant quelque chose. On faisait en sorte qu'il y ait un équilibre dans les arrêts : des arrêts politiques, sensibles, visuels... on ne s'imposait pas une halte tous les 300 mètres mais il nous est arrivé de chercher, pendant très longtemps, quelque chose pour justifier de stationner là où on en avait besoin, pour aller d'un point à un autre.

On peut dire que toutes les visites étaient un peu semblables, elles étaient toutes composées d'une quinzaine d'arrêts, duraient environ 1h15/1h30 en fonction du groupe et du terrain, mais chaque itinéraire était original, tendu par des contraintes logiques. Et si des motifs se retrouvaient d'une visite à l'autre, on les abordait toujours d'une façon singulière.

CC : Donc vos itinéraires étaient à la fois spontanés et suscités : ils étaient à la fois le fruit de trouvailles fortuites et de trouvailles recherchées, c'est bien ça ?

MD : Oui, il nous est arrivé aussi de « mentir vrai », pour la cohérence ou le rythme de la visite mais on ne se l'est pas toujours autorisé. Une fois, on avait

trouvé une bouteille brisée dans une rue, mais ça nous arrangeait qu'elle soit dans celle d'à côté. On ne voyait pas de problème à la déplacer pour des raisons morales. Mais là, on se rend compte que la rue dans laquelle elle se trouvait au départ, c'était la « rue de la Verrerie », ce qui est un bel hasard objectif surréaliste. Impossible alors de mettre la bouteille ailleurs, on aurait insulté la trouvaille !

CC : Est-ce que le fait d'intervenir dans l'espace public entraînait une part d'improvisation ?

MD : Au début, il nous est arrivé qu'un élément dont on voulait parler ait disparu. C'était des papiers pliés et glissés en force derrière une descente de gouttière. Pour nous, ça correspondait à « un coincement », une sorte de sculpture qui n'est ni posée sur un socle ni suspendue. On trouvait quelque chose d'émouvant à montrer le résultat de l'action de quelqu'un, même si c'était une action ordinaire. La veille de la visite, je suis passé vérifier que personne n'avait écrit sur un grand mur blanc qu'on voulait montrer, et là je me rends compte que le coincement a disparu. On s'est dit qu'on allait le refaire : on a été cherché les mêmes types de papiers (journal et papiers gras) et on a refait le coincement. Au cours de la visite, le premier le présentait, et l'autre indiquait ensuite que ce n'était pas le vrai. Le motif du double, de la duplication, du redoublement, nous intéressait comme forme, et là on avait l'occasion de refaire, presque à l'identique, ce qu'on avait trouvé. Mais après ça, quand des objets nous intéressaient, on les prenait pour qu'ils ne disparaissent pas, et on les remettait précisément au même endroit juste avant de commencer le tour.

CC : J'ai l'impression qu'il y a une forme de reenactment du réel dans votre travail, et dans le même temps il me semble que les visites transforment la perception des espaces parcourus.

MD : Je pense que pour nous, les visites étaient une tentative d'émanciper le regard de ceux qui y participaient. Parmi les retours qu'on a pu avoir, les personnes nous disaient souvent qu'elles ne regardaient plus les choses de la même façon, qu'elles se mettaient à les regarder pour leur propre compte. L'émancipation c'était une ligne directrice dans notre élaboration des visites. À Vern-sur-Seiche, la majorité des participants étaient des habitants : ils étaient déjà dans un partage des lieux, et là ils en ont partagé une nouvelle perception. J'ai entendu des gens qui ne connaissaient pas les rues par lesquelles on les a fait passer, parce que l'usage du territoire est extrêmement routinier. On emprunte toujours le même chemin. La visite produit une réactivation, une forme de re-visitation des lieux, mais aussi une extension de la connaissance. On vient de l'extérieur, montrer aux habitants ce qui se trouve chez eux ; c'est incongru, mais finalement ça peut fonctionner. Le fait d'intervenir dans des espaces connus de certain·es membres du public, ça les a parfois poussés à prendre la parole. Nous, on n'a jamais sollicité la participation, parce qu'on a une chose à dire, à montrer, et on demande implicitement qu'on nous

laisse élaborer la visite telle qu'on l'a construite. Mais on a toujours répondu à toutes les questions et on a toujours veillé à accueillir avec souplesse les interruptions du public.

CC : À Vern-sur-Seiche, un participant avait pris la parole pour aborder un problème écologique local justement.

MD : Il a fait son discours, puis la visite a recommencé. Pour lui la visite ne constituait pas tant une proposition artistique qu'une occasion de s'exprimer. Mais il me semble que ça a enrichi le moment.

CC : Surtout que c'était très raccord avec votre proposition !

MD : Oui, et aussi parce que le paysage urbain est fait de contradictions, de tumultes, d'interférences. D'ailleurs, pour revenir aux références qu'on a pu avoir, je pense à Machiavel, et à cette idée de tumulte, d'une société régie par les oppositions. Dans Le Prince, il s'intéresse aux puissances populaires qui s'expriment, et il en fait en même temps une espèce de moteur social. Nous, on n'intervenait pas en tant qu'artistes militants, on cherchait plutôt à suspendre le jugement moral. Quand on ne s'indigne pas devant des dégradations ou des inscriptions, on peut faire observer le tumulte qui s'exprime dans un lieu donné. Cette souplesse morale, elle permet de comprendre les raisons de ce qui s'exprime.

CC : Pour votre dernière visite, via Les Laboratoires d'Aubervilliers, vous avez cette fois sollicité d'autres voix puisque vous avez proposé à des personnes de vous relayer, de prendre en charge la visite que vous aviez élaborée.

MD : Oui, on a transmis la visite, dans l'idée qu'elle se démultiplie. On a donné le texte, le cheminement, avec des images très précises, et les volontaires s'en sont emparés. J'ai rencontré ceux qui le souhaitaient, j'ai aussi assisté à des visites, mais les guides ont pu penser que je venais les surveiller, ce qui n'était pas du tout le cas. On avait au contraire envie que les participants s'emparent du tour, ça faisait partie du geste artistique. Les transformations sont inévitables : même si on a le texte, on dit autre chose, ou la même chose autrement, on n'emploie pas les mêmes mots, on ne fait pas les mêmes gestes. Après, certains ont rajouté des étapes, ce qui est plus problématique, car la visite est une pièce en elle-même, les arrêts sont pensés les uns par rapport aux autres… mais c'est le jeu quand on propose à d'autres de se saisir de la proposition ; j'aurais trouvé absurde d'empêcher cela.

CC : Est-ce que vous avez envisagé d'autres moyens de partager vos visites ?

MD : Il a été question qu'on publie tous les roadbooks des visites. Un éditeur était intéressé, mais quand on a compilé les textes, on a bien vu que quelque chose

s'aplatissait. Il y avait trop de perte par rapport à la version performée ; le fait de s'adresser aux gens est une dimension importante des visites. On s'en était déjà rendu compte à Besançon, où on avait performé avec des micros et casques. Le dispositif permettait qu'il y ait beaucoup de monde et nous avait donné l'occasion d'explorer différents registres vocaux : parler tout bas, parler à l'intime... Cette dimension-là nous avait plu, mais la contrepartie était que les gens ne nous identifiaient plus comme les locuteurs. Ils écoutaient la voix off et regardaient les lieux, sans chercher qui leur parlait, alors que les commentaires étaient parfois accompagnés de gestes. Ça nous avait beaucoup désorientés ! On a aussi souvent constaté que notre ton était morne au cours des répétitions, et que notre voix s'animait dès que le public était présent. Face aux gens, on ne peut pas donner l'impression qu'on ne croit qu'à moitié à ce qu'on dit ; c'est toute la dimension performative de la proposition. Je parle bien de performance et non de théâtre, on n'a jamais cherché à jouer.

CC : Oui, vous endossiez une fonction mais vous n'instauriez pas pour autant un dispositif fictionnel.

MD : Voilà, on parlait d'un vécu, on s'exprimait au nom d'une expérience bien réelle. D'ailleurs, c'est vrai que de ce point de vue-là, notre proposition de donner à reprendre une visite était un peu étrange... donc c'est logique que certains aient voulu en faire plus, ou en faire autre chose.

Entretien avec Anne-Sophie Turion realise le 02/10/2024

CC : J'aurais aimé savoir si tu lies ta visite-performance à d'autres propositions artistiques, quelle que soit leur nature. Est-ce que certaines réalisations ont influencé ton travail, est-ce qu'a posteriori tu as remarqué des liens entre ta proposition et d'autres ?

AST : Les références ce n'est jamais quelque chose qui me vient spontanément, je trouve ça compliqué comme exercice. Je ne suis pas sûre d'avoir des références qui viendraient de l'art contemporain, je n'ai peut-être pas des références formelles... hormis une chose dont on m'a parlé récemment mais que je n'ai pas encore vue. Il s'agit d'une performance qui s'appelle *L'homme qui marche*, inspirée de la bande dessinée de Taniguchi. D'après ce qu'on m'a décrit, il s'agit d'une performance de trois heures, au cours de laquelle on commence par suivre un homme qui marche de dos, et après on croise plein de petites saynètes. Donc en termes de forme, nos propositions ont quelque chose de commun. On m'a aussi parlé du travail du Begat Theater. Je pense que c'est très proche. Ils travaillent aussi dans l'espace public, par contre eux, ils développent des formes fictionnelles. On m'a décrit un de leurs projets, dans lequel on suit une narration à travers un objet que se passent des comédiens. Tout le parcours se fait en suivant cet objet qui va se balader d'une personne à l'autre. J'aime bien cette idée du détail, auquel on va s'accrocher, et qui va nous faire regarder, ou traverser l'espace différemment. Mais je ne l'ai pas vu !

CC : Dans ces deux exemples, le récit s'inscrit dans la déambulation, comme dans ta performance. Tu parlais de références non-formelles, est-ce que tu penses à des travaux qui ne proposeraient peut-être pas d'itinérance mais qui auraient une certaine proximité avec Grandeur Nature ?

AST : Mes références seraient plutôt des propositions qui m'ont inspirée dans leur façon de poser une narration. Je pourrais citer un film de Robert Guédiguian, qui s'appelle *La ville est tranquille*. C'est un film qui m'a beaucoup touchée et qui résonne avec le projet dans la mesure où c'est un de ces nombreux films qui se construit avec un scénario choral. On voit comment les histoires se tissent les unes avec les autres sur un même territoire, comment elles vont s'entrecroiser à des endroits et prendre des chemins différents ; on voit comment ces existences de personnes qui sont là, côte à côte, dans le même territoire vont avoir des parcours de vie divers, vont traverser des difficultés... et puis c'est aussi un film qui aborde la question politique à travers le prisme d'histoires très intimes. Parce que ça parle de la montée de l'extrême droite, de la précarité dans les quartiers Nord de

Marseille. Plein de fils sont tissés en passant par les histoires de vie des personnages.

CC : Justement, dans la version de *Grandeur Nature* à laquelle j'ai assisté, les histoires individuelles, inscrites dans deux quartiers bien spécifiques de Rennes, résonnaient avec des problèmes sociétaux au-delà du territoire parcouru. Est-ce que c'est quelque chose de présent d'une performance à l'autre ?

AST : Dans toutes les versions apparaissent des enjeux politiques ; dans la toute dernière, par exemple, on aborde le rapport aux violences policières d'un groupe de jeunes. Et certains éléments reviennent : depuis le début on croise des histoires de personnes immigrées, qui posent la question de savoir comment on accueille, comment on s'intègre, et qui racontent le racisme subi. Dans la première version il y avait des tags racistes un peu partout sur le parcours, j'en avais vraiment tenu compte. Dans celle réalisée à Gennevilliers, je parle des travailleurs maghrébins : on a été les chercher pour travailler dans les usines Renault quand elles étaient encore activité. On a été les chercher mais on n'a pas su les accueillir. À côté des usines ils vivaient dans des bidonvilles, avant le début des constructions de HLM. À chaque version, des enjeux spécifiques se dessinent mais la question du travail et celle de l'immigration sont présentes quasiment tout le temps.

Si on revient aux références, je dirais qu'en ce qui concerne la politisation de l'intime, les écrits d'Edouard Louis m'ont beaucoup intéressée. Ceux d'Annie Ernaux aussi, dans la façon non-psychologique qu'elle a de déployer l'intime. Ses livres m'accompagnent depuis longtemps.

CC : Et est-ce que cet intérêt pour la politisation de l'intime s'inscrit aussi dans tes créations depuis longtemps ?

AST : Je pense que c'est présent, en filigrane, depuis un moment, mais ça ressort particulièrement dans des projets récents. Par exemple je travaille depuis 2020 sur un spectacle, *Hiku*, qui rend compte d'un phénomène social japonais : des personnes (les hikikomori) se retranchent dans leur chambre et se coupent de toute vie sociale. Le projet questionne la place de l'intime au sein de la sphère socio-politique, la difficulté à trouver sa place dans la société, à exprimer des émotions. Aujourd'hui ça me semble nécessaire de travailler sur ce type de sujets.

CC : Comment est né *Grandeur Nature* ? Est-ce que dès le départ tu avais la volonté d'articuler l'espace public et privé, ou est-ce que c'est apparu en réalisant le projet ?

AST : Le projet est né de l'invitation à participer à la biennale *Manifesta* à Marseille, en 2020. Les commissaires s'inscrivaient dans un programme appelé « Route to root » et collaboraient avec « le bureau des guides », une association qui développe des marches urbaines. On m'a invitée à travailler sur des quartiers

spécifiques mais le format n'était pas imposé. J'avais envie de donner à entendre les voix intérieures des personnes que l'on croise. Au tout début du projet, le film Les ailes du désir, de Wim Wenders m'a beaucoup inspirée pour élaborer le dispositif immersif, qui donne la sensation de rentrer dans les pensées des gens. Dans Grandeur Nature on ne rentre pas vraiment dans les pensées des habitant·es parce que c'est moi qui parle, et je dis « elle, il », mais il me semble que le format produit cette sensation. Le film de Wenders raconte l'histoire d'anges gardiens, qui veillent sur Berlin. Leur habitat principal est la bibliothèque. C'est un endroit très calme mais les anges entendent tous les gens qui lisent. J'aime beaucoup une scène qui se déroule dans la bibliothèque : on voit les lecteur·rices penché·es sur leur livre et les anges entendent l'intérieur des têtes, pleines de pensées qui s'ébruitent dans l'espace. Je me souviens que cette idée, d'une sorte de fantôme qui vient raconter la pensée, ça m'avait beaucoup inspirée au tout début du travail, mais le projet s'est fait par la rencontre avec les gens.

CC : Je trouve aussi qu'au fil de la performance on a l'impression d'accéder aux voix intérieures des habitant·es, et les histoires racontées se recoupent parfois, résonnent ensemble, ce qui donne la sensation qu'elles composent une sorte de chœur. Les glissements du discours direct au discours indirect contribuent aussi, il me semble, au mélange des voix, entre elles et avec la tienne.

AST : Ce qui m'intéresse, quand j'écris ce projet, c'est sa dimension polyphonique : je fais des allers-retours entre des commentaires qui viennent explicitement de moi (qu'il s'agisse de parler de l'espace, ou même parfois de partager des pensées sur la vie des habitant·es), et des passages qui relèvent plus de la parole des gens. Je m'efforce de la retranscrire un petit peu en reprenant des éléments de vocabulaire, des façons de parler. J'essaie de jouer entre ma parole et celle de la personne qui raconte. Récemment, j'ai lu Diaty Diallo et j'ai été marquée par les allers-retours qu'elle opère entre différents registres de langue. Elle parvient à retranscrire, dans les dialogues, la force de la langue orale des jeunes de banlieue, et leur façon d'employer l'argot.

CC : Est-ce que tu as aussi un intérêt particulier pour la façon dont le discours peut reconfigurer les lieux, le territoire ?

AST : Le projet est moins rattaché au territoire qu'à l'histoire des gens qui l'habitent. Ce qui m'intéresse, c'est l'histoire de la personne que je croise, plus que le fait d'explorer un lieu. Après, jusqu'à aujourd'hui, les performances se sont toutes déroulées dans des zones péri-urbaines, ce qui me permet d'aller à la rencontre de différentes classes sociales.

Travailler dans ces endroits oblige aussi à réfléchir aux personnes qui constituent le public de la performance, souvent composé de personnes aisées, blanches, dotées d'un capital culturel. Avec les structures qui m'invitent, on cherche

souvent des moyens de faire venir les habitant·es des zones traversées. Par exemple on instaure un point de billetterie dans le centre social ou la MJC du quartier afin de faciliter l'accès des personnes qui ne sont pas habituées au théâtre.

CC : La visite à laquelle j'ai participé terminait par un moment commun : les visiteur·ses et les habitant·es se retrouvaient autour d'un pot. Est-ce que ce final était spécifique à la visite de La Courrouze et Cleunay ou est-ce qu'il a lieu à chaque fois ?

AST : Il a lieu à chaque fois. Pour moi il est très important, même indispensable, car il permet une rencontre directe, entre les habitant·es, qui ne se connaissent pas forcément, et entre les habitant·es et le public. La rencontre c'est l'enjeu de ce projet. Elle se fait par mon intermédiaire tout au long de la visite, et ce moment final permet qu'elle ait lieu sans moi.

CC : En tant que spectatrice, j'ai trouvé le projet très généreux dans le sens où des inconnu·es nous livrent des informations intimes. Je me demande comment l'expérience est vécue de leur côté, est-ce que toi tu as eu des retours de la part des protagonistes ?

AST : Ce qui revient tout le temps chez les habitant·es, c'est que ça fait du bien d'être écouté·e. Ça fait aussi du bien, dans certains cas, de dire des choses qui n'avaient pas pu être dites. Moi j'incarne la figure de l'étrangère, celle qui va repartir, donc on peut me raconter ce qu'on ne peut parfois pas partager avec les personnes les plus proches. Il arrive que le projet réveille un événement traumatique, mais avec des répercussions positives. Par exemple, dans la dernière version, une habitante de Saint-Jacques-de-la-Lande m'a raconté qu'elle faisait de la photographie dans sa jeunesse, avec son frère. Il est décédé brutalement et elle a complètement arrêté son activité, mais là, le projet lui a fait reprendre son appareil photo.

J'adore le moment où je lis aux habitant·es le texte qui les concerne. Elles·ils réalisent que c'est leur vie qu'on raconte et me disent souvent « je pensais que ce n'était pas intéressant, que ça n'intéressait personne ». Ces remarques résonnent avec les propos d'un éducateur rencontré dans le cadre de la dernière version, il répète à ses jeunes : « Ce que vous vivez a de l'importance ». Il faut y croire pour rendre cette idée effective.

CC : Quand tu as conçu le première visite, tu ne projetais pas de décliner le projet ; est-ce que le fait de créer plusieurs versions a fait bouger ta façon de procéder, d'écrire, ou de construire la déambulation ?

AST : Dans le cadre de la résidence qui précède chaque représentation, j'essaie justement de ne pas transformer ma façon d'aborder les gens. Au début, j'étais vierge de tout protocole, et je m'efforce de rester la plus informelle possible, même si je

commence toujours en disant que je suis artiste, que je travaille sur l'histoire du quartier, sur les habitudes de vie. Je pose d'abord des questions sur les lieux, l'histoire, avant d'avoir des échanges plus intimes, mais je n'arrive pas avec des questions précises, qui reviendraient à chaque fois. Après, bien sûr, l'expérience oriente ma démarche : je sais qu'il est plus facile de se raconter des choses intimes en marchant, par exemple. Je privilégie donc des formes de « rencontres marchées », j'évite le côté « raconte-moi ta vie » assis face à face à une table. Je fais tout pour rester très informelle. C'est une façon aussi pour moi d'être dans la disponibilité plutôt que dans la méthode. Ce qui a évolué, c'est la rencontre : elle s'opère plus vite, les échanges intimes aussi. J'ose un peu plus. Et apparaissent des petites nouveautés, par exemple, la dernière version était ponctuée de plusieurs interventions musicales, par une chorale d'hommes du quartier. Ils intervenaient d'abord en train de répéter, dans un appartement, et après on les recroisait. Dans cette version on a aussi expérimenté le fait d'aller dans des espaces intérieurs, notamment une église, dont le prêtre m'avait donné la clef. On est passé par le derrière de l'église, par les backstage, par la cuisine ! On est entré dans une médiathèque aussi.

CC : Est-ce que tu as déjà envisagé de re-créer une visite sur un même lieu, quelques années après, ce qui donnerait peut-être l'occasion de retrouver des habitant·es et de voir comment leur vie a évolué ?

AST : Non je n'y ai jamais pensé, par contre j'ai un projet d'édition avec la photographe Yohanne Lamoulère, une édition qui serait une sorte de cartographie de tous les quartiers traversés. On aimerait retrouver les habitant·es qui ont participé aux différentes visites pour réaliser à la fois des portraits de ville et de vie, en mêlant le texte et les images.

Entretien avec Stephane Degoutin realise le 26/05/2025

CC : Je me demandais si pour Gwenola et toi, la visite-performance *Musée du terrorisme* entrait en lien avec d'autres œuvres, que vous connaissiez en amont du projet, ou que vous avez découvertes après.

SD : Cette performance s'inscrit dans des réflexions développées au sein du collectif « No Go Voyages » composé d'artistes et d'architectes : Gwenola Wagon, Alex Knapp et moi. On s'intéressait au tourisme, aux voyages expérimentaux ; nos projets conduisaient à voyager dans le proche, sans partir très loin. On s'intéressait par exemple à Georges Perec – notamment quand il s'assied au café de Flore et observe ce qui se passe devant lui – au mouvement de la « Banalyse », dont les membres allaient dans des lieux banals, au livre *Les passagers du Roissy-Express* de François Maspero et Anaïk Frantz, ou encore à celui de Julio Cortázar et Carol Dunlop, *Les Autonautes de la cosmoroute*.

CC : Est-ce qu'à ce moment-là vous réalisiez déjà des performances ?

SD : Oui ; en 2009 par exemple, on avait eu connaissance du projet de rénovation des Halles qui ne nous satisfaisait pas vraiment, et on proposait la visite d'un contre-projet : sur place, équipé d'un téléphone GPS, tu te promenais et te parvenaient des sons qui décrivaient des aménagements potentiels. À l'entrée du Forum des Halles se trouvait un grand escalator, une sorte de descente dans les abysses. On invitait les participant·es à imaginer à cet endroit la mise en place d'un « musée du terrorisme » – à l'époque on ne le pensait pas encore pour l'aéroport.

En 2007 on avait aussi mis en place un autre voyage : *14 bus autour de Paris*. Le matin on te donnait une carte avec un billet de bus valable toute la journée et tu prenais quatorze bus les uns à la suite des autres. Le trajet était pensé pour ne passer devant aucun monument historique, tu faisais le tour de la proche banlieue parisienne. L'enjeu était de prendre le pouls de la banlieue à travers le bus.

CC : La visite-performance *Musée du terrorisme*, vous l'avez aussi créée dans le cadre de votre collectif No go voyage ?

SD : Il s'agit d'un projet uniquement de Gwenola et moi, mais la toute première version était un court texte lu sur l'un des points de visite du projet *Potential City Les Halles* dont je te parlais. Après le projet aux Halles, on a été invité·e par Didier Faustino à donner une conférence dans le cadre de la biennale à Bordeaux, « Evento ». La conférence portait sur un musée du terrorisme dans un aéroport, projet qui n'existait pas mais qu'on imaginait de la façon suivante : les participant·es se déplacent dans l'aéroport avec des lunettes augmentées sur

lesquelles apparait le musée, sans que personne autour ne s'en rende compte. Un peu à la façon d'un jeu vidéo dans lequel on entrerait en temps réel. Le texte de la conférence a été publié et quelques temps après, la curatrice Andrea Urlberger nous a contacté·es pour intervenir à Roissy à l'occasion de l'événement 24h chrono organisé par le ministère de la culture dans le cadre du grand Paris. On a développé une application mobile mais la géolocalisation ne fonctionnait pas bien dans l'aéroport, donc on a fait une performance. On avait déjà collaboré avec Andrea Urlberger à l'aéroport de Stuttgart où on avait eu un atelier dans l'aéroport pendant une semaine pour travailler. À Roissy par contre c'était beaucoup plus compliqué ! Elle s'est démenée pendant deux ans pour que la proposition aboutisse, et nous évidemment on n'a pas appelé ça « Musée du terrorisme » mais « Le musée de l'aéroport ».

CC : Finalement, est-ce qu'on peut considérer que la conférence, la publication et la performance constituent le même projet, qui se déploie sous différentes formes ?

SD : Oui, et qui a continué à se déployer par la suite. En 2016 Franck Bauchard nous a invité·es à participer à une exposition sur l'aéroport, il nous proposait de redonner la performance. L'exposition avait lieu à Montpellier, mais comme l'aéroport de la ville ne constitue pas une réelle cible terroriste, on a plutôt proposé d'exposer un catalogue du Musée du terrorisme. Sur une grande table, des dépliants de trois ou quatre pages rendaient compte de différentes salles du musée fictif, inscrites dans les espaces de l'aéroport. Il était possible de rassembler tous les dépliants ensemble et on en a fait un vrai livre en 2019, en retravaillant les éléments qu'on avait exposés.

CC : Pour vous, comment s'articulent les différentes formes que prend le même projet ?

SD : Je dirais que c'est cumulatif. Notre point de départ, c'est de se poser une série de questions à partir de la notion de terrorisme, et sur la protection qui va avec. Il nous semblait intéressant de faire un projet à partir de ces questions, dans un endroit qui constitue justement une cible pour le terrorisme, l'aéroport. Ensuite on s'est aussi dit que l'aéroport était un lieu de névroses, qui condense toutes les promesses du monde moderne et toutes ses contradictions ; les corps sont soumis, ils sont pris dans une grande machinerie. C'est aussi un lieu international, qui applique les mêmes codes et utilise les mêmes systèmes dans le monde, instaurant une sorte de continuum d'un aéroport à l'autre. J'avais déjà écrit des textes là-dessus dans les années 1990, quand j'étais étudiant en architecture. Donc je dirais que toutes les parties du projet s'accumulent, en proposant des approches différentes. La performance implique de faire une expérience alors que le livre est un objet plus intellectuel. Et la scénographie de l'exposition à Montpellier suscitait une lecture plus collective.

CC : Concernant le format de la visite guidée, est-ce que tu peux me dire si quelque chose en particulier vous intéressait là-dedans ?

SD : Avant cette performance, on a mis en place de nombreux projets de voyages expérimentaux, et quelques visites guidées. Par exemple, à la Défense, on proposait une visite dans laquelle on entraînait les gens sans passer jamais par le même endroit, ce qui donnait l'impression de circuler dans un labyrinthe tridimensionnel infini. On ne disait pas grand-chose, on discutait sur le chemin, ce n'était pas une visite guidée au sens propre du terme. Dans l'aéroport au contraire, il nous semblait pertinent de coller un peu plus au format, parce qu'il implique une sorte de soumission ; une soumission à la parole de quelqu'un, qui décide de là où il te conduit. De la sorte, on redouble l'effet de l'aéroport. Une fois dedans, on te dit quoi faire, tu es pris dans une machinerie.

CC : En regardant la vidéo, j'ai eu l'impression, à des moments, de sentir la façon dont le dispositif contraint les corps : à certains moments, les participant·es mettent du temps à suivre le guide, comme si c'est lui qui autorisait l'accès à certains espaces et comme si les corps avaient conscience qu'ils circulaient dans un espace policé.

SD : En effet, le redoublement de la contrainte était plutôt efficace. D'autant que les performances avaient lieu le soir, la première à 18h, la dernière à 22h, quand l'aéroport commence à se vider, ce qui accentuait l'abstraction du lieu. La nuit, il ne reste que des touristes égaré·es et des SDF qui dorment dans les terminaux, ce qui amplifiait, dans notre cas, la sensation que l'espace parcouru pendant la performance avait quelque chose d'irréel.

CC : Est-ce que c'est aussi pour redoubler cette sensation d'irréalité, cette mise à distance du lieu parcouru, que vous avez choisi d'utiliser les oreillettes ?

SD : Aujourd'hui l'utilisation des casques est très répandue mais à l'époque c'était relativement nouveau. Elle nous permettait d'être discrets, parce que l'aéroport n'avait pas interdit la performance mais pas non plus donné son accord officiel pour qu'elle se déroule. Et indépendamment d'un potentiel conflit avec le lieu, il nous semblait important que le ton de la voix soit très posé, qu'il ait quelque chose d'hypnotique. Avec le micro et les oreillettes, le performeur peut parler doucement tout en étant entendu par le groupe entier.

CC : Les oreillettes empêchent aussi les participants de prendre la parole. Est-ce que certain·es ont quand même essayé d'interpeler le guide à un moment ?

SD : Personne ne l'a interrompu. Je pense que le contexte de la visite joue aussi : les gens n'étaient pas venus spécialement pour ça. Ils participaient à l'événement « 24h chrono », savaient qu'ils allaient découvrir des propositions diverses et variées. Ce n'est pas comme s'ils s'étaient inscrits pour assister à une visite du Musée du terrorisme à Roissy. Cela explique aussi que certains sont un peu en arrière, ou regardent autre chose. Après, c'est vrai que le dispositif du casque fabrique un essaim. Les gens ne sont pas liés par quelque chose de physique mais par la voix, qui les tire en quelque sorte.

CC : Si certain·es usager·es du lieu ont remarqué la présence du groupe, comment ont-elles·ils réagi ?

SD : Le guide avait un micro, ce qui le mettait en position de conférencier. On le remarquait un peu plus que le groupe. Celles·ceux qui voyaient qu'une visite guidée était en train de se dérouler étaient plutôt surpris·es, comme si elles·ils se demandaient pourquoi une visite avait lieu là. Mais dans le même temps, l'aéroport est un endroit où il se passe plein de choses, donc les gens voient un groupe, l'observent, puis passent à autre chose. Dans la vidéo on voit que des militaires nous remarquent... mais ils nous regardent passer, et c'est tout !

CC : La performance s'appelle « Musée du terrorisme », est-ce que tu peux me dire pourquoi vous convoquez ici le musée, à quoi ça renvoie pour vous ?

SD : Le musée nous intéresse énormément, pour plusieurs raisons. Il désigne un lieu de sacralisation assez désuet, mais il peut aussi être un lieu de questionnement, et au départ du projet on se pose justement des questions. Ensuite, le musée, c'est un espace physique, un bâtiment, qui ne se trouve pas forcément à l'endroit d'où proviennent les objets qu'il renferme. En ce sens, il instaure un décalage avec ce qu'il montre. On reprend cette mise à distance qu'implique le musée vis-à-vis de ce qu'il présente, mais on la tord aussi un peu puisqu'on inscrit la question du terrorisme dans un lieu où elle est particulièrement pertinente. Le guide transforme l'aéroport en musée, mais en musée détourné ; c'est un musée qui est aussi une performance.

CC : J'ai vu que vous avez aussi fait un projet sur des personnes qui piquent des crises dans des avions, est-ce que pour vous c'est encore une ramification du projet ?

SD : Oui, c'est un avatar du même projet ! On voulait faire un film et on a récolté plein d'images sur internet – on procède souvent de cette façon-là. Dans les images, on a trouvé énormément de gens qui piquent des crises dans les aéroports (parce que leur vol est annulé, parce qu'ils se disputent avec quelqu'un, ou pour une raison qui leur appartient). Nous, on voit l'aéroport comme un lieu de névrose, et la crise c'est

le résultat de cette névrose. C'est la névrose qui explose. En ce sens, compiler toutes ces images nous a permis de condenser nos recherches sur l'aéroport ; on en a compilé des centaines et on a présenté l'ensemble dans le cadre d'une exposition sur le voyage à la fondation EDF.

CC : À la galerie Art et Essai de Rennes, j'ai vu votre installation vidéo réalisée à partir d'images de dispositifs de surveillance de particuliers. Dans la performance il est question de caméras de surveillance à plusieurs reprises, et dans le projet dont tu viens de parler, les captations réalisées par des individus opèrent aussi une forme de contrôle vis-à-vis de la personne filmée qui pique la crise. Est-ce que tu peux me dire dans quelle mesure cet outil que représente la caméra de surveillance vous intéresse, et quel sens vous trouvez à l'infiltrer (puisque vous récupérez des images prises par d'autres) ?

SD : Le projet dont tu parles a évolué depuis en un film, *La maison qui vous veut du bien*, qui porte sur la sonnette connectée Ring, d'Amazon. Cette sonnette, c'est un bon point de départ pour entrer dans le système construit par la firme. Elle est connectée à Alexa (l'assistant personnel intelligent), qui est connecté à la police, à tes voisins, au cloud. Tout est complètement connecté, d'autant que la police fédérale stocke ses données dans le cloud d'Amazon. Au départ, les caméras de surveillance étaient des systèmes publics, aujourd'hui, c'est la mise en réseau des caméras privées qui fait surveillance. Et Amazon s'insère sournoisement dans le domaine de la sécurité aux États-Unis, en profitant d'une position de contrôle inquiétante – puisqu'à l'intérieur même des habitats.

CC : À l'époque de la performance, vous vous intéressiez déjà à la surveillance et à la façon dont elle se déplaçait progressivement vers les particuliers ?

SD : Pour nous, la performance est un moyen d'infiltrer l'aéroport sans être détectable. L'idée était la même avec le projet de l'application ; tu la télécharges, tu vas dans l'aéroport et tu visites un musée du terrorisme sans rien demander à personne. Il s'agit de se glisser dans le monde en modifiant la manière dont on le regarde, de passer au travers des dispositifs de surveillance tout en utilisant les technologies mises en place pour éventuellement te surveiller. C'est une sorte de détournement situationniste si on veut.

CC : On peut dire que vous vous intéressez aux systèmes ?

SD : Oui, dans nos projets on fait beaucoup de reverse engineering de systèmes. Le reverse engineering c'est l'ingénierie à l'envers : tu prends un objet et tu regardes comment il marche. Nous on s'infiltre dans les systèmes, dans l'aéroport par exemple, pour en comprendre le fonctionnement. C'est aussi une posture. Même si Gwenola est professeure des universités et que moi j'ai un doctorat, là on se

positionne plutôt comme des citoyens lambdas, informés mais pas forcément disciplinés.

CC : En tant que citoyen·nes lambda, ce type de projet c'est une façon, pour vous, de se ménager un espace de liberté au sein des systèmes qui organisent la société ?

SD : C'est surtout un moyen de les comprendre. La compréhension est vraiment l'enjeu du reverse engineering. Et ce type de démarche implique de faire des essais, ce qui me plaît bien. Le résultat n'est pas garanti mais on tente, de façon un peu hasardeuse, de relier les choses entre elles, de déplier le fonctionnement du système.

Entretien avec Tomas Gonzalez realise le 21/02/2025

CC : J'aimerais savoir si pour toi et Igor cette visite performance résonne avec des références qui pourraient être les vôtres, soit des références que vous aviez en amont du projet, soit des travaux que vous avez découverts après, mais avec lesquels vous avez vu une certaine proximité.

TG : Il me semble que le format de la visite-performance existe d'abord dans les musées, puisque c'est un lieu dans lequel cet acte performatif est déjà présent. Je pense notamment à Andrea Fraser, qui questionne la figure du guide. De notre côté, on le transpose dans d'autres contextes : le supermarché mais aussi le bureau. En amont de la création de la visite du centre commercial, on s'est beaucoup intéressé à Rem Koolhaas, qui analyse à travers différents ouvrages, le lien entre le développement de la ville moderne (en particulier de Manhattan), du parc d'attraction et du centre commercial. En ce qui concerne la visite de bureau, j'ai souvenir d'avoir été marqué par *Playtime*, de Jacques Tati et par les plans qui montrent des bureaux à perte de vue. Dans un cas comme dans l'autre, on a aussi beaucoup travaillé à partir de *Surveiller et punir* de Foucault, sur la notion du panoptique qu'on retrouve dans le centre commercial et aussi dans le bureau.

CC : Dans le bureau aussi ?

TG : Oui, on parle de « bureaux paysagers » quand l'absence de cloison permet à un surveillant de voir tout le monde, et l'écran de tout le monde. Tout ce que tu fais sur ton ordinateur est constamment visible. Au début du XXe siècle, dans les grandes boîtes du tertiaire, les sténographes ou les secrétaires travaillaient sur de petits bureaux alignés, les unes derrière les autres, tandis qu'un supérieur les surveillait depuis un promontoire. Une logique héritée de l'organisation industrielle, avec ses contremaîtres.

Pour la création de la visite-performance, on avait fait des recherches sur Victor Gruen et lu Rebecca Solnit notamment, qui parle de la marche comme performance.

CC : Qu'est-ce qui a initié le projet ? Comment est-il né ?

TG : Dès le départ on a pensé le projet avec trois visites : une visite de bureau, une visite de centre commercial et une visite de banque, pour s'intéresser à l'architecture du travail et du management, à l'architecture de la consommation de masse et à l'architecture du capital et de la finance. Ces visites sont nées d'une envie assez ludique : être dans un supermarché, avoir un guide en train d'expliquer ce qui se trouve autour de nous. Ensuite, c'est le fait de transformer le regard porté sur le quotidien qui nous a intéressés, d'instaurer un rapport de distance vis-à-vis du

connu, dans une démarche anthropologique. La visite guidée nous permet de ne pas être dans une critique directe du lieu dans lequel on se trouve mais plutôt de donner des éléments pour comprendre ce qui a rendu possible sa création. Indirectement, on suggère aussi que d'autres façons de faire sont possibles : en comprenant pourquoi ce modèle du centre commercial s'est imposé et continue d'être reproduit partout, on comprend dans quelle conception du travail et de la consommation il s'inscrit et on perçoit les rapports de pouvoir dans lesquels on est pris. Ces rapports de pouvoir se sont imposés et semblent aller de soi, mais il est possible de les remettre en question.

CC : Vous avez choisi de déployer des visites dans des supermarchés, banques et bureaux. On voit bien que ces espaces sont tous trois directement issus d'un système capitaliste. Est-ce que vous avez envisagé d'investir d'autres espaces ?

TG : Effectivement ce sont trois piliers du capitalisme et des sociétés occidentales dans lesquelles on vit : la consommation, le travail, et le capital. La visite qui était prévue dans la banque n'a jamais pu aboutir d'ailleurs. Suite au COVID, la banque avec laquelle on était en contact a finalement renoncé au projet. On réfléchit encore à organiser la visite, peut-être de l'extérieur. Ce serait cohérent parce que la banque est un endroit en partie impénétrable, tout comme le système financier actuel. On n'arrive plus à comprendre comment l'argent circule et comment il est investi. Organiser la visite depuis l'extérieur permettrait de faire un lien entre l'impénétrabilité du bâtiment et l'incompréhension du commun des mortels face à ce qui se passe dans la finance.
Cette recherche, on l'a poursuivie à la Ménagerie de Verre à Paris avec un spectacle qui s'appelle *Un Spectacle*, qui est une visite du dispositif théâtral. Le public est divisé en deux : la majorité reste dans les gradins en spectateurs, tandis qu'un petit groupe vient en scène, à la vue des autres, pour suivre la visite du dispositif que leur donne une comédienne. On y parle perspective, constitution du public, obscurité, silence, pour réfléchir à ce que ces boîtes noires reflètent de notre manière d'appréhender la place de l'humain dans le monde, comment on habite la terre.

CC : Est-ce que vous allez le redonner, ce spectacle ?

TG : Oui, on réfléchit à le tourner dans un format plus léger. Et sinon en ce moment on travaille à un projet de visite guidée dans les lieux dédiés à la danse. On s'intéresse à la façon dont l'architecture agit sur le corps des danseurs et danseuses, comment ces espaces habitent le corps, et en retour, comment le corps les habite. On réfléchit par ailleurs à faire ce même projet dans des lieux de danse moins académiques, par exemple dans des boîtes de nuit ou des lieux de rave.

CC : Le format de la visite guidée vous permet de mettre à distance ce qui nous est quotidien ou en tout cas connu. Est-ce qu'il y a d'autres éléments de ce dispositif didactique qui vous intéressent ou qui vous ont donné envie d'investir cette forme ?

TG : En effet, c'est un dispositif qui permet de transmettre de la connaissance tout en renouvelant le regard sur ce qui nous entoure. On devient une sorte de touriste de sa propre existence, un touriste de son quotidien. Dans ce format, le rapport de docilité du groupe par rapport au guide ou à la guide nous a aussi beaucoup questionnés. Pour autant que le guide soit quelqu'un d'agréable et de bienveillant en apparence, on accepte de faire pas mal de choses. Dans le centre commercial, par exemple, les gens acceptent de porter des casquettes, d'être pris en photo, et que la photo soit récupérée. Ils deviennent petit à petit des hommes et femmes sandwich pour les marques. Dans la visite de bureau, on amenait les participants à s'auto-évaluer pendant la visite, et ils acceptaient de le faire.
En dehors du lien entre le groupe et la guide, on s'est aussi intéressé au rapport du groupe en soi et avec le reste des usager·ères du centre commercial. Au fil de la visite, des dynamiques de regard s'établissent : les participants de la visite ont quelque chose de ridicule, d'absurde avec leur casquette. C'est le fait de porter cet objet qui vient désamorcer les dynamiques classistes qui pourraient se former entre les deux groupes. Plutôt que de se sentir observateur·rices sachant·es, le public de la visite devient objet de regard et de ridicule potentiel de la part des usagers : « pourquoi ces gens viennent-ils suivre une visite de ce Leclerc ?! »

CC : J'ai souvenir qu'on portait un tote bag Monoprix ; c'est à ça que tu fais référence quand tu dis qu'on devient des hommes et femmes sandwichs ?

TG : Oui c'est ça. Et à la fin, il y a une photo de groupe, qui apparaît comme un des éléments habituels de la visite guidée, mais là, la photo peut être potentiellement récupérée par le centre commercial pour son compte Instagram.

CC : Le fait que le public intègre progressivement, via la visite guidée, le système mercantile du lieu – avec les casquettes, le tote bag, la photo finale – c'est pour vous une façon de nous faire expérimenter directement vos réflexions sur les rapports de domination qu'exerce le lieu sur ses usager·es ? C'est une façon de mettre en acte votre propos sans passer par une transmission didactique ?

TG : C'est ça. Il s'agit pour nous de pousser encore plus loin des rapports de pouvoir capitalistes qui s'exercent au quotidien, sur nos corps, sur notre manière d'être ensemble, pour questionner notre apathie face à des habitudes que nous avons intégrées. On envisage la proposition comme une sorte de vaccin : en donnant un peu de la maladie, on essaie de créer une réponse immunitaire plus importante. C'est cette double narration qui nous intéresse : ce qui est dit par la guide et ce qui est raconté par ce que le groupe performe en tant que groupe.

CC : Au-delà du port du tote bag et de la casquette, la guide nous invite, à plusieurs reprises à faire certaines choses : courir derrière elle, glisser, danser... Au sein du public, c'était frappant de sentir à la fois l'envie de participer – on est pris·es dans le dispositif – et une forme de résistance, de gêne. Est-ce que c'est quelque chose que vous anticipez ?

TG : Oui ; quand la guide invite le public à danser, elle dit « alors là, maintenant, c'est un moment qui est pensé pour être interactif ». D'une certaine façon, ce n'est pas la guide qui fait la proposition, elle applique une sorte de cahier des charges, comme si dans la diégèse, le think tank à l'origine de la visite s'était dit : « ça serait bien d'avoir un moment où les gens participent ». Avec l'essor du développement personnel, il est devenu d'usage d'instaurer des moments de sociabilisation artificiellement construits, c'est à cela qu'on fait référence. Dans la visite de bureau, on porte des name tags, des étiquettes avec son prénom.

CC : Donc la proposition constitue à la fois la mise à distance d'un lieu connu, le centre-commercial, et la mise à distance du format de la visite guidée, puisque la guide en expose elle-même certains rouages, c'est comme ça que vous la concevez ?

TG : C'est ça.

CC : Est-ce que le fait d'utiliser des oreillettes, et de diffuser à certains moments une voix enregistrée, est aussi un moyen pour vous d'instaurer cette mise à distance du format investi ?

TG : On utilise les oreillettes pour plusieurs raisons. Elles permettent à la guide de parler sans porter la voix tout en étant entendue par tous, ce qui instaure un rapport assez doux et agréable. Du côté du public, les personnes peuvent vivre chacun, chacune, leur propre expérience. C'est-à-dire que pendant l'écoute, on peut regarder là où on veut, suivre le discours sans devoir lire sur les lèvres de la guide pour la comprendre dans le bruit ambiant du lieu.

Ensuite, il y a aussi une chose qui nous intéresse, c'est ce qu'on appelle « la dictature de l'écoute ». À partir du moment où les participants mettent les oreillettes, ils passent un peu sous le contrôle de la guide. Elle peut très facilement leur dire « eh vous là-bas... » ou « alors maintenant on va tourner à gauche » et tout le monde tourne à gauche, parce que le dispositif nous empêche de faire front commun, il nous empêche de nous parler.

CC : Et il empêche aussi les participant·es de poser des questions à la guide, non ?

TG : En effet. Quand on a commencé à créer les visites, on a pris un moment pour réfléchir à comment la guide qui transmet le texte pouvait réagir aux éventuelles

questions du groupe. Et en fait, ça n'arrive que très rarement parce que sans micro, ils ne seraient pas entendus des autres. Le dispositif freine la prise de parole. Si vraiment les gens ont une question à poser, ils le font à la fin. Avec Igor, on reste toujours un moment quand la visite se termine. Généralement, après avoir été isolés les uns des autres par le dispositif technique, les participants ont envie d'échanger, entre eux, avec la guide ou avec nous.

CC : J'ai vu que vous avez donné la performance dans des pays différents, est-ce que ça a entraîné des changements, au niveau du discours sur le supermarché, ou quant à la façon de mener la visite ?

TG : Oui, on l'a donnée dans huit ou neuf pays en Europe, et dans six ou sept langues différentes. C'était quand même assez impressionnant de constater que les centres commerciaux sont à peu près partout les mêmes. En Estonie, on a constaté une vraie différence, parce que l'essor de la consommation ne s'inscrit pas dans les mêmes années qu'en France. Les Trente Glorieuses, cette période d'abondance, de hausse des salaires, où les couples ramenaient deux revenus, ne faisaient pas écho à l'expérience du groupe là-bas. Il a donc fallu introduire autrement la notion d'âge d'or présente dans le titre.

CC : Est-ce que vous faites toujours en sorte de terminer dans un endroit vide, ou est-ce que c'est un final spécifique à la visite des Tanneurs ?

TG : Non, on termine toujours dans un lieu vide, et il y en a toujours, souvent même plusieurs. Au moment de l'organisation de la visite, on se met toujours d'accord avec le centre commercial pour avoir accès à un espace inoccupé. Finir dans un lieu vide permet d'interroger le fait de continuer à construire des centres commerciaux alors que ceux qui existent ne sont pas pleinement investis. Ce paradoxe s'inscrit dans des logiques d'investissements qui bénéficient aux promoteurs immobiliers.

CC : Tu évoques l'organisation avec le centre commercial, est-ce que tu peux me dire comment ça se passe en général ? La proposition est bien accueillie ?

TG : Quand on leur parle du projet, on dit toujours que c'est une visite guidée et pas une performance, parce que le mot « performance » peut crisper la conversation. Généralement on ne nous demande pas le texte à l'avance, et bien souvent, les gestionnaires du lieu ne viennent même pas voir le résultat. Quand on répète, on fait connaissance avec les caissier·ères, les vendeur·ses, et on les invite, mais on rencontre les mêmes difficultés que les théâtres au moment de faire venir un public qui ne se sent pas concerné directement par des projets. Ça arrive quand même, que dans un groupe il y ait une tête familière et que ce soit quelqu'un qui travaille ici.

Pour revenir à la direction, je dirais qu'il y a une sympathie de principe dans le fait qu'on organise quelque chose chez eux, et un manque d'intérêt ou de curiosité pour venir voir le résultat à la fin. Tout ce qu'on dit est basé sur des documents que les salariés du centre commercial utilisent, il n'y a pas vraiment d'éléments qu'ils pourraient avoir d'envie de censurer. Quand on dit comment une vitrine est pensée ou combien d'argent gagne une employée, ce sont des données réelles.

Ça arrive, même si c'est rare, que des spectateurs doutent de ce qu'on dit. Souvent, c'est parce que certaines informations leur paraissent trop absurdes ou exagérées. Par exemple, dans l'intro, quand on cite un concepteur ou une conceptrice du lieu qui décrit le centre commercial comme « un espace où les achats se vendent comme des loisirs », les gens rient tellement ça leur semble fake… alors que c'est bien une référence authentique.

Table des figures

Figure 1. Extrait de Andrea Fraser, « Museum Highlights: A Gallery Talk », *October*, n° 57, 1991, p. 107. 34

Figure 2. Clémence Canet, *Mon nom n'est pas A. M.*, 11 mars 2024, visite-performance, Université Paris 8, journée d'étude *La création, pédagogique, artistique et scientifique*, photo Anne Creissels. 52

Figure 3. Clémence Canet, *Hétérotopies*, 2023, texte de présentation des tapisseries de MioSHe, Parlement de Bretagne. 53

Figure 4. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, captures d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*. La performeuse mime respectivement : un chien, une femme, un oiseau, un chat, un crabe, la lune. 65

Figure 5. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, captures d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*. 66

Figure 6. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, captures d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*. 69

Figure 7. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, capture d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*. 70

Figure 8. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, captures d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*. 72

Figure 9. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, captures d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*. 88

Figure 10. Aurélie Gandit, *Visite-dansée*, 2016, capture d'écran de la captation de la répétition de la performance, Centre G. Pompidou Metz, exposition *Phares*. 93

Figure 11. La constellation du musée dansant. 99

Figure 12. Laurent Pichaud, *Visite guidée*, 2006, performance, Carré d'art, musée d'art contemporain, Nîmes. 103

Figure 13. Mathilde Monnier, *Territoires*, 28 septembre 2024, danse, musée national d'Art moderne, Paris, photo Clémence Canet. 109

Figure 14. Le laboratoire de la contre-performance, *IMA VI*, 2018, performance, musée Cognacq-Jay, Paris. 111

Figure 15. Une pluie d'étoiles filantes. 114

Figure 16. La constellation de la logomotion. 119

Figure 17. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Les deux maisons voisines, photo Clémence Canet. 131

Figure 18. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Public observant l'ami 8 à travers les vitres de la caserne de pompiers, photo Clémence Canet. 132

Figure 19. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le dispositif anti-skate sur le muret, photo Clémence Canet. 133

Figure 20. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Dector et Dupuy placés derrière le monument aux morts, photo Clémence Canet. 135

Figure 21. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. L'entaille dans la pierre du monument aux morts, photo Clémence Canet. 135

Figure 22. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le public bloque l'accès pour observer la barrière à droite, photo Clémence Canet. 136

Figure 23. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le public empêche l'accès au chemin pour observer le sur-élèvement de la clôture, photo Clémence Canet. 137

Figure 24. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le groupe à l'arrêt au milieu de la route, photo Clémence Canet. 137

Figure 25. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le groupe à l'arrêt sur l'avancée d'un trottoir, photo Clémence Canet. 138

Figure 26. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Désignation du redécoupage des places de parking, photo Clémence Canet. 138

Figure 27. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le mur en schiste en début du chemin Roblot, photo Clémence Canet. 145

Figure 28. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le mur en crépi au bout du chemin, photo Clémence Canet. 145

Figure 29. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Le transformateur EDF, photo Clémence Canet. 146

Figure 30. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Désignation par Michel Dector du redécoupage des places de parking, photo Clémence Canet. 147

Figure 31. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Michel Dector désignant les trois parties distinctes du panneau, photo Clémence Canet. 153

Figure 32. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Participant qui semble vouloir répondre à l'orateur, photo Clémence Canet. 159

Figure 33. Dector et Dupuy, *L'Ami 8*, septembre 2019, visite-performance, Vern-sur-Seiche, biennale *La revanche des milieux*. Brosses à côté desquelles stationnent les artistes à la fin du tour, photo Clémence Canet. 160

Figure 34. La constellation de la marche. 165

Figure 35. La constellation du petit poucet. 176

Figure 36. La constellation du paysage raconté. 180

Figure 37. La constellation de la suite illogique. 184

Figure 38. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. L'ancienne pharmacie à gauche et la nouvelle à droite, photo Clémence Canet. 195

Figure 39. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. Le banc sur lequel Jean-Yves Lebert a l'habitude de s'asseoir, photo Clémence Canet. 198

Figure 40. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. Passage à proximité de travaux en début de visite, photo Clémence Canet. 201

Figure 41. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. Exemple d'affiche « Où est Charlie » croisée au fil de la déambulation, photo Clémence Canet. 203

Figure 42. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. Cindy au bout de la passerelle, au-dessus de la quatre-voies, photo Clémence Canet. 204

Figure 43. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. Participant·es interpelé·es par le son du biniou, photo Clémence Canet. 218

Figure 44. Anne-Sophie Turion, *Grandeur Nature*, juillet 2022, visite-performance, 1h30, quartiers Cleunay et La Courrouze, Rennes, Les Tombées de la Nuit. Participant·es et protagonistes à la fin du tour, photo Clémence Canet. 219

Figure 45. La constellation du regard partagé. 224

Figure 46. La constellation de l'éclipse. 230

Figure 47. Laure Fonvieille, *Celles d'en dessous*, 2022 [2019], visite-performance, cimetière du Nord, Rennes, Les Tombées de la Nuit, photo Mélodie Centurion. ... 240

Figure 48. La constellation du cadenas ouvert. 244

Figure 49. La constellation de la parole performée. 246

Figure 50. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 1'23. 259

Figure 51. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 0'57. 260

Figure 52. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 4'31. 260

Figure 53. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 4'43. 263

Figure 54. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 11'. 263

Figure 55. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Captures d'écran de la captation de la performance, respectivement à 2'59, 3'02, 3'11. 273

Figure 56. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 2'44. 274

Figure 57. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Captures d'écran de la captation de la performance, respectivement à 6'31 et 6'36. 285

Figure 58. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 6'33. 286

Figure 59. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 5'42. 288

Figure 60. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 11'11. 289

Figure 61. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 5'42. 290

Figure 62. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 3'36. 290

Figure 63. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 4'08. 291

Figure 64. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 4'57. 291

Figure 65. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 3'02. 292

Figure 66. Degoutin et Wagon, *Musée du terrorisme*, mai 2013, visite-performance, aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle, Roissy-en-France, 24H Chrono. Capture d'écran de la captation de la performance, 7'31. 292

Figure 67. La constellation de la caméra. 296

Figure 68. La constellation de la clef à molette. 304

Figure 69. La constellation invisible par un soir nuageux. 308

Figure 70. La constellation du miroir. 311

Figure 71. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. Le groupe une fois entré dans les Tanneurs, photo Clémence Canet. 324

Figure 72. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. La vitrine de la boutique Christine Laure, photo Clémence Canet. 331

Figure 73. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. Participant·es en train de glisser, photo Clémence Canet. 335

Figure 74. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. Le public en train d'observer une photo affichée dans la vitrine, photo Clémence Canet. 336

Figure 75. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. Le stand de fruits et légumes du supermarché avec les cornes d'abondance, photo Clémence Canet. 340

Figure 76. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. La guide en train de commenter les produits sélectionnés par les participant·es, photo Clémence Canet. 346

Figure 77. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. Les produits laissés dans le caddie au départ du Monoprix, photo Clémence Canet. 347

Figure 78. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. La guide en train de frapper des mains face au groupe qui la suit, photo Clémence Canet. 350

Figure 79. Igor Cardellini et Tomas Gonzalez, *L'Âge d'or*, 2022, visite-performance, centre commercial Les Tanneurs, Lille, Next Festival. L'espace vide dans lequel s'achève la visite-performance, photo Clémence Canet. 355

Figure 80. La constellation du coq-à-l'âne 359

Figure 81. Louise Hervé, Clovis Maillet, *L'un de nous doit disparaître*, 2018, performance, Le Crédac, Ivry, exposition *L'iguane*, photo Lisa Pleintel. 360

Figure 82. Camille Lacroix, *Capillotracté*, 2023, visite-performance, début de la visite, au sein de l'exposition de Gustave Didelot, Palais de l'Athénée, Genève, photo Raphaëlle Mueller. 362

Figure 83. La constellation du piédestal. 365

Figure 84. Hortense Belhôte, *Escape game*, 25 janvier 2024, promenade performée, musée d'Orsay, Paris, photo Clémence Canet. 368

Figure 85. La constellation du changement de casquette. 372