

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ?

Marie Fraser et Florence-Agathe Dubé-Moreau

refaire

redoing

Numéro 28-29, automne 2016, printemps 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1041088ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1041088ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

ISSN

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fraser, M. & Dubé-Moreau, F.-A. (2016). Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ? *Intermédialités / Intermediality*,(28-29). <https://doi.org/10.7202/1041088ar>

Résumé de l'article

Les recherches récentes en histoire de l'art et en muséologie relient les pratiques du « re- » à l'histoire de la performance et de l'exposition ainsi qu'à un engouement pour les retours vers le passé, en leur attribuant une fonction mémorielle ou d'hommage. Mais le *reenactment* n'implique pas seulement la remise en acte d'une oeuvre en soi; son processus d'actualisation remet également en jeu des mécanismes historiques et discursifs. Cet article tente de redéfinir et d'approfondir cette notion en art contemporain à partir de trois études de cas : *Nachbau (Reconstruction)* de Simon Starling (2007), *Just Poupidon it. Rétrospective du Centre Pompidou* d'Alexandra Pirici & Manuel Pelmus (2014) et *Artist Tour Guide* de Maria Hupfield (2014). En travaillant avec des collections muséales, ces artistes opposent la pratique du *reenactment* à un système figé, linéaire et hiérarchisé, et pointent la nécessité de renouveler continuellement la relation du musée à l'histoire. Si le *reenactment* a le potentiel de « performer la collection », c'est non seulement en raison de sa performativité, déjà reconnue par plusieurs auteurs, mais également de sa réflexivité et de sa temporalité anachronique, que nous désignons ici comme sa double historicité.

Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ?

MARIE FRASER ET FLORENCE-AGATHE DUBÉ-MOREAU

Reconstitution, restitution, reconstruction, réplique, remise en acte, réitération ou recréation, tous ces gestes de reprise peuvent être regroupés de façon générale sous le terme anglais *reenactment*. Mais le sens qu'on leur attribue est loin d'être clair, comme en témoigne la panoplie de pratiques distinctes que toutes ces traductions françaises peuvent inclure et confondre sous le même préfixe « re ». *Ce champ élargi* a peut-être en revanche l'avantage de résister aux efforts de catégorisation malgré qu'il laisse dans un flou sémantique un ensemble important de pratiques contemporaines. Le problème peut sembler moins grand dans la littérature anglo-saxonne, où le terme s'applique plus précisément à la reprise et à la reconstitution d'une œuvre, que ce soit une performance, une installation, un environnement ou d'une exposition. Force est de reconnaître que même un débroussaillage terminologique conduirait à une impasse. Ne devrait-on pas envisager ces différentes approches artistiques, curatoriales et muséales comme des déclinaisons d'un concept plus large qu'il faudrait redéfinir et, surtout, complexifier ?

92 En histoire de l'art et en muséologie, les *reenactments* d'œuvres, de performances ou d'expositions ayant marqué les histoires occidentales se sont rapidement érigées, depuis les années 2000, en phénomène généralisé, dont *Seven Easy Pieces* de l'artiste Marina Abramović (Guggenheim Museum, New York, 2005) et *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venise 2013* du commissaire Germano Celant (Fondazione Prada, Venise, 2013) symbolisent communément les points culminants et polarisent les débats. Dans le domaine de la performance, Amelia Jones s'est particulièrement intéressée aux problèmes que ces reprises soulèvent. Conçu

comme une résurgence du *live*¹ et rattaché aux origines de la performance dans les années 1960, le *reenactment* devrait réactiver les potentialités politiques radicales du corps en action². Ce n'est pas toujours le cas, car reprendre une performance flirte souvent de trop près avec la marchandisation de l'art à laquelle la vision des années 1960 s'était pourtant opposée : « Re-enactments, like the live in general, might seem to promise an escape from commodification, but the reenactment often (if not always) ends up congealing into structures of capital — often via its own documentary traces³. » C'est ce qui fait dire à Amelia Jones à propos de Marina Abramović, qui recrée fidèlement des œuvres d'autres artistes dans *Seven Easy Pieces*, que les « œuvres de reconstitution circulent presque toujours sous forme d'images ou d'objets vendus et achetés, au propre (comme des œuvres d'art) ou au figuré (comme capital culturel permettant de renforcer une carrière). En reproduisant une œuvre, l'artiste table sur un nom qui le précède pour faire avancer sa propre pratique⁴ ». Refaire une performance ou un événement devrait plutôt interroger la performativité même du fait de reconstituer, ainsi que les implications historiques et politiques qui lui sont sous-jacentes : « [...] the mere fact of performing a historical or artistic event again does encourage a critical relationship to liveness — at the very least, a questioning of the status of the event itself both within performance and more general histories⁵. » Et comme le *reenactment* permet d'appréhender historiquement des pratiques éphémères et de les (ré)inscrire dans l'histoire de l'art, il devrait aussi encourager à en réévaluer les critères d'inclusion et d'exclusion⁶ : « the performative re-enactment reminds us of how such value systems function in historical terms, of how historians write certain things into the present, exclude

¹ Amelia Jones et Adrian Heathfield, *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Bristol, Intellect Books, 2012.

² Peggy Phelan, avec *Unmarked: the Politics of Performance* (Londres, Routledge, 1993), a beaucoup influencé une lecture politique du corps et du *live* en performance, lecture qui a été reconduite et débattue par nombre d'auteurs des années 1990 à aujourd'hui. Selon Amelia Jones, certains auteurs dont elle qualifie la vision d'utopique défendent encore une telle conception politique du corps, comme André Lepecki : voir Jones et Heathfield, 2012, p. 14 et 42.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ Amelia Jones, « Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement », *esse arts + opinions*, Montréal, n° 79, 2013, p. 9.

⁵ Jones et Heathfield, 2012, p. 17.

⁶ Voir Amelia Jones, « “The artist is Present”: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence », *TDR/The Drama Review*, vol. 55, n° 1, printemps 2011, p. 16–45; et Jones, 2013.

others, and continually fix and re-fix the meaning of objects as well as events in order to bring them into a continually refreshed “present”⁷. »

93 Les expositions partagent ce caractère éphémère et, de manière similaire aux performances, leurs reconstitutions représentent un fort potentiel historiographique. Reesa Greenberg les a éloquemment nommées des « *remembering exhibitions*⁸ », soulignant ainsi leurs fonctions d’hommage et de commémoration. Elitza Dulguerova leur attribue également un rôle mémoriel et y voit la possibilité pour les musées d’adopter une attitude autoréflexive parce qu’elles permettent de bonifier l’histoire des œuvres en prenant en considération leur contexte de présentation et de mettre en place des « expositions ayant les expositions pour sujet⁹ ». Mais lorsque l’on regarde cet engouement récent, on constate que ces expositions « reconstituées » négocient leur propre place au sein de la grande histoire de l’art sans en remettre en question les paradigmes, les codes ou les méthodes. Pour Jérôme Glicenstein, la reconstitution, dont celle récente de l’exposition culte de Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form* (1969) en 2013 est exemplaire, ne fait que reconduire les modèles traditionnels de l’histoire de l’art pour les étendre à de nouveaux objets¹⁰. En réitérant finalement la construction canonique, monumentale et d’inspiration téléologique de l’histoire de l’art, elle consacre, légitime et classe selon le même système hiérarchique. Ne serait-ce qu’en raison de son enchâssement dans une conception de l’histoire traditionnelle, linéaire et progressive qui est rarement remise en question, la notion de *reenactment* demanderait une élaboration théorique beaucoup plus poussée et serait même à revoir de fond en comble.

94 Malgré une documentation scientifique de plus en plus abondante, très peu d’auteurs se sont intéressés jusqu’ici aux effets du *reenactment* sur des collections muséales. Dans « Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation », Claire Bishop pose le rapport entre *reenactment* et institution muséale, mais

⁷ Jones et Heathfield, 2012, p. 18.

⁸ Reesa Greenberg, « Remembering Exhibition: From Point to Line to Web », *Tate Papers*, n° 12, automne 2009, www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/remembering-exhibitions-point-line-web (consultation le 2 août 2016).

⁹ Elitza Dulguerova, « L’expérience et son double. Notes sur la reconstitution d’expositions et la photographie », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Elitza Dulguerova (dir.), n° 15 « Exposer/Displaying », 2010, p. 54, id.erudit.org/iderudit/044674ar (consultation le 2 août 2016).

¹⁰ Voir Jérôme Glicenstein, « En quête d’un canon des expositions », *esse arts + opinions*, n° 84, printemps-été 2015, p. 14–21.

essentiellement comme une stratégie alimentée par l'intérêt du marché de l'art et par l'attrait institutionnel pour une participation publique massive dans l'esprit d'une « *expérience economy*¹¹ ». À l'inverse du musée, l'artiste serait pour elle le seul agent capable de dégager les *reenactments* du danger de constituer des avatars désincarnés. Son ouvrage *Radical Museology* permet de réévaluer cette dynamique à l'intérieur du musée¹². Elle y étudie entre autres le Van Abbemuseum qui, au moyen d'une série d'expositions à partir de ses collections s'échelonnant sur une période de dix-huit mois de 2009 à 2011, a réalisé des reconstitutions d'œuvres, d'environnements et de fragments d'accrochages visant à interroger les politiques de l'institution. Le titre « Play Van Abbe » est déjà très significatif de la composante autoréflexive mise de l'avant : lorsqu'un musée « re-présente » ses anciennes expositions, et particulièrement de ses collections, il porterait un regard introspectif sur son discours muséologique ainsi que sur son positionnement politique et social dans l'histoire et dans l'histoire de l'art, ainsi que dans sa communauté immédiate, ce qui peut être associé à des pratiques nouvelles en muséologie — théorisées par Claire Bishop comme « radicales ».

55 La réflexion sur le *reenactment* dans la collection est presque inexistante et nous pouvons postuler d'ores et déjà qu'elle est prise en tension entre deux pôles : d'un côté, le *reenactment* peut être envisagé comme une stratégie muséale, c'est-à-dire comme une façon de réactualiser les collections, de les arrimer avec le présent et de les rendre ainsi plus attrayantes aux yeux des publics de plus en plus à l'affût d'évènementiel; et de l'autre, comme une façon de repositionner le musée en l'amenant à réfléchir sur ses propres pratiques¹³. Nous examinerons ici des artistes qui ont récemment mis le *reenactment* en relation avec des collections. Aussi différents puissent-ils être, les trois projets que nous analyserons interpellent le musée et ses pratiques et, s'ils utilisent la collection, c'est pour s'immiscer plus largement à l'intérieur d'un discours institutionnel, forcément idéologique, et d'un discours

¹¹ Voir Claire Bishop, « *Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation* », dans Germano Celant (dir.), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* (catalogue d'exposition), Milan, Progetto Prada Arte, 2013, p. 429-436.

¹² Claire Bishop, *Radical Museology: or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Londres, Koenig Books, 2013.

¹³ Cette recherche sur les collections s'inscrit dans les activités du groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collection dirigé par Johanne Lamoureux et dont font également partie Marie Fraser ainsi que Mélanie Boucher. CIÉCO est financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), dans le cadre de son programme développement de partenariats.

historique, encore calqué sur les modèles d'une histoire de l'art traditionnelle et téléologique. Les trois artistes dont il sera question parviennent également à complexifier la notion de *reenactment*, et leurs œuvres permettent de la comprendre dans une nouvelle épaisseur théorique et historique qui n'est encore qu'effleurée : *Nachbau (Reconstruction)* réalisé par Simon Starling pour le Museum Folkwang d'Essen, en Allemagne en 2007; *Just Pompidou it. Rétrospective du Centre Pompidou* d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, au Centre Pompidou, à Paris en 2014; et *Artist Tour Guide* de Maria Hupfield, dans le nouveau déploiement de la collection *Porter son identité. La collection des Premières Nations* au Musée McCord, à Montréal, également en 2014.

96

Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ? Comment peut-il agir sur ce qu'il donne l'illusion de tout simplement reprendre ou reproduire ? Différentes modalités ressortent de l'analyse de ces projets d'artiste. Elles ne sont ni exhaustives ni exclusives, nous leur attribuons plutôt un rôle heuristique dans le but de pouvoir redéfinir cette notion et élargir son champ d'action. Il peut s'agir de **restituer** des présentations de collections démantelées, qui ne survivent que par une documentation. La restitution contribuerait ainsi à l'histoire de l'exposition des collections, et soulèverait également la question de son rapport au passé, en interpellant la collection par ses manques, ses absences et ses oublis. Il peut s'agir de **réactiver** la fixité de l'œuvre dans la permanence et la dimension immuable de la collection et, concurremment, de réactualiser les événements et l'histoire de sa constitution au sein du musée. Il peut s'agir aussi de **remettre en acte** une collection en interrogeant ses dispositifs d'exposition et de médiation comme une mise en récit des objets construite par le musée. La collection, tout à la fois abordée en tant qu'œuvre, dispositif et discours, se voit ainsi soumise à des mécanismes de remise en scène qui débordent l'interprétation littérale du *reenactment* assimilé à une reprise univoque. Le « re » de la remise en acte sous-tend alors une migration, un passage qui, comme le stipulent les théories du langage et de la performativité, produit quelque chose, *agit*¹⁴.

¹⁴ Dans les théories du langage, l'idée que l'énoncé produit quelque chose et qu'il agit sur son environnement a d'abord été développée par J. L. Austin dans *Quand dire, c'est faire*, traduction de Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, 1970; et repris par Judith Butler, dans *Le pouvoir des mots : Politique du performatif*, traduction de Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004. Judith Butler a surtout contribué à rattacher et développer le performatif en lien avec les théories féministes et, plus récemment, avec les grands rassemblements politiques à travers le monde. Voir Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, 2016.

97 Vue sous cet angle performatif et critique que nous souhaitons privilégier ici, la notion de *reenactment* engage un processus bien au-delà de la simple stratégie artistique, curatoriale ou muséale. Dans *Nachbau (Reconstruction)*, *Just Pompidou It* ou *Artist Tour Guide*, le passé de la collection vient s'inscrire dans une nouvelle contemporanéité et les critères par lesquels on juge la pertinence historique d'une œuvre, d'un objet, d'un évènement ou d'un document sont mis en tension : authenticité/reproductibilité, originalité/copie, ancien/nouveau, unicité/répétition, inusité/ordinaire, véracité/fiction, fixité/vivant. Ce mouvement n'implique pas seulement de faire revivre ou de ressusciter, mais bien de faire *migrer*. Lorsque le *reenactment* implique une intermédialité — et on verra que celle-ci peut agir à plusieurs endroits —, son potentiel semble plus incisif puisqu'il invite à penser les coexistences : de temporalités, de discours et de savoirs. Il est dès lors possible de l'envisager en termes de « migration », où le passage d'un environnement à un autre est conditionnel à certaines adaptations pour que l'origine survive à travers l'autre. Il y aurait donc simultanément translation spatiotemporelle *et* coexistence dans ce nouvel « objet » hétérogène et anachronique.

RESTITUER

98 Réalisé par Simon Starling, en 2007, à l'invitation du Museum Folkwang d'Essen, *Nachbau (Reconstruction)* est un des rares exemples de *reenactment* impliquant la restitution d'une collection par un artiste. L'histoire de la collection du musée est tourmentée dès ses débuts et elle est affectée par les évènements politiques ayant marqué le 20^e siècle et plus particulièrement par la Deuxième Guerre mondiale¹⁵. Le collectionneur Karl Ernst Osthaus (1874-1921), riche héritier d'industriels, fonde dans sa ville natale de Hagen, en 1902, un des premiers et des plus importants musées d'art moderne d'Europe à l'époque. À sa mort, en 1921, la ville refuse de prendre le musée en charge et c'est la ville voisine d'Essen qui fait l'acquisition de la collection dans son intégralité. Le Musée Folkwang est fondé l'année suivante, en 1922. La collection y est présentée dans un bâtiment conçu spécialement à cet effet. Le projet de Simon Starling d'en reconstruire l'accrochage pour le photographe va révéler les évènements survenus avec cette collection.

¹⁵ L'histoire de cette collection et le projet *Nachbau (Reconstruction)* de Simon Starling sont plus complexes que nous pouvons le présenter ici. Dans son article « L'expérience et son double », Elitza Dulguerova relate et analyse plus en détail l'histoire du Museum Folkwang et de sa collection. Voir Dulguerova, 2010.



Fig. 1-4. Simon Starling, *Nachbau* (Reconstruction), ensemble de 4 impressions à la gélatine argentique, 17,3 x 23 cm, 2007. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de neugerriemschneider, Berlin. Crédit photo : Jens Ziehe. © Simon Starling

99

Nachbau (Reconstruction) se présente comme une série de quatre photographies noir et blanc résultant d'un important processus d'enquête et de restitution historique. Simon Starling a travaillé à partir des archives du photographe allemand Albert Renger-Patzsch qui, de 1929 à 1944¹⁶, a documenté la collection du Museum Folkwang. À partir de quatre photographies prises dans les années 1930, il a été capable de reconstituer presque intégralement l'une des salles dans laquelle était exposée une partie de la collection de Karl Ernst Osthaus. L'accrochage avait été conçu, en 1929, par le directeur du musée et ami du collectionneur, Ernst Gosebruch. Dans son analyse, Elitza Dulguerova souligne que cette présentation se voulait conforme à la vision anthropologique du collectionneur. En effet, y étaient

¹⁶ Selon Simon Starling, dans la description de son projet, ces archives seraient restées inconnues pendant longtemps parce qu'aucune entente officielle n'existait entre le musée et le photographe. Simon Starling a d'ailleurs retrouvé les photographies dans les archives du photographe et non dans celles du musée. Simon Starling, *Nachbau*, Essen, Museum Folkwang, Göttingen, Steidl, vol. I et II, 2007.

juxtaposées des œuvres d'art moderne de Giorgio De Chirico, d'Erich Heckel, de Franz Marc, de Paula Modersohn-Becker, d'Otto Müller, d'Emil Nolde et d'Aristide Maillol, ainsi que des objets de cultures non occidentales destinés à des usages culturels et quotidiens, des vases et des figurines de céramique chinoise, un tissu tibétain de la fin du 18^e siècle, des sculptures de Bouddha du Japon et de la Chine. La collection couvrait une vaste période, s'étendant du 12^e au 20^e siècle, et ce type de juxtapositions « faisait ressortir non seulement les techniques d'inspiration primitiviste caractéristiques de l'art moderne, mais, plus généralement, inscrivait les productions artistiques européennes dans une temporalité historique plus vaste¹⁷ ».



Figures 5-6. Images de production, Museum Folkwang, Essen, 2007. Crédit photo : Simon Starling.

510 Les vues des salles permanentes, les vitrines, les objets et les œuvres documentés par Albert Renger-Patzsch permettent une reconstitution authentique de l'original. L'espace d'exposition et son accrochage ont ainsi pu être reconstruits par Simon Starling à l'échelle à l'intérieur des salles du Folkwang Museum. Cet aménagement a ensuite été « re-photographié » en respectant les mêmes cadrages et points de vue que les photographies d'époque à quelques différences techniques près¹⁸. Cependant, entre 2007 et 1929, deux détails différencient la reconstruction de la présentation originale : l'absence d'une figurine de Chine et les tableaux de Franz Marc, d'Otto Müller, d'Erich Heckel et de Giorgio De Chirico qui sont exposés sous forme de reproductions en couleurs — les œuvres ne figurant plus dans l'inventaire

¹⁷ Dulguerova, 2010, p. 68.

¹⁸ Elitza Dulguerova remarque dans les deux séries de photographies quelques différences techniques : « chez Starling, une finition plus soignée, peut-être due à une optique plus perfectionnée qui, combinée avec certains effets d'éclairage, fait ressortir davantage la volumétrie des corps et des détails dans les œuvres », Dulguerova, 2010, p. 68. Nous pourrions voir dans ces différences techniques le signe d'un écart temporel.

du musée. Cette absence « réveille » l'histoire souterraine de la collection. Reconnue pour son engagement précoce envers l'art moderne européen, elle a été démantelée pendant la guerre : confisquées par le pouvoir national-socialiste, quelque 1400 œuvres sont déclarées « dégénérées », dont plusieurs sont exposées dans l'Exposition d'art dégénéré (*Entartete Kunst*) à Munich, en 1937. En 1944 et 1945, la ville d'Essen est dévastée par les bombardements alliés et le bâtiment, conçu par l'architecte Eduard Körner, en 1929, où se trouvait exposée la collection d'Osthaus, est entièrement détruit. Il est reconstruit après la guerre et, à partir des années 1950, plusieurs œuvres ont pu être restituées, mais sans que la collection ne puisse jamais retrouver son intégralité : certaines œuvres étant toujours conservées dans des collections en Europe et aux États-Unis, certaines ayant dû être déclarées disparues. Simon Starling a tenté de les retracer. Dans les deux catalogues, en anglais et en allemand, accompagnant les quatre photographies¹⁹, il a publié une liste des œuvres exposées, comme dans n'importe quel catalogue de collection ou d'exposition. Cette liste fournit des indications très précises sur chacune d'elles : la date d'acquisition, si elle a été ou non confisquée par le régime nazi, en 1937, et si elle a pu être récupérée après la guerre. En ce qui concerne les œuvres absentes, comme on le ferait pour indiquer la provenance d'une œuvre empruntée, le nom des collections où elles se trouvent conservées aujourd'hui est mentionné lorsque celui-ci est connu. Cette liste d'œuvres laisserait donc entendre que des musées européens et américains auraient toujours en leur possession des œuvres spoliées pendant la Deuxième Guerre.

911 Aussi fidèle puisse-t-elle chercher à être, cette restitution montre l'impossibilité de refaire l'accrochage de la collection tel qu'« il a été ». On pourrait alors se demander pourquoi Simon Starling n'a pas tout simplement « re-photographié » les photographies originales d'Albert Renger-Patzsch comme plusieurs pratiques d'appropriation et pourquoi la copie de ces photographies nécessitait une reconstruction « réelle » de l'accrochage. Il ne s'agit précisément pas d'une reproduction même si l'œuvre se présente sous une forme photographique. Elle est « l'image d'un écart temporel²⁰ », selon l'expression de Elitza Dulguerova, et Simon Starling montre la complexité du processus de reconstruction afin qu'il révèle les événements survenus dans la collection au cours de son histoire. Le *reenactment*

¹⁹ Voir Starling, 2007.

²⁰ Dulguerova, 2010, p. 70.

viendrait donc s'inscrire ici dans une dialectique entre visible *et* invisible²¹ et aurait des propriétés similaires à la traduction : « Translation is another key concept for Starling. [...] Starling transforms or translates one thing into another, from language to codes, from science to technology, from the visible to the invisible, etc. Above all, he is interested in what happens during the process, what changes, what is lost and what appears, and the relationships that are established²². » Il y a plusieurs similitudes ici avec la conception de la traduction chez Walter Benjamin, qui implique une transformation et une survivance, qui n'efface ni ne remplace la langue d'origine, mais au contraire la fait revivre dans une autre langue tout en conservant les traces de la perte causée par cette migration²³. Un processus similaire de migration serait en jeu dans le *reenactment* de cette collection.

512

Parmi les trois modalités que nous tentons de définir, la restitution demeure la plus proche de l'originale. Le document d'archives en est la principale source et condition de possibilité. Les quatre photographies donnent bien l'illusion d'être des reproductions exactes alors que les œuvres disparues ont justement été remplacées par des reproductions. Simon Starling laisse ainsi planer un doute quant à la véracité du document que le *reenactment* produit. À quoi cette véracité ou ce manque de véracité réfèrent-ils ? La reconstruction semble se retourner sur elle-même parce que *Nachbau* (*Reconstruction*) est en proie de devenir à son tour un nouveau document d'archives : un document photographique attestant de ce que la collection aurait été en 2007. Ce futur antérieur est bien à la croisée de la fiction et de l'histoire. Mais de quoi ces nouvelles images sont-elles des documents d'archives ? Le processus du *reenactment* s'avère révéler les manques, les récits souterrains, dont les musées parlent très peu de façon générale. Il a en ce sens un double impact : d'une part, de reconstituer ce qui a été et, d'autre part, de révéler ce qui est perdu, disparu, oublié dans l'écart de temps

²¹ La publication de deux catalogues d'exposition conçus par l'artiste, un en allemand et un autre en anglais, rejoue autrement cet écart entre les deux documentations et les vides qu'il révèle. L'édition allemande présente une série de photographies de la collection prises par Renger-Patzsch alors que l'édition anglaise inclut uniquement les quatre photographies reconstituées par Simon Starling. Celles-ci sont positionnées dans le catalogue au même endroit que les quatre vues d'exposition de Renger-Patzsch alors que les autres pages sont vides. Voir Simon Starling, 2007.

²² Montse Badia, « Recent history. Concealed narratives », dans Fernando Francés, Martin Clark et Montse Badia, *Simon Starling. Recent History* (catalogue d'exposition), St Ives, Málaga, Tate St Ives, CAC Málaga, 2011, p. 63.

²³ Voir Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, t. I, p. 244-262.

qui le sépare de l'original. En ce sens, *Nachbau (Reconstruction)* pousse plus loin la « dialectique de la reprise » que définissait Sören Kierkegaard : « ce qui est repris, a été, sinon, il ne pourrait pas être repris; mais, précisément, c'est le fait d'avoir été qui fait de la reprise une chose nouvelle. Quand on dit que la vie est une reprise, c'est dire que l'existence qui a existé voit maintenant le jour²⁴. »

§13 Le *reenactment* permet de faire l'archive de l'histoire de cette collection et non plus de son accrochage tel que dans les années 1920. Tout le processus de reconstruction et d'enquête qu'il met en œuvre vient opacifier la relation entre l'original et le nouvel « objet » pour l'inscrire dans une épaisseur historique. Il n'est ni une pratique de conservation d'un héritage, ni une commémoration, ni une édification. C'est parce qu'il introduit une pensée de l'histoire que nous lui attribuons ici le sens d'une restitution.

RÉACTIVER

§14 L'oubli est aussi un moteur des « actions continues » d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, alors que c'est le corps, cette fois, qui vient subtilement altérer l'authenticité des œuvres de la collection. Les artistes proposent d'envisager la collection par rapport au passé et à l'histoire, et surtout, aux récits qui les distinguent fondamentalement. *Just Pompidou It. Rétrospective du Centre Pompidou* confère également une fonction métonymique au *reenactment*, dans la mesure où chaque réactivation d'œuvres réédifie moins son auteur que le musée qui la préserve à travers son histoire institutionnelle et l'histoire de l'art qu'il concourt à écrire. Il y a ainsi transfert de l'œuvre au musée, annoncé de façon forte par la référence du titre à la notion de rétrospective.

§15 Dans la foulée de leur rétrospective « immatérielle » de la Biennale de Venise dans le pavillon de la Roumanie, en 2013²⁵, le Centre Pompidou invite Alexandra Pirici et Manuel Pelmus à venir travailler à même les collections du Musée national d'art moderne, dans le cadre de l'édition 2014 du Nouveau Festival

²⁴ Sören Kierkegaard, *La Reprise*, traduction de N. Viallaneix, Paris, Garnier Flammarion, 1990, p. 87.

²⁵ *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, du 1^{er} juin au 24 novembre 2013. Commissaire : Raluca Voinea. La proposition vénitienne se construit sur deux projets antérieurs des artistes : d'un côté, *Romanian Dance History* (2008-) de Pelmus qui se déploie à travers une conférence, des interventions performatives et un livre; de l'autre, le travail soutenu de Pirici autour des monuments publics, comme *If You Don't Want Us, We Want You* en Roumanie (2011) ou *Soft Power – Sculptural Additions to Petersburg Monuments* (2013) dans le cadre de la Manifesta 10.

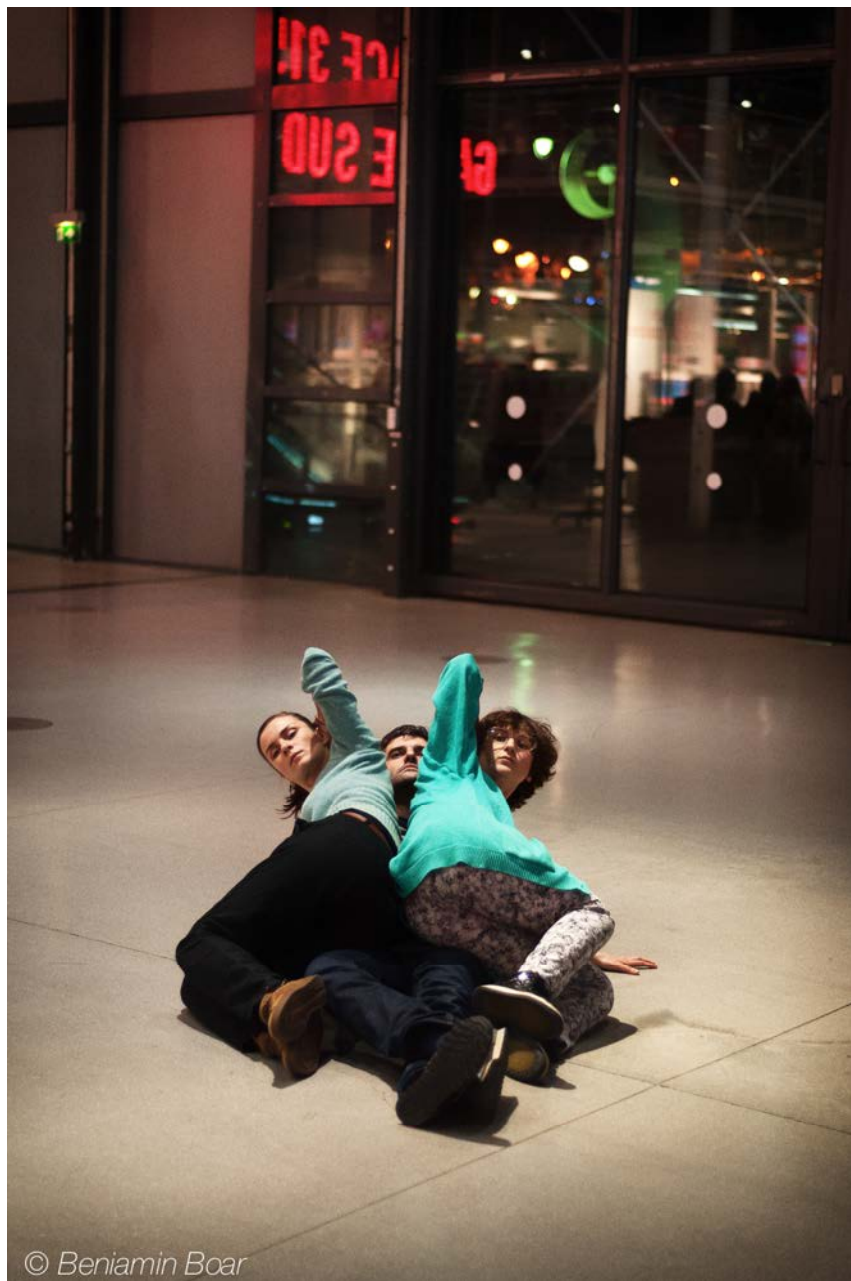


Fig. 7. Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, mise en acte de *Fleur d'enfer* de Pierre Molinier, *Just Pompidou It. Rétrospective du Centre Pompidou*, 2014. Avec l'aimable autorisation des artistes. Crédit photo : Benjamin Boar. © Alexandra Pirici et Manuel Pelmus

sous le thème « Allégories d'oubli ». *Just Pompidou It. Rétrospective du Centre Pompidou*²⁶ se présente de manière très similaire, soit une enfilade d'œuvres historiques remises en acte par des performeurs et performeuses déclamant auteur, titre et année de création avant d'en exécuter le mouvement. L'intervention, qui prend place dans le Forum du Centre dont l'accès est gratuit au public, est conçue pour un maximum de six interprètes à la fois. Les informations transmises lors de l'annonce des œuvres comprennent en outre le titre et l'année de l'exposition dans laquelle celle-ci figurait ou son emplacement dans la collection²⁷. Les œuvres performées sont autant des chefs-d'œuvre, que des œuvres mineures de grands artistes (une étude, par exemple), que des œuvres n'appartenant pas, à proprement parler, au Musée national d'art moderne, mais ayant séjourné au Centre Pompidou lors d'expositions temporaires. Cela vient nourrir une conception élargie et immatérielle de la collection, qui exacerbe la qualité « publique » des grandes institutions culturelles au service d'un patrimoine dit universel. S'y côtoient Constantin Brancusi et les Guerrilla Girls, Cindy Sherman et Marcel Duchamp, tous représentés dans l'immense collection d'art moderne. S'ajoutent à cette liste des événements qui ont marqué l'histoire du musée et des déclarations à son endroit. Ainsi, la grève du personnel de ménage de 1989, qui entraîna une fermeture temporaire, s'invite à l'intérieur de cette « rétrospective » par le truchement des slogans de l'époque scandés par les interprètes, de même que les propos colorés de l'historien de l'art Pontus Hultén, premier directeur de l'établissement, de 1977 à 1981. Alexandra Pirici et Manuel Pelmus parviennent ainsi à entremêler les histoires de l'art et des expositions, les histoires sociales et les récits invisibles à l'intérieur d'une chorégraphie complexe et multidirectionnelle sur le plan historiographique. Mais à quoi reconnaît-on les œuvres, *Guernica* de Picasso par exemple ? Comment exprimer une intervention *in situ* de Daniel Buren au moyen de six corps ? Les mouvements des chorégraphes tentent de traduire dans un minimum de gestes et dans une

²⁶ Du 19 février au 10 mars 2014, en continu entre 12 h et 20 h. Performée par : Maria Baroncea, Boar Benjamin, Carmen Cotofana, Larisa Crunteanu, Rolando Matsangos et Maria Mora.

²⁷ Pour arrêter et documenter leurs choix, Pirici et Pelmus ont travaillé dans la Bibliothèque Kandinsky et dans les salles d'expositions permanentes. Ils ont également consulté certains artistes ainsi que la conservatrice du Centre Pompidou chargée du Nouveau Festival, Florencia Chernajovsky, pour obtenir anecdotes et « autres » histoires sur les œuvres et le musée. Détails de la performance issus de la captation de la conversation publique entre les artistes et la conservatrice le 21 février 2014 : Centre Pompidou, *Florencia Chernajovsky*, www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAbzqgp/rj9n5E (consultation le 13 février 2016).

esthétique proche du tableau vivant²⁸ les propriétés constitutives des œuvres qu'ils font migrer d'une forme matérielle vers une forme immatérielle et éphémère.



Vidéo 1. Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, captation vidéo produite par le Centre Pompidou, *Just Pompidou It. Rétrospective du Centre Pompidou*, 13 min 16 s, 2014, <http://retro.erudit.org/media/im/1041088ar/1041088arvool.mp4>. Avec l'aimable autorisation des artistes et du Centre Pompidou, Paris.

516 En utilisant le terme d'« actions continues » plutôt que celui de « performance », les artistes, qui partagent une formation en danse, mettent en évidence les différentes résonances du *reenactment* dans ces champs respectifs de pratique. Si du côté de la performance, c'est la documentation et la reproductibilité de l'évènement qui fait débat, du côté de la chorégraphie, c'est l'existence d'un système de notation « universel » qui fait défaut. Néanmoins, dans les deux camps, le *reenactment* d'œuvres historiques devient un mode de « ré-apparition » et de transmission créant une sorte de document d'archives performé (*performing archive*), qui serait simultanément une performance et un outil de pérennisation. Cette distinction permettrait de reconsidérer la conception du *reenactment* comme pure stratégie artistique, sur laquelle achoppent jusqu'ici la majorité des réflexions, comme celles d'Amélia Jones ou de Claire Bishop. En effet, envisager la reprise sans les impératifs du marché décloisonnerait la dualité qui traverse bon nombre d'écrits en

²⁸ L'affinité au tableau vivant et l'économie de moyens revendiquée sont analysées dans : Mélanie Boucher, « L'exposition de la performance, entre *reenactment* et tableau vivant : les cas de Marina Abramović ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 8, n° 1, 2015, p. 73-89.

arts visuels et en muséologie. De la même manière qu'on pourrait étudier la documentation de la performance ou son entrée au musée à la lumière des avancées théoriques de la danse, il serait pertinent de voir si la fonction du *reenactment* en danse peut informer sa fonction en performance²⁹. *Just Pompidou It* provoque ce croisement productif, où la pluralité itérative de la danse³⁰, qui pouvait sembler antagoniste à l'ontologie de la collection, fondée sur l'authenticité et l'unicité de l'œuvre d'art et sur un système d'attribution de valeurs reconduisant cet attachement à l'original, laisse envisager une façon immatérielle d'archiver le musée et d'en renouveler l'expérience.

517 Le *reenactment* emprunte ici des qualités à la réactivation, au sens de mise en marche ou de mise en mouvement. *Just Pompidou It* propose de fait une appréhension du concept de performativité corrélative au transfert intermédial de l'œuvre originale (peinture, sculpture, installation, photographie, vidéo) vers le corps, que cette source soit matérielle ou immatérielle, autographique ou allographique³¹. Conséquemment, Alexandra Pirici et Manuel Pelmus court-circuitent un des présupposés à la base du *reenactment* qui veut que cette stratégie permette de faire l'expérience d'une manifestation révolue : la majorité des œuvres réactivées possèdent bel et bien une forme physique dans les réserves du musée ou quelques étages plus haut dans les salles permanentes de la collection. Sont-elles véritablement « ré-incarnées » (*reenacted*) ou simplement « incarnées » (*enacted*) une première fois ?

²⁹ Une contribution récente sur le sujet est certainement celle d'Anne Bénichou (dir.), *Recréer-Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon : Les presses du réel, coll. « Nouvelles scènes », 2015.

³⁰ Cela dit, il serait faux d'insinuer que des mécanismes de reprise (tant techniques que performatifs) sont étrangers aux arts visuels. Néanmoins, si l'on compare la performance et la danse, la performance, en raison de sa domiciliation dès les années 1960 dans les arts visuels, a été entourée d'un appareil théorique distinct — plus encline à la valorisation de l'aura de l'original.

³¹ Nelson Goodman a défini deux régimes d'existence et d'identité de l'œuvre qui seront ensuite retravaillés par Gérard Genette : l'autographique qui renvoie à l'unicité de l'œuvre de même qu'à une dépendance à son histoire matérielle certifiant son authenticité; l'allographique qui sous-entend une pluralité itérative souvent liée à un système de notation et à un certain nombre de propriétés contingentes variant en fonction des interprétations. Nelson Goodman, *Langages de l'art : une approche à la théorie des symboles* [1968], traduction de Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990; et Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, t. 1 « Immanence et transcendance », 1994.

518

Ainsi, placé dans la collection, le *reenactment* perturberait les économies et les activités traditionnelles de muséalisation. Quel est donc le statut d'une traduction vivante de la collection ? La conservation muséale prévoit et développe une documentation systématique qui vise la préservation de l'intégrité matérielle autant de l'œuvre d'art comme objet que de sa présentation à perpétuité. Les versions *live* que produisent Alexandra Pirici et Manuel Pelmus peuvent-elles, elles aussi, être acquises... en double, traitées, documentées, réexposées ? Une partie de la réponse repose peut-être sur la nature du *reenactment*. Produit-il un document de qualité archivistique, une nouvelle archive vivante, qui défie la fiabilité traditionnellement attribuée au document en tant que trace de l'œuvre ? Son intermédialité le rend-il déficient puisque éphémère, lacunaire, approximatif ? Ou, par un léger glissement, la réactivation n'est-elle pas plutôt une activité d'archivage, une « volonté d'archiver³² », comme l'appelle André Lepecki ? Son processus viendrait ébranler l'autorité mémorielle du musée et proposer une modalité vivante et contingente de l'archive qui se rapprocherait beaucoup plus du répertoire en art vivant que de l'archive fixe et immuable que la collection représente³³. Cette indétermination entre document d'archives et processus d'archivage irait-elle jusqu'à outrepasser les mesures adoptées par le musée au fil des deux dernières décennies pour le collectionnement de la performance ? Alexandra Pirici et Manuel Pelmus développent une approche immatérielle de la collection en introduisant l'influence du corps, de la performance et de la danse dans les fonctions de conservation et de mémoire du musée.

519

Au-delà des œuvres et au-delà de la collection, *Just Pompidou It* performe Pompidou. Ce « portrait » est, à l'évidence, celui du musée qui collectionne et expose, mais surtout qui filtre, historicise et raconte à partir d'une posture qui reconduit de manière autoritaire certains schèmes identitaires et économiques. La création d'une historiographie à propension critique est d'ailleurs consciente et revendiquée chez les artistes qui cherchent à révéler les tensions politiques, sociales et artistiques entre pouvoir, histoire et célébration — la célébration ou l'hommage prenant forme à travers le format rétrospectif. L'alternative qu'ils proposent vise à

³² André Lepecki, « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivance de la danse » [2010], traduction de Aude Tincelin, dans Anne Bénichou (dir.), *Recréer-Scripter*, 2015, p. 33–70.

³³ Les dynamiques de l'archive et du répertoire ont entre autres été étudiées par : Diana Taylor dans *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003; et Rebecca Schneider dans *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Londres, Routledge, 2011, par exemple.

« re-raconter » l'histoire institutionnelle d'un des mégas pôles de l'art moderne, en court-circuitant le classement des collections par périodes, médias, genres ou noms propres, et en dévoilant les rouages politiques au profit d'un modèle d'associations libres. Ils réarrangeraient de plus l'appréhension linéaire et canonique de l'histoire de l'art en la confrontant à l'histoire d'une institution, à celle des expositions et aux « autres » histoires de l'art. Cette dernière hypothèse est partagée par Pil et Galia Kollektiv qui croient que le *reenactment* peut exposer la construction de l'histoire traditionnellement linéaire et progressive et qu'il aurait même le potentiel d'en réviser les canons à la lumière des forces de pouvoir et de capital en présence³⁴. Cette conception critique devient un outil pour proposer des narrations et généalogies alternatives selon une perspective qui envisage l'histoire comme un matériau malléable pouvant générer de nouveaux discours. Plus encore, *Just Pompidou It* amène même à penser que le *reenactment* d'une collection pourrait être une source de renouvellement et une occasion pour le musée de réfléchir à ses propres pratiques.

REMETTRE EN ACTE

920

Dans *Artist Tour Guide* de Maria Hupfield³⁵, le *reenactment* est compris comme une remise en acte, selon la traduction littérale du terme anglais. Contrairement à Simon Starling ou à Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, il n'y a pas à proprement parler de reconstitution, qu'elle soit matérielle ou immatérielle. Maria Hupfield cherche plutôt à redonner vie à des objets, à les réinvestir de leur mémoire, de leurs récits, de leur qualité humaine et relationnelle. Pour ce faire, elle superpose sa parole, ses gestes et ses objets personnels au fonctionnement de la collection, en intervenant à l'intérieur de son dispositif d'exposition et de médiation. Qu'est-ce qu'une collection, sinon un système clos sur lui-même où, comme le souligne Walter

³⁴ Voir Pil et Galia Kollektiv, « RETRO/NECRO: From Beyond the Grave of the Politics of Re-enactment », *ART PAPERS*, Atlanta, vol. 31, n° 6, 2007, p. 44-51, <http://www.kollektiv.co.uk/Art%20Papers%20ofeature/reenactment/retro-necro.htm> (consultation le 5 août 2016).

³⁵ Maria Hupfield, *Artist Tour Guide* dans l'exposition *Porter son identité. La collection Premiers Peuples/Wearing Our Identity. The First Peoples Collection* au Musée McCord, le 18 octobre 2014. Cette performance a été présentée dans le cadre du colloque *Performing the Archive*, organisé par le ACC/CCA (Aboriginal Curatorial Collective/Collectif des Conservateurs autochtones) lors du Congrès « iakwé: iahre / se remémorer / We Remember ». Le titre de cet article est inspiré du titre anglais de ce colloque pour l'adapter à la collection : « Performer la collection ».

Benjamin, « l'objet est détaché de toute fonction [naturelle] pour nouer la relation la plus étroite possible avec les objets qui lui sont semblables³⁶ » ? Cette conception est « diamétralement opposée à l'utilité » de l'objet, car celui-ci perd « sa présence dans le monde » en s'« intégrant dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin³⁷ ». L'exposition accentue cette logique interne et normative de la collection en lui donnant une forme : elle relève elle aussi d'un principe de sélection, de mise en ordre et d'agencement. En se réappropriant le tour guidé, qui est le dispositif de médiation par excellence du musée, l'intervention de Maria Hupfield ne réitère pas le discours muséal, au contraire, elle ouvre des brèches à l'intérieur de la présentation de la collection.

921 La performance se déroule dans le nouveau déploiement de la collection ethnologique et archéologique du Musée McCord consacrée aux Premières Nations³⁸. *Porter son identité. La collection Premiers Peuples* rassemble une centaine d'artéfacts datant de la fin du 19^e siècle jusqu'à aujourd'hui, et témoigne de « l'importance du vêtement, dans le développement, la préservation et la communication des identités sociales, culturelles, politiques et spirituelles des Premières Nations, des Inuits et des Métis³⁹ ». Des œuvres d'artistes autochtones contemporains sont présentées ponctuellement et de façon anachronique parmi les artéfacts. C'est à l'artiste Nadia Myre que le Musée McCord a confié la sélection et Maria Hupfield est l'une des deux premières artistes invitées à intervenir au sein de cet accrochage. L'utilisation d'une forme d'art vivant, la performance, ne va pas servir

³⁶ Walter Benjamin, « Le collectionneur », dans *Le Livre des passages. Paris, Capitale du 19^e siècle*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, p. 229.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ La performance *Artist Tour Guide* a été à l'origine commandée par le National Smithsonian Museum of the American Indian, New York, en réponse à l'exposition *Before and after the Horizon: Anishinaabe Artists of the Great Lake*. Voici la description qu'en donne Maria Hupfield : « Throughout the course of the exhibit I lead 3 tours, not as an archeologist or docent but an artist. As a work in progress; each tour informed later ones, creating a living, ever evolving art experience that was the essence of the performance. A self-portrait silhouette on glass provides a physical component of the work. By inserting a physical presence at all times, my outline doubles as both a space holder and starting point for the performance ». Voir le site Internet de l'artiste : Maria Hupfield, *Artist Tour Guide : McCord, ACC*, 8 octobre 2014, <https://mariahupfield.wordpress.com/2014/10/08/artist-tour-guide-mccord-museumacc/> (consultation le 17 août 2016).

³⁹ Extrait du communiqué de presse annonçant ce redéploiement. Disponible sur le site du Musée McCord, 17 avril 2013, www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2015/03/pr_porter_identite_fri.pdf (consultation le 11 mars 2017).

ici à animer la collection au sens de divertir, comme pouvait l'observer Claire Bishop dans un texte où elle analyse les « périls et les possibilités de la danse au musée⁴⁰ », mais à réanimer la fixité des objets en demandant comment les dispositifs d'exposition et de médiation mis en place par le musée déterminent les relations entre les objets et notre relation à ces mêmes objets. « Performer la collection » vise à y réintroduire du vivant, afin de redonner une vie aux artefacts et de les sortir de la fixité dans laquelle la collection les avait plongés :

How do you function in those spaces? For me, so many institutions where these collections are held are not about the people, they're about preserving the work. So how do you make what's behind the glass part of something you can identify with? Not just something in the past, but how can you start to forge different connections? [...] When I see objects behind glass, [I ask] are they filling their function, or purpose? Are they living their life⁴¹?



Fig. 9. Vue de l'exposition *Porter son identité. La collection Premiers Peuples/Wearing Our Identity. The First Peoples Collection*, Musée McCord, 2014. © Marilyn Aitken, Musée McCord

⁴⁰ Claire Bishop, « The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney », dans *Dance Research Journal*, vol. 46, n° 3, décembre 2014, p. 62-76.

⁴¹ Maria Hupfield en entrevue dans « Maria Hupfield Pries Open Museum Case With Performance Art at the McCord Museum », *Muskrat Magazine*, 31 octobre 2014, <http://muskratmagazine.com/maria-hupfield-pries-open-museum-case-with-performance-art-at-the-mccord/> (consultation le 17 août 2016).



Fig. 10. Maria Hupfield, *Artist Tour Guide*, 2014. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
Crédit photo : Aimée Rochard, MUSKRAT Magazine. © Maria Hupfield

922

Artist Tour Guide prend en compte à peu près tous les aspects du musée : la collection, l'exposition, les objets, la médiation et l'expérience de la visite. La performance débute lorsque Maria Hupfield fait entrer les gens à l'intérieur de la salle d'exposition en leur demandant de se tenir par la main. L'espace statique et inanimé commence déjà à s'activer par cette présence des corps dont le mouvement formait une sorte de rituel ou de danse. Ce moment est suivi d'une série de gestes. Maria Hupfield commence par interpellier Nadia Myre qui, de 2000 à 2003, avec la participation de plus de 200 personnes, a perlé les chapitres 1 à 5 de la Loi canadienne sur les Indiens⁴². Elle se déplace ensuite devant une projection du texte de cette loi et sort de son sac des mètres et des mètres de ruban jaune de sécurité. Une tension semble se dessiner entre « mettre sous protection » et « mettre en danger » : les lois étant censées protéger les peuples et les musées les objets. Le parallèle entre les deux est

⁴² *Indian Act* est une œuvre monumentale dont la réalisation a mobilisé plus de 200 personnes à qui Nadia Myre a enseigné la technique ancestrale du perlage afin de recouvrir de perles rouges et blanches le texte des chapitres 1 à 5 de la Loi sur les Indiens. Cette loi est extrêmement significative du régime discriminatoire à l'égard des peuples des Premières Nations et de leurs descendants. Ce geste ne visait pas seulement à effacer le texte, mais à le révéler. *Indian Act* ne fait pas partie de la présentation de la collection du Musée McCord.

troublant. Maria Hupfield s'agenouille ensuite devant une vitrine de verre et souffle dans un sifflet à deux reprises. Deux employés du musée apparaissent et ouvrent la vitrine avec précaution. Maria Hupfield manipule les artefacts à l'intérieur et les remplace par ses propres objets. Elle fait circuler de petites boîtes autochtones parmi les gens puis, avec l'aide de deux personnes, elle retire une couverture de feutre déposée sur le dessus d'une vitrine dans laquelle une robe est exposée.

923 Pour remettre en acte la collection, la performance outrepassa à peu près tous les codes et le langage du musée. Le dispositif d'exposition est ouvert, décloisonné afin de favoriser un contact direct avec l'espace et les objets. Maria Hupfield travaille à partir de chacun de ces éléments : l'entrée de la salle, les textes interprétatifs, les vitrines et, en plus de porter une attention particulière aux objets, elle fait participer le public et les professionnels du musée. Plusieurs normes sont enfreintes, plusieurs interdits sont levés : le système de sécurité est éteint pendant la performance, une vitrine est ouverte, une autre est recouverte d'une couverture, des objets sont manipulés, d'autres sont introduits même si leurs usages quotidiens, leur valeur symbolique et économique sont diamétralement opposés à l'unicité de l'objet ethnologique et à sa valeur mémorielle — à la fois comme trace et témoignage d'une culture. Ne serait-ce qu'en apportant ses propres objets dans la collection, Maria Hupfield ramène la mémoire et l'identité à son expérience personnelle, s'éloignant ainsi du récit désincarné du musée et, plus généralement, de l'ethnologie et de l'histoire. Une fois à l'intérieur de la collection, les objets changent de valeur et de fonction en plus d'être catégorisés, hiérarchisés et historicisés. Maria Hupfield ne semble pas vouloir contester cette appropriation ou effacer l'autorité de ces discours, c'est à même ces systèmes qu'elle en expose les effets et montre leurs répercussions sur sa culture et son identité : « This space is not for us⁴³. »

924 *Artist Tour Guide* ne cible pas seulement l'exposition comme principe organisateur de la collection, mais également les récits que le musée construit à partir des objets en faisant directement référence à un de ses principaux outils de médiation. Le tour guidé vient superposer une narration à l'exposition de la collection : il y a donc une première médiation par le musée à laquelle l'artiste vient ajouter ses propres actions, ses propres références. Cette remédiation provoque un changement de régime narratif et temporel : elle fait migrer le modèle figé de la représentation dans le domaine de la parole et des gestes. Maria Hupfield semble ainsi vouloir tracer un lien entre son tour guidé — par son insistance sur le mot artiste dans le titre — et une

⁴³ *Muskrat Magazine*, 2014.



Fig. 11. Maria Hupfield, *Artist Tour Guide*, 2014. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Crédit photo : Aimée Rochard, MUSKRAT Magazine. © Maria Hupfield

forme plus vivante du récit, l'oralité, qui est d'ailleurs beaucoup plus proche des identités et des cultures autochtones. L'ouverture, la flexibilité, les qualités humaines et relationnelles de cette forme de narration sont à maints égards incompatibles avec l'idée de collection, du moins dans son acception conventionnelle.

925

Si la collection tient un discours sur l'objet, c'est parce qu'elle est un système fermé et normatif, qu'elle est régie par des règles et des pratiques muséales et qu'elle a une historicité. C'est tout cela que le *reenactment* laisse ici apparaître grâce à cette remédiation. Il n'efface pas le discours du musée ni n'en impose un autre potentiellement tout aussi idéologique. Comme chez Simon Starling et Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, le *reenactment* est un processus critique capable de révéler autant ce qui survit que ce qui disparaît, autant ce qui est visible que ce qui est invisible. L'enjeu est grand, car ce qui serait aujourd'hui pour le musée une stratégie et une occasion de réviser l'histoire à partir de ses lacunes, de ses oublis ou de ses erreurs apparaît en réalité comme une exclusion délibérée, voire méthodique, programmée, même dans le contexte actuel d'une révision de l'histoire dont la muséologie est tout à fait consciente. En ce sens, il ne s'agit pas de corriger ou de remplacer l'histoire par une nouvelle vérité, mais de provoquer une tension entre

passé et présent et d'observer ce qui s'y produit. Cette dimension anachronique du *reenactment* ne procède pas uniquement à une réinterprétation du passé en fonction du présent ou du contemporain. Elle comporterait une double temporalité, et nous pourrions aller jusqu'à dire qu'elle impliquerait une double historicité. Cette singularité temporelle représente une des forces critiques du *reenactment*. Elle lui serait ontologique.



Fig. 12. Maria Hupfield, *Artist Tour Guide*, 2014. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Crédit photo : Aimée Rochard, MUSKRAT Magazine. © Maria Hupfield

926

Performativité, réflexivité et double historicité se retrouveraient ainsi au cœur des enjeux du *reenactment*. Les trois cas que nous avons étudiés permettent de voir que cette notion est beaucoup plus vaste et complexe que les études ne l'ont démontré jusqu'ici dans le domaine de l'histoire de l'art ou de la muséologie en regard de la performance et de l'histoire des expositions. Ses différentes modalités — la restitution, la réactivation et la remise en acte — dépassent la simple reprise d'un objet, d'une œuvre ou d'une exposition, et révèlent un ensemble de considérations théoriques inscrites dans une épaisseur historique. L'étude du *reenactment* spécifiquement dans des collections permet de mettre en évidence sa fonction métonymique, où le musée, son histoire, ses pratiques et ses politiques se trouvent directement interpellés. Analysé sous cet angle, le *reenactment* se présente comme un processus critique

s'appliquant non seulement aux objets reconstitués, mais aussi à leurs contextes d'apparition et à leurs conditions de visibilité. Il n'est donc plus seulement une stratégie artistique, curatoriale ou muséale. Chez Simon Starling, si la restitution à l'identique échoue, c'est parce qu'elle se heurte à une impossibilité de reconstruire le passé tel qu'il a été. Le processus révèle les manques, les oublis, ce qui, dans l'histoire de la collection, est disparu en raison des événements politiques. Chez Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, les objets à réactiver existent bien quelque part dans les réserves du musée. Lorsqu'ils se donnent le défi de faire la rétrospective vivante d'une institution entière, c'est pour contourner son pouvoir hiérarchique et sa vision chronologique du temps et des événements. Chez Maria Hupfield, il n'y a pas de reconstruction à proprement parler. Elle oppose à l'autorité du discours muséal la force de sa propre mémoire et de son identité afin de provoquer une nouvelle narration de l'héritage des Premières Nations. Ces trois interventions d'artistes nous amènent à penser que le *reenactment* a un fonctionnement beaucoup plus subtil, sous-terrain, que certains cas canoniques peuvent le laisser entendre.

927

En travaillant avec des collections muséales, ces artistes opposent la pratique du *reenactment* à un système figé, linéaire, hiérarchisé et soulèvent la nécessité de renouveler continuellement la relation du musée à l'histoire. Si le *reenactment* a le potentiel de « performer la collection », c'est non seulement en raison de sa performativité, déjà reconnue par plusieurs auteurs, mais en raison également de sa réflexivité et de sa temporalité anachronique, que nous désignons ici comme sa double historicité. Son processus n'efface pas le passé de l'objet même qu'il recrée, il le révèle en le faisant coexister dans une nouvelle dynamique temporelle, entre passé, présent et futur. Cette coexistence des temps fait dire à Claire Bishop que l'objet repris ou reconstitué est anachronique : « an archival representation of the past, and a voice that speaks to the concern of today⁴⁴ ». Elle indique que l'anachronisme servirait à forger un présent porteur d'une « contemporanéité dialectique » : « Dialectical contemporary is therefore an anachronic action that seeks to reboot the future through the unexpected appearance of a relevant past ⁴⁵ . » Cette dimension anachronique nous paraît encore plus fondamentale dans la mesure où elle a des effets bien au-delà de l'objet reconstitué, comme nous pouvons le voir ici avec la collection. Si le *reenactment* fait migrer, qu'il ne reconstitue pas littéralement ou matériellement ce qu'il refait, il se dissocie d'une célébration du passé dans le moment présent. Ce processus de migration pourrait-il également ouvrir à la possibilité de penser

⁴⁴ Bishop, 2013, p. 436.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 61.

le *reenactment* en dehors d'une conception linéaire et progressive de l'histoire ? Pourrait-il avoir un effet sur le temps et sur la temporalité des collections ? Introduit-il une pensée de l'histoire ? Ces questions valent d'être posées, car une des grandes difficultés à redéfinir cette notion et à reconnaître pleinement son potentiel critique réside dans sa dépendance à l'histoire traditionnelle. Le travail de reconstitution a, en effet, un lourd héritage historique, qui s'inscrit dans une conception du temps continu, linéaire et permanent. Or, dans tous les cas que nous avons vus ici, le *reenactment* va à contre-courant d'une telle vision. Il n'est plus une méthode au service d'une histoire positiviste, comme chez le philosophe R. G. Collingwood, où la reconstitution demeure essentiellement un moyen pour extraire une vérité du passé⁴⁶. Il est, au contraire, un processus performatif et réflexif capable d'agir sur l'histoire.

928

Cette double historicité nous apparaît donc tout aussi essentielle à sa dimension critique et autoréflexive, car dans le processus de reconstitution, se manifestent à la fois le passé *et* le présent ainsi que l'écart entre les deux. Si le *reenactment* performe ce qu'il recrée, c'est dans la mesure justement où il remet en acte ce qu'il fait migrer. Il n'efface pas le passé, au contraire, il le révèle dans une nouvelle dynamique temporelle avec tout ce que cela implique sur le plan historique et idéologique. Car dans cette double historicité, il n'y a pas que des temporalités qui coexistent, mais des récits, des pratiques, des discours, des savoirs. En ne reproduisant pas le modèle téléologique du temps, le *reenactment* se rapproche ainsi davantage de la conception benjaminienne de l'histoire⁴⁷ où la notion de restitution inscrit les événements dans une mouvance — une dialectique — entre passé et présent. Et il n'y a pas de restitution, pour Walter Benjamin, qui n'implique pas en soi une mémoire alternative, une contre-histoire.

⁴⁶ Voir R. G. Collingwood, *The Idea of History* [1946], édition révisée, Oxford, Oxford University Press, 2005. Voir également sur le lien entre l'approche du philosophe anglais R. G. Collingwood et la question du *reenactment* dans l'art contemporain l'article de Jacinto Lageira, « Re-enactment : fausse évidence et dangers », dans *esse arts + opinions*, n° 79, 2013, p. 10-15.

⁴⁷ Voir Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. III, 2000, p. 427-443 ; et également *Le Livre des passages. Paris, capitale du 19^e siècle*, 1993.

Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ?

MARIE FRASER ET FLORENCE-AGATHE DUBÉ-MOREAU
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉSUMÉ

Les recherches récentes en histoire de l'art et en muséologie relient les pratiques du « re- » à l'histoire de la performance et de l'exposition ainsi qu'à un engouement pour les retours vers le passé, en leur attribuant une fonction mémorielle ou d'hommage. Mais le *reenactment* n'implique pas seulement la remise en acte d'une œuvre en soi; son processus d'actualisation remet également en jeu des mécanismes historiques et discursifs. Cet article tente de redéfinir et d'approfondir cette notion en art contemporain à partir de trois études de cas : *Nachbau (Reconstruction)* de Simon Starling (2007), *Just Pompidou it. Rétrospective du Centre Pompidou* d'Alexandra Pirici & Manuel Pelmus (2014) et *Artist Tour Guide* de Maria Hupfield (2014). En travaillant avec des collections muséales, ces artistes opposent la pratique du *reenactment* à un système figé, linéaire et hiérarchisé, et pointent la nécessité de renouveler continuellement la relation du musée à l'histoire. Si le *reenactment* a le potentiel de « performer la collection », c'est non seulement en raison de sa performativité, déjà reconnue par plusieurs auteurs, mais également de sa réflexivité et de sa temporalité anachronique, que nous désignons ici comme sa double historicité.

ABSTRACT

Recent research in art history and museum studies links the practices of the “re” to the histories of performance and exhibition, as well as to the growing interest in the idea of the return of the past, attributing to them a memorial or a commemorative function. However, *reenactment* is not limited to the recreation of the work itself; the process also activates the historical and discursive dimensions of the work. This article attempts to redefine and deepen our understanding of this concept in contemporary art based on three case studies: *Nachbau (Reconstruction)* by Simon Starling (2007), *Just Pompidou it. Rétrospective du Centre Pompidou*, by Alexandra Pirici and Manuel Pelmus (2014), and *Artist Tour Guide* by Maria Hupfield (2014). In working with museum collections, these artists contrast the practice of reenactment with a fixed, linear, hierarchical system, and underscore the need to continuously renew the relationship between the museum and history. If reenactment has the potential to

“perform the collection,” it is not only because of its performativity, already recognized by several authors, but also because of its auto-reflexivity and its anachronistic temporality, which we propose comprise its double historicity.

NOTE BIOGRAPHIQUE

FLORENCE-AGATHE DUBÉ-MOREAU est candidate à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches, soutenues par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), interrogent les effets de la reconstitution d'expositions en art contemporain. Elle contribue régulièrement à la revue *esse arts + opinions* et a codirigé l'ouvrage collectif *Questionner l'avenir. Réflexions sur la réactualisation de la Biennale de Montréal*, paru aux Éditions d'art Le Sabord, en 2015.

MARIE FRASER est professeure en histoire de l'art et en muséologie à l'Université du Québec à Montréal et cochercheuse dans le groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collections et impératifs événementiel/The Convulsive Collection, subventionné par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH). Elle a été conservatrice en chef au Musée d'art contemporain de Montréal, de 2010 à 2013, et commissaire de la représentation du Canada à la 56^e exposition internationale d'art — la Biennale di Venezia, en 2015.