

Livres Books

Number 129, Fall 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/97097ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2021). Review of [Livres / Books]. *Espace*, (129), 107–108.

Anne Bénichou, *Rejouer le vivant.*

Les reenactements, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles

Dijon, Les presses du réel, 2020, 422 p.
Ill. noir et blanc. Fra.



Anne Bénichou enseigne la théorie de l'art et les études muséales à l'Université du Québec à Montréal. Chez le même éditeur sous sa direction, elle a publié, *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (2015) et *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (2010). Écrit cette fois en solo, cet ouvrage est le fruit de plusieurs années de recherches dont certaines sections furent publiées sous forme d'articles ou de chapitres de livres. Divisée en trois parties ciblant divers enjeux associés aux *reenactements*, cette étude rigoureuse et fort détaillée ne se veut pas une histoire de ce phénomène culturel, mais vise plutôt quelques moments importants de celle-ci afin de comprendre ses prolongements dans le présent et « les productions discursives qui cherchent à le saisir ». Aussi, même s'il y a toujours un flottement sémantique entourant ce mot, l'autrice identifie, tout au long du livre et à partir d'un large éventail de pratiques, l'aspect ludique qu'il présuppose, les formes d'immersion et de distanciation qu'il produit, l'agentivité qu'il opère, mais aussi les *dissensus* qu'il engendre.

Bénichou rappelle d'abord ce que désigne le terme *reenactement* comme phénomène de recreation et de reconstitution d'événements historiques, sinon comme action mettant en scène des comportements sociaux ou des performances réactualisées. Ces activités visant à « rejouer le vivant » se sont développées il y a plusieurs années surtout pour mettre en scène des histoires réactivant des moments

constitutifs d'une mémoire collective. Dans le domaine artistique, c'est d'abord au sein des *performances studies* et grâce au « tournant performatif » qu'un intérêt pour le *reenactement* s'est affirmé. Par la suite, au début des années 2000, des historiens réceptifs à la réécriture de certains faits historiques s'en sont également souciés. Ce qu'il est convenu d'appeler le « tournant affectif de l'histoire » apportait des façons différentes d'interpréter le passé en donnant désormais une voix aux vaincus, aux marginalisés. Dans la première partie du livre, l'autrice analyse justement quelques exemples de *pageants* comme reconstitutions historiques souvent présentées au sein d'institutions culturelles, mais aussi dans certaines télé-réalités. Elle souligne aussi l'importance des *cosplay*, ces jeux de rôles où le plaisir de s'identifier à des personnages est de mise. Cela lui permet de souligner l'aspect ludique inhérent à cette activité culturelle; aspect qui s'élabore à travers le simulacre et la simulation, mais qui se trouve régulièrement contrebalancé par une mise à distance critique ayant recours notamment à la « feintise ».

Malgré l'aspect fascinant de ces pratiques, autant chez les amateurs que chez les professionnels, ce livre favorise surtout le déplacement de ce phénomène dans la sphère artistique, entre autres, dans celui des arts vivants, tels la danse, le cinéma, la performance, ou la théâtralisation de faits historiques. Sans perdre de vue la dialectique « complexe et variable » de l'immersion et de la distanciation, le caractère ludique tend ici à s'atténuer par des prises de positions plus politiques. Toujours dans la première partie, Bénichou consacre plusieurs pages à des œuvres comme celle de Jeremy Deller (*The Battle of Orgreave*, 2001) ou de Peter Watkins (*La commune de Paris*, 1999). Elle analyse ces productions, et plusieurs autres, sous la notion de « répertoire en régime intermédial » consistant en des mises en scène « historiques vivantes et médiatiques » pouvant soulever des polémiques à travers l'engagement des protagonistes. Dans la deuxième partie, Bénichou poursuit cette analyse en se tournant, cette fois, vers un corpus d'œuvres associées à des enjeux d'identité culturelle et de genre ayant suscité de vives controverses. L'autrice aborde, plus spécialement, la représentation de l'univers des bals et du *voguing*, mais on retiendra aussi la polémique suscitée par la recreation des pratiques coloniales d'exposition d'êtres humains qui, forcément, devait soulever des questions éthiques. Toutefois, malgré les points de vue

divergents ayant pour trame de fond la liberté de création, ces *reenactements* provoquent la discussion et peuvent changer des mentalités. Ils participent ainsi à la vie démocratique, en particulier par une « réévaluation du rôle et la place du *dissensus* » au sein de la société.

La troisième partie du livre se concentre sur le phénomène du *reenactement* dès lors qu'il intègre l'institution muséale. Même s'il est plus difficile d'imaginer la récupération de certaines formes de *reenactement* générant du *dissensus*, les pratiques artistiques réactivant des œuvres performatives ou chorégraphiques sont déjà les bienvenues. Il s'agit souvent, dans ce cas, d'artistes revisitant le répertoire artistique d'autres créateurs. Bénichou rappelle longuement l'adaptation vidéographique faite par l'artiste torontois Luis Jacob à propos de *Danse dans la neige* (1948) de Françoise Sullivan. Elle s'intéresse aussi aux répertoires d'œuvres de Marina Abramović, qui s'inscrivent désormais dans une pratique institutionnelle élaborée dans un contexte de « stratégie muséale et patrimoniale ». Dans ces conditions, où les arts vivants depuis deux décennies s'invitent au musée, il n'est pas surprenant de constater que celui-ci soit appelé à redéfinir son rôle en tant qu'établissement dédié à la conservation. Alors que le musée est considéré comme un lieu de mémoire, il tend à devenir un « milieu de mémoire ». Dans ces circonstances, le musée d'art contemporain doit montrer une disponibilité à la transmission d'un répertoire à rejouer et à réinterpréter. Il doit maintenir vivant le processus de recreation en vue « d'explorer de nouveaux formats d'exposition » et de repenser les rapports à entretenir avec le public.

– André-Louis Paré

Mathilde Roman, *Habiter l'exposition.*

L'artiste et la scénographie

Paris, Manuella Éditions, 2020, 272 p.
Ill. couleur. Fra.

Docteure en arts et sciences de l'art à l'université Paris 1- Sorbonne, professeure d'histoire de l'art et des expositions au Pavillon Bosio, Art & Scénographie, la critique d'art Mathilde Roman propose, dans ce livre, une réflexion sur des pratiques artistiques qui investissent, par leur œuvre, l'espace d'exposition. Constitué de deux sections – un essai théorique suivi de 18 entretiens avec



des artistes de renoms¹ – l'ouvrage rend compte de l'apport qu'exercent certains artistes sur la manière d'habiter l'exposition grâce essentiellement à des dispositifs associés aux nouvelles technologies de l'image et du son. À l'instar de la philosophe Donna Haraway, Roman voit, dans ces mises en scène, une façon d'habiter le trouble, de déborder le cadre habituel de la représentation afin de donner à penser de nouvelles possibilités de rencontres « entre des œuvres et des corps », et de « créer un *continuum* de relations » proposant « des espaces de réciprocité ».

Dans sa préface, Chantal Pontbriand souligne en quoi ces « installations complexes qui incorporent "l'art en mouvement" » renouvellent l'expérience esthétique des spectateurs et permettent d'activer « une conscience élargie ». C'est aussi ce dont rend compte Mathilde Roman lorsque, dans son essai, elle explore les diverses stratégies d'exposition pouvant stimuler la conscience du « spectateur actif ». Contrairement à une approche moderniste, les œuvres ne sont plus à regarder de manière spécifique telle que l'exigeait la théorie du *white cube*. Il n'est donc plus question d'autonomie artistique, mais d'une approche postmoderne engageant le corps vivant au sein d'une expérience plurisensorielle. L'autrice parle alors d'un spectateur qui, au sein d'une esthétique de la réception, partage de nouveaux modes de relations où « œuvre et spectateur sont intimement liés ». Dans cette perspective, la place du spectateur s'est considérablement modifiée, et l'exposition est vue comme un « véritable lieu de transformation ». Aussi, contrairement au jugement de goût kantien, l'appréciation d'une œuvre ne se fait pas de manière « désintéressée ». Sollicité de toute part, notamment en contribuant à sa « construction narrative », le spectateur est

également habité par l'exposition et n'est plus réduit à une simple expérience rétinienne.

Rencontrés entre 2015 et 2019, les artistes qui se sont entretenus avec l'autrice sont là pour en témoigner. Chacun à sa manière pense l'exposition en fonction de ce que le spectateur sera invité à voir, à ressentir, à penser. Par conséquent, ces artistes considèrent l'exposition comme « un prolongement du processus créatif », laquelle multiplie les accès possibles, les points de vue et « les régimes d'attention ». Pour certains, il s'agira surtout de « dénormaliser les corps »; pour d'autres, de « renverser le regard »; pour d'autres encore de « déhiérarchiser le savoir ». Autrement dit : faire de la scénographie un espace d'exposition qui ne soit pas qu'un simple environnement, mais un véritable milieu, sinon une sorte de laboratoire où il est possible d'élargir les cadres de l'émotion esthétique.

Ce livre s'inscrit dans une histoire des expositions, déjà étudiée par Jérôme Glicenstein², mais se veut également le résultat d'études affiliées à des recherches récentes dans le domaine de la performance, de la danse et des images en mouvement. Il souhaite contribuer à cette histoire en s'appuyant sur des œuvres d'artistes contemporains. Des œuvres qui, par leur scénographie, suggèrent une vision élargie du musée dans laquelle la figure de l'artiste est considérée comme un explorateur d'espaces pouvant générer de nouvelles expériences collectives. Dès lors, même si l'artiste voit, dans ces dispositifs scénographiques, une possibilité de reprendre ses droits comme créateur, il ne revendique pas « une autorité perdue », mais tente plutôt de mettre en place un « rituel communautaire », dans lequel les spectateurs sont amenés à vivre des situations promouvant certains enjeux sociétaux associés à la diversité et à la complexité du monde actuel.

1. Eija-Liisa Ahtila, Doug Aitken, Jordi Colomer, Pauline Boudry et Renate Lorenz, Thomas Demand, Dominique Gonzalez-Foerster, Dan Graham, Laurent Grasso, Isaac Julien, Angelica Mesiti, Laure Provoust, Mika Rottenberg, Tony Oursler, Julian Rosefeldt, Anri Sala, Carollee Schneeman, Liv Schulman, Xavier Veilhan et Alexis Bertrand.
2. Voir Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2009.

– André-Louis Paré

Chantal Boulanger, Nicolas Mavrikakis et Laurent Vernet (dir.). *L'illusion postmoderne ? Réflexions sur l'évanescence d'un concept en arts visuels*

Montréal, Varia, 2021, 276 p. Ill. couleur. Fra.



L'un des *fun facts* les plus surprenants de l'histoire des idées a comme résultat une certaine responsabilité québécoise à veiller sur la postmodernité et le postmodernisme : c'est que *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard (1979), un texte fondateur de cette constellation sémantique, fut à l'origine un rapport sur le savoir (comme l'indique son sous-titre) commandé par le gouvernement du Québec. On mesure la distance traversée depuis lors en imaginant le gouvernement Legault à l'origine d'un texte semblable, subversif et complexe; mais au moins, 42 ans plus tard, le Québec non officiel nous fournit un bel ouvrage de synthèse sur ce sujet et révèle, ce faisant, son actualité inattendue. C'est un recueil ancré dans le présent : sa question principale serait notre rapport à l'ère du populisme de droite, de l'hégémonie numérique et des changements climatiques, avec la postmodernité, qui semble devoir être reléguée à un passé plus ou moins récent, mais pour laquelle une substitution conceptuelle adéquate n'existe pas encore – entre autres, parce que l'on sait qu'on n'a pas fini de vivre dans l'après-coup de la modernité avec tout ce que celle-ci implique. À cet enjeu temporel et terminologique, l'ouvrage fait le pari de proposer des réponses (toujours volontairement partielles) données par les arts visuels au sens large du terme¹. Comme il se doit, le livre est à l'image de la postmodernité elle-même : foisonnant, ambigu, hétéroclite, hybride, ouvert et chaotique. Il inclut des textes érudits proposant un bilan rétrospectif