

Muséologies

L'exposition de la performance, entre *reenactment* et tableau vivant : Les cas de Marina Abramovic ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus

Mélanie Boucher

Réflexions sur la pratique curatoriale et la
recherche-crédation

Volume 8, numéro 1, 2015

URI : id.erudit.org/iderudit/1034611ar
<https://doi.org/10.7202/1034611ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches
Étudiantes en Muséologie (AQPREM)

ISSN 1718-5181 (imprimé)
1929-7815 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boucher, M. (2015). L'exposition de la performance, entre *reenactment* et tableau vivant : Les cas de Marina Abramovic ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus. *Muséologies*, 8 (1), 73–89. <https://doi.org/10.7202/1034611ar>

Tous droits réservés © Association Québécoise de
Promotion des Recherches Étudiantes en Muséologie
(AQPREM), 2016

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Article trois

**L'exposition de la performance, entre
reenactment et tableau vivant
Les cas de Marina Abramovic ainsi que
d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus**

Mélanie Boucher

Mélanie Boucher est professeure en muséologie et patrimoines à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. Spécialiste de l'art des 20^e et 21^e siècles, elle poursuit des recherches sur l'usage du tableau vivant en art contemporain (FIRC-UQO, FRQSC) de même que sur l'évènementialisation des collections muséales (groupe de recherche CIÉCO, CRSH). Son intérêt pour l'art performatif, duquel découle sa thèse de doctorat, a donné lieu à son plus récent livre, *La nourriture en art performatif: Son usage, de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui*, publié en 2014 aux éditions d'art Le Sabord. Mélanie Boucher poursuit une pratique en commissariat d'expositions. Elle a, entre autres, réalisé des expositions pour le Musée national des beaux-arts du Québec, la Galerie de l'UQAM et le Musée d'art de Joliette.

Depuis une dizaine d'années, les musées et autres espaces de diffusion de l'art contemporain intègrent de plus en plus à leur programmation des performances qui forcent à repenser la relation entre l'œuvre « matérielle », qui est traditionnellement exposée, et l'œuvre dite « immatérielle », qu'est l'œuvre performative. Formant essentiellement jusqu'alors des programmations d'activités ponctuelles, et regroupées à des fins de festivals, ces performances occupent maintenant aussi des plages d'exposition, allant de quelques jours à plusieurs mois. *The Physical Self*, de Peter Greenaway, est un cas liminaire de ce phénomène, l'exposition présentée en 1992 au Boymans-van Beuningen Museum de Rotterdam présentant à côté d'objets des individus demeurant immobiles, sous vitrines. Vanessa Beecroft et Tino Sehgal, dont les carrières se sont respectivement amorcées au milieu des années 1990 et 2000, constituent pour leur part deux artistes majeurs, ayant développé une pratique marquante, bien que fort différente, basée sur la monstration de personnes. Leur pratique interroge par leur durée les limites et possibles des performances qui s'éternisent sur plusieurs heures, voire plusieurs jours, même quelques mois. Ces performances, dirons-nous « exposées », puisqu'elles sont longues, voire trop longues, pour être expérimentées du début à la fin par un même spectateur, sont d'ailleurs, pour plusieurs, sans réel début ni fin.

Ces performances « exposées » créent un événement en continu dans une programmation muséale. Car le performatif qui s'exerce même sur du long terme demeure événementiel¹. Par leur disposition à être longtemps en salles, elles arrivent à rejoindre un public élargi, ainsi qu'à mieux s'inscrire en muséologie et en histoire de l'art. Historiquement, la performance est une pratique marginale de ces disciplines sœurs,

fondées sur leur rapport à l'objet matériel. Une diffusion accrue de la performance au musée favoriserait ainsi, non seulement sa diffusion et son inscription disciplinaire, mais sa promotion en général².

Au-delà de ces raisons, instrumentales par ailleurs, ces œuvres ont l'intérêt de générer au moins trois grandes questions, particulièrement importantes pour le musée présentant l'art contemporain qui composera avec ces œuvres. Et qui en tirera intérêt, premièrement, selon sa capacité à départager ce qui, du performatif, est propice ou non à être « exposé » ; deuxièmement, à reconnaître les changements que cela impose au travail muséal ; et, troisièmement, les changements que cela prête à l'exposition, dès lors régie par de nouveaux impératifs spatiaux, matériels et temporels. La question initiale à poser, dont découle cet article, est ainsi d'ordre épistémologique. Quels sont, parmi l'archipel des propositions performatives, les types de performances susceptibles d'être « exposés » ? Car ils ne le sont pas tous. Au moins deux types de performances le seraient, soit le *reenactment*, qui implique la recherche historique, et le tableau vivant, qui suggère une suspension temporelle, en engageant un rapport à la durée s'adaptant au temps long de l'exposition. Afin de valider cette hypothèse principale, par une présentation des genres du *reenactment* et du tableau vivant, j'y mesurerai d'abord deux cas exemplaires, qui s'ajoutent aux exemples précédents en témoignant aussi à leur façon de l'importance du sujet à l'étude : *Seven Easy Pieces*, de Marina Abramovic, présentée en 2005 au Solomon R. Guggenheim de New York, et *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, d'Alexandra Pirici et de Manuel Pelmus, présentée en 2013 au pavillon Roumain de la Biennale de Venise. Ce travail sur deux genres performatifs et deux

1 L'événement est devenu une unité de temps créant une rupture dans la durée continue, ainsi que le soutenait Johanne Lamoureux dans sa conférence « Voir l'événement : programmer le voir », du colloque *Sehen in Bewegung : Konfigurationen der Zeit | La vision en Mouvement : configurer le temps*, présenté le 2 octobre 2013 à l'Eichstätt Universität, à Eichstätt en Allemagne. Dans un même ordre d'idées, le performatif, qui par essence est discontinu et en mouvements, crée une rupture dans l'exposition qui par essence est continue et statique.

2 « La reconstitution [ou *reenactment*] peut participer – et c'est ce qu'elle fait – à ce que Jonathan Schroeder, théoricien du commerce, a appelé le développement du rôle de l'artiste comme « gestionnaire de marque occupé à perfectionner, à cultiver et à promouvoir sa personne comme un « produit » distinct dans le marché hautement concurrentiel de la culture », JONES, Amelia, « Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement », *esse arts + opinions*, n° 79 (automne 2013), p. 9.

cas exemplaires servira à dégager des traits particuliers des performances propices à être « exposées ». Parce qu'elles remettent en cause les fondements expérientiels, tant de leur discipline que de la pratique de l'exposition, ces performances s'avèrent des cas prenants afin d'envisager les défis posés aux musées qui les présentent. Amenés à revisiter les façons de présenter l'histoire, ils sont aussi, et même surtout conduits à repenser l'espace d'exposition à la lumière de principes temporels. Quels sont les principaux changements auxquels la performance soumet dès lors l'exposition ? Car modifications il y a certainement, ne serait-ce qu'à exposer le vivant humain, chose qui, à l'exception des zoos humains, ne se faisait pas auparavant.

Seven Easy Pieces de Marina Abramovic

En 2005, Marina Abramovic présente *Seven Easy Pieces* au Solomon R. Guggenheim de New York³. Cet ambitieux projet consistant à reproduire des performances historiques mémorables auxquelles l'artiste adjoint une nouvelle œuvre marque un tournant dans le rapport entre les modalités de la performance et de l'exposition. Abramovic, artiste d'envergure internationale reconnue depuis plus de quarante ans pour des œuvres exigeantes où elle se met physiquement à l'épreuve, revient sur un principe qui balisait jusque-là son travail : la performance n'a pas à être singulière, présentée qu'une seule fois par l'idéateur qui l'accomplit. Il peut la reproduire, amener des figurants à la refaire, et d'autres artistes peuvent même l'interpréter, et donc la modifier. Cette interprétation doit suivre certains principes, qu'énonce l'artiste en ces cinq règles⁴ :

- Ask the artist for permission;
- Pay the artist for copyright;
- Perform a new interpretation of the piece;
- Exhibit the original material: photographs, video, relics;
- Exhibit a new interpretation of the piece.

Dans *Seven Easy Pieces*, Abramovic pose des bases à la reconstitution d'œuvres performatives en art contemporain. Elle institue une pratique, qui avait déjà été exploitée, mais qui ne l'avait pas été à si grande échelle. L'artiste et le musée sont de niveau international. Les œuvres représentées sont des jalons de l'histoire de la performance. Non seulement l'artiste revisite-t-elle cette histoire, mais elle théorise son geste, qui marquera les champs de l'histoire de l'art et de la muséologie⁵.

Dans l'ordre, à raison d'une performance par soir, Abramovic reconstitue cinq œuvres d'autrui : *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman, *Seedbed* (1972) de Vito Acconci, *Action Pants: Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT, *The Conditioning* (1973) de Gina Pane et *How to Explain a Picture to a Dead Hare* (1965) de Joseph Beuys. Le sixième soir, elle reprend sa performance *Lips of Thomas*, datant de 1975, et le dernier soir, elle présente une nouvelle production : *Entering the Other Side*. Le travail, demandé afin de revisiter les œuvres d'autrui s'apparente ici à celui du commissaire dans la réalisation d'une exposition : entretiens avec les artistes et les ayant droits, obtention des droits de reproduction, documentation des œuvres originales, exposition de documents les concernant, intégration d'éléments de cette documentation dans le catalogue d'exposition. Des documents (photos, textes) des œuvres originales étaient, de fait, exposés sur les murs du Guggenheim pendant qu'Abramovic les performait, ainsi l'écart assumé entre l'original et sa reprise devenait manifeste, tout comme l'écart entre la finalité de la recherche pour le

3 Sauf si indiqué, la description et l'analyse de *Seven Easy Pieces* sont basées sur le catalogue d'exposition Abramovic, Marina, *Seven Easy Pieces*, Milan et New York, Charta, 2007, de même que sur le film *Seven Easy Pieces*, de Babette Mangolte, réalisé en 2007.

4 ABRAMOVIC, Marina, *ibid.*

5 À tort, diront plusieurs dont Amelia Jones dans le cadre de sa conférence *Space, Body and the Self in the Work of Bruce Nauman*, présentée le 31 mars 2010 au Musée d'art contemporain de Montréal, puisqu'Abramovic s'approprie littéralement les œuvres d'autrui par son geste et ses écrits.



Marina Abramović performing
VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic* (1969) performance 7 Easy Pieces, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2005.
[Photographe : Attilio Maranzano]. © Marina Abramović.



Marina Abramović performing
Gina Pane, *The Conditioning, First Action of Self-Portrait(s)* (1973) performance 7 Easy Pieces, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2005.
[Photographe : Attilio Maranzano]. © Marina Abramović.

chercheur et pour l'artiste. L'interprétation passait ici par la recréation, plutôt que par l'analyse. L'artiste inscrivait sa démarche dans une autre, son œuvre dans une autre.

Pour cela, les changements apportés aux œuvres originales étaient nombreux, divers selon les œuvres. Par exemple, *Body Pressure* de Bruce Nauman était en vérité une œuvre conceptuelle. Un texte au mur donnait au visiteur les indications à suivre : « *Body Pressure | Press as much of the front surface of | your body (palms in or out, left or right cheek) | against the wall as possible. | Press very hard and concentrate...*⁶ ». Jamais Nauman n'avait lui-même exécuté ses propres directives, ce que fit Abramovic, non pas en s'acculant à un mur, mais à une plaque de verre. Ainsi le public du Guggenheim pouvait de part et d'autre de la spirale étagée la voir, joue, mains, corps aplati. Deux autres exemples sont éloquentes, au registre des changements apportés par Abramovic aux œuvres originales. Premièrement, l'artiste n'a pas interprété la performance *Action Pants: Genital Panic* de VALIE EXPORT. Pour cette performance, EXPORT avait déambulé durant dix minutes à l'intérieur d'un cinéma, vêtue d'un habit de cuir noir laissant à découvert ses organes génitaux. Abramovic « performa » plutôt la photographie prise par EXPORT au lendemain de sa performance afin d'en donner une illustration. La photographie montre l'artiste assise sur un banc extérieur, vêtue du même habit jambes écartées, avec en mains une arme à feu. Deuxièmement, *Conditioning* reprend en vérité l'une des trois phases, seulement, de la performance de Gina Pane. Intitulée *Self-Portrait(s): the Conditioning, Contraction, the Rejection*, cette performance était constituée en trois parties, comme son titre original l'indique. Dans la première, Pane s'étendait sur un lit de métal sous lequel des chandelles brûlaient. Dans la deuxième, elle s'entaillait les lèvres et parlait indistinctement dans un micro. Dans la

troisième, elle buvait du lait et s'en gargarisait⁷. Abramovic aura eu l'autorisation de reprendre la première partie de la performance seulement.

Abramovic revendique ces changements, entre l'original et sa recréation, afin de préserver la mémoire d'un art vivant desservi par la documentation qui en témoigne, incapable de transmettre le *hic et nunc* expérientiel. Grâce aux modifications apportées, le public contemporain n'ayant pu accéder aux propositions historiques le pourrait. La réactualisation s'approcherait davantage de l'expérience originelle que les documents, qui témoignent d'une époque révolue, elle serait plus effective qu'une reprise littérale, vu le public et le contexte qui ne sont plus ce qu'ils étaient, ce que suggère Abramovic⁸ :

I feel the need not just to personally re-experience some performances from the past, but also to think about how they can be re-performed today in front of a public that never saw them [...] I also want to open a discussion about how a performance can be preserved. What is the right way of documenting it? How can it be shown in museums after the event? And in what kind of conditions can a performance be repeated?

Chacun à leur manière, les six *reenactments* de *Seven Easy Pieces* comportaient des différences notoires avec les originaux dont ils témoignaient. Ils partageaient aussi un changement principal : l'extension de la durée. Indépendamment du temps de base, les reconstitutions se déroulaient sept heures durant, ce qui était rendu possible par deux stratégies principales : la présentation en boucle et la réduction du rythme des mouvements jusqu'à suggérer l'immobilité. La représentation en boucle venait redoubler l'effet de la répétition déjà présent par la reprise de l'œuvre historique, changeant parfois considérablement le scénario attendu. Par exemple,

6 BIESENBAACH, Klaus, (dir.), *Marina Abramovic: The Artist is Present*, New York, The Museum of Modern Art, 2010, p. 186.

7 La vidéo de la performance de Gina Pane peut être consultée au Musée national d'art moderne du Centre Pompidou, qui possède également le constat photographique et quelques accessoires qui ont servi à la performance, comme le lit de métal et la chemise que portait l'artiste.

8 ABRAMOVIC, Marina, *op. cit.*

dans *Lips of Thomas*, tel que performé en 1975, Abramovic consommait 1 kg de miel et buvait 1 litre de vin, après quoi elle s'entaillait l'abdomen de manière à dessiner une étoile et après quoi, encore, elle se fouettait puis se couchait sur un bloc de glace, jusqu'à ce que l'assistance vienne l'en relever⁹. En 2005, l'artiste consommait, s'entaillait, se fouettait et se couchait en alternance, consommant la même quantité de nourriture et s'entaillant le même type d'étoile au final. Dans *The Conditioning*, entre autres exemples, Abramovic demeurait alitée sur la structure de métal jusqu'à consommation quasi-complète des chandelles, puis elle les remplaçait et se recouchait ensuite. À l'origine, Gina Pane demeurait une vingtaine de minutes seulement à l'horizontale¹⁰, sans jamais remplacer les chandelles.

La réduction du rythme des mouvements et des actions, parfois jusqu'à l'immobilité, était partout présente sauf dans *Seedbed*, où l'artiste se masturbait à l'abri des regards, les sons de son action étant retransmis par des hautparleurs. Tout, ou presque, de *Seven Easy Pieces* était ainsi signe de lenteur : les gestes, les regards, l'attente, les poses prolongées. Lenteur prégnante, au souhait de l'artiste, et sans doute obligée pour qu'elle performe elle-même l'ensemble de son programme, sept heures durant, durant sept jours consécutifs. Ainsi restait-elle allongée, assise ou debout sans bouger de longues périodes. Dans *How to Explain a Picture to a Dead Hare*, le visage couvert de feuilles d'or et les bras soutenant un lièvre mort, elle restait ainsi telle une sculpture. Dans *Action Pants: Genital Panic*, assise avec l'arme à la main, elle balayait lentement son regard sur l'assistance.

La répétition, la lenteur et l'immobilité qui étaient ici exploitées forcent à reconnaître des changements significatifs ayant dû être apportés aux performances originales pour qu'elles puissent être aménagées au temps de l'exposition, des modifications qui favorisent dans le

cas présent la démarche même d'Abramovic, qui est basée sur l'endurance, souvent par des poses prolongées. Cet étirement du temps, qui nous rappelle l'importance des images, même performée aux dépens de l'original dans *Action Pants: Genital Panic*, semble être nécessaire. Cela le serait, tout au moins, quand l'artiste est le seul performeur, ce que vient aussi confirmer la nouvelle œuvre d'Abramovic au Guggenheim. *Entering the Other Side* la montrait perchée à plusieurs mètres de hauteur, dans une robe à crinoline d'une longueur démesurée. Ainsi juchée, elle ne pouvait mouvoir que la partie supérieure de son corps, devant un véritable tableau vivant sept heures durant. Un tableau vivant qui a pour effet la suspension du temps, ainsi que l'exprime une personne du public dont les propos sont recueillis dans le catalogue : « *Please, just for the moment, all of you, just listen. I am here and now, and you are here and now with me. There is no time*¹¹. » Le temps d'exposition, en vérité, était ici contrôlé par l'artiste, alors qu'il l'est normalement par le visiteur n'étant pas en attente d'un mouvement ou d'un son, mais maître de ses déplacements, du rythme de la visite.

An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus

En 2013, à la Biennale de Venise, le pavillon de Roumanie présentait *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus¹². Cette performance exécutée par moins de dix personnes, en continu de l'ouverture à la fermeture de l'événement sur les six mois de sa durée, consistait en l'interprétation d'œuvres présentées sur une centaine d'années dans le cadre de la Biennale. Comme l'indiquait son titre, cette interprétation qui reconstituait une histoire de la Biennale à partir d'œuvres devenues célèbres et d'autres œuvres oubliées avait pour particularité d'être « immatérielle », en ceci qu'elle ne présentait

9 PRINCETHAL, Nancy, et al, « Back for One Night Only! », *Art in America*, vol. 94, n° 2 (février 2006), p. 90-93.

10 Selon la vidéo, disponible au Centre Pompidou, Gina Pane se relève à 18 min 10 s du début de la performance.

11 BIESENBACH, Klaus, *op. cit.*, p. 200.

12 Sauf si indiqué, la description et l'analyse de *An Immaterial Retrospective of The Venice Biennale* sont basées sur ma visite filmée ainsi que sur le catalogue d'exposition Pirici Alexandra et Manuel Pelmus, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, Bucharest, Raluca Voinea, 2013.



Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* (promulgation de l'oeuvre de Maurizio Cattelan, *The Ninth Hour* (1999), exposée en 2001 dans la *49th International Art Exhibition: Plateau of Humankind*), 2013. [Photographe : Eduard Constantin].

80



Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* (promulgation de l'oeuvre de Joseph Beuys, *Tram Stop: A Monument to the Future* (1976), exposée la même année dans le Pavillon allemand), 2013. [Photographe : Eduard Constantin].



Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* (promulgation de l'oeuvre de Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.: Mona Lisa with Moustache* (initialement réalisée en 1919), exposée en 1984 dans la *41st International Art Exhibition*), 2013.

[Photographe: Eduard Constantin].

aucun objet dans l'espace d'exposition. Les performeurs, des salariés embauchés pour l'occasion, enchaînaient les déclamations et les poses corporelles dans une salle d'exposition dépouillée de type cube blanc. Ils figuraient des œuvres – dessins, peintures, sculptures, installations, performances et autres – et leur contexte de diffusion, ainsi que quelques événements marquants de la Biennale.

Ce projet modeste sur le plan financier avait un but néanmoins ambitieux : retracer quelque cent ans d'histoire de la Biennale. Pour 2013, seulement, cela aurait impliqué de considérer l'exposition internationale *The Encyclopedic Palace*, qui présentait les œuvres de quelque 160 artistes, les expositions monographiques et collectives de 81 pavillons nationaux et 47 autres expositions, également intégrées à la programmation¹³. Le sens et la portée de cette rétrospective, concrètement impossible à faire, donc, étaient également ambitieux. À la fois critique, ironique, mégalomane et utopiste, elle questionnait la place relative de la Roumanie ainsi que des « petits » pays dans le constat, qui est fait chaque deux ans *via* la Biennale, sur l'actualité mondiale de l'art contemporain¹⁴. Comment « faire compétition » aux grandes puissances ayant les ressources matérielles et financières nécessaires à la réalisation d'expositions d'envergure, qui sont particulièrement complexes et onéreuses à produire en contexte vénitien, où tout transite par bateaux et mains d'hommes, où l'offre disponible est plus petite que la demande, où la surenchère prédomine ?

Les sommes normalement injectées dans la création, l'exposition et la promotion des objets exposés, forcément plus modestes chez les Roumains que chez les États-Uniens, étaient ici versées en salaires aux performeurs, tous des Roumains. Par là, l'argent était réinvesti dans la nation, plutôt qu'en Italie. Il n'y avait plus de contrainte matérielle, plus d'imprévu financier majeur à envisager ou avec lequel composer. La possibilité de se

réapproprier la totalité de la célébration vénitienne, sur quelque cent ans d'existence, était pourtant réelle. Car tout, pour Pirici et Pelmus, pouvait dès lors être de la rétrospective. Aucun refus de prêt possible, aucun problème de droit d'auteur, comme y fit face Abramovic. Aucun souci de dédouanage, non plus, même les objets aujourd'hui détruits pouvaient être sélectionnés.

La « rétrospective immatérielle », ainsi porteuse de sens aux niveaux pragmatique et symbolique, interrogeait au moins par une avenue supplémentaire le sens et la portée du médium de l'exposition. La sélection effectuée par Pirici et par Pelmus, qui devenait la matrice de la performance, ne correspondait pas aux choix normalement faits par les institutions aux fins d'une « véritable » rétrospective. Les quelque 106 œuvres et événements figurés par les performeurs, qui par exemple se couchaient côte à côte, l'un après l'autre, pour imager l'œuvre d'un Buren, étaient variés au point qu'on puisse passer d'une icône de l'histoire de l'art – ex. : *L.H.O.O.Q.*, (première version datant de 1919) de Marcel Duchamp – à un objet pratiquement sans histoire, sans titre ni auteur – ex. : une céramique ukrainienne présentée dans le pavillon de l'U.R.S.S. en 1976. La sélection, *a priori* équivoque, questionnait ainsi les choix qui sont normalement faits aux fins des rétrospectives. Normalement, celles-ci sont essentiellement composées d'œuvres majeures et représentatives, et de quelques curiosités, peut-être, à partir du moment où les sommes investies dans les emprunts et les transports sont justifiées, sinon scientifiquement, du moins par les entrées éventuelles. Envisagée ainsi, nul intérêt, bien sûr, en la céramique ukrainienne, ce qui révèle un intérêt supplémentaire de la « rétrospective immatérielle ». Sans contrainte matérielle ni financière, elle se soustrayait aussi aux contraintes institutionnelles de la rétrospective, en les révélant par la négative.

82

13 Le décompte a été effectué à partir des informations contenues dans le guide de la Biennale, *Il Palazzo Enciclopedico/The Encyclopedic Palace: Short Guide*, 55. *Esposizione Internazionale d'Arte*, Venise, la Biennale di Venezia, 2013, p. 2-7.

14 VOINEA, Raluca, « One hundred years of history in a day, every day », dans Pirici Alexandra et Manuel Pelmus, *op. cit.*, p. [5-9].

Les objets et les quelques événements sélectionnés étaient incarnés par les moyens inouïs, mais néanmoins limités des performeurs : avec leurs corps et voix pour seuls instruments, sans aucun autres costume ou décor que leurs vêtements et les murs blancs. Ils déclamaient : nom d'artiste, titre d'œuvre, contexte original de monstration. Ils exécutaient : mouvements et pose plastique, de sorte à faire voir un tableau durant quelques minutes. Et l'imagination devait se charger du reste. Car un monde sépare tout autant qu'il rattache le fameux ligné de Daniel Buren à l'alignement au sol, que formaient les performeurs pour figurer ce ligné.

An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale était adaptée aux exigences temporelles d'une exposition. Les quelque 106 numéros qui s'enchaînaient formaient une sorte de parcours, temporel plutôt que spatial, où la répétition journalière était pratiquement impossible puisque l'ensemble durait environ 8 heures, à compter une moyenne de 5 minutes par enchaînement. Les équipes de performeurs se relayaient pour pallier l'épuisement réel à s'exposer continuellement durant des semaines, à travailler les corps tels des statues, à travailler les voix telles que le font les orateurs. La « rétrospective immatérielle » était ainsi amenée à changer, selon l'exécution, qui forcément n'était jamais identique, et selon l'enchaînement. Les artistes se donnaient d'ailleurs la liberté d'ajouter des numéros, d'en retirer¹⁵ :

At the same time, the show is every-day a new one, no work is interpreted twice identically, the teams of performers are changing, their mood varies and surprises can happen too. Some works might get replaced, others might become interactive and the works in the neighbouring pavilions, at the 2013 edition might be inspirational enough that they get to be added to the retrospective as well.

15 VOIRA, Raluca, *op. cit.*, p. [6].

L'évolution inévitable, assumée, mais difficile à mesurer¹⁶ de la « rétrospective immatérielle » interrogeait ainsi par un autre moyen le médium de l'exposition. La rétrospective, comme la monographie d'ailleurs, sont des types d'exposition favorisant l'établissement de constats, parce qu'elles forment des bilans. Présente, vu les périodes d'immobilité et la répétition jour après jour qui suggèrent la stabilité et la finitude, cette idée de constat était ici cependant contredite par les changements multiples, réels, envisagés et attendus de la « rétrospective immatérielle ». Les corps immobiles, allongés ou frôlant le mur, enlacés ou obstruant l'entrée, allaient se mouvoir à nouveau, ou se mettre à parler. Le principe de l'œuvre, mue par les enchaînements de numéros, générait une attente, l'anticipation du changement, la volonté de voir ce qu'il y avait après, sans par ailleurs pouvoir le faire en accélérant le pas ou en ne lisant pas les textes au mur. Ici, comme chez Abramovic, le rythme de la « visite d'exposition » était dicté par les artistes.

L'exposition de la performance : entre *reenactment* et tableau vivant

83

L'« exposition » de la performance et le *reenactment* en art contemporain sont deux pratiques émergeant au milieu des années 2000, ce qui suppose une corrélation, sinon une relation causale dans leur développement respectif. Les *reenactment*, par ailleurs, ne sont pas propres à l'art contemporain. Ces réitérations d'événements historiques, politiques, culturels ou artistiques, de récits de voyages, de films ou d'œuvres scientifiques, se retracent aussi à l'écran, dans les grandeurs nature et bien sûr au musée. D'ailleurs, nombreuses sont les institutions muséales à vocation historique à intégrer ce type d'activité à leur programmation, voire à en faire une attraction principale intégrée à des reconstitutions historiques, par exemple. Bien que les genres du *reenactment* et

16 Pour avoir une juste idée des changements apportés, il aurait fallu filmer l'ensemble. Pour en faire l'expérience, il aurait fallu être des performeurs ou un public assidu, chose nécessaire afin de noter les changements apportés aux gestes ou aux paroles.

que leurs praticiens varient, les méthodologies, les modes de représentations et les sujets exploités se correspondent, selon Vanessa Agnew¹⁷ :

While there are important differences between these genres and their respective practitioners, they are linked by common methodologies, modes of representation, and choice of subject matter. They are also linked by their combined use of different medial forms and the breakdown of traditionally distinct categories such as academic historian and television personality, weekend reenactor and historical adviser.

Agnew critique la volonté de reproduction fidèle, qui détermine normalement les *reenactments*¹⁸. En cela, les *reenactments* de l'art contemporain, comme le sont 7 *Easy Pieces* et *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, diffèrent. Ils ne servent pas à personnifier un monde, ou à interpréter, comme au théâtre ou dans les *remakes* de films. Ils ne reproduisent pas, à la façon des copies, ni ne citent ou se réapproprient, pour déconstruire¹⁹. Les *reenactments* de l'art contemporain ont pour principale particularité de revisiter le passé, artistique, historique ou autre, afin d'en mieux saisir certaines des composantes, quitte à revoir ce passé, à le modifier et à en changer des éléments, comme le fait Abramovic, voire à le réécrire complètement, ce que font Pirici et Pelmus. Contrairement à son parent muséal ainsi qu'aux autres formes d'itération, souligne Jacinto Lageira, le *reenactment* de l'art contemporain implique « une reprise conséquente de la même chose ayant déjà été effectuée²⁰ ». Conséquente ne veut pas dire ici conforme à un original, mais relevant d'une intention constitutive, de nature artistique, ce qui explique pourquoi l'œuvre de Pirici et Pelmus est un *reenactment* même si celle-ci ne reprend pas, ni dans la forme, ni dans le matériau, l'objet qu'elle interprète. Dans le *reenactment* de l'art

contemporain, la logique respectée sert un nouvel éclairage, actualisé sur le sujet considéré, ce qui, selon Agnew, serait l'avenue dans laquelle tout *reenactment* devrait s'engager²¹.

En art contemporain, le *reenactment* et la reconstitution peuvent être utilisés à titre de synonymes. Le lexique de la Triennale québécoise 2011 du Musée d'art contemporain précise que la reconstitution regroupe l'ensemble des actualisations artistiques s'éloignant « de façon significative des notions postmodernes d'appropriation et de citation. La reconstitution n'est pas une stratégie parmi d'autres, nous dit-on, mais un retour sur soi, sur l'autre et sur le passé qui soulève un ensemble de questions sur notre présent et s'inscrit à rebours des idéologies d'une fin de l'histoire²². » Comme le précise l'appel de textes du dossier « reconstitution/re-enactment », du périodique *esse arts+opinions*, « [l]'idée de la reconstitution vise à instaurer une nouvelle relation au passé par un retour sur sa propre histoire [qui] est inhérente au terme anglais *reenactment*, lequel est beaucoup moins ambigu et vaste que sa traduction française²³ ». Terme issu du lexique performatif, le *reenactment*, ici privilégié, réfère surtout aux stratégies performatives, tandis que la reconstitution renvoie plutôt à l'ensemble des procédés, performatifs et autres, par lesquels un élément du passé est reconstitué.

En plus d'être narratif, sans quoi il ne saurait revoir l'histoire qu'incarnent ses performeurs, le *reenactment* de l'art contemporain est par deux fois répétitif. Il reprend à sa manière ce qui s'est déjà produit et, très souvent, il est lui-même reproduit : en boucle du début à la fin de la journée, ainsi que l'a fait Abramovic dans *Lips of Thomas*, de jour en jour selon les plages d'exposition, ce qui est le principe de la « rétrospective immatérielle » de Pirici et de Pelmus, ou à plusieurs reprises dans une ou plusieurs institutions, ce pour quoi est connue

17 AGNEW, Vanessa, « Introduction : What Is Reenactment? », *Criticism*, vol. 46, no.3 (été 2004), p. 327.

18 *Ibid.*, p. 335.

19 CAMPEAU, Sylvain, « Refaire œuvre », *esse arts + opinions*, n° 79 (automne 2013), p. 47.

20 LAGEIRA, Jacinto, « Re-enactment : fausse évidence et dangers », *esse arts + opinions*, n° 79 (automne 2013), p. 15.

21 AGNEW, Vanessa, *ibid.*

22 Marie Fraser (et autres), *Le travail qui nous attend : La Triennale québécoise*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011, p. 00.04.47.

23 Appel de textes, dossier : reconstitution/reenactment, *esse arts + opinions*, n° 79, date de tombée : le 1^{er} avril 2013.

l'œuvre de Tino Sehgal. Cette répétition, intégrée au genre même, l'en distingue des autres types de performances, par exemple le *body art*, reconnu pour sa non-reproductibilité, ce qui explique en grande partie l'importance de la justification d'Abramovic. Dans *Seven Easy Pieces*, cette artiste du *body art* revient sur ce principe qu'elle soutenait, soit que la performance ne peut pas être reproduite, et, pour ce faire, elle réitère des performances d'artistes qui, à l'exception de Joseph Beuys, sont tous des artistes du *body art*²⁴.

Cette réitération du *reenactment* l'inscrit dans le phénomène de la postproduction²⁵ et l'apparente bien sûr au théâtre. Mais, plus intéressant pour nous, est la correspondance nouvelle qu'elle établit entre l'œuvre performée et la sculpture ou la peinture, par exemple, qui sont matérielles et pérennes. Contrairement à ces objets qui traversent les époques, le *reenactment* ne dure pas. Mais, comme les cas d'Abramovic et de Pirici et Pelmus le montrent, il peut lui aussi être « exposé », sans contrainte temporelle. Le temps de l'exposition devient celui de la performance, qui est jouée et rejouée selon l'unité de temps nécessaire, ce qui est essentiel pour l'« exposition de la performance ». En cela, dans sa forme exposée, le *reenactment* constituerait l'« objet exposé », en plus d'être le « discours commissarial » qui oriente la lecture, puisqu'il sert un nouvel éclairage et actualise le sujet traité.

L'actualisation du passé, la narrativité et la répétition sont trois caractéristiques du *reenactment* adaptées à l'exposition, qui est en soi une trame discursive, présentant sous un nouveau jour un sujet donné. L'exposition est présentée en continu, ce vers quoi tend le caractère répétitif

du *reenactment*, ainsi pourrait-on dire que ces genres d'œuvres et de modalité de diffusion se correspondent l'un et l'autre. Ce qui n'est qu'en partie vrai, bien sûr, puisque le premier est exécuté par une ou des personnes, qui agissent, et le deuxième, par une sélection d'objets dont la mise en relation génère du sens. L'individu n'est pas l'objet, tandis que l'histoire qui se déroule dans le temps n'est pas celle qui se déploie dans l'espace.

Pourtant, dans des *reenactments*, les performeurs s'apparentent parfois à des objets, ce qui est le cas des performeurs de la « rétrospective immatérielle » et de Marina Abramovic, dans *Action Pants: Genital Panic* ou *Entering the Other Side*. L'immobilité des corps qui gardent la pose, habituellement intégrés à une mise en scène, constitue alors le principal spectacle. L'histoire qui est transmise l'est sous la forme d'un « tableau », la narration se transmettant par l'« image », par la composition que génère l'agencement d'une ou de plusieurs personnes. Or, cette réification des corps, pour ainsi dire statufiés ou pétrifiés, qui gardent la pose et tentent ainsi vainement de se chosifier, d'abolir la distance séparant le sujet de l'objet, n'est pas le propre du *reenactment*, ni l'une de ses principales caractéristiques lorsqu'il est présenté à l'extérieur d'un contexte d'exposition. La réification des corps, cette volonté à faire du corps vivant un corps inerte ou, du moins, de suggérer cette métamorphose, appartient plutôt au tableau vivant, un genre performatif qui lui est apparenté.

Le tableau vivant de l'art contemporain est un genre en voie de définition, qui s'est partiellement affranchi du tableau vivant historique qui l'a fait naître²⁶. À l'origine, ce

24 Le terme « body art » englobe ici le body art américain, l'art corporel français et l'ensemble des pratiques performatives dans lesquels le corps est soumis à une « épreuve » corporelle.

25 Tel que défini par BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, Paris, Les presses du réel, 2003 [2009].

26 L'institut national d'histoire de l'art a développé un programme de recherche et dressé une bibliographie sur le sujet du tableau vivant, incluant ses dimensions historiques, relatives à l'art contemporain, au cinéma, au théâtre et à la littérature, disponible sur < <http://www.inha.fr/fr/ressources/bases-documentaires/acces-global-et-organise-aux-ressources-en-histoire-de-l-art-agorha/>

bibliographie-sur-le-tableau-vivant.html > [consulté le 7 septembre 2014]. Deux ouvrages ont récemment été publiés sur le tableau vivant historique et contemporain, le premier par l'INHA, sous la direction de Julie Ramos avec la collaboration de Léonard Pouy, et le deuxième, sous la direction de Christine Buignet et Arnaud Rykner. RAMOS, Julie (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Institut national d'histoire de l'art et Mare & Martin, 2014, 366 p.; BUIGNET, Christine, et ARNAUD Rykner (dir.), *Entre code et corps: Tableaux vivants et photographie mise en scène, Figures de l'art 22, Revue d'études esthétiques*, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, 352 p.

divertissement populaire pratiquement inventé par le XIX^e siècle consistait essentiellement à garder la pose à l'intérieur de mises en scène, de manière à reproduire ou à évoquer des chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture ou de la littérature²⁷. Le tableau vivant, à l'origine et encore aujourd'hui, repose sur une fonction suspensive, constituant ainsi un palimpseste de temporalités entre le passé et le présent, entre l'image revisitée et le corps qui respire, une temporalité multiple propre aussi à l'objet d'exposition dont la signification actualisée s'ajoute aux précédentes qu'elle reconsidère.

Mais le tableau vivant de l'art contemporain n'est pas le tableau vivant historique, et l'on regroupe maintenant sous ce vocable l'ensemble des productions performatives, vidéo-graphiques et photographiques dans lesquelles les performeurs gardent la pose, à l'intérieur de mises en scène. Deux éléments sont déterminants dans les photographies de tableaux vivants, souligne Pauli Lori : la théâtralité et la narration²⁸. Par théâtralité, l'auteure renvoie au caractère construit des décors, costumes et maquillages, qui peuvent, par ailleurs, être minimaux, surtout quand le tableau vivant est performé. L'action suspendue compense alors l'usage d'accessoire, pour produire la théâtralité recherchée.

Ainsi, le tableau vivant de l'art contemporain ne revisite pas toujours un passé, n'est pas toujours performatif. Seules les idées de mise en scène et de corps chosifiés, qui sont « assimilés à l'idéal d'une représentation²⁹ », y sont systématiques. Elles sont deux caractéristiques pour l'exposition, qui est elle-même une mise en scène d'objets. L'exposition de la performance dans

laquelle les corps gardent la pose génère bien sûr des images à regarder, ce qui devient littéral avec la reprise par Abramovic d'*Action Pants: Genital Panic*, et par là suspend le temps. Mais elle insère également un temps court, et le mouvement dans l'exposition, celui des corps qui bougent, ou qui se remettent à bouger.

Combinées, les caractéristiques, tant du tableau vivant que du *reenactment*, soit l'idée de reprise, l'actualisation du passé, la narrativité, la mise en scène et la chosification des corps, serviraient l'« exposition » de la performance. Elles sont des éléments à considérer pour toute exposition, hormis bien sûr la chosification des corps qui renvoie cependant à l'objet, qui est la composante maîtresse de l'exposition. Et quoiqu'elles ne se retrouvent pas toutes, dans chacun des *reenactments* et des tableaux vivants performés, ces caractéristiques s'y retrouvent souvent, comme dans *7 Easy Pieces* et *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*.

La comparaison des œuvres *Seven Easy Pieces*, d'Abramovic, et *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, de Pirici et Pelmus, expose aussi des différences significatives quand aux façons par lesquelles le *reenactment* et le tableau vivant peuvent s'adapter aux modalités de l'exposition. Abramovic performe elle-même, sept jours durant, à raison de 7 heures par jour³⁰. Ce temps long, pour une performeuse, est démultiplié grâce à l'embauche de performeurs qui sont remplacés sporadiquement, dans l'œuvre de Pirici et Pelmus. Le rythme de ces deux œuvres s'accorde également à l'engagement physique des artistes. La lenteur et l'immobilité déterminantes chez Abramovic font place à un rythme saccadé,

27 Le livre de Bernard Vouiloux *Le tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, coll. « idées et recherches » dirigée par Yves Bonnefoy et publié en 2002 est devenu une référence sur le sujet. Le premier chapitre dresse un portrait fouillé des origines et de l'évolution du tableau vivant historique. L'article de Mary Chapman « Living Pictures: Women and Tableaux Vivants in Nineteenth-Century American Fiction and Culture », *Wide Angle*, vol. 18, n° 3 (juillet 1996), p. 22-52., adopte, pour sa part, un angle féministe moins nuancé que ne le fait le livre de Grace Ann Hovet (avec Theodore R. Hovet), *Tableaux vivants: Female Identity Development Through Everyday Performance*, Xlibris, 2009.

28 PAULI, Lori, « Planter le décor », dans Pauli, Lori, (dir.), *La photographie mise en scène : Créer l'illusion du réel*, London et New York, Merrell Publishers Limited, 2006, p. 16.

29 HALIMI, Carole, « Résurgence du tableau vivant dans les œuvres de Yinka Shonibare, MBE : la séduction des apparences », *Pied-à-terre*, 2011, n° 2, p. 43.

30 Pour sans doute pallier à cette contrainte, dans la rétrospective *The Artist is Present*, présentée au Museum of Modern Art de New York en 2010, l'artiste présente en continu une performance inédite, précisément intitulée « *The Artist is Present* », tandis qu'une sélection de ses performances antérieures sont exécutées par des performeurs salariés.

relativement rapide, alternant paroles, mouvements et poses chez les artistes roumains. Chaque performance n'est présentée qu'une fois, par Abramovic, tandis que 106 numéros sont présentés quotidiennement, soit plus de 500 fois en six mois, par Pirici et Pelmus. Au rythme différent s'ajoute ainsi un rapport à la répétition qui n'est pas comparable. À l'œuvre originale qu'elle reconstruit, Abramovic joint son interprétation, également unique. Pirici et Pelmus non seulement font interpréter des œuvres d'autres artistes, mais ils le font jour après jour, ce qui met de l'avant les idées de reproductibilité et de variation. Une autre différence à souligner entre les deux œuvres est l'idée de fidélité envers les originaux. Chez Abramovic, celle-ci est forte, malgré les changements assumés, et d'ailleurs revendiquée dans l'exposition et le catalogue, où « originaux » et « reconstitutions » sont côte à côte, l'œuvre s'appuyant ainsi sur la rigueur de la recherche. Chez Pirici et Pelmus, cette relation à l'original est faible. Aucune documentation visuelle ou écrite, par exemple, ne permet d'établir quelque comparaison. Cette recherche n'est pas mise de l'avant, ni appuyée.

Par l'entremise de stratégies comparables, qui consistent à exploiter le langage de l'exposition à des fins performatives et le langage performatif à des fins d'expositions, ces deux cas présentés ont pourtant, d'après moi, des finalités pratiquement opposées. *Seven Easy Pieces* aurait pour but l'icônisation des œuvres originales, des œuvres d'Abramovic. Elle les inscrit dans l'histoire de l'art, et au musée. Pour ce faire, l'artiste-vedette doit elle-même performer. Sculpture vivante qui d'ailleurs performe sur un socle, elle ajoute l'aura de sa présence, incarnant l'original, nous mettant en présence d'un modèle d'usage limité du performatif à des fins d'exposition : celui de la vedette qui interprète des œuvres majeures

pour un temps limité. Pirici et Pelmus offrent, pour leur part, une proposition critique de l'exposition par la performance, en exploitant le genre de la rétrospective, l'idée de parcours et la sélection d'objets qui réunis donnent un sens nouveau à ces derniers.

La recherche aux fins d'expositions n'est plus, de nos jours, le seul travail du commissaire, mais aussi celui de l'artiste, avec Abramovic, Pirici, Pelmus et d'autres, encore, qui documentent, qui analysent, qui sélectionnent et qui présentent. Cette recherche des artistes, qui importe dans le *reenactment* et souvent dans le tableau vivant, s'avère aussi déterminante à d'autres types d'œuvres « en forme de musées et de collections », pour reprendre la terminologie d'Anne Bénichou³¹. D'ailleurs, comme le souligne un récent communiqué du Musée d'art contemporain de Montréal, « l'on reconnaît de plus en plus que la recherche fait activement partie du processus artistique » et qu'elle se révèle d'une « myriade de façons » dans les arts visuels³². Ici, elle se révèle surtout par la reprise de sujets historiques et leur transposition médiale – du document ou de l'objet, au corps qui garde la pose entre deux mouvements³³.

Les œuvres performatives adaptées à l'exposition tireraient du *reenactment* et du tableau vivant des qualités opérantes. Est-ce à dire que les *reenactments* prenant la forme de tableaux vivants sont les œuvres performatives faites pour l'exposition? Certes, elles sont des œuvres pouvant s'y adapter ou être conçues afin d'y être présentées. Claire Bishop, qui regroupe sous l'appellation « performances déléguées » les performances pour lesquelles l'artiste fait appel au travail d'autrui, ce qu'était aussi l'œuvre de Pirici et Pelmus, a expliqué les changements encourus par cette façon de

31 BÉNICHOU, Anne, « Ces œuvres en forme de musées, de collections et d'archives », *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan, coll. « esthétiques », 2013.

32 Communiqué du colloque *Tout objet à son histoire : art, recherche et réinvention des choses. Colloque international Max et Iris Stern 9*, Musée d'art contemporain de Montréal < <http://www.macm.org/activites/colloque-international-max-et-iris-stern-9/> > [consulté le 31 mars 2015]

33 Car cette idée de chosification des corps ne peut prendre forme qu'à travers le mouvement.

pratiquer la performance³⁴. La performance déléguée, soit celle qui est exécutée par des salariés, sans présence de l'artiste, est au moins un autre genre de performance pertinent pour l'exposition. Par rapport au *reenactment* et au tableau vivant, qui permettent d'envisager l'exposition de la performance d'abord sous un angle théorique, il est d'abord utile afin de l'envisager sous un angle pragmatique. Contrats, salaires, formation et encadrement des performeurs-employés, temps alloué à la production de l'exposition, qui ne se termine pas à l'ouverture mais à la fermeture, sont d'autres enjeux de l'« exposition de la performance ». Concrets, ceux-là, et demeurant à mieux expliciter, ils se répercutent sur tous les éléments relatifs à la production d'une exposition. Sur la façon même d'envisager, non seulement les ressources humaines, mais matérielles et monétaires.

34 BISHOP, Claire, « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity », *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London et New York, Verso, 2012, p. 219-239.

Abstract

Expositions that consist of presentation of performances have an interest in generating a series of questions on the types of performances that are favourable for occupying space and time. What are they? This article retraces two types, re-enactment and the tableau vivant, and presents their main characteristics. These types of performances are prone to induce modifications in exhibition practices, and through that, raise questions regarding the relationship between research and creation. The cases, *Seven Easy Pieces* (2005), by Marina Abramovic at the Solomon R. Guggenheim, and *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* (2013), by Alexandra Pirici and Manuel Pelmus at the Venice Biennale, serve initially as exemplification, then as epistemic presentation of the two types of performances considered. Through strategies however comparable, *Seven Easy Pieces* and *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* presume diverse purposes. The first work would have as objective, iconization, by relying on the presence of the artist, as well as on the rigour of the document research. The second work offers an example of the critical use of the exposition, by exploiting a research that is not neither put forth nor supported.