

Déméter

5 | 2020

La conférence comme performance :
formes et actes du discours (XIX^e - XXI^e siècles)

La conférence-performance : un point de vue littéraire

Agnès Blesch

Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

Référence électronique

Agnès Blesch, « La conférence-performance : un point de vue littéraire », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 5 | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



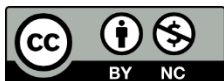
Université
de Lille



Université de Lille

Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

Ce document a été généré le 16 juillet 2020.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



La conférence-performance : un point de vue littéraire

Agnès Blesch

Résumé :

Si la conférence-performance a attiré l'attention de nombreux théoriciens et historiens des arts contemporains, elle est encore peu étudiée dans le champ littéraire. Or, ce medium constitue une plateforme d'observation particulièrement intéressante des différentes tendances à l'œuvre dans la création littéraire contemporaine. Par ailleurs, une démarche archéologique permet, à partir de cette notion, de considérer avec un regard neuf les conférences d'écrivains du passé, non comme de simples textes théoriques, mais comme de véritables performances. C'est donc à partir d'un point de vue littéraire que nous tenterons de penser ce medium hybride, mobilisant des pratiques artistiques, des discours théoriques et des supports médiatiques divers.

Abstract :

The lecture-performance has drawn the attention of several theorists and historians of contemporary arts, but none in the literary field. This medium represents however a particularly relevant observation platform over the different contemporary literary creation trends. Furthermore, an archaeological method around the concept of lecture-performance allows considering in a new way the writers' lectures from the past, as actual performances and not only as theoretical texts. It's from a disciplinary point of view that we'll try to think this hybrid medium, involving different artistic practices, theoretical discourses and medias.

Quelques mots à propos d'Agnès Blesch :

Ancienne élève de l'ENS Lyon, agrégée de lettres modernes, Agnès Blesch a soutenu en 2020 une thèse intitulée « La conférence comme performance : un point de vue littéraire ». Elle est également titulaire du master de Création littéraire de Paris 8. Elle a publié « Cartographie de la conférence dans la littérature française contemporaine », in *Écrivains en performances*, Actes du colloque tenu à l'Université Paul-Valéry-Montpellier, 2018, [en ligne], <https://www.fabula.org/colloques/document6384.php> et « Pour des études littéraires élargies : objets, méthodes, expériences », avec Sylvia Chassaing, Olivier Crépin, Claire Finch, Emmanuel Reymond et Mathilde Roussigné, *Littérature*, n° 192, *La littérature exposée 2*, décembre 2018.

Texte intégral :

1. Lorsque l'on travaille sur la forme de la conférence en littérature, comment ne pas penser à Jean-Sol Partre fendant la foule hystérique de ses admirateurs à dos d'éléphant pour tenir sa conférence dans *L'Écume des jours* de Boris Vian ? Si l'écrivain accentue la frénésie qui saisit le public des conférences, la réalité ne semble pourtant pas si loin du roman. Simone de Beauvoir décrit ainsi la véritable conférence de Jean-Paul Sartre sur l'existentialisme, prononcée le 29 octobre 1945 au Club Maintenant : « À la conférence de Sartre, il vint une telle foule que la salle ne put la contenir : ce fut une bousculade effrénée et des femmes s'évanouirent¹ ». La conférence d'auteur telle qu'elle s'élabore à la fin du XIX^e et s'épanouit avec la figure de l'intellectuel au XX^e siècle, pratique reposant sur l'autorité d'un « grantécrivain² » et sur la brillance de son discours, semble bien loin de la conférence-performance telle qu'elle se développe depuis les années 1990 dans divers arts jugés a priori muets, à commencer par la danse et les arts plastiques³. Évoquer des conférences d'écrivains dans une généalogie de la conférence-performance pourrait même paraître contradictoire en ce que des hommes de lettres s'arrogent le droit de parler au nom d'autres artistes, que l'on pense par exemple à la conférence de Paul Valéry « Philosophie de la danse⁴ », prononcée le 5 mars 1936 à l'Université des Annales en introduction à la prestation chorégraphique d'Argentina, danseuse flamenco.
2. Si la conférence-performance est souvent étudiée du point de vue des arts muets, que peut-elle nous apprendre sur un art bavard comme la littérature ? Force est de constater tout d'abord que la conférence d'écrivain, activité de prestige, est aujourd'hui délaissée au profit de la « rencontre » dans les festivals et manifestations littéraires. La situation d'énonciation est alors plus proche de la conversation que de ce qu'Erving Goffman appelle le « monopole de la scène⁵ ». Lorsque l'on trouve le mot « conférence » dans la programmation d'une scène ou d'un festival littéraire, c'est bien souvent accompagné d'un autre terme, « conférence-performance », « conférence-lecture », ou, quand il y a mise en valeur d'une autre pratique artistique, « conférence chantée », « conférence dessinée », etc. La conférence d'écrivain contemporaine s'intègre ainsi à ce que l'on appelle la « littérature exposée⁶ ». Cette expression, à valeur de manifeste, permet de penser les pratiques d'écrivains en dehors du livre, non comme de simples maillons de la chaîne éditoriale, mais comme l'invention ou la réinvention d'expériences littéraires liées à l'oralité et au geste de transmission. La littérature exposée implique ainsi le passage d'une conception restreinte de l'expérience littéraire comme lecture silencieuse et solitaire d'un livre, à une conception élargie prenant la forme de pratiques aux effets à la fois esthétiques et

sociaux : lectures publiques, performances, expositions, créations numériques hypermédiatiques, mais aussi ateliers d'écriture, enquêtes, campagne d'affichage publicitaire détournée, la liste étant loin d'être exhaustive.

3. Les conférences-performances d'écrivains manifestent l'inflexion de la littérature vers l'art contemporain comme lieu d'hybridation des pratiques artistiques et témoignent d'une préoccupation « sociale » ou « relationnelle⁷ », dans la mesure où ces prises de parole sont bien souvent associées, en amont, à une pratique d'enquête sur le terrain, et sont pensées, en aval, comme une manière d'atteindre un public plus large que le simple lectorat. De la conférence traditionnelle d'écrivain à la conférence-performance, il y a donc un changement d'ethos : le grantécrivain laisse place à l'écrivain sans autorité qui s'expose dans une « position de faiblesse⁸ », tant au niveau de la pratique scénique et artistique qu'à celui des discours et méthodologies des sciences humaines et sociales empruntés, selon le principe mis en valeur par Éric Duyckaerts de la « docte ignorance⁹ ». De la conférence traditionnelle à la conférence-performance il y a également changement de « cadre ». Celui-ci, selon Olivier Bomsel, « opère un effet contextuel », « sédimente un ensemble de références, de conventions auxquelles relier la chose montrée » et « fournit une prescription d'usage¹⁰ ». La conférence du grantécrivain, relevant traditionnellement de ce que Gérard Genette appelle l'épitéxte¹¹, correspond à un moment où le lecteur espère voir un auteur dont la notoriété est déjà acquise. Elle est ce qu'Erving Goffman décrit comme un rituel social permettant d'« assurer à des fidèles un contact privilégié¹² ». La conférence-performance revendique, elle, une réception esthétique, renversant la logique centre-périphérie qui caractérise habituellement l'épitéxte. En devenant performance, la conférence devient œuvre littéraire à part entière.

4. Étudier des conférences d'écrivains des XIX^e et XX^e siècles à l'aune du concept de « conférence-performance » peut cependant être doublement bénéfique, à la fois pour élaborer une généalogie des pratiques littéraires hors du livre, mais aussi pour augmenter celle de la conférence-performance : les monologues comiques des Hydropathes, les conférences poétiques de Stéphane Mallarmé et Francis Ponge, les séminaires de Roland Barthes peuvent être invoqués dans la généalogie de la conférence-performance au même titre que les conférences de John Cage ou de Robert Morris¹³. Il s'agit, comme l'indique Jussi Parikka à propos de l'archéologie des media, de voir du nouveau dans de l'ancien, et de l'ancien dans du nouveau¹⁴, c'est-à-dire, de penser certaines prises de parole d'écrivains des siècles précédents comme des conférences-performances, mais aussi d'étudier la permanence

de postures conférencières. La notion de « posture¹⁵ », forgée par Jérôme Meizoz, désigne à la fois une image d'auteur produite par l'écrivain dans ses textes, et un mode d'apparition, une conduite dans diverses activités, signatures, interviews, interventions publiques parmi lesquelles, la conférence. Au croisement de l'individuel et du collectif, la posture représente une manière particulière d'affirmer sa place dans le champ littéraire, tout en puisant dans un répertoire (la posture du poète maudit, de l'écrivain engagé, de l'écrivain misanthrope, etc.) hérité de l'histoire littéraire. La posture est le corollaire d'une culture médiatique où la notoriété d'un écrivain s'acquiert notamment grâce à sa visibilité. Or, la conférence est un medium particulièrement populaire à la fin du XIX^e siècle¹⁶, et devient un outil de communication privilégié de l'écrivain, théoricien de l'écriture et d'autres arts, ou intellectuel engagé dans des questions d'actualité. Ainsi, une archéologie littéraire mobilisant les prismes d'analyse que sont la « performance » et la « posture » permet de saisir la manière dont des conférences peuvent participer à la fois d'un désir de création artistique, mais aussi de stratégies de visibilité dans un environnement médiatique concurrentiel.

5. En résumé, interroger la conférence-performance au regard du champ littéraire éclaire d'un jour nouveau l'histoire littéraire de la conférence d'écrivain, augmente la généalogie des conférences-performances, mais aussi et surtout, reflète les grandes tendances de la littérature contemporaine en contribuant à redessiner les contours de ce qui caractérise habituellement l'expérience littéraire. Dans le cadre de cet article, on donnera un aperçu de ce point de vue littéraire sur la conférence-performance à partir de quatre exemples : les conférences de Stéphane Mallarmé et de Roland Barthes illustreront ce que l'on appelle l'archéologie littéraire de la conférence-performance, les lectures poétiques d'Emmanuelle Pireyre et les causeries de David Wahl tiendront lieu d'exemples de la conférence-performance d'écrivain contemporaine.

Une archéologie littéraire de la conférence-performance

6. Deux conférences de Stéphane Mallarmé sont particulièrement intéressantes à analyser comme des « conférences-performances ». La première conférence, portant sur l'écrivain Villiers de l'Isle-Adam, est prononcée dans plusieurs villes de Belgique en 1890¹⁷ ; la seconde, intitulée « La Musique et les Lettres », est dite à Oxford et à Cambridge en 1894¹⁸. Si ces prises de parole s'inscrivent dans la vogue des conférences publiques, causeries littéraires ou de vulgarisation scientifique¹⁹, Mallarmé choisit

d'adopter une parole délibérément opaque et solennelle, et ce, au risque de déplaire au public²⁰. La commission administrative du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles prend ainsi la décision, après la déconvenue des auditeurs venus écouter les conférences du poète français, d'imposer dorénavant aux conférenciers des sujets à la portée du public. Ayant appris ces nouvelles dispositions, Mallarmé aurait répondu à la direction, faisant allusion au succès contemporain des conférences de vulgarisation scientifique : « La prochaine fois j'apporterai une boîte de physique amusante, et dès que je m'apercevrai que l'auditoire s'ennuie, je me mettrai à faire des tours²¹ ». Refusant le spectacle facile, Mallarmé n'en est pas moins amateur de théâtralité. Il décrit ainsi dans une lettre à son épouse et à sa fille la salle qui l'accueille à Cambridge, en 1894, pour sa conférence « La Musique et les Lettres » :

Il faut dire que la mise en scène était exquise : une superbe salle boisée, au beau mobilier, dans le collège de Pembroke, le soir, neuf heures, avec l'assistance dans l'ombre, une ou deux tables, au fond, portant quelques bougies : et devant la sienne, trônant, papa encadré, seul en lumière, de deux hauts candélabres d'argent. Les applaudissements, à mon entrée, à ma sortie, sans banalité, d'un tact parfait. L'amateur de raretés, en moi, a été séduit²².

7. Pour sa conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé parle dans des salles « vastes comme la Madeleine²³ », et se réjouit de l'effet que produit sa voix, dont la puissance porte autant qu'un « trombone²⁴ ». L'attention au décor, à l'éclairage et à l'acoustique manifeste la volonté du poète de tordre la situation de communication habituelle de la conférence pour la faire dériver vers une situation théâtrale. Avec la conférence publique, c'est en fait la lecture cénaculaire que Mallarmé renouvelle, moins dans l'espoir de toucher un public élargi que de créer des situations d'entente privilégiée autour d'un poème, soit la « transmission de rêveries entre un et quelques-uns », dans une « salle particulièrement sonore au rêve²⁵ ». Le discours théorique devient poème, selon l'idée romantique qu'un jugement sur l'art doit être en lui-même œuvre d'art²⁶. La conférence telle que Mallarmé la conçoit « implique que la réflexion soit interne au poème, et donc qu'il n'y ait pas en poésie de position métapoétique possible²⁷ ». Elle témoigne ainsi d'une expérience littéraire particulière qui fait dériver la conférence publique comme pratique de vulgarisation vers la lecture poétique comme pratique d'élection.
8. Un autre exemple permet, cette fois-ci, de montrer ce que les conférences d'écrivains apportent en retour à la généalogie de la conférence-performance. On peut ainsi penser les pratiques des conférenciers et plus

précisément des conférenciers-performeurs en termes de posture. La conférence de Roland Barthes intitulée « Longtemps je me suis couché de bonne heure », prononcée au Collège de France le 19 octobre 1978 permet d'illustrer la posture conférencière d'amateur. D'emblée, sur une note associée au premier manuscrit, Roland Barthes éloigne l'image du conférencier académique : « [...] je n'ai jamais bien su faire une conférence : mauvaises proportions : ni le fragment ni le cours et on ne sait à qui l'on parle, si l'on parle à qui vous aime ou à qui vous guette²⁸ ». Roland Barthes prône dans ses séminaires à l'EHESS mais aussi dans ses cours au Collège de France²⁹, une parole incertaine, qui se fraie de nouveaux chemins de pensée au risque de l'exposition, « travail au présent, sans recul, sans rétroactivité, sans protection, sans filet³⁰ ». Même si, contrairement au cours, le texte de la conférence est rédigé, il s'agit de subvertir cette dernière en proposant une « sorte de méditation sur [s]on travail³¹ ». Par ailleurs, dans cette conférence, Roland Barthes évoque son désir d'une « *vita nova* » consacrée, non plus aux articles scientifiques, mais à l'écriture d'un roman. Le théoricien souhaite désormais se mettre dans la position de « celui qui fait quelque chose, et non plus de celui qui parle sur quelque chose » et passer à un autre type de savoir, celui de l'« amateur » :

Je fais une hypothèse et j'explore, je découvre la richesse de ce qui en découle ; je postule un roman à faire, et de la sorte je peux espérer en apprendre plus sur le roman qu'en le considérant seulement comme un objet déjà fait par les autres. Peut-être est-ce finalement au cœur de cette subjectivité, de cette intimité même dont je vous ai entretenus, peut-être est-ce à la « cime de mon particulier » que je suis scientifique sans le savoir³².

9. Le savoir de l'amateur est un savoir qui se développe dans la pratique d'une activité réalisée avec goût, amour, « *amator* : qui aime et aime encore », de manière désintéressée, « pour rien³³ », et surtout sans autorité, l'amateur se déplaçant vers un domaine dont il n'est pas professionnel. On retrouve cette posture dans la *Gonzo conférence* de Fanny de Chaillé, chorégraphe et metteuse en scène, proposant une « conférence subjective sur le rock pleine d'amour³⁴ » ou encore dans les conférences d'Éric Duyckaerts se présentant comme un « chercheur amateur³⁵. »
10. Considérer les conférences d'écrivains comme des « performances » permet de rendre ces dernières à leur origine énonciative et invite à les lire autrement que comme de simples textes théoriques. Par ailleurs, certains écrivains déplacent la situation de communication habituelle de la conférence pour la faire dériver vers un autre type d'expérience, la lecture poétique pour Mallarmé, la méditation et l'expression du « moi » pour Roland Barthes. On

peut alors parler de « proto-conférences-performances ». Toutes les conférences d'écrivains ne doivent pas être lues comme telles, mais toutes sont intéressantes à réintégrer dans un contexte d'énonciation spécifique. La posture d'amateur, telle qu'elle est théorisée et incarnée par Roland Barthes, est, par ailleurs, particulièrement intéressante en ce qu'elle semble annoncer le succès de la conférence-performance comme pratique non autoritaire et subjective.

Deux exemples contemporains de conférences-performances d'écrivains

11. La conférence-performance, en tant qu'elle est investie par des écrivains contemporains, est révélatrice de grandes tendances du champ littéraire : elle rend compte de l'institutionnalisation progressive de la littérature exposée ; elle s'inscrit également dans ce que l'on appelle plus généralement le « tournant documentaire³⁶ » de l'art, faisant se mêler écriture littéraire, sciences humaines et sociales ; enfin, elle manifeste l'importance prise par l'expression « recherche création³⁷ » et interroge la spécificité cognitive de l'écriture créative par rapport à l'écriture théorique.
12. Le parcours de l'autrice Emmanuelle Pireyre est particulièrement intéressant à analyser à cet égard. Cette dernière réalise en effet depuis le début des années 2000 ce qu'elle appelle des « bed-conférences³⁸ », puis des « lectures-performances³⁹ » et enfin des « conférences-performances⁴⁰ » en s'accompagnant d'un logiciel de présentation, PowerPoint puis Prezi. L'évolution de la dénomination témoigne de l'affirmation progressive de l'expression « conférence-performance » dans le champ littéraire. On s'intéresse plus particulièrement à la conférence-performance *Chimère*⁴¹, créée en 2016 à la suite d'une résidence à Saint-Quentin-en Yvelines, et qui précède la publication du livre du même nom en 2019⁴². Alors que de nombreux artistes conférenciers-performeurs jouent avec l'objet livre ou la bibliothèque, s'inscrivant dans une « tentation littéraire⁴³ » de l'art, que l'on pense à Louise Hervé et Chloé Maillet⁴⁴ ou encore à Clémentine Mélois⁴⁵, les conférenciers-performeurs étiquetés « écrivains » interrogent plus généralement par leur geste ce qui définit la littérature. Ce discours réflexif a valeur de statement, de discours d'accompagnement, et contribue à publier la conférence-performance comme « conférence-performance d'écrivain ». Emmanuelle Pireyre projette ainsi au cours de sa conférence *Chimère* un schéma du livre à venir, ainsi que des vidéos où on la voit faire son travail d'« auteur de littérature », c'est-à-dire lire de la pragmatique

linguistique, *Défense et Illustration de la langue française* de Joachim Du Bellay, et mener une enquête sur les OGM à la suite d'une commande d'article du *Libé des écrivains*⁴⁶. Ces vidéos rendent compte de la pratique de l'autrice, à la fois lectrice et enquêtrice, et inscrivent la littérature dans le tournant documentaire de l'art. En effet, alors que des formes littéraires comme l'« érudition imaginaire⁴⁷ », l'« essai-mémoire⁴⁸ », ou encore la « fiction encyclopédique⁴⁹ » impliquent des enquêtes se déployant dans les bibliothèques ou centres d'archives, la conférence-performance ajoute à ces modes d'investigation l'enquête réalisée sur le terrain⁵⁰ : Emmanuelle Pireyre rencontre ainsi divers « experts » sur la question des OGM et filme ses entretiens avec la complicité de l'artiste vidéaste Olivier Bosson. Un lien sur le site de l'autrice permet d'accéder au site Remue.net qui archive ces vidéos⁵¹. Ces entretiens semblent témoigner d'un usage plus sérieux de la figure journalistique qu'Emmanuelle Pireyre revêt parodiquement dans les vidéos de ses performances, que l'on pense à *Mes vêtements ne sont pas des draps de lit* où l'autrice parle avec un faux micro vissé sur un manche à balais, ou à *Lynx* où elle mime une présentatrice télévisée affublée d'une chapka dans un décor de montagne.

13. Cependant ces entretiens filmés, matériaux documentaires, sont retravaillés par la fiction. De la même manière que la conférence-performance se constitue comme une « fiction d'énonciation savante⁵² », le logiciel de présentation devient le lieu d'une fiction de document. Dans l'une de ces vidéos, on voit par exemple Emmanuelle Pireyre déambuler dans les couloirs de ce qui semble être un laboratoire, aux côtés d'un acteur en blouse blanche lui expliquant les étapes de développement d'un embryon homme-chien. Le discours de ce dernier réactive le vocabulaire utilisé par le chercheur en biologie de la reproduction animale, Olivier Sandra, rencontré par Emmanuelle Pireyre au cours de son enquête réelle. Dans l'entretien filmé et archivé sur le site littéraire Remue.net, l'emploi du conditionnel, la récurrence du verbe « imaginer » témoignent du fait que la création d'un homme-chien reste une hypothèse fictionnelle. Dans l'extrait vidéo projeté lors de la conférence-performance, les précautions oratoires disparaissent, l'hypothèse est véritablement incarnée : il s'agit de discuter pragmatiquement des étapes concernant la création en cours de cette chimère. Le logiciel de présentation, habituellement dévolu dans une conférence au régime de la preuve, devient ainsi le lieu d'une fiction par bribes, dérivant vers le film d'horreur.
14. Comme elle est associée à une esthétique de l'absurde, la fiction est cependant prise au « second degré⁵³ ». Cette esthétique contribue à rendre le spectateur attentif aux « éléments du réel⁵⁴ » importés, ici les éléments du

discours scientifique. La conférence-performance se constitue ainsi comme un dispositif mobilisant divers supports, discours, vidéos, invitant à observer les lieux de jonction, de glissement entre éléments factuels et fictionnels. En cela, elle est par excellence ce qu'Emmanuelle Pireyre appelle une « fiction documentaire⁵⁵ ». Alors que la fiction traditionnelle, assimilée au grand écran de cinéma, implique une lecture ou un visionnage « immersif⁵⁶ », la fiction documentaire se rapproche des écrans d'ordinateur « dont nous sommes pour une part nous-mêmes le projectionniste », ce qui implique que « nous nous oublions en fait assez peu » et que « nous commentons à voix haute le spectacle au fur et à mesure de son déroulement⁵⁷ ». La fiction documentaire implique ainsi une oscillation entre immersion et critique distanciée, ce que l'on pourrait décrire en termes attentionnels comme un dispositif « nous invit[ant] à nous absorber dans l'attention représentée (et dans l'univers où elle nous plonge), tout en nous faisant garder un pied dans la situation réelle d'où nous considérons cette attention⁵⁸ ». La conférence-performance devient dès lors l'exemple prototypique de la « fiction documentaire », concept littéraire pensé *a priori* pour le livre. Plus que jamais l'œuvre d'Emmanuelle Pireyre associant divers supports dans ce que Marie-Jeanne Zenetti appelle un « dispositif médiatique⁵⁹ », témoigne ainsi de l'extension de l'expérience littéraire, tout en maintenant une exigence critique à l'égard des discours⁶⁰.

15. David Wahl publie, lui, ses « causeries » sous la forme de performances et de livres. Il s'agit, comme l'écrit l'auteur sur son site web, de raconter des « histoires vraies », mais d'une manière qui rappelle à la fois le conte et la « relation de voyage extraordinaire⁶¹ ». David Wahl refuse le terme de « conférence », préférant se présenter, dans la lignée de Walter Benjamin, comme un « raconteur⁶² ». Si la chimère est au cœur de la conférence précédemment évoquée, on peut dire que le « monstre » est au fondement des causeries de David Wahl. La scénographie de ces dernières est ainsi pensée sur le modèle du cabinet de curiosités : on trouve par exemple sur un petit guéridon des bougies, un crâne, un verre à pied accompagné d'un flacon ouvragé⁶³. Or, le cabinet de curiosités, mêlant objets naturels et artificiels rapportés de l'époque des grandes découvertes, tente justement d'expliquer le monde par ses étrangetés⁶⁴. Dans un texte publié dans la *Revue des Deux Mondes*, en 2008, David Wahl revient sur l'étymologie du mot « monstre », le verbe latin *monere* qui signifie « avertir⁶⁵ ». Si le monstre peut désigner ce qui, par le processus de falsifiabilité⁶⁶, a été porté au-delà des limites mouvantes du champ scientifique, ce que Michel Foucault appelle la « tératologie des savoirs⁶⁷ », il peut également devenir le synonyme d'une possible dérivation des sciences contemporaines. La causerie ne correspond pas seulement à un dépaysement épistémologique, elle permet également de

« questionn[er] notre époque agitée⁶⁸ », le causeur jouant ainsi le rôle « cognitif de penseur éveillé⁶⁹ ». David Wahl revient par exemple dans *Le Sale Discours* sur l'étymologie du mot *chimie* : « Pour marquer le coup de sa nouvelle respectabilité, l'alchimie devint la chimie. Ce qui, soit dit en passant, me semble un choix des plus étranges, puisqu'une des étymologies de chimie provient du grec *χημεία* (*khêmeia*), qui signifie "magie noire"⁷⁰ ». Cette précision étymologique permet de conférer à la discipline une épaisseur temporelle, et de rappeler dans quelle mesure les sciences dites exactes aujourd'hui peuvent toujours mettre en jeu des éléments, croyances, désirs de puissance relatifs aux savoirs du passé. Ainsi, David Wahl passe de l'évocation de l'alchimie comme volonté de transformer la matière à celle de la radioactivité comme nouvelle puissance de métamorphose. Le causeur évoque les croyances faisant du radium le nouvel « élixir de jouvence⁷¹ » au début du *xx^e* siècle, et l'anecdote du champion de golf Byers qui, attribuant ses records à une boisson radioactive, le Radithor, est mort, les os irradiés par la boisson. Les causeries de David Wahl peuvent ainsi être considérées comme un laboratoire attentionnel à double titre : elles invitent le spectateur, comme pour la conférence-performance d'Emmanuelle Pireyre, à être attentif aux jeux entre fiction et factualité et, par ailleurs, elles s'intéressent aux détails marginaux de l'histoire du savoir, attirant notre attention sur ces derniers, selon ce que Christophe Hanna appelle une « poétique de la remarque⁷² ». En cela, les conférences-performances participent doublement de la recherche création en littérature : dans une perspective « épistémocritique⁷³ », elles se constituent comme un lieu d'interrogation, de liaison des discours scientifiques ; dans une perspective issue des *media studies*, et dans la mesure où elles mobilisent à la fois un texte, un corps et un appareillage technique, les conférences-performances se doublent d'une réflexion sur les modes d'attention sollicités par ce qui se constitue non plus comme un seul texte mais comme un « objet » littéraire.

16. La notion de « conférence-performance », au-delà même de la diversité des pratiques qu'elle recouvre, constitue ainsi un prisme d'analyse particulièrement intéressant pour les études littéraires. Elle permet d'interroger l'œuvre et l'expérience littéraire à partir d'une pratique qui se constitue comme le lieu d'une triple convergence, celle des arts muets vers le langage, celle des arts bavards vers la représentation corporelle, et celle, plus générale, des arts vers les disciplines scientifiques. Elle semble également incarner ce qu'Yves Citton appelle de ses vœux dans sa défense des études littéraires, à savoir une « société de l'interprétation » plutôt qu'une « société de la connaissance ». La conférence-performance, dans la mesure où elle est associée à une forte incarnation, à une interprétation du monde mêlant fantasmes et histoire personnels, fiction et factualité, suscite

en retour un désir d'enquête chez les spectateurs, par adhésion ou contradiction avec le discours tenu sur scène. Comme l'écrit Yves Citton, l'interprétation, contrairement au discours de connaissance qui s'impose de lui-même, « ne tire sa force que d'être reçue par d'autres interprètes⁷⁴ ». En tant que spectateur d'une conférence-performance, nous sommes ainsi invités à juger de la justesse d'une interprétation. Celle-ci peut relancer la question de la factualité, mais aussi celle de la méthode d'enquête présentée, des sources mobilisées, du point de vue adopté. Olivier Bosson insiste sur la manière dont tout spectateur est un conférencier potentiel : « On se réfère à, on confère sans cesse. On est des conférenciers depuis qu'on est des spectateurs⁷⁵ ». Contre le paradigme naïf de la transmission transparente et immédiatement efficace des connaissances, la conférence-performance transmet ainsi l'exigence d'un rapport intime, personnel aux savoirs.

Bibliographie :

Angenot Marc, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans *La politique du texte : Enjeux sociocritiques*, Neefs Jacques et Ropars Marie-Claire (dir.), Presses universitaires de Lille, 1992. URL : <http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/04/Que-peut-litt%C3%A9rature.pdf> [consulté le 2 avril 2020].

Athanassopoulos Vangelis, « L'art comme production de connaissance : entre théorie et pratique », *Marges*, n° 22, 2016, p. 75-86.

Athanassopoulos Vangelis (dir.), *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les presses du réel, coll. Figures, 2018.

Barthes Roland, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Seuil, 1978.

Barthes Roland, *Le Discours amoureux, Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976*, suivi de *Fragments d'un discours amoureux : inédits*, Paris, Seuil, coll. Traces Écrites, 2007.

Barthes Roland, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Œuvres complètes*, t. v, 1977-1980, Paris, Seuil, 1995, p. 459-470.

Beauvoir (de) Simone, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963.

Bellon Guillaume, *Une Parole inquiète. Barthes et Foucault au Collège de France*, Grenoble, ELLUG, coll. La fabrique de l'œuvre, 2012.

Benjamin Walter, *Le raconteur. À propos de l'œuvre de Nicolas Leskov suivi d'un Commentaire de Daniel Payot*, Strasbourg, Circé (1936) 2014, trad. par Muller Sibylle.

Bensaude-Vincent Bernadette, *L'Opinion publique et la science. À chacun son ignorance*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 2000.

Bonsel Olivier (dir.), *Protocoles éditoriaux. Qu'est-ce que publier ?*, Paris, Armand Colin, 2013.

Bosson Olivier, *L'Échelle 1 :1 : Pour les performances conférences et autres live*, Paris, Van Dieren, 2011.

Caillet Aline, Pouillaude Frédéric, *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

Chassain Adrien, « Roland Barthes : Les pratiques et les valeurs de l'amateur », *Fabula LHT*, n° 15, octobre 2015. URL : <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html> [consulté le 2 avril 2020].

Citton Yves, *L'Avenir des Humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, Paris, La Découverte, 2010.

Citton Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. La Couleur des idées, 2014.

Demanze Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti, coll. Les Essais, 2019.

Eunyoung Lee, *Au plaisir de savoir : l'invention des conférences populaires : Paris 1860-1914*, Thèse de doctorat en Histoire et civilisation, Paris, EHESS, 2016.

Fox Robert, « Les conférences mondaines sous le Second Empire », *Romantisme*, n° 65, 1989, p. 49-50.

Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987.

Goffman Erving, *Façons de parler*, Paris, Les éditions de Minuit (1981) 1987, trad. par Kihm Alain.

Hanna Christophe, « Attention et valorisation : esquisse d'une poétique de la remarque », dans *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Citton Yves (dir.), Paris, La Découverte, coll. Sciences humaines, 2014, p. 239-251.

Houdart-Merot Violaine, *La création littéraire à l'université*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. Libre cours, 2018.

Illouz Jean-Nicolas, « Mallarmé "prose libriste" », *Hypérion. On the future of aesthetics*, vol. IX, n° 3, hiver 2015.

Landerouin Yves, *La critique créative. Une autre façon de commenter les œuvres*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. Le dialogue des arts, 2016.

Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 2003.

Mallarmé Stéphane, *Correspondances IV*, Paris, Gallimard, coll. nrf, 1973.

Meizoz Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007.

Mougin Pascal (dir.), *La tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, coll. Figures, 2017.

Noguez Dominique, « Le grantécrivain. D'André Gide à Marguerite Duras », *Le Débat*, n° 86, avril 1995, p. 29-40.

Parikka Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?*, Grenoble, Université Grenoble Alpes éditions (2012) 2017, trad. par Degoutin Christophe.

Pireyre Emmanuelle, *Mes vêtements ne sont pas des draps de lit*, Bed-conférence, 2000. URL : <https://www.emmanuellepireyre.com/scene-performances/mes-vetements-ne-sont-pas-des-draps-de-lit/> [consulté le 2 avril 2020].

Pireyre Emmanuelle, *Lynx*, conférence de montagne, 2010. URL : <https://www.emmanuellepireyre.com/scene-performances/lynx/> [consulté le 2 avril 2020].

Pireyre Emmanuelle, *Chimère*, 2016. URL : <https://www.emmanuellepireyre.com/scene-performances/chimere/> [consulté le 2 avril 2020].

Pireyre Emmanuelle, « Fiction documentaire », *Devenirs du roman*, Paris, Inculte, 2007. URL : <https://www.emmanuellepireyre.com/theorie/> [consulté le 2 avril 2020].

Pireyre Emmanuelle, « La pyrale infernale des OGM », *Libé des écrivains*, 19 mars 2014. URL : <https://www.emmanuellepireyre.com/theorie/> [consulté le 2 avril 2020].

Pireyre Emmanuelle, « Entretiens et Emouvantes rencontres », *Remue.net*. URL : <http://remue.net/Entretiens-et-Emouvantes-rencontres> [consulté le 2 avril 2020].

Pireyre Emmanuelle *Féerie générale*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2012.

Pireyre Emmanuelle, *Chimère*, Éditions de l'Olivier, 2019.

Rivallain Josette, « Cabinets de curiosité. Aux origines des musée », *Outre-mers*, t. 88, n° 332-333, 2^e semestre 2001.

Rosenthal Olivia, Ruffel Lionel (dir.), *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, *Littérature*, n° 160, 2010.

Rosenthal Olivia, Ruffel Lionel (dir.), *La Littérature exposée 2*, *Littérature*, n° 192, 2018.

Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

Uhl Magali, « Le mode "conférence". Un acte performatif, ludique et réflexif », *Inter*, n° 115, 2013. URL : id.erudit.org/iderudit/70115ac [consulté le 2 avril 2020].

Valéry Paul, *Philosophie de la danse*, Paris, Allia, 2015.

Vasset Philippe, « Écrire en position de faiblesse », *Feuilleton*, n° 18, Paris, Éditions du Sous-sol, 2016, p. 120-125.

Wahl David, « L'évangile du monstre », *Revue des deux mondes*, décembre 2008, p. 135-142.

Wahl David, *Traité de la boule de cristal*, Paris, Riveneuve éditions – Archimbaud éditeur, 2014.

Wahl David, *Histoire spirituelle de la danse*, Paris, Riveneuve éditions – Archimbaud éditeur, 2015

Wahl David, *La Visite curieuse et secrète*, Paris, Riveneuve éditions – Archimbaud éditeur, 2015

Wahl David, *Le Sale Discours*, Paris, Éditions Premier Parallèle, 2018.

Zenetti Marie-Jeanne, « Une téatologie du savoir : chimères littéraires d'Emmanuelle Pireyre », *Revue des Sciences Humaines*, Université de Lille, 2018.

Zenetti Marie-Jeanne, « Un effet d'enquête », *Atelier de théorie littéraire de Fabula*. URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Effet_d_enquete#_ftn17 [consulté le 2 avril 2020].

Notes :

-
- ¹ Simone de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 50-51.
- ² Dominique Noguez, « Le grantécrivain. D'André Gide à Marguerite Duras », *Le Débat*, n° 86, avril 1995, p. 29-40.
- ³ Selon Vangelis Athanassopoulos l'expression apparaît dans les années 1990 dans le champ de la danse contemporaine. Voir Vangelis Athanassopoulos, « L'art comme production de connaissance : entre théorie et pratique », *Marges*, n° 22, 2016, p. 76.
- ⁴ Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, Paris, Allia, 2015.
- ⁵ Erving Goffman, « La Conférence », *Façons de parler*, Paris, Les Éditions de Minuit (1981) 1987, trad. par Alain Kihm, p. 174.
- ⁶ Olivia Rosenthal, Lionel Ruffel (dir.), *Littérature*, n° 160, *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, avril 2010.
- ⁷ David Ruffel, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, n° 160, *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, avril 2010, p. 64.
- ⁸ Philippe Vasset, « Écrire en position de faiblesse », *Feuilleton*, n° 18, Paris, Éditions du Sous-sol, 2016, p. 122.
- ⁹ Éric Duyclaerts, « Les "conférences-performances" », entretien réalisé par Sylvie Roques et Georges Vigarello, *Communications*, n° 92, 2013, p. 232.
- ¹⁰ Olivier Bomsel, « Vers une économie des médias », dans *Protocoles éditoriaux. Qu'est-ce que publier ?* Olivier Bomsel (dir.), Paris, Armand Colin, 2013, p. 231.
- ¹¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987.
- ¹² Erving Goffman, *Façons de parler*, op. cit., p. 199.
- ¹³ Ce sont les deux références principales de la partie historique de l'ouvrage récemment paru, consacré à la conférence-performance. Voir Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les presses du réel, coll. Figures, 2018.
- ¹⁴ Jussi Parikka, *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?*, Grenoble, Université Grenoble Alpes éditions (2012) 2017, trad. par Christophe Degoutin.
- ¹⁵ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- ¹⁶ Lee Eunyoung, *Au plaisir de savoir : l'invention des conférences populaires : Paris 1860-1914*, Thèse de doctorat en Histoire et civilisation, Paris, EHESS, 2016.
- ¹⁷ Stéphane Mallarmé, « Villiers de l'Isle-Adam », *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 2003.
- ¹⁸ Stéphane Mallarmé, « La Musique et les lettres », *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (éd.), op. cit.
- ¹⁹ Robert Fox, « Les conférences mondaines sous le Second Empire », *Romantisme*, n° 65, 1989, p. 49-50.
- ²⁰ Dans une lettre à Marie et à Geneviève Mallarmé datée du 14 février 1890, le poète évoque la sortie à Anvers d'un colonel dès ses premiers mots. Voir Stéphane Mallarmé, *Correspondances IV*, Paris, Gallimard, coll. nrf, 1973, p. 57.
- ²¹ Stéphane Mallarmé, *Correspondance IV*, op. cit., p. 61-62.
- ²² *Ibid.*, p. 235-36.
- ²³ *Ibid.*, p. 52.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 57.
- ²⁵ Stéphane Mallarmé, « La Musique et les lettres », *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (éd.), op. cit. p. 70.
- ²⁶ « Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même une œuvre d'art, soit dans sa matière, comme présentation de l'impression dans son devenir, soit par sa beauté de forme et sa liberté de ton dans l'esprit de l'antique satire romaine, n'a pas droit de cité au royaume de l'art. » Fragment 117 du Lycée

cité par Yves Landerouin, *La critique créative. Une autre façon de commenter les œuvres*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. Le dialogue des arts, 2016.

²⁷ Jean-Nicolas Illouz, « Mallarmé "proselibriste" », *Hypérion. On the future of aesthetics*, vol. IX, n° 3, hiver 2015, p. 152.

²⁸ Guillaume Bellon, *Une parole inquiète. Barthes et Foucault au Collège de France*, coll. La fabrique de l'œuvre, Grenoble, ELLUG, 2012, p. 88.

²⁹ Dans sa leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France, Roland Barthes propose ainsi d'« alléger » le pouvoir de sa parole enseignante en valorisant le fragment à l'écrit, la digression à l'oral. Voir Roland Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Seuil, 1978, p. 42-43.

³⁰ Roland Barthes, *Le Discours amoureux, Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976*, suivi de *Fragments d'un discours amoureux : inédits*, avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition de Claude Coste, Paris, Seuil, coll. Traces Écrites, 2007, p. 320.

³¹ Guillaume Bellon, *Une parole inquiète. Barthes et Foucault au Collège de France*, op. cit., p. 88.

³² Roland Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », dans *Œuvres complètes*, t. V, 1977-1980, Paris, Seuil, 1995, p. 470.

³³ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Seuil, 2002, p. 632. Cité par Adrien Chassain dans « Roland Barthes : Les pratiques et les valeurs de l'amateur », *Fabula LHT*, n° 15, octobre 2015. URL : <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html> [consulté le 2 avril 2020].

³⁴ Fanny de Chaillé, *Gonzo Conférence*, 2007.

³⁵ Éric Duyckaerts, Conférence à l'ENS organisée par Chloé Lavalette et Chloé Galibert-Laîné dans le cadre de l'atelier laboratoire « Performer la pensée », SACRE (PSL), 27 avril 2018. L'artiste revendique par ailleurs pour lui-même le désir de « *vita nova* » de Barthes, souhaitant ne réaliser plus que des « conférences » et non des « conférences-performances ».

³⁶ Aline Caillet, Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

³⁷ Violaine Houdart-Mérot souligne le fait que la littérature est exclue des réflexions artistiques sur la recherche création, ce qu'elle explique de manière institutionnelle par le fait que cette dernière dépend du Ministère de la Recherche et non de la Culture. Voir Violaine Houdart-Mérot, « La recherche en création », *La création littéraire à l'université*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Libre cours », 2018.

³⁸ Emmanuelle Pireyre, *Mes vêtements ne sont pas des draps de lit*, Bed-conférence, 2000. URL : <https://www.emmanuellepireyre.com/scene-performances/mes-vetements-ne-sont-pas-des-draps-de-lit/> [consulté le 2 avril 2020].

³⁹ Emmanuelle Pireyre, *Lynx*, conférence de montagne, 2010. URL : <https://www.emmanuellepireyre.com/scene-performances/lynx/> [consulté le 2 avril 2020].

⁴⁰ On peut ainsi évoquer la variante de la lecture-performance *Lynx* intitulée « *Rêve et Travail. Trousse de secours en période de crise* », présentée en mars 2014 avec Gilles Weinzaepflen au sein de la programmation spécifique de « conférences-performances » du théâtre du Rond-Point, intitulée « *Trousses de secours en période de crise* ». URL : <https://www.emmanuellepireyre.com/scene-performances/reve-et-travail/> [consulté le 2 avril 2020].

⁴¹ Emmanuelle Pireyre, *Chimère*, 2016. URL : <https://www.emmanuellepireyre.com/scene-performances/chimere/> [consulté le 2 avril 2020].

⁴² Emmanuelle Pireyre, *Chimère*, Éditions de l'Olivier, 2019.

⁴³ Pascal Mouglin (dir.), *La tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, coll. Figures, 2017.

⁴⁴ On peut ainsi évoquer la publication par le collectif du feuilleton *Attraction étrange*, mêlant divers traits de la littérature de genre, science-fiction, fantastique à une intrigue rappelant les romans de

Stendhal, dans un journal local en parallèle de l'exposition réalisée au Centre d'art contemporain La synagogue de Delme de février à mai 2012.

⁴⁵ Clémentine Mélois, *Licence Poétique*, Paris, Théâtre du Rond-Point, mars 2015. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=V2DTMYImxsk> [consulté le 2 avril 2020].

⁴⁶ Emmanuelle Pireyre, « La pyrale infernale des OGM », *Libé des écrivains*, 19 mars 2014. URL : https://www.liberation.fr/futurs/2014/03/19/la-pyrale-infernale-des-ogm_988372 [consulté le 2 avril 2020].

⁴⁷ Nathalie Piégay-Gros, *L'Érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009.

⁴⁸ Marielle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, coll. L'Extrême Contemporain, 2006, p. 285.

⁴⁹ Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Corti, coll. Les Essais, 2015.

⁵⁰ Pour une analyse précise de la notion d'« enquête » en littérature, voir Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti, coll. Les Essais, 2019 ; Marie-Jeanne Zenetti, « Un effet d'enquête », *Atelier de théorie littéraire de Fabula*. URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Effet_d_enquete#_ftn17 [consulté le 2 avril 2020]. Pour une analyse de la notion de « terrain » et des rapports que le champ littéraire entretient avec cette dernière, voir le travail de Mathilde Roussigné, *Enquêtes en terrains sensibles : formes et pratiques contemporaines de la littérature documentaire*, thèse en préparation sous la direction de Lionel Ruffel à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis.

⁵¹ Emmanuelle Pireyre, « Entretiens et émouvantes rencontres », *Remue.net*, janvier 2016. URL : <http://remue.net/Entretiens-et-Emouvantes-rencontres> [consulté le 2 avril 2020].

⁵² Magali Uhl, « Le mode "conférence". Un acte performatif, ludique et réflexif », *Inter*, n° 115, 2013 ; URL : id.erudit.org/iderudit/70115ac [consulté le 2 avril 2020].

⁵³ Emmanuelle Pireyre *Féerie générale*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2012, p. 203.

⁵⁴ Emmanuelle Pireyre, « Un environnement assez contraignant pour les datas », dans *Devenirs du roman II, écritures et matériaux*, Paris, Inculte, 2014, p. 43. URL : <https://www.emmanuellepireyre.com/theorie/> [consulté le 2 avril 2020].

⁵⁵ Emmanuelle Pireyre, « Fictions documentaires », dans *Devenirs du roman*, Paris, Inculte, 2007. URL : <https://www.emmanuellepireyre.com/theorie/> [consulté le 2 avril 2020].

⁵⁶ Notion développée par Jean-Marie Schaeffer pour désigner un transport entier dans la fiction et un décrochage de l'attention au monde environnant. Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

⁵⁷ Emmanuelle Pireyre, « Fictions documentaires », art. cit.

⁵⁸ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. La Couleur des idées, 2014, p. 236.

⁵⁹ Marie-Jeanne Zenetti, « Une tératologie du savoir : chimères littéraires d'Emmanuelle Pireyre », *Revue des Sciences Humaines*, Université de Lille, 2018. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02008517/> [consulté le 2 avril 2020].

⁶⁰ Pour Marc Angenot, la littérature « vient prendre la parole et travailler avec les "mots de la tribu" après que tous les autres discours ont dit ce qu'ils avaient à dire, et notamment les discours de certitude et d'identité ». La littérature se caractérise par une reprise de ces discours au second degré pour « manifester ce qui se dissimule sous la logique apparente du discours social ». Voir Marc Angenot, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans *La politique du texte : Enjeux sociocritiques*, Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), Presses universitaires de Lille, 1992. URL : <http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/04/Que-peut-litt%C3%A9rature.pdf> [consulté le 2 avril 2020].

⁶¹ Présentation des causeries sur le site personnel de l'auteur. URL : <http://davidwahl.fr/category/causeries/> [consulté le 2 avril 2020].

⁶² Walter Benjamin, *Le raconteur. À propos de l'œuvre de Nicolas Leskov suivi d'un Commentaire de Daniel Payot*, Strasbourg, Circé (1936) 2014, trad. par Sibylle Muller.

⁶³ David Wahl, *Histoire spirituelle de la danse*, Paris, Maison de la Poésie, février 2017.

⁶⁴ Josette Rivallain, « Cabinets de curiosité. Aux origines des musée », *Outre-mers*, t. 88, n° 332-333, 2^e semestre 2001, p. 18.

⁶⁵ David Wahl, « L'évangile du monstre », *Revue des deux mondes*, « La place du monstre », décembre 2008, p. 43.

⁶⁶ Karl Popper, *La Logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot (1959) 1973.

⁶⁷ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Leçon inaugurale au Collège de France, Paris, Gallimard, 1970, p. 35. Cité par Marie-Jeanne Zenetti dans « Une tératologie du savoir. Chimères littéraires d'Emmanuelle Pireyre », art. cit.

⁶⁸ David Wahl, Présentation générale sur le site de l'auteur. URL : <http://davidwahl.fr/> [consulté le 2 avril 2020].

⁶⁹ Bernadette Bensaude-Vincent, *L'opinion publique et la science. À chacun son ignorance*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 2000, p. 223.

⁷⁰ David Wahl, *Le Sale Discours*, Paris, Éditions Premier Parallèle, 2018, p. 51.

⁷¹ *Ibid.*, p. 58.

⁷² La poétique de la remarque est une « manière singulière de rediriger notre attention vers tel ou tel aspect méconnu de notre environnement, en exploitant astucieusement certaines dispositions attentionnelles locales ». Voir Christophe Hanna, « Attention et valorisation : esquisse d'une poétique de la remarque », dans *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Yves Citton (dir.), Paris, La Découverte, coll. Sciences humaines, 2014, p. 126.

⁷³ La perspective épistémocritique en littérature consiste « devant un texte, à se poser la question des usages que fait ce dernier de ce qui relève des savoirs, parfois des sciences, au sens le plus élaboré de ce mot ». Voir l'éditorial du site *Épistémocritique. Littérature et savoirs*. URL : <http://epistemocritique.org/2663-2/> [consulté le 2 avril 2020].

⁷⁴ Yves Citton, *L'Avenir des Humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, Paris, La Découverte, 2010, p. 67.

⁷⁵ Olivier Bosson, *L'Échelle 1 :1 : Pour les performances conférences et autres live*, Paris, Van Dieren, 2011, p. 13.