Mosaïque
ISSN : 2105-1100
Publisher : Université de Lille

24 | 2025
Mondes émotionnels et recherche : un laboratoire de l'intime en SHS

Penser avec l'émotion : pour une épistémologie de la conférence-performance

Thinking with emotion: towards an epistemology of the lecture-performance

Hala Habache

https://www.peren-revues.fr/mosaique/2910

DOI : 10.54563/mosaique.2910

Electronic reference
Hala Habache, « Penser avec l'émotion : pour une épistémologie de la conférence-performance », *Mosaïque* [Online], 24 | 2025, Online since 09 janvier 2026, connection on 13 janvier 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/mosaique/2910

Copyright
CC-BY

Penser avec l'émotion : pour une épistémologie de la conférence-performance

Thinking with emotion: towards an epistemology of the lecture-performance

Hala Habache

OUTLINE

Introduction
L'émotion comme méthode : incarner la recherche
(Re)chercher avec le sensible
Faire corps avec les archives : gestes intimes, gestes de chercheur
La conférence-performance : faire du *je* un *nous*
L'émergence de la conférence-performance : une nouvelle scène de la recherche ?
Heuristique des émotions : mettre sa recherche en scène
Conclusion : pour une restitution incarnée et élargie du savoir

TEXT

Introduction

1 Il convient aujourd'hui de se détourner de l'opposition binaire, factice à bien des égards, entre la raison d'une part, et l'émotion de l'autre. Comme si la seconde n'était que le signe d'une individualité voire d'une intimité à proscrire, dénuée de tout intérêt pour la recherche, sans incarner l'objectivité scientifique dont la première, porteuse du savoir, serait la garante. Cette attitude constitutive de la posture dominante, *a priori* incarnée par tout chercheur, découlerait en partie du legs cartésien amorcé en 1649 dans *Les Passions de l'âme*, Descartes postulant le primat de la raison sur l'émotion, comprise comme passion dénuée d'objectivité. Une position longtemps répandue – nos affects ne sauraient être porteurs de scientificité – en témoignent la philosophie des Lumières ou la neutralité à l'œuvre dans l'écriture de l'Histoire. Pourtant, au sein des sciences humaines et sociales, l'émotion trouve dorénavant une place : elle n'est plus ignorée dans la construction du savoir, notamment depuis le tour-

nant affectif des années 1990, à partir duquel nous assistons à la réévaluation de son rôle critique (Damasio, 1994 ; Ahmed, 2004 ; Clough, 2007). Ces années marquent une rupture avec l'héritage cartésien et, par la pluralité des approches qui envisagent l'émotion, révèlent le manque de consensus autour d'un terme qui, selon les périodes et les disciplines, traduit des réalités divergentes. S'il n'existe pas une seule et unique définition de l'émotion, elle sera envisagée tout au long de cet article dans une acception psychologique. Par émotion, j'entendrai le surgissement inattendu, intense et bref, d'un état psychique, un affect, face à une situation donnée (étonnement, émerveillement, sidération, etc.).

2 Relevant d'épistémologies féministes, *The Cultural Politics of Emotions* de Sara Ahmed (2004) me permet d'aller plus loin et d'envisager les émotions comme ces pratiques culturelles et sociales qui affectent nos discours. Loin de lier l'expérience sensible à une pure subjectivité, Ahmed considère qu'il existe des relations possibles entre nos représentations et nos émotions, produisant un sens social et critique. Les textes fondateurs de la théorie des émotions des trois (voire quatre) dernières décennies semblent avoir tenté de résoudre une contradiction : si « l'émotion nourrit la recherche au sens où elle fournit une motivation psychologique fondamentale » (Petit, 2022 : 9), pourquoi existe-t-il encore quelques réticences à son usage ? Est-ce que je ne parle pas toujours de moi dans la mesure où si je choisis de traiter un sujet au-dessus d'un autre, un penchant personnel en constituerait la raison ? En France, le formalisme académique, écrit et oral, m'intimant tacitement l'ordre de m'effacer (*je*) derrière le deuxième pronom du pluriel (*nous*), se présente communément comme le partage le plus juste du savoir, niant mon implication dans mes recherches, bien que se jouent, par ma sensibilité, les possibilités d'un renouvellement méthodologique et de production d'hypothèses inédites :

> Dans notre vie quotidienne, l'émotion joue un rôle moteur d'évaluation et de filtre des données utiles pour décider ce que l'on doit faire, en même temps qu'elle dirige notre attention vers ce qui compte vraiment pour effectuer nos choix. Appliquée au contexte scientifique, (…) l'émotion donne un signal de ce qu'il est pertinent de voir et de prendre en compte dans les données de la recherche (*ibid.* : 29).

Comment parvenir alors à appliquer durablement cette posture dans le contexte académique ? Ces dernières années sont le théâtre de l'émergence de pratiques de la recherche sur l'Hexagone mettant en scène l'implication de chercheurs dans leurs travaux scientifiques, par le biais de la conférence-performance, ou conférence-performée, une modalité de restitution du savoir pratiquée plus largement dans le monde anglo-saxon, définie en ces termes par Magali Uhl :

> La conférence-performance est un genre hybride. Elle se situe au croisement de l'art conceptuel et de la performance historique à visée politique, tout en intégrant parallèlement une dimension narcissique plus actuelle. On pourrait la définir comme une action conceptuelle dans laquelle la présence et le corps de l'artiste sont centraux (comme dans la performance classique), mais où interviennent aussi, et d'une manière caractéristique, le langage et l'idée propres au courant conceptuel. Lors d'une conférence performance, le savoir et l'action se font face et se distribuent les rôles : celui du conférencier face à son auditoire, celui du performeur face à son public, mais pour une seule et même incarnation (Uhl, 2013 : 36).

L'intérêt de la conférence-performance est de se présenter à mi-chemin entre rigueur académique et modalité d'écriture alternative. Elle se caractérise par une origine plurielle, remontant à des pratiques politiques et militantes héritées des années 1960 et des contextes de contre-culture, ainsi qu'à l'histoire de l'art (cf. *infra*). Cette pratique affirme l'engagement du chercheur dans son discours, indiquant la volonté « d'identifier une manière particulière de lier discours et incarnation du discours (…) à la croisée des arts plastiques et des arts de la scène » (Ruby, 2018).

3 Dans l'historiographie française actuelle, diverses publications cherchent à définir cette modalité performée, de l'ouvrage *Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence-performance* (2018) édité par Vangelis Athanassopoulos, au cinquième numéro de la revue *Déméter*, « La conférence comme performance : formes et actes du discours (XIXe-XXIe siècles) » (2020) sous la direction de Bénédicte Boisson, Laurence Corbel, Anne Creissels et Camille Noûs, en passant par l'ouvrage d'Emmanuelle Pireyre, *La performance narrative – Art, Littérature, Scène* (2025). Je précise que Pireyre évoque

plutôt la « performance narrative », une pratique dont la forme, sobre, s'attache avant tout à mettre la parole au centre. Toujours dans le contexte français, la conférence-performance est, de surcroît, l'objet de manifestations scientifiques ; du colloque interdisciplinaire *La conférence comme performance*, organisé par l'Université Rennes 2, le Musée de la danse et l'EESAB, en mars 2017 à celui du Centre culturel international de Cerisy, en septembre 2024, *La performance comme méthode. Quand les arts vivants rencontrent les sciences sociales*, organisé par Marion Boudier, Yann Calbérac, Chloé Déchery et Michel Lussault. Boudier et Déchery sont par ailleurs les instigatrices du programme « Performer les savoirs », initié en 2018, très actif depuis, « défend[ant] une démarche de recherche "traversée par la création", c'est-à-dire une méthodologie renouvelant les liens entre élaboration théorique et expérimentation pratique »[1].

4 Dans ma conception et ma pratique de la conférence-performance, le texte constitue l'élément par lequel il devient possible d'user de mes émotions pour créer un sens subjectif, mais arborant un dessein scientifique. Pour moi, la conférence-performance est une restitution de recherches dans une mise en scène de l'intime, par le biais de la lecture, en public (à l'occasion, par exemple, d'un colloque) d'un texte rédigé à la première personne du singulier proposant une analyse sur le mode de la communication universitaire, dans une langue littéraire. C'est en ce point que réside le projet de recherche que cet article souhaite définir : conceptualiser une zone de contact possible entre l'écoute d'une émotion potentiellement productrice de sens et son usage dans le cadre de la restitution d'un savoir académique. Pour situer plus concrètement mes travaux : ce seraient les émotions ressenties durant des consultations d'archives qui me permettraient de produire un savoir neuf autour du cinéma de Jean Vigo, mon principal sujet de recherches, afin de le partager à un public, par un regard renouvelé.

5 Si l'émotion se retrouve désormais au cœur de certains travaux majeurs des sciences humaines et sociales (Osbeck et Nersessian, 2011 ; Héas et Zanna, 2021), d'autres disciplines n'en font pas encore un enjeu critique prédominant, à l'instar des études cinématographiques. Si l'écriture de l'histoire du cinéma s'est, à l'origine, principalement faite par le prisme de la cinéphilie (Sadoul, 1946-1975), la disci-

pline est, de façon schématique, polarisée entre l'approche historique d'un côté (héritée, entre autres, des travaux de Ferro (1975) et ceux de Lagny (1993)) et l'approche esthétique de l'autre (cf. notamment Aumont et Marie (1982)). Certes, de nouvelles approches émergent, proposant des liens entre le cinéma et d'autres disciplines comme la poésie (Aurouet, 2014) ou l'entomologie (André et Durafour, 2022). Cependant, le rôle joué par l'émotion ne réside pas au centre des débats des études cinématographiques, demeurant à la marge. Afin de sortir de discours préétablis, et ce dans le cas de l'étude d'un corpus ayant été étudié de par le passé (comme l'illustre l'exemple probant de la filmographie de Jean Vigo), m'est-il possible de postuler que l'émotion « conduit à évaluer les éléments (…) de la recherche sous un angle nouveau » (Petit, *op. cit.* : 28) ?

6 Cet article vise à inscrire la pratique de la conférence-performance dans le cadre critique d'une histoire des formes, afin de la définir et d'en comprendre les implications méthodologiques, en prenant pour point de départ le travail conduit autour des archives de Jean Vigo. Il s'agira de démontrer que l'émotion n'est plus à proscrire, en émettant l'hypothèse qu'une restitution performative de ses recherches concilie la rigueur académique à des modes critiques alternatifs. L'implication du chercheur dans son sujet est indéniablement source d'un intérêt scientifique, dans le sillage de la recherche française actuelle, plus spécifiquement pour les études cinématographiques. J'ajoute à cela qu'il peut sembler difficile de cerner à l'écrit la portée de ces transmissions performatives, puisqu'elles relèvent avant tout d'un cadre oral. Cela a motivé mon choix, en deuxième partie, d'intégrer des extraits rédigés d'une conférence-performance et de les commenter pour mieux en saisir les enjeux artistiques et académiques.

L'émotion comme méthode : incarner la recherche

(Re)chercher avec le sensible

7 En prenant pour ancrage l'évolution de la place octroyée à l'émotion dans la recherche, il semble que l'émotion, du ressenti le plus intime à

son partage avec un lectorat/public, devrait désormais être consciemment intégrée à la démarche de recherche scientifique, de l'élaboration d'un sujet à sa transmission. Pour ce faire, ma démarche se veut plurielle. Dans un premier temps, elle s'attache à définir la pratique de la conférence-performance, à partir de l'étude de cas qui est celle de la découverte du fonds d'archives de Jean Vigo, conservé par la Cinémathèque française. Dans un second temps, elle se construit autour d'un travail en cours : la rédaction d'une thèse consacrée au cinéma de Vigo, menée à mi-chemin entre une approche d'histoire culturelle et une approche esthétique.

8 Le fonds Jean Vigo est un fonds d'archives rassemblant la majorité des archives du réalisateur. Il comprend des documents relatifs à l'ensemble de la filmographie vigolienne : *À propos de Nice* (1930), *La natation par Jean Taris* (1931), *Zéro de conduite* (1933) et *L'Atalante* (1934). Les documents, de natures diversifiées, sont notamment : des notes de travail, des brouillons de projets, des synopsis, des scénarios, des coupures de presse, des photographies (de tournage, de plateau, de famille…), des correspondances professionnelles ou personnelles. Pour tout chercheur travaillant autour de cette œuvre, ce fonds génère une source de travail non négligeable, permettant aussi bien de confirmer certaines hypothèses que de les infirmer. C'est dans le cadre de mon mémoire de master en études cinématographiques, consacré à l'étude de *La natation par Jean Taris* (1931), court métrage documentaire de Jean Vigo, que j'ai consulté ces archives pour la première fois. À ce moment-là, je n'avais pas encore apprivoisé ce goût de l'archive dont parle si bien Arlette Farge (1989), référence incontournable pour tout chercheur entamant une étude archivistique. Je regardais les documents face à moi, épars, sans savoir quoi faire, à part lire, tourner les pages et recopier sur mon carnet des éléments qui me paraissaient pertinents pour mes recherches. Il m'arrivait, par moments, d'être extrêmement émue, en pensant que ces documents tissaient un lien direct entre Jean Vigo et moi, me rapprochant de ce passé révolu. Parfois, j'étais plutôt intriguée par la découverte de documents qui ne semblaient rien établir de particulier sur la filmographie, mais qui m'apparaissaient dans leur beauté ou qui, au contraire, demeuraient énigmatiques et mystérieux. D'autres fois encore, je ressentais un malaise : celui d'en apprendre un peu trop, de découvrir des portions trop intimes de la vie de

Jean Vigo, un jeune homme que je ne connaîtrai jamais, mais dont les films, eux, me sont familiers. Je plongeais dans les archives sans avoir d'objectif défini, hormis la curiosité de découvrir l'envers du décor d'une filmographie ; non plus les films et leurs images achevées, mais un processus de création ignoré. Des archives que j'avais déjà pu entrevoir en partie dans les ouvrages de Paulo Emilio Salès Gomès (1957) et Pierre Lherminier (2007), biographes et premiers chercheurs d'envergure autour de ce cinéma, dont les écrits sont parsemés de quelques-unes des archives aujourd'hui consultées.

9 Rapidement, ma démarche et ma méthode devinrent objets de questionnements : le plus fréquemment, mes affects semblaient prendre le dessus lors de ces séances de travail, comme le révèlent mes prises de notes intégrant les ressentis à l'origine de chaque découverte. Tristesse, surprise, incompréhension, gêne… Que faire de la pluralité des émotions qui s'emparaient de moi ? J'ai d'abord considéré qu'elles étaient à proscrire, me semblant dénuées de valeur scientifique. Ce faisant, l'impression de nier un pan fondamental de ma pensée m'a toutefois traversée. Une interrogation partagée par Sara Ahmed : « Nous devons remettre en question la conception de l'émotion comme "l'irréfléchi", tout comme nous devons remettre en question l'hypothèse selon laquelle la "pensée rationnelle" est dénuée d'émotion » (2004 : 170). En d'autres termes, prétendre que la subjectivité n'interfère pas dans la démarche processuelle de production du savoir constituerait une aporie. Quelle méthode existe-t-il donc pour transformer la seule valeur intime de mes émotions en arguments partageables scientifiquement ?

Faire corps avec les archives : gestes intimes, gestes de chercheur

10 Dans « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », la philosophe étasunienne Donna Haraway présente sa théorie des *savoirs situés*, un postulat théorique ferme qu'elle développe en lien avec les études féministes. Elle élabore son hypothèse selon laquelle la recherche scientifique serait plus façonnée par des idéologies que par une objectivité absolue, la construction du savoir ne pouvant se détacher de la subjectivité dont il est issu :

> Les constructionnistes sociaux montrent clairement que les idéologies officielles sur l'objectivité et la méthode scientifique sont des guides particulièrement mauvais sur la façon dont les connaissances scientifiques sont réellement produites. Tout comme pour le reste d'entre nous, ce que les scientifiques croient ou disent faire et ce qu'ils font réellement ne concordent pas (Haraway, 1988 : 576 [2]).

Pour Haraway, il importe d'avoir conscience que le savoir étant situé, toute prétention à l'objectivité est plus ou moins vouée à l'échec. C'est à partir de sa propre posture que le chercheur produit son savoir, *du savoir*, légitimant une production prenant vie depuis son corps. C'est cette idée « d'encorporation » (*embodiment*) qui m'intéresse particulièrement dans la mesure où Haraway articule le processus de production du savoir scientifique, dont la neutralité serait *a priori* le mot d'ordre, au corps qui fabrique celui-ci, le corps du chercheur incarnant la position dans le monde à partir de laquelle il pense. La théorie des savoirs situés sert aujourd'hui de cadre à de plus en plus de chercheurs travaillant dans le champ de modalités alternatives d'écriture et de transmission de la recherche académique.

11 Dans cette optique, il ne me semble pas qu'il soit possible d'appréhender le travail en archives, ce face à face permanent et personnel avec les documents, sans prendre en compte nos doutes et interrogations. Dans le cas des études cinématographiques, consulter une archive est souvent perçu comme un état transitoire : les archives offrent au chercheur la possibilité de formuler certaines idées, d'étayer des constats [3]. Or, une fois la conclusion atteinte, cette construction disparaît derrière des énoncés généraux, occultant le processus d'élaboration. À cela s'ajoute une autre particularité : la consultation d'archives relève d'une gestuelle de l'intime. Si je suis attirée par tel aspect de tel document, c'est parce que je le consulte à partir de moi-même. L'archive est, en quelque sorte, malléable : elle ne porte pas en elle un sens unique mais une multitude de possibilités d'analyses, dépendant de la personne qui l'étudie et la manipule. Le document prend forme et déploie aussitôt un sens à partir de cette corporéité du chercheur :

> Le goût de l'archive passe par ce geste artisan, lent et peu rentable, où l'on recopie les textes, morceaux après morceaux, sans en transformer ni la forme, ni l'orthographe, ni même la ponctuation. Sans trop même y penser. En y pensant continûment. Comme si la main, ce faisant, permettait à l'esprit d'être simultanément complice et étranger au temps et à ces femmes et hommes en train de se dire. Comme si la main, en reproduisant à sa façon le moulé des syllabes et des mots d'autrefois, en conservant la syntaxe du siècle passé, s'introduisait dans le temps (Farge, *op. cit.* : 25)

Le goût de l'archive est d'abord celui d'un geste. Ce rapport physique entretenu par le chercheur avec non plus son sujet, mais son *objet* de recherches, lui offre une clé méthodologique pour réemployer son émotion dans la construction de sens. Éprouver émotionnellement les gestes de la consultation d'archives réactive, de façon personnelle, la notion d'*embodiment* propre à Haraway, afin de permettre, ultérieurement, la constitution d'un discours scientifique. C'est parce que les gestes sont imprimés en lui-même que le chercheur est capable de les réinvestir par la suite pour les décrypter et, à partir d'eux, de conceptualiser sa posture critique. Pourtant, dans les faits, cette transformation n'est pas manifeste, et encore moins donnée. C'est pourquoi, à partir de cette gestuelle mentionnée par Farge, et pour prolonger ce rapport physique à la recherche, la pratique de la conférence-performance constitue une voie pour parvenir à faire d'une émotion individuelle un discours scientifique profitant à tout un chacun.

La conférence-performance : faire du *je* un *nous*

L'émergence de la conférence-performance : une nouvelle scène de la recherche ?

12 Pour que l'émotion fasse partie intégrante du processus de recherche, il importe non plus de la délaisser, mais de la fixer près de soi. Il ne s'agit plus de considérer uniquement son rôle au sein de

l'élaboration du savoir mais au sein de la transmission de ce dernier et, dans mon cas, de son partage à l'oral. Le milieu académique attend du chercheur qu'il présente ses travaux à ses pairs, lors de manifestations scientifiques : séminaires, journées d'études, colloques, etc. Or, transmettre ses recherches à travers un exposé se rapprochant de la rédaction impersonnelle usant du pronom *nous*, comme cela est souvent le cas dans le champ universitaire français, présente plusieurs inconvénients. D'une part, ce serait omettre le rôle et l'importance de mes affects en les niant catégoriquement : qui est ce *nous* ? Quel intérêt de masquer mon implication dans mon exposé ? D'autre part, cette modalité de restitution ferait perdre aux auditeurs le tracé de ma sensibilité, soit ce processus de recherches qui a pourtant été nécessaire lors de l'élaboration de l'exposé. D'où l'intérêt d'ouvrir la recherche à une pratique performative avec cette idée matricielle : passer par une pratique autoréférencée et subjective, accueillant la mise en avant de la démarche, mènerait plus loin le discours critique.

13 La pratique de la conférence-performance tire ses origines de pratiques artistiques marginales, bien loin du milieu universitaire. Durant les années 1960-1970, des groupes d'avant-garde comme Fluxus ou des artistes comme Laurie Anderson emploient des formes hybrides d'élaboration et de transmission critiques. De ce fait, ceux-ci repensent certains codes prédominants dans la construction du savoir et les déplacent vers des notions de subjectivité et de corporalité. C'est au cours des années 1990, principalement dans le monde anglo-saxon, que ces pratiques, encore associées au monde de l'art, migrent vers le milieu universitaire. Ces années voient l'émergence de champs interdisciplinaires (*performing arts*, *cultural studies*…) qui ouvrent des formats performatifs de restitution du savoir et préfigurent les problématiques actuelles de la recherche-création. En plein essor, la conférence-performance devient plus visible et se retrouve employée non pas *contre* des formats plus normés de communication scientifique mais *au lieu de*, révélant un déplacement ontologique vers une recherche incarnée. Par la conférence-performance, le chercheur expérimente des formes sensibles, croise écriture académique et artistique et repense les régimes de légitimité du discours scientifique, entraînant le développement d'une nouvelle scène de la recherche. Si la légitimation de cette pratique reste plus

ferme dans le milieu anglo-saxon (en témoignent la multitude de pratiques, travaux et manifestations), une expansion est notable en France ces dix dernières années. Au sein de l'université française, des programmes doctoraux en recherche-création émergent : le programme Cress (« Création-recherche en sciences sociales ») de l'EHESS ; EUR ArTeC, (École Universitaire de Recherche « Arts, Technologies, Création ») de Paris 8, Paris Nanterre et Campus Condorcet ; le laboratoire SACRe (« Sciences, Arts, Création, Recherche ») de PSL, pour citer les plus reconnus.

14 Afin de développer ce point, je prends l'exemple, parmi tant d'autres, de la conférence *Sans titre (Disparaissance)* de l'autrice et artiste Marcelline Delbecq, docteure du programme SACRe, présentée en octobre 2022 à la Cinémathèque française. Cette conférence m'avait alors motivée à explorer cette démarche intégrant l'émotion à la production de savoir, ici dans le cas particulier de l'analyse de documents photographiques. Conçue pour répondre à la demande du programme *Archi Vives* [4], valorisant les recherches et les créations construites à partir, notamment, des archives de cinéma, la conférence revenait sur l'enquête menée par Delbecq :

> (…) de 2017 à 2021 dans le cadre de son doctorat SACRe à l'ENS, autour d'*Untitled Woman, Ellis Island, New York*, document photographique au devenir archive appartenant au Met de New York sans avoir jamais été montré. Prise par l'employé des services d'immigration Augustus Sherman à une date imprécise (1905-1920), cette photographie a donné lieu à un essai en images et un court film pensés comme la traduction l'un de l'autre pour interroger les mouvements à la surface d'une image palimpseste dont les strates ont été lues comme on tente de lire des empreintes [5].

Pour répondre à l'objectif scientifique imposé par l'étude d'un document archivistique, Delbecq pensait une restitution de ses hypothèses à travers une modalité intimiste, dans un texte recréant le fil de ses pérégrinations de chercheuse. Sa conférence-performance se présentait comme mise en scène de son désir de chercher, en intégrant le processus à la démarche scientifique, à travers la lecture d'un texte personnel et incarné. Pas d'effets de mise en scène superflus, seulement la sobriété d'une langue écrite pour entraîner l'auditeur dans son discours. Pour Delbecq, ce cheminement était porteur de

scientificité au même titre que ses hypothèses. Une posture ne revenant pas tant à renverser toute une histoire académique, plutôt à rétablir le rôle actif des émotions, une réalité de la recherche souvent négligée. « Plutôt que de demander "Que sont les émotions ?", je vais demander "Que font les émotions ?" » écrit en ce sens Sara Ahmed (*op. cit.* : 11).

Heuristique des émotions : mettre sa recherche en scène

15 Que font donc les émotions, concrètement ? Afin de mener plus loin mon articulation entre la place des émotions dans la recherche et la pratique de la conférence-performance, je propose une dernière partie plus hybride. À partir de passages issus d'une conférence-performance, que j'ai prononcée en octobre 2024 dans le cadre du séminaire permanent de l'association *Kinétraces* [6], mon ambition est double : (faire) découvrir quels procédés concrets font que mes émotions arborent un sens critique, en considérant les façons dont la conférence-performance repense scientifiquement la temporalité individuelle de la recherche. Ma conférence-performance se rapproche donc, dans un premier temps, des arts de la scène par une incarnation physique des recherches et, dans un second temps, traduit une approche des plus intimes, dans la mesure où j'y expose une part de moi. En faisant de mes émotions une force de décentrement m'aidant à cerner des problèmes critiques, cette modalité performée m'offre un espace inédit, car personnel, pour matérialiser – voire pour vivre – la spécificité de mes recherches, le tout dans un cadre réflexif et scientifique, dépassant la seule sphère académique.

16 Voici donc l'extrait de la conférence en question :

> J'ai croisé, au milieu des archives de Jean Vigo, une page déchirée en plusieurs morceaux. Ma première réaction ne fut pas d'ignorer ce qui m'est tout de suite apparu comme un document *brouillon*, peu utile en l'état, mais de laisser mon étonnement se déployer : pourquoi avoir choisi de garder toutes ces feuilles, éparses ? Est-ce Vigo qui, dans un accès de découragement extrême, aurait déchiré cette note de travail ? Laissant vite de côté les suppositions hasardeuses, un élément prit le dessus dans ma démarche, celui de m'être questionnée non pas uniquement sur la présence d'un tel document

s'opposant à mon horizon d'attente, mais sur l'intérêt de prêter attention aux documents cabossés. Tous ces documents qui ne m'apparaissent pas pertinents d'emblée. Tous ces documents dont l'interprétation immédiate n'est pas possible, peu lisibles tels quels. Tous ces documents qui ne me semblent pas limpides, beaux, dont je me détourne usuellement. Cet étonnement liminaire a ouvert la voie à un déplacement de mon intérêt, à une curiosité nouvelle, là où je ne l'attendais pas. C'est suite à cette découverte que s'est imposée à moi la nécessité de regarder au-delà du visible, de regarder et *d'écouter* les marges des documents, aussi bien les annotations que les ratures.

Les ratures ne sont pas toujours synonymes d'erreur, reflétant plutôt les tangentes que Jean Vigo aurait pu prendre dans son œuvre, à l'instar de ces rayures, ajouts et autres idées passagères qui, une fois fixées sur le papier, nous invitent à ne pas les ignorer puisqu'elles traduisent des éléments insoupçonnés et fascinants. Les archives de *L'Atalante* regorgent de ces scènes rayées, non tournées, abandonnées, ces trésors de l'écriture hypothétique du film. Penser le film au prisme de ses idées, c'est découvrir le film achevé sous un angle neuf. Jean Vigo commença sa carrière dans le documentaire, avec *À propos de Nice*, en 1930. En 1934, *L'Atalante* semblait confirmer une renaissance par la fiction, entamée l'année précédente, en 1933, avec *Zéro de Conduite*. Pourtant, dans les scénarios préparatoires de *L'Atalante*, il existe des « scènes invisibles » dévolues à l'aspect social de ses thématiques. Par exemple, l'un des extraits d'une version du scénario de *L'Atalante* propose deux scènes qui ne figurent pas dans le film : « 127) Plan général du travail d'ensemble à l'écluse ; 128) Détails documentaires. Hommes et femmes au travail ». La présence de ces incursions documentaires établit un autre film, en parallèle de celui que nous connaissons, nous faisant entrevoir *L'Atalante* comme étant plus engagé et critique dans sa conception, en dépit du sujet imposé, un scénario écrit par Jean Guinée, que Vigo retravailla et s'appropria. C'est parce que ma curiosité me motiva à tendre l'oreille vers cet inattendu que ces nouvelles interprétations du film me sont apparues, menant plus loin encore les possibilités des analyses historiques.

D'autres fois, je prends le temps de voir autre chose que ce qui se présente à la surface. Il y a la photographie, et son verso. Une autre histoire peut être racontée de l'autre côté. J'entends une nouvelle voix, encore inconnue. Envisager diverses facettes d'un document, c'est observer les circulations d'une filmographie, la

diversité des acteurs impliqués dans la création d'une œuvre, de son inspiration à sa réception. Je ne souhaite plus ignorer les archives qui ne sont pas écrites de la main de Jean Vigo car c'est dans l'entrebâillement de sa vie que se logent certains des éléments les plus éclairants. Il importe de croiser les archives, de recouper les vies, pour chercher, pour trouver, autrement. En prêtant attention à ces autres voix, mes recherches élargissent leur champ en intégrant à ma démarche d'autres figures du cinéma de l'époque. Dorénavant, il me semble que, pour comprendre l'œuvre de Vigo, encore faut-il saisir celles d'autres acteurs de la période, dont la rencontre fut une source inégalable d'émulation intellectuelle pour le jeune cinéaste, à l'instar d'Henri Storck, documentariste belge, de Maurice Jaubert, compositeur ou encore de Jean Painlevé, réalisateur de films scientifiques dont le goût pour la représentation de la vie aquatique se trouve réemployé par la filmographie vigolienne.

L'émotion suscitée par l'archive permet de renouveler ma perception d'un film. Renouveler le film, c'est l'éclairer, l'entrevoir différemment. Dans *L'humain de l'archive. Qui trouve-t-on dans les archives* ? Frédérique Berthet et Marc Vernet énoncent l'importance de ne plus envisager le film comme un produit fini, mais d'en tracer son histoire, par rapport à ses archives qui sont « vibration, tremblement, perspective esquissée, essai, innovation sans certitude du lendemain » (Berthet et Vernet, 2011 : 11). L'archive met en lumière ces scènes invisibles, celles qui ont existé, un jour, en pensées, mais qui n'existent pas en images, qui ne se voient nulle part, ces « perspectives esquissées ». Elles n'étaient, finalement, pas si indispensables que ça, jugées mauvaises, peu utiles ou en trop. L'archive met aussi en lumière le processus de création du cinéaste, ses idées, parfois en vrac, souvent. L'archive ne juge jamais, n'enferme dans aucune case. Au contraire, elle est une terre de possibles, montrant tout ce qui aurait pu advenir, autant de mondes à envisager au conditionnel. L'archive est fabuleuse parce qu'elle conserve la trace de ces potentialités à considérer non pas avec la déception d'une éventualité qui n'existe pas, mais riche de tout ce qui aurait pu être raconté. L'archive est pleine : elle pense le film comme un projet, faisant percevoir son élaboration et renouvelant en permanence notre perception.

Dans sa rencontre avec l'émotion, l'archive fait naître une idée, nouvelle. Et en archive, tout peut être trouvé par celui qui cherche. L'archive devient, dès lors, une force de précision. L'archive sert d'exemples pour le chercheur. Dans le fonds Jean Vigo, certains documents spécifient ses influences, dégageant des liens et des

filiations possibles. Ainsi, le langage employé dans ses notes préparatoires d'*À propos de Nice* tisse un héritage direct avec les théories du ciné-œil de Dziga Vertov, frère de son collaborateur sur ce premier film, Boris Kaufman. Une liste de prix montre que l'intérêt porté par Vigo envers le sport dans son adolescence expliquerait son implication dans le film de commande *La natation par Jean Taris*. Son journal d'enfance affirme son goût pour Chaplin, à qui il rend hommage dans *Zéro de conduite* tandis qu'une liste d'ouvrages avance des parentés possibles avec le mouvement surréaliste, qui inspire l'esthétique de *L'Atalante*.

L'archive contient tout ce que le film laisse en son seuil : tout un processus, peuplé de doutes par-ci, et d'ambitions, par-là. Considérer cette part humaine et émotive dans les archives, c'est faire de sa propre émotion le moteur d'un renouvellement personnel d'une œuvre que l'on s'approprie. Je ne souhaite plus faire de Jean Vigo une figure annonçant le cinéma d'auteur de la Nouvelle Vague, pas non plus un « Rimbaud » ou un « Céline » du cinéma, comme il a souvent été caractérisé. Non, Vigo était un jeune homme n'ayant pas atteint les trente ans, enthousiaste, malade, drôle, fragile, illuminé, troublé, comme nous le sommes toutes et tous dans nos périodes d'apprentissage. Un cinéaste dont l'œuvre répond aux attentes d'une époque autant qu'elle se cherche et cherche son style.

La première archive que j'ai consultée du fonds Jean Vigo est un agenda, celui de l'année 1932. Je ne me remémore que peu son contenu, flou. Ce dont je me souviens est la présence, dans la couverture en cuir, d'une photographie de Lydou, la femme de Jean, soigneusement rangée. Était-ce Jean qui l'avait cachée ici, ou bien la rencontre entre les deux objets s'était faite plus tardivement, par Luce, leur fille, décidant peut-être d'entreposer cette photographie de sa mère, là, sans lui avoir trouvé une autre place ? Je ne peux le savoir. Ce que je sais, en revanche, est le trouble que m'a procurée cette découverte. Je rencontrais, pour la première fois, non pas Jean, le cinéaste, mais le jeune homme, amoureux. Je comprenais que, derrière les films, résident des émotions à transpercer. Désacraliser le cinéaste, penser à l'homme, voilà ce qui rend possible mes recherches, et ce qui transforme mes émotions, brutes, en fragments de sens. Parce que, à trop sacraliser une œuvre, elle s'éloigne de nous, devient une constellation, à la présence aveuglante, mais si lointaine qu'elle finit par se perdre dans une nuit noire. Si l'émotion de l'archive peut être un piège, elle est avant tout cette muse, inspirante, à qui l'accepte et l'accueille pour la faire jaillir de soi.

« L'œuvre et la vie de Jean Vigo doivent être prises pour ce qu'elles

> sont, très courtes et très belles, achevées et incomplètes », écrivait Pierre Lherminier (*op. cit.* : 268). Les archives comblent le creux de son cinéma, celui qui l'enferme dans des formules toutes faites et vides de sens. Par ses craintes, j'entrevois mieux son projet, parfois maladroit, d'*À propos de Nice*. Par ses notes de travail appliquées pour son court-métrage de commande, *La natation par Jean Taris*, je peux énoncer que le film n'est pas moins déterminant qu'un autre dans sa découverte des possibilités du médium cinématographique. Par ses carnets et ses journaux d'écolier, je prends conscience de la part personnelle et autobiographique de *Zéro de conduite*. Par la diversité des archives de *L'Atalante*, j'assiste à la création, profondément impliquée, de ce film : j'apprécie comment, à partir d'un sujet imposé, Jean Vigo aborde ce qui l'intéresse. L'archive, par l'émotion, éclaire autrement une œuvre mais, surtout, la porte jusqu'à son spectateur, comme jamais auparavant (Habache, 2024).

Dans un premier temps, il m'a semblé que la pluralité des affects ressentis n'avait pour vocation que celle d'être immédiatement occultée. En suivant, sans le savoir, une logique cartésienne, j'ai considéré que mes émotions faisaient partie d'un processus à effacer pour parvenir à un sens objectif. Pour le chercheur, les émotions n'ont qu'une durée de vie éphémère, intégrant non pas le résultat des travaux mais la sphère préliminaire des idées et hypothèses. Elles constituent un problème à résoudre dans la mesure où, de par leur caractère personnel, elles ne seraient liées qu'à la personne qui les éprouve, dans un moment provisoire et dans un cadre donné, peu voué à subsister dans le temps. Bien que présentes, les émotions doivent être effacées car elles seraient de l'ordre de « l'irréfléchi » et n'auraient que peu de valeur critique. Néanmoins, lorsque l'émotion qui surgit n'est plus ignorée mais prise en compte dans la démarche de recherche, elle ouvre à de nouveaux sentiers. C'est parce que j'ai prêté attention à mes émotions que les archives ont imprimé un sens en moi. En acceptant mon étonnement face à la découverte de ratures, je n'ai pas uniquement regardé des documents qui ne m'auraient pas intéressée au départ, mais découvert l'intérêt de les analyser :

> L'émotion est un sentiment complexe qui fait vivre hors de soi ; elle n'est pas qu'un attendrissement, car la surprise, l'effroi, le dégoût ressenti font habiter hors de soi. L'archive, parfois, décèle nos

> habitudes, brise notre traditionnelle manière de trop penser en termes de continuité et de causalité mêlées. Un chemin incertain pour la recherche dès lors s'entrouvre, loin de tout aspect sirupeux donné à l'émotion ; ce chemin est nécessaire à emprunter, car il sollicite une part inconnue de nous-mêmes et entraîne vers des « ailleurs » à expliciter. (Farge, *op. cit.* : 82)

C'est en ce point que réside l'apport des travaux d'Arlette Farge, alliant cette subjectivité assumée au travail le plus minutieux et le plus impartial possible comme méthode de recherche : « l'émotion est un instrument de plus pour ciseler la pierre » (*ibid.* : 43) écrit-elle ainsi.

17 Dans un second temps, ce qui est à l'œuvre dans la conférence que j'ai citée est l'articulation temporelle entre le ressenti d'un instant, propre au temps particulier de la découverte des archives, et la conscientisation de mes affects, opérée dans un temps ultérieur, lors de la préparation de mon récit. Comme l'illustre cet extrait, bien que liés à un instant passé, mes sentiments se retrouvent prolongés : je les mets en scène à travers l'écriture puis la lecture d'un texte pour les faire revivre au public, en présentant mon cheminement intellectuel. À ce titre, les émotions jouent « de façon décisive aussi bien lors du processus de découverte qu'au cours du processus de construction et de justification des données scientifiques » (Petit, *op. cit.* : 46). Autrement dit, la pratique de la conférence-performance permet de travailler cette opposition entre un ressenti achevé et sa restitution pour recréer, au présent, une temporalité passée, et les affects qui vont avec, avec le recul nécessaire pour aborder une valeur critique. La présentation de ce moment où mes sentiments priment n'est pas tant un acte narcissique gratuit, mais plutôt une façon de recréer l'instant réflexif où prend vie un postulat théorique, par une incarnation physique. Retracer, dans le propos de la conférence, la façon dont j'étudie une archive avec mes émotions, me permet de montrer la façon dont elles traversent mon corps et donc mon discours. Par ces gestes, par une recherche incarnée, je peux revivre mes émotions et les transformer en des arguments inédits. C'est au travers de cette gestuelle profondément ancrée en soi que des émotions personnelles deviennent décisives pour le savoir scientifique.

18 Par la pratique de la conférence-performance, véritable solution à des interrogations universitaires, l'écoute de mes émotions m'offre la possibilité de voir au-delà de mes acquis et, dans le cas des études consacrées à Jean Vigo, de mener plus loin certaines de mes intuitons. À ce titre, la lecture de formules qui m'agacent, à l'instar de « Rimbaud du cinéma », est à prendre en considération comme un signe du désir de renouveler les perceptions usuelles. La récurrence, qu'elle soit médiatique ou académique, de ces comparaisons, ont participé à l'édification d'un mythe autour de Vigo, perçu comme un génie mort trop tôt, emblème du poète maudit. Or, ces images, factuellement justifiées (Vigo est effectivement mort jeune, à l'âge de vingt-neuf ans, laissant derrière lui une filmographie dont l'importance est non négligeable), omettent des analyses concrètes de l'œuvre, participant plutôt à la systématisation d'une manière de l'analyser au regard de l'existence du réalisateur. C'est à partir de cette contrariété initiale que s'est peu à peu révélée ma posture. En réinvestissant intellectuellement une affectivité éprouvée à un moment donné, l'un des principaux enjeux de mon travail m'est apparu : celui de considérer l'œuvre vigolienne d'un point de vue historique en l'intégrant plus largement dans le cadre du cinéma des années 1930, un contexte qui participe pour beaucoup de la façon dont le réalisateur a pensé et conçu ses films.

19 L'analyse du matériau archivistique selon une méthode attentive à la dimension encorporée de mes hypothèses m'a permis de m'émanciper des discours préétablis préexistants dans l'étude de mon corpus. Cette posture trouve sa pleine expression dans la restitution performative, qui m'invite sans cesse à repenser mon implication personnelle, à envisager mon sujet depuis l'expérience sensible qui le fonde, et à le partager avec un public élargi.

Conclusion : pour une restitution incarnée et élargie du savoir

20 À travers l'expérience sensible suscitée par l'exploration des archives de Jean Vigo, il apparaît que l'émotion ne constitue plus un problème pour la recherche mais bien un outil permettant d'ouvrir des perspectives inédites. Loin de constituer un frein à la rigueur scientifique, son intégration à une démarche critique – qu'il s'agisse de l'élabora-

tion ou de la transmission du savoir – en enrichit sa portée. En ce sens, la conférence-performance semble offrir un espace méthodologique neuf où se rencontrent subjectivité et exigence scientifique, permettant de rendre visible la part située et incarnée du travail de recherche, souvent effacée.

21 La pratique de la conférence-performance assume pleinement l'entrelacement du sensible et du théorique, de l'intime et du collectif, et contribue, ce faisant, à déjouer des formules figées ou récits convenus, notamment dans le champ des études cinématographiques où l'œuvre de Jean Vigo se retrouve souvent prisonnière de discours mythifiés. Elle invite à penser autrement, à partir de la corporéité du chercheur, de ses affects et de son regard situé. Cette mise en scène émotionnelle et corporelle du discours tisse une lignée directe avec des pratiques d'art du spectacle mais aussi avec des techniques d'expression poétiques par le recours à une imagerie que les sciences humaines et sociales ne privilégient pas nécessairement dans la construction critique du savoir universitaire. En conséquence, la conférence-performance renouvelle le cadre usuel du partage du savoir en lui conférant une ouverture artistique non négligeable, dont la valeur reste pourtant scientifique. Faire dialoguer archives, émotions et mise en scène performative, c'est œuvrer à une restitution élargie de mon savoir, dans un cadre plus large que le seul cadre universitaire. C'est exposer une recherche qui ne se contente pas de produire du discours, mais qui se vit et se partage comme une expérience sensible. C'est en ce point que réside le véritable enjeu d'une épistémologie de la conférence-performance : inventer un langage où l'intime devient transmissible et où l'émotion, loin d'être un obstacle, est un vecteur essentiel de connaissances.

22 Malgré cela, faire confiance aux affects demeure une méthode à manier avec précaution. Si ma subjectivité nourrit mon discours, l'enjeu reste pour moi d'analyser une œuvre aux ambitions propres, conçue dans un contexte précis. Si mes émotions face aux archives de Jean Vigo m'entraînent sur de nouvelles pistes à explorer, elles doivent cependant maintenir ce dialogue avec des données avant tout objectives. D'où l'apport de l'approche historique, garantissant que l'émotion ne se transforme pas en dérive interprétative. Mes recherches tendent en permanence vers cet équilibre entre une part intime et l'impartialité, ne pouvant finalement produire d'hypothèses

solides que si elles s'ancrent dans un champ disciplinaire précis. Sans doute est-ce dans cette tension que réside l'intérêt d'user de l'émotion : en l'intégrant à la scientificité, la conférence-performance me permet de déplacer des traditions critiques en ouvrant mes recherches non seulement à de nouveaux modes d'analyse mais aussi à d'autres publics, révélant que la recherche peut (et doit) aussi circuler en dehors des murs de l'Université.

BIBLIOGRAPHY

AHMED S., 2004, *The Cultural Politics of Emotions*, Edinburgh : Edinburgh University Press.

ATHANASSOPOULOS V. (éd.), 2018, *Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence-performance*, Paris : Les presses du réel.

BERTHET F. et VERNET M., 2011, « Introduction », dans *Textuel*, n° 65, « L'humain de l'archive – *Qui trouve-t-on dans les archives* ? », p. 11-13.

BOISSON B, L. CORBEL, A. CREISSELS et C. NOÛS (dir.), 2020, *Déméter* (en ligne), n° 5, « La conférence comme performance : formes et actes du discours (XIXe-XXIe siècles) », Villeneuve-d'Ascq : Université de Lille. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/69. Consulté le 22 décembre 2025.

FARGE A., 1989, *Le Goût de l'archive*, Paris : éditions du Seuil.

FARGE A., 2013, « La part de l'émotion », *Socio-anthropologie*, n° 27, p. 99-101.

HABACHE H., 2024, « Pour une étude poétique du fonds Jean Vigo de la Cinémathèque française », conférence-performée dans le cadre du séminaire permanent de *Kinétraces*, Institut national d'histoire de l'art.

HARAWAY D., 1988, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, n° 14, p. 575-599.

LHERMINIER P., 2007, *Jean Vigo. Un cinéma singulier*, Paris : Ramsay.

PETIT E., 2022, *Science et émotion. Le Rôle de l'émotion dans la pratique de la recherche*, Versailles : Quae.

RUBY C., 2018, « La conférence-performance dans l'art contemporain », *Nonfiction* (en ligne), 7 mai 2018. URL : https://www.nonfiction.fr/article-9372-la-conference-performance-dans-lart-contemporain.htm. Consulté le 18 décembre 2025.

SALÈS GOMÈS PE., 1957, *Jean Vigo*, Paris : Éditions du Seuil.

UHL M., 2013, « Le mode "conférence". Un acte performatif, ludique et réflexif », *Inter Art actuel*, n° 115, p. 36-39.

NOTES

1 Cf. « Qu'est-ce que Performer Les Savoirs (PLS) ? », *Performer les savoirs* (en ligne). URL : https://performerlessavoir.wixsite.com/performerlessavoirs. Consulté le 19/12/2025.

2 Toutes les traductions sont personnelles.

3 Bien que l'importance de l'étude des archives n'est plus à démontrer en histoire du cinéma (Berthet et Vernet, 2011 ; Véray, 2011 ; Lindeperg, 2008 ; Blümlinger, 2014), cela n'a pas toujours été le cas, et en particulier au sein des approches esthétiques.

4 *Archi Vives* est un séminaire élaboré en partenariat avec l'Université Paris Cité. Pour plus d'informations, cf. https://www.cinematheque.fr/rdvregulier/archi-vives-11.html.

5 Cf. « Sans Titre (Disparaissance). Conférence de Marcelline Delbecq », *Cinémathèque* (en ligne). URL : https://www.cinematheque.fr/intervention/6842.html. Consulté le 22/12/2025.

6 Cf. « Qui sommes-nous ? », *Kinétraces* (en ligne). URL : https://kinetraces.fr/. Consulté le 22/12/2025.

ABSTRACTS

Français
Cet article souhaite démontrer que l'émotion n'est plus à proscrire dans le cadre scientifique. À l'inverse, elle peut constituer un moteur heuristique permettant de renouveler une analyse critique, notamment lorsqu'il s'agit de repenser une œuvre maintes fois étudiée auparavant. En articulant histoire du cinéma et histoire des formes dans le champ de la production et de la restitution du savoir contemporain, cet article vise à théoriser la pratique de la conférence-performance, pensée comme une modalité de recherche incarnée conciliant subjectivité et rigueur académique. Cette réflexion s'appuie sur une recherche en cours autour des archives de Jean Vigo, conservées par la Cinémathèque française.

English
This article aims to demonstrate that emotion should no longer be excluded from the scientific sphere. On the contrary, it can serve as a heuristic driver for renewing critical analysis, particularly when it comes to rethinking a work that has been studied many times before. By linking the history of

cinema and the history of forms in the field of contemporary knowledge production and restitution, this article seeks to theorize the practice of the lecture-performance, understood as an embodied research modality that reconciles subjectivity and academic rigor. This reflection is based on ongoing research into the archives of Jean Vigo, preserved by the Cinémathèque française.

INDEX

Mots-clés
émotions, conférence-performance, recherche incarnée, archives, Jean Vigo

Keywords
emotions, lecture-performance, embodied research, archives, Jean Vigo

AUTHOR

Hala Habache
(Université Paris Cité, CERILAC)

Hala Habache est doctorante contractuelle en troisième année d'études cinématographiques à l'Université Paris Cité (CERILAC), sous la direction de Frédérique Berthet, et enseignante. Ses recherches portent sur le cinéma de Jean Vigo, dans une double approche historique et esthétique. Elle s'intéresse à la place du cinéma vigolien dans les années 1930 et à l'héritage laissé par les mouvements d'avant-garde. Chercheuse associée de la Cinémathèque française de 2022 à 2025, elle a aussi travaillé pour plusieurs festivals de cinéma et publié deux recueils de poésie aux éditions L'Harmattan : *Maison blanche*, en 2022 et *Poussières de sens*, en 2025.