

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RE-ENACTMENT : LES ENJEUX DE LA REPRISE ET DE LA RÉPÉTITION EN
PERFORMANCE DANS LA PRATIQUE DE THE TWO GULLIVERS ET DE
MARINA ABRAMOVIĆ

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
FLUTURA PREKA

NOVEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais en premier lieu remercier ma directrice de thèse, Joanne Lalonde, professeure d'histoire de l'art à l'UQAM, pour l'aide extraordinaire qu'elle m'a offerte durant cette période très importante de mes recherches en arts. Je tiens à remercier tout particulièrement mon mari et collègue Besnik Haxhillari, pour son soutien au cours de ces dernières années. Sans son appui, il m'aurait été impossible franchir cette étape tellement importante de ma carrière académique et artistique. Écrire une thèse de doctorat demande patience et persévérance et, pour cela, je voudrais remercier mes enfants : Visar, Nolian et Serela, qui ont été si compréhensifs. Visar a souvent lu mes textes et les a même corrigés. Avec la maturité d'un adulte, il a toujours ravivé mon enthousiasme jusqu'au terme de ce défi, lequel est un privilège pour qui s'abandonne à cette belle aventure. De différentes manières, plusieurs autres personnes ont contribué à la réalisation de ce projet et cette contribution a été très appréciée. Ainsi, je tiens à remercier ici Pierre Gosselin, Anne Ramsden, Anne Bénichou et Amelia Jones pour les échanges académiques généreux et éclairants concernant le sujet de ma thèse. Un remerciement spécial à Marina Abramović, que j'ai eu la chance de rencontrer à plusieurs reprises depuis 2009.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	V
AVANT PROPOS.....	VIII
RÉSUMÉ.....	X
INTRODUCTION.....	1
0.1 Une délimitation du sujet à partir de ma pratique.....	2
0.2 Marina Abramović.....	4
0.3 La pratique du re-enactment.....	7
0.4 Une définition de la problématique : les enjeux du re-enactment dans la réactualisation de la performance.....	8
0.4.1 L'enjeu du corps et de la présence.....	10
0.4.2 L'enjeu de la préparation.....	12
0.4.3 Le corps comme signature.....	14
0.4.4 Le droit d'auteur.....	16
CHAPITRE I	
APPROCHES ET CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES.....	21
1.1 Articulation des rapports théorie/pratique.....	21
1.2 Méthodologies.....	23
1.2.1 Performance.....	30
1.2.2 Conférance.....	32
1.2.3 Performativité.....	36
1.2.4 <i>Collaborativité</i>	37
CHAPITRE II	
PRATIQUES DE RE-ENACTMENT.....	40
2.1 Re-enactment.....	40
2.1.1 Reprise.....	42
2.1.2 Répétition.....	45

2.1.3	Reconstitution.....	46
2.1.4	Réinvention	48
2.1.5	Remake.....	49
2.1.6	L'artiste de performance	50
2.1.7	L'interprète du re-enactment.....	51
2.2	La genèse de l'art performance : histoire et développement de la performance	54
2.3	Histoire chronologique de la performance.....	57
2.3.1	Contributions dans le contexte du re-enactment	62
2.3.2	The Two Gullivers et le Timeline de la performance	65
2.3.3	Post-performance : la période du re-enactment.....	66
CHAPITRE III		
MARINA ABRAMOVIĆ ET LE RE-ENACTMENT		77
3.1	<i>Seven Easy Pieces</i>	78
3.1.1	<i>Body Pressure</i>	81
3.1.2	<i>Seedbed</i>	85
3.1.3	<i>Action Pants : Genital Panic</i>	88
3.1.4	<i>The Conditioning</i> , first action of <i>Self-Portrait</i>	91
3.1.5	<i>How to explain Pictures to a dead Hare</i>	94
3.1.6	<i>Lips of Thomas</i>	99
3.1.7	Entering the other side.....	102
3.2	<i>The Artist is Present</i>	109
3.2.1	La lettre de The Two Gullivers à Marina Abramović.....	111
3.2.2	Récits de terrain : workshop <i>Cleaning the house</i>	113
3.3	<i>The Life and Death of Marina Abramović</i>	123
3.4	L'avantage de la présence sur le terrain.....	124
3.5	La performance et le théâtre réunis sur la scène	128
CHAPITRE IV		
THE TWO GULLIVERS ET LES ENJEUX DE LA PRATIQUE DU RE-ENACTMENT		131
4.1	<i>Nightsea Crossing</i>	133
4.1.1	Premier re-enactment	134

4.1.2 Deuxième re-enactment.....	136
4.1.3 Troisième re-enactment.....	138
4.1.4 Quatrième re-enactment.....	140
4.1.5 Cinquième re-enactment.....	146
4.1.6 Sixième re-enactment.....	149
4.1.7 Septième re-enactment.....	150
CHAPITRE V	
RÉPÉTITIONS ET DIFFÉRENCES.....	154
5.1 <i>Bauhaus</i> : reprise ou re-enactment.....	154
5.1.1 <i>Bauhaus I : Adventure on the Fog</i>	155
5.1.2 <i>Bauhaus II : Gulliver's Rehearsal : Drawing into Performance</i>	164
5.1.3 <i>Bauhaus III et IV: Star's Anatomy</i>	167
5.1.4 <i>Bauhaus V : Drawingmovingtable I, II et III</i>	175
5.1.5 <i>Bauhaus VI : le temps à l'œuvre</i>	180
CONCLUSION.....	189
APPENDICE A	
CONTRAT ET CERTIFICAT DE PARTICIPATION.....	192
APPENDICE B	
DOCUMENTS DE PRÉPARATIONS.....	194
BIBLIOGRAPHIE.....	199

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 0.1 The Two Gullivers. De la serie <i>The Two Gullivers</i> . 1998-2005. Photographie numérique.	3
Figure 0.2 The Two Gullivers. <i>Gulliver's Dream</i> . 1999. Performance 3h. Installation. Berceaux en plexiglass. Cinq photographies 120 x 160cm. Kustmuseum Bonn. Collection MUMOK. Vienne.....	11
Figure 0.3 The Two Gullivers. <i>Faily Trend</i> . 2001. Performance 20 min. Centre de diffusion et d'expérimentation, CDEx, UQAM.	13
Figure 1.1 Flutura Preka. <i>Dita</i> (2009-2017). Cahiers de notes de recherches doctorales.	22
Figure 4.1 The Two Gullivers. <i>Nightsea Crossing</i> . Re-enactment. Le 8 octobre 2011. Nathan Philips Square, Toronto.	135
Figure 4.2 The Two Gullivers. <i>Nightsea Crossing</i> . Re-enactment. Le 11 février 2013. Lac Bill, Mauricie, Québec.	137
Figure 4.3 The Two Gullivers. <i>Nightsea Crossing</i> . Re-enactment. Le 15 juin 2013. Nathan Philips Square, Toronto.	140
Figure 4.4 The Two Gullivers. <i>Nightsea Crossing</i> . Re-enactment. Le 12 aout 2013. Giardini, Venise.	142
Figure 4.5 The Two Gullivers. <i>Nightsea Crossing</i> . Re-enactment. Le 12 aout 2013. Pavillon du Portugal. 55 ^e Biennale de Venise.	143
Figure 4.6 The Two Gullivers. <i>Nightsea Crossing</i> . Re-enactment. Le 13 aout 2013. Dans la baignoire d'une chambre de l'Hotel Locanda Sant'Ana. Venise. ..	145
Figure 4.7 The Two Gullivers. <i>Point of contact</i> . Re-enactment. Le 10 juillet 2014. Workshop avec les etudiants de IUAV, Venise.....	147
Figure 4.8 The Two Gullivers. <i>Nightsea Crossing</i> . Re-enactment. Le 15 aout de 2014. Dans le cadre de 32 ^e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul.	150

- Figure 5.1 The Two Gullivers. De la serie *Bauhaus I*. 2009. En route vers le lieu de l'exposition. 156
- Figure 5.2 The Two Gullivers. *Bauhaus I. (Sleep : Adventure on the fog)*. 2009. Artspace. Peterborough, Ontario..... 158
- Figure 5.3 The Two Gullivers. *Chair de couple*. 2002. Centre MAI. Montréal. ... 159
- Figure 5.4 The Two Gullivers. *Chair de couple. Bauhaus I. (Sleep : Adventure on the fog)*. 2009. Artspace. Peterborough, Ontario. 160
- Figure 5.5 The Two Gullivers. *Stars & Dictators*. 2004. Karen Schreiber Gallery, Toronto..... 162
- Figure 5.6 The Two Gullivers. *Bauhaus II. Gulliver's Rehearsal, Drawing into performance*. 2010. Loop Gallery. Toronto, Ontario..... 166
- Figure 5.7 The Two Gullivers. 2013. Dessins préparatoires pour la performance *Bauhaus III, IV. Atelier Star's Anatomy*. 32 dessins encre et aquarelle sur papier. (30 x 40 cm). 169
- Figure 5.8 The Two Gullivers, *Bauhaus III, IV. Atelier Star's Anatomy*. 6-16 mars 2013. Performance. Galerie Joyce Yahouda. Montréal. 171
- Figure 5.9 The Two Gullivers, *Bauhaus III, IV. Atelier Star's Anatomy*. 6-16 mars 2013. Performance. Galerie Joyce Yahouda. Montréal. 173
- Figure 5.10 The Two Gullivers, *Bauhaus III, IV. Atelier Star's Anatomy*. 6-16 mars 2013). Performance. Galerie Joyce Yahouda. Montréal. 174
- Figure 5.11 The Two Gullivers. *Drawingmovingtable*. 2009. Performance 30 min. UQAM. Montréal..... 175
- Figure 5.12 The Two Gullivers. *Bauhaus V*. 2014. Performance, installation. Galerie R³, UQTR. 178
- Figure 5.13 The Two Gullivers. *Rose pour directe performance*. 2014. Installation. 180
- Figure 5.14 The Two Gullivers. *Bauhaus VI*. 2014. Performance. Baie-Saint-Paul, Québec. 183
- Figure 5.15 The Two Gullivers. *Drawinmovingtable*. 2014. Performance. Baie-Saint-Paul, Québec..... 185
- Figure 5.16 The Two Gullivers. *Breathing in / Breathing out*. Re-enactment. Le 15 aout de 2014..... 186

Figure A.1 Certificat de reussite signé par Marina Abramović 193

AVANT PROPOS

En art contemporain, le re-enactment est une pratique qui, depuis le début des années 2000, a fait entrer plusieurs praticiens et théoriciens dans une nouvelle « ère »¹ de la performance. Que signifie reperformer la performance d'un autre artiste ? Je me suis trouvée en plein milieu d'une communauté de reperformeurs dans la tourmente d'une pratique complexe. Cette pratique, où des artistes répètent et reconstituent des performances, les leurs ou celles d'autres artistes, souvent en les présentant comme des actes de créations, est devenue le phénomène du re-enactment. L'enthousiasme à travailler avec une icône de la performance comme Marina Abramović a laissé place à la conscience de la complexité d'un phénomène porteur de problèmes d'ordres esthétique, éthique et social. Ainsi, mes préoccupations concernant la répétition, la reconstitution en performance proviennent justement de ma propre pratique artistique et m'ont amenée à explorer le sujet du re-enactment et les problèmes qu'il pose dans le contexte de l'art contemporain. Lors de cette recherche, mon souhait a été de présenter un panorama des enjeux du re-enactment en performance artistique contemporaine. La dimension pratique/théorique de cette recherche est renforcée par la pratique artistique de *The Two Gullivers*, par ma propre participation à la pratique de re-enactment et par l'observation de la pratique de Marina Abramović. La présente recherche met l'accent sur les enjeux de re-enactment en performance et présente au lecteur et au public la richesse des événements artistiques, des recherches et des propositions actuelles en matière de re-enactment. Elle s'inscrit dans la continuité des réflexions menées par des artistes et théoriciens de l'art d'aujourd'hui, dont l'objectif est justement d'avoir un autre regard sur la performance artistique.

¹ Kihm, C. (2007). *La performance à l'ère de son re-enactment*. ArtPress 2, n° 7 (nov-jan 2007-2008).

Dans le cadre de cette recherche, j'ai observé et analysé le re-enactment en tant que sujet d'expérience impliqué dans la démarche de *The Two Gullivers*. Pour mes recherches doctorales, nous avons demandé à Marina Abramović le droit de reperformer neuf performances créées avec Ulay entre 1973 et 1985. Ce projet porte le titre *Nine not Dangerous Pieces*, en référence à *Seven Easy Pieces* (2005), mais aussi parce que ces neuf performances n'impliquent pas de danger physique. Le début des années 2000 ouvre une nouvelle ère de la performance, celle de la reconstitution : c'est la période dite de la remise en scène de la performance, durant laquelle elle rencontre les critères théâtraux de remise en scène. Les scènes refaites pour la reconstitution de certaines performances des années 60 et 70² sont des exemples qui renforcent une de mes hypothèses : par la reconstitution, la performance s'approche plus que jamais du théâtre. La théâtralité de la performance est aussi devenue transparente parce que les institutions interdisent toutes les performances qui comportent un danger physique. Dans certains cas, la reconstitution de la performance est prohibée mais, dans d'autres, elle la transforme en une nouvelle œuvre. Par ma pratique artistique performative, j'ai essayé de vérifier certaines de ces hypothèses.

² *Seven Easy Pieces* est une série de performances des années 60 et 70 remises en scène par Marina Abramović au musée Guggenheim de New York, en 2005.

RÉSUMÉ

Le re-enactment en performance est l'objet d'étude de cette thèse, qui questionne la reprise de la performance comme œuvre d'art singulière. De plus, elle tente de repérer certains enjeux qui limitent la reprise de la performance, la reprise comme pratique récente d'exposition et de reconstitution de l'œuvre performative.

Ce travail est le résultat de nombreuses recherches dans le domaine de la performance artistique, qui sont basées sur la pratique artistique performative de The Two Gullivers et sur celle de Marina Abramović. Le thème de cette recherche est la reconstitution de l'œuvre performative comme pratique de reproduction qui soulève des doutes sur l'originalité de l'œuvre et dont l'exposition présente de nombreuses complications.

Pour qu'une œuvre d'art existe, elle doit être présente dans les salles d'exposition, accessible au public. Toutefois, dans le cas de la performance comme art éphémère, l'exposition devient un enjeu très complexe. Ainsi, les œuvres performatives peuvent être reproduites en l'absence de l'artiste. Pour aborder le sujet de la manière la plus appropriée, j'ai sélectionné certains projets performatifs de The Two Gullivers et de Marina Abramović. Sont particulièrement analysés dans cette thèse : *Bauhaus* (2009-2014), *Drawingmovingtable* (2010-2014) et le re-enactment de *Nightsea Crossing* (2010-2014) par The Two Gullivers et, dans un contexte de comparaison et pour faire avancer mes hypothèses et connaissances, les performances suivantes d'Abramović : *Seven Easy Pieces* (2005), *The Artist is Present* (2010), *Nightsea Crossing* (1981-1986) et *The Life and Death of Marina Abramović* (2011). Ces œuvres ont été choisies pour illustrer la complexité de la reprise de la performance, cette dernière se révélant comme pratique de reconstitution qui transforme l'œuvre performative de présentation en représentation. Par la pratique du re-enactment, la performance s'approche plus que jamais du théâtre.

La collaboration avec Marina Abramović et la correspondance électronique que nous avons entretenue m'ont aidée à articuler une réponse distinctive à partir de mon hypothèse. À partir de là, cette thèse propose une vision originale de la complexité de la reprise et de la reconstitution d'une œuvre performative, appelée re-enactment en performance artistique. Le re-enactment est vu comme un alternative de l'archive. L'originalité de mes recherches repose sur les exemples de deux pratiques artistiques, celles de The Two Gullivers et de Marina Abramović, dont l'étude permet de faire

avancer les connaissances sur la transmission de l'œuvre performative, malgré certains obstacles repérés dans le processus d'exposition de la performance.

Mots clés : performance, re-enactment, reprise, répétition, reconstitution, enjeux, interprète, reperformeur, documentation, danger, corps, théâtralité.

INTRODUCTION

Je suis de ces artistes pour qui le médium par lequel ils s'expriment est une préoccupation centrale. C'est un objet privilégié pour une thèse en recherche-création. Mon champ de recherche est la performance. Mon sujet principal est la pratique du re-enactment³ en performance comme « lieu d'effectuation d'un fait historique dans un ici et maintenant renouvelé » (Christophe Kihm, 2008). L'intérêt de cette recherche est de repérer les différents enjeux de cette pratique à partir de mon propre point de vue de praticienne de la performance. Le questionnement à l'origine de cette démarche de recherche a été suscité, premièrement par ma propre pratique, deuxièmement par ma rencontre avec Marina Abramović et son travail sur le re-enactment, troisièmement par le débat actuel sur le re-enactment en performance.

Comme ma position est à la fois celle d'objet et de sujet d'étude, l'approche méthodologique de l'autoethnographie et de l'ethnographie s'est imposée. La méthodologie (chapitre I) découle de ma méthode de travail et c'est suite à une prise de conscience de ma posture que j'ai étudié et examiné des méthodes qui pouvaient correspondre à ma recherche. Après avoir présenté quelques références et notions de base de l'étude ethnographique et autoethnographique, j'exposerai dans ce chapitre les arguments qui ont motivé mon choix. Ensuite, je préciserai les moyens mis en œuvre pour atteindre mon but.

L'objectif de cette thèse était de repérer les enjeux apportés par la pratique de re-enactment de la performance en art contemporain dans le contexte de son exposition. Le re-enactment est la reconstitution de la performance préexistante de l'artiste même

³ Une définition plus complète du terme re-enactment est présentée dans le deuxième chapitre.

ou d'un autre artiste. Ainsi, à partir de la définition de cette pratique, j'ai aussi formulé la question principale de cette thèse : Que signifie reperformer la performance d'un autre artiste? Ainsi pour répondre à cette question l'accent se met sur la préparation (au terme de *rehearsal*) de l'œuvre performative dans le contexte de re-enactment (exposition).

L'écriture de cette thèse n'est pas une histoire de performance artistique, mais sa singularité réside dans le fait que j'essaie d'écrire sur cet art en tant qu'artiste qui crée l'œuvre en l'expliquant. Je ne suis pas une historienne d'art. Je suis une artiste et en tant que telle, je décris la performance en progression. J'ai écrit ceci en prenant l'exemple d'Alberti, qui a insisté dans son livre (*De Pictura*, 1435) en disant : « C'est en tant que peintre que nous parlons » ; « Nous ne faisons pas comme Pline une histoire de la peinture, mais nous mettons cet art par écrit » (nous écrivons un tableau progressif). »

0.1 Une délimitation du sujet à partir de ma pratique

Ma performance est imprégnée d'un travail mené en étroite collaboration avec Besnik Haxhillari et souvent effectué en déplacement.



Figure 0.1 The Two Gullivers. De la serie *The Two Gullivers*. 1998-2005.
Photographie numérique.

En effet, après être nés, avoir vécu et étudié les arts à Tirana (Albanie) de 1993 à 2000, Besnik Haxhillari et moi nous sommes promenés en Europe avec une valise, pour des études, des expositions et des voyages. Besnik Haxhillari est mon mari depuis 1993 et aussi le père de mes trois enfants. C'est en décembre 1998, à Berlin, que nous avons acheté à notre fils de deux ans son premier livre en allemand : *Les voyages de Gulliver* de Jonathan Swift. Depuis lors, nous nous faisons appeler The Two Gullivers. En endossant ainsi la figure mythique de Gulliver, les concepts de voyage, d'émigration, de déplacement, de découverte sont devenus parties intégrantes de notre vie et de notre œuvre. Si, au début, ma vie « ressemblait » à celle de Gulliver, parce que j'avais l'impression de partager le même destin, je n'étais pas consciente de la démarche que j'entreprenais. Avec le temps, le sens de « ressembler à » s'est peu à peu modifié et s'est imposé comme démarche artistique où je « rejoue

la vie de » Gulliver. Dans ce passage de l'espace intime à l'espace artistique, une troisième identité artistique apparaît et elle est double.⁴

Ainsi, depuis 1998, je pratique la performance en collaboration avec Besnik Haxhillari, qui s'intéresse, dans le cadre de sa recherche doctorale, aux liens qu'entretiennent dessin et performance dans notre pratique. Nous vivons et créons à deux 24 heures sur 24, 7 jours sur 7. Notre démarche de création touche notamment la recherche identitaire et le rapport à l'autre. Nos performances naissent d'une identité composée, multiple et s'élaborent de manière dialogique. Ce processus est marqué d'une constante négociation. Travailler en duo, c'est faire sans cesse écho à la parole de l'autre, s'y rapporter, s'y mesurer, s'y objecter ou s'y fondre. Ce travail en duo m'entraîne dans un dialogue avec mon partenaire, mais aussi, tout naturellement, avec l'histoire et les œuvres d'autres artistes, et plus précisément ceux de la performance. Mon identité artistique est donc le résultat d'une quête continue qui se fonde sur une essentielle altérité.

Ce processus d'appropriation du nom Gulliver m'apparaît aujourd'hui comme le moment charnière d'un premier passage vers une nouvelle identité et comme une première démarche de re-enactment. Or, le re-enactment est attaché à des événements de Marina Abramović, la grande artiste de la performance.

0.2 Marina Abramović

Marina Abramović, née en Serbie en 1946, est une artiste de la performance contemporaine. Présentement, elle vit et travaille à New York. Elle a travaillé en couple de 1975 à 1988 avec l'artiste connu sous le nom d'Ulay. J'ai entendu parler pour la première fois de Marina Abramović et d'Ulay dans un livre découvert par

⁴ Il est étonnant que, dans la plus récente version cinématographique des *Voyages de Gulliver* de Rob Lettermann (2010), Gulliver apparaisse pour la première fois dédoublé.

hasard dans une petite bibliothèque américaine de Tirana, en 1993.

Dès nos débuts, en 1998, The Two Gullivers ont réalisé des performances et nous nous sommes inspirés des performances de Marina Abramović et d'Ulay. À partir de 1999, nous avons rencontré Marina Abramović à plusieurs reprises. En mars 2009, lors d'une rencontre à New York, elle nous propose le re-enactment d'une de ses performances pour son exposition rétrospective *The Artist Is Present*, au MoMA de New York (mars-mai 2010). L'idée que Marina Abramović nous expose alors est que ses performances peuvent être présentées à nouveau. En effet, sa position, dès *Seven Easy Pieces* (2005), est que la performance peut être répétée et interprétée comme une œuvre de Mozart⁵. « L'art n'est pas une copie du monde réel. L'un des deux suffit largement » disait Virginia Woolf⁶. L'effort d'Abramović vise à assurer l'existence de l'œuvre d'art, ici de la performance. Pour Nelson Goodman, dans *Langages de l'art* (1990), l'œuvre d'art connaît deux régimes, *l'autographique* et *l'allographique*. Goodman distingue les *arts autographiques*, où la reproduction d'une œuvre n'a pas d'authenticité (peinture, sculpture ou dessin), des *arts allographiques*, où l'œuvre peut être ré-exécutée à plusieurs reprises, comme la musique grâce aux partitions. L'usage de la notation est selon lui approprié à certains arts et non à d'autres. Il explique que « la sculpture est autographique ; la sculpture de fonte est comparable à l'estampe, tandis que la sculpture de taille est comparable à la peinture. » (Goodman, 1990, p. 153). Par contre, « l'architecture et l'art dramatique [...] sont plus directement comparables à la musique » (p. 153). Mais, si la musique a une notation traditionnelle, la danse n'en a pas. Alors, se demande Goodman, « pourquoi l'usage de la notation est-il approprié à certains arts et non à d'autres ? » (p. 154). Et il répond que « tous les arts sont peut-être autographiques ». (p. 154). La notation, pour lui, « permet de transcender les limitations du temps et de l'individu ».

⁵ Il m'apparaît important de souligner cette position d'Abramović, puisqu'elle a suscité chez moi un questionnement sur le renouvellement d'act performatif.

⁶ Cité dans Goodman, N. (1990). *Langages de l'art*, p. 33.

(p. 154). Certains artistes de performance des années 60 et 70, comme Vito Acconci, ont affirmé la relation du mot au geste, du texte à la performance, tandis que d'autres se sont concentrés sur le script et le récit comme lieux d'expérimentation. Dans ce contexte, la représentation est vue seulement sur le plan technique et non sur un plan éthique. La photographie documentaire peut également servir de script ou de notation de la performance. Mais comment interprèterons-nous une photo-performance qui montre l'artiste se gravant au rasoir une étoile sur le ventre (*Lips of Thomas*, 1975) ? Cette photo n'est pas une simple photo, ni une simple notation. C'est à la fois la documentation et la représentation d'un travail performatif. Aussi, ceci est le scénario et la notation de l'œuvre qui peut être utilisé pour une reprise dans le contexte de l'exposition, mais qui sont soumis à la permission de l'artiste et aux institutions dans un contexte de représentation, parce que l'action représente un danger pour l'interprète.

Le re-enactment est en même temps une présentation et une représentation. L'action se déroule réellement devant le public, même pour la deuxième, la troisième ou la millièmème fois. Abramović compare la performance à la musique, même s'il est difficile d'imaginer ces deux types d'art comme semblables. La notion d'éthique distingue la performance de la musique. La musique est une forme d'art stable, contrairement à la performance, qui se caractérise par son instabilité. La musique est une forme stable justement grâce à la méthode traditionnelle de notation dont la longue histoire remonte à 1400 av. J.-C.

Entre 2009 et 2010, nous, The Two Gullivers, avons fait des allers-retours à New York pour participer à des workshops, à des performances et à des séances d'entraînement avec l'International Performers Group⁷. Un des moments importants

⁷ L'International Performers Group (IPG) est une association à but non lucratif fondée en 2003 par Marina Abramović. Ce groupe de plus de trente artistes venant de différents pays a organisé des performances sous la direction d'Abramović et en collaboration avec des musées, espaces publics et festivals de performance.

de ces rencontres a été *Cleaning The House*, un atelier d'une semaine avec d'autres artistes dans la résidence de Marina Abramović, à Upstate (New York). Cet atelier était orienté sur l'endurance physique et psychologique, une sorte de camp d'entraînement pour interprètes de re-enactment.

Dans le cadre de cette recherche, j'ai observé et analysé les œuvres de re-enactment de *Seven Easy Pieces* (2005), ainsi que la préparation du re-enactment de *Cleaning the House* (2009) et de *Life and death of Marina Abramović* (2011).

0.3 La pratique du re-enactment

Dès la fin du XX^e siècle, à l'invitation de commissaires qui documentent non seulement le passé, mais aussi le présent, des « expositions » du phénomène de la performance ont provoqué, des « reprises » et participé à un glissement de paradigme vers le re-enactment.

Le re-enactment est un phénomène récent dans l'histoire de la performance. La première réflexion sur ce phénomène est l'évènement *A Little Bit of History Repeated*, au Kunst-Werke, à Berlin, commissarié par Jens Hoffmann en 2001, et qui constitue un tournant. Dix artistes de la performance, parmi lesquels Tino Seghal, Tania Bruguera et Ingar Dragset, étaient invités pour un re-enactment assez libre de performances historiques des années 60 et 70, ainsi que pour des conférences. L'évènement tentait de faire revivre l'histoire de la performance à travers d'autres artistes, d'autres corps. Les « nouvelles copies » étaient créées à partir de la documentation des prestations originales (films, photographies, notes et récits) et s'en éloignaient, tout en respectant l'esprit. Le but de ce projet était d'analyser les caractéristiques de la performance, la relation entre l'objet d'art et l'idée comme archives. D'autres questions importantes étaient soulevées par l'analyse de la documentation, des techniques, des développements, de la signature d'artiste et de la

conservation.

Cette réflexion sur la répétition et la documentation de la performance est une dimension indissociable de notre pratique performative. Parfois, la répétition est exigée par l'institution où est présentée la performance. Souvent, nous avons déplacé nos performances dans des lieux différents et également reconstitué des performances d'autres artistes lors d'évènements de re-enactment. Ce qui distingue le re-enactment en performance des autres formes d'effectuation renouvelée ou de reconstitution (textuelle, musicale, picturale) et le rend particulièrement complexe et problématique, c'est qu'il renvoie à la présence corporelle et au geste d'un individu, chose par définition singulière et non reproductible. Répéter, reconstituer la performance d'un autre artiste consiste à se donner à cet artiste, voire à lui prêter son corps pour un temps limité. La reconstitution permet par ailleurs de s'appropriier l'« aura » de cet autre et d'inscrire, par le fait même de la répétition, l'éphémère au sein d'une durée historique.

Dans le cadre de cette recherche, j'ai choisi d'observer et d'analyser le re-enactment en me prenant comme sujet d'expérience impliqué dans notre démarche de duo artistique sous la signature de The Two Gullivers. Marina Abramović nous a donné le droit de reperformer neuf performances qu'elle a créées avec Ulay.

0.4 Une définition de la problématique : les enjeux du re-enactment dans la réactualisation de la performance

Le re-enactment nous ramène, bien sûr, au discours sur l'ontologie de la performance formulé par les pratiques artistiques dans les années 60 et 70 et remis à l'avant-scène par la critique dans les années 90. Pour Peggy Phelan (1993), notamment, l'ontologie

de la performance repose sur la non-répétition. L'authenticité de la performance résiderait à la fois dans l'unicité de l'œuvre d'art comme objet unique et non reproductible, ainsi que dans l'implication du corps de l'artiste. Cependant, tel que mentionné plus haut, la fin du XX^e siècle a été marquée par des « reprises » et des « expositions » proposées par des commissaires qui tentaient de documenter aussi le présent, et de renouveler cet *ici* et *maintenant*. Cette volonté a provoqué un glissement de paradigme vers le re-enactment. Ainsi, j'identifie comme origine l'année 1994, lorsque James Lee Byars fait don de sa performance *The Perfect Smile* au musée Ludwig de Cologne. Pour la cérémonie du Wolfgang Hahn Prize, James Lee Byars apparaît habillé tout en noir : chapeau noir, gants noirs, chaussures noires, écharpe noire. Tout son corps est recouvert, hormis ses lèvres qui se dessinent en un minuscule sourire. Ce geste de donation de l'œuvre éphémère est un témoignage de la volonté explicite de faire de la performance un objet d'exposition indépendant de la présence de l'artiste. Ainsi, *The Perfect Smile* est la première œuvre éphémère à entrer dans la collection d'un musée.

La distinction opérée par Byars entre l'objet d'exposition et l'action du sujet m'apparaît un axe de recherche important. En effet, le re-enactment questionne la présence de l'artiste et le statut qui lui est accordé comme sujet ou objet de l'œuvre. Le re-enactment en performance implique le corps de l'autre, c'est-à-dire que, dans la pratique de re-enactment, la performance peut être refaite par un autre artiste, un autre interprète. Selon la définition du re-enactment, l'artiste d'origine peut être remplacé par quelqu'un d'autre, c'est-à-dire par un autre corps. Comment remplace-t-on le corps de l'artiste par un autre corps ? Que devient l'authenticité de l'œuvre lorsqu'on remplace le corps de l'artiste par un autre ? Où est l'aura, ce souffle du moment présent ? Dans cette thèse, ces questions seront analysées à travers l'évènement *Seven Easy Peaces*. Quatre enjeux principaux de la reconstitution de l'œuvre performative ont été identifiés : l'effet de présence, la préparation de l'œuvre, le corps comme signature et le droit d'auteur.

0.4.1 L'enjeu du corps et de la présence

Les deux Gullivers rêvent, réalisée en 1999, est une œuvre centrale de nos débuts en performance. Cette œuvre fait partie de la collection du Mumok de Vienne. Il s'agit de deux grands berceaux en plexiglas sur lesquels *The Two Gullivers* se sont bercés pendant trois heures. La conceptualisation des berceaux en relation avec nos corps est à l'origine de cette performance. C'est l'action qui donne sens à l'installation. Nous avons proposé que, lors des présentations futures, d'autres personnes se bercent, sans quoi l'œuvre ne serait pas complète. Ainsi, l'installation, *y compris l'action*, a été muséifiée. La reconstitution de l'œuvre exige que d'autres corps remplacent les nôtres. Ces autres corps, même s'ils assurent l'existence de l'œuvre (installation-performance), viendront remettre en question l'authenticité de notre identité artistique, connue sous le nom de *The Two Gullivers*. En remplaçant nos corps par ceux d'autres performeurs, nous proposons que notre performance ou notre œuvre soit reproductible.

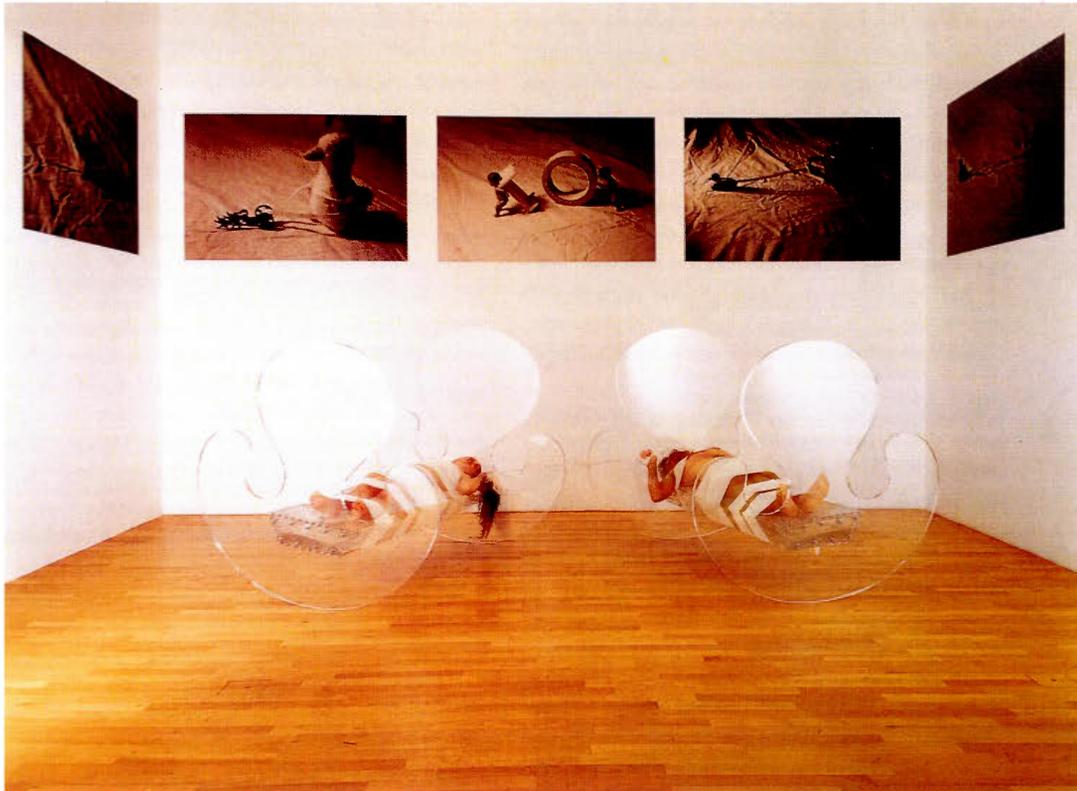


Figure 0.2 The Two Gullivers. *Gulliver's Dream*. 1999. Performance 3h. Installation. Berceaux en plexiglass. Cinq photographies 120 x 160cm. Kustmuseum Bonn. Collection MUMOK. Vienne.

Notre œuvre performative est construite sur la base de nos corps, qui sont la signature de notre œuvre. Cette présence corporelle en performance ainsi que l'image de nos corps dans l'œuvre renvoient, tout comme le nom *The Two Gullivers*, à une entité faite de deux corps, à une dynamique particulière de collaboration et à l'image qui en résulte. Lorsqu'en 1999, nous avons accepté le remplacement de nos corps par ceux de deux autres reperformeurs pour *Les Deux Gullivers rêvent*, nous avons ouvert notre œuvre à d'autres réalités et à d'autres discours. Nous renonçons en partie à l'authenticité de la performance et à cette dimension importante qu'est la dynamique de notre présence et d'une relation corporelle et mentale particulière.

0.4.2 L'enjeu de la préparation

En 2001, nous avons réalisé à l'UQAM la performance *Family Trend*, qui contribua largement à nos réflexions sur le re-enactment. Deux ans plus tard, en 2003, dans le cadre de l'exposition *Blood & Honey*, nous avons été invités par Harald Szeemann à une soirée de performance au Tanzquartier de Vienne, pour y présenter à nouveau *Family Trend*. Cette performance a alors été choisie et « commandée » par Szeemann pour être refaite, reconstituée dans un autre lieu : dans un *théâtre*. La veille de l'évènement, on nous a demandé de *répéter* la performance, afin que les techniciens puissent préparer la scène avant la *représentation*. Refaire une performance ? La répéter un jour avant ? Voilà qui questionne la réalisation de la même performance dans des contextes différents.



Figure 0.3 The Two Gullivers. *Faily Trend*. 2001. Performance 20 min. Centre de diffusion et d'expérimentation, CDEx, UQAM.

En m'habituant à la pratique de la reprise de la même performance dans différents contextes, mes réflexions sur le re-enactment sont dirigées vers la pratique de Marina Abramović qui, depuis 2005, a été au cœur de cette recherche. Premièrement, parce qu'elle est une pionnière dans le débat sur le re-enactment et, deuxièmement, parce qu'elle incarne à mes yeux le lien privilégié entre ma propre pratique artistique et l'histoire de la performance. Son œuvre a été et demeure toujours une source d'inspiration. Les rencontres et les collaborations que j'ai eues avec cette artiste depuis 1999 ont marqué mon travail performatif en collaboration, ainsi que mes recherches doctorales. Parmi les artistes marquants de la performance, je crois que Marina Abramović est la seule de sa génération qui performe toujours tout en écrivant son histoire passée et présente. Dès 1993, Marina Abramović a commencé à réfléchir à une stratégie d'exposition et de représentation de l'ensemble de son œuvre performative. Dans un paradigme théâtral, elle a produit *Biography* (1993), une sorte d'opéra où elle met l'accent de façon assez explicite sur sa vie *héroïque* et son héritage performatif. Les performances qu'elle présente sont souvent transformées, rehaussées ou accentuées en intensité. Le symbole de cette attitude artistique est la performance intitulée *Nightsea Crossing*, répétée vingt-deux fois avec une durée différente dans dix-neuf lieux distincts, pendant quatre-vingt-dix jours non consécutifs. Les expositions *Seven Easy Pieces* au musée Guggenheim (2005) et *The Artist is Present* au MoMA (2010), de Marina Abramović, constituent mon objet d'analyse de la pratique du re-enactment en performance. Certes, ces expositions ne sont ni les premières, ni les seules à soulever des questions sur le re-enactment, mais le discours théorique suscité par ces événements va au-delà du simple débat sur la performance et sur ses propres méthodes de répétition ou de reconstitution. C'est à travers ces deux événements considérés dans la perspective historique de la performance, mais aussi d'un point de vue personnel, que j'ai tenté de circonscrire le

cadre théorique et pratique du re-enactment.

Comme mentionné plus haut, l'International Performance Group (IPG), que Marina Abramović a fondé en 2003 et qu'elle a dirigé en tant que commissaire, est composé de trente-six performeurs de plus de quinze nationalités, et il a pratiqué des re-enactments de performances historiques, dont certaines ont été initialement conçues et exécutées par Abramović elle-même. Ce groupe a été créé comme une structure artistique et économique dont le statut ressemble aux compagnies de danse et de théâtre.

Faisant partie de ce groupe en 2009, et invitée (avec Besnik Haxhillari) comme *reperformeuse*, j'ai eu l'occasion d'observer de très près le processus préparatoire des re-enactments jusqu'à l'exposition *The Artist Is Present*. Ces recherches approfondies sont présentées dans le troisième chapitre de la présente thèse.

0.4.3 Le corps comme signature

J'ai déjà annoncé que les œuvres *Seven Easy Pieces* et *The Artist is Present* sont des études de cas pour ma thèse. Ces deux événements servent à étudier les enjeux de la performance dans un contexte de re-enactment et à expliquer l'expérience du point de vue de l'artiste, quand celui-ci prend en charge la performance d'un autre artiste comme représentation dans un deuxième temps.

Refaire la performance d'un autre artiste implique clairement le remplacement du corps d'origine par un autre corps. Depuis l'apparition de la performance comme genre, son originalité réside dans le rapport entre le corps d'artiste et sa non-reproductibilité. Rappelons ici qu'en 2005, au Guggenheim (NY), Abramović reperforme la performance de Joseph Beuys *How to Explain Pictures to a Dead Hare*. Cette performance est devenue célèbre grâce à Beuys lui-même. Son titre souligne les lacunes dans la compréhension de ce type de démarche à l'époque. Le

commentaire suivant révèle le but de la création de l'œuvre par l'artiste : « The images don't offer redemption, they rather pose the question of meaning and destroy crusty thought patterns⁸ » (Beuys, 1965). Cette réflexion est liée à un moment de la vie de Beuys. Ainsi, Beuys est Beuys et Abramović ne peut pas être Beuys, tout comme je ne peux pas être Abramović. Elle est née en 1946, je suis née en 1970. Elle est née dans une famille communiste, moi dans une famille anticommuniste. Par amour du communisme, elle a dessiné au rasoir sur son ventre l'étoile à cinq branches, symbole communiste, (*Thomas Lips*, 1975) ; moi je ne peux le faire, non par peur, mais parce que cela irait contre mes principes. L'étoile dessinée sur son ventre est sa propre identité, son propre corps, et si quelqu'un voulait refaire le même geste, l'action perdrait son sens. D'ailleurs, ce geste est interdit dans le contexte de la reprise, parce qu'il est considéré comme physiquement dangereux.

La performance est avant tout un geste devant un public ou devant une caméra, mais elle est également composée d'autres petits gestes que chaque corps développe. Je suis une artiste de la performance et le corps humain me fascine. Cette fascination est à l'origine de mes études en sculpture. M'étant intéressée au corps humain pendant huit ans (1985-93), mon passage de la sculpture à la performance ne m'a pas semblé étrange. J'ai étudié la sculpture dans un pays communiste (en Albanie) où l'apprentissage de cette discipline faisait référence particulièrement au corps humain de la période de la Renaissance⁹. Le corps dans la sculpture de Rodin, qui fait référence à celle de Michel-Ange, a également nourri en moi la passion de la figure humaine. « La chair, le marbre¹⁰ », ces deux matières se réunissent par la grâce de l'artiste pour présenter l'idéal du corps humain. J'ai choisi cet exemple pour mettre

⁸ Beuys, J. (1965). Accessible à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=Mo47lqk_QH0 . Consulté le 3 juillet 2016.

⁹ Le régime communiste n'a pas interdit la référence à la sculpture de la Renaissance parce que cette période de la sculpture comme genre marque la rupture avec l'âge médiéval. Les thèmes de cette période sont plus nombreux, ils ne sont pas exclusivement religieux. Le corps est présenté comme équilibré et beauté.

¹⁰ Accessible à l'adresse <http://www.musee-rodin.fr/fr/exposition/rodin-la-chair-le-marbre> . Consulté le 30 juin 2017.

en évidence le fait qu'une discipline artistique peut souvent en influencer une autre. *Le Baiser* de Rodin (sculpture en marbre de 1880) devient *The Kiss* (performance) de Tino Sehgal en 2002. On admet facilement l'influence d'une discipline sur une autre, d'un artiste sur un autre, mais la copie d'une œuvre pose bien des problèmes. Je suis capable de reproduire une sculpture de Michel-Ange ou même de Rodin, mais cela restera une copie. Pourquoi une artiste de la performance comme Marina Abramović affirme-t-elle que le geste en performance est différent de celui d'autres disciplines artistiques ? Cette question, entre autres, est explorée tout au long de cette thèse.

The Artist is Present nous servira plusieurs fois d'exemple. Les lecteurs savent qu'entre mars et mai 2010, un grand nombre de visiteurs ont été assis face à Abramović dans l'atrium du MoMA. Ce que je tente de souligner ici est que la phrase « The Artist is Present » veut essentiellement dire « MARINA is Present ». Le remplacement d'Abramović par un autre artiste ne donnera jamais le même résultat. Abramović essaie de comparer la performance à la musique afin d'éviter la comparaison avec le théâtre. Une performance faite par un autre artiste n'est rien d'autre que du théâtre. Dans le processus de la reprise, le performeur « imite » l'artiste d'origine, il fait « comme lui ». Même Abramović, dans *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, imite Beuys. Ce geste est un acte d'imitation. Et si elle imite ce qui se passe en performance, alors la performance devient théâtre. Le même raisonnement prévaut quand Chris Burden refuse à Abramović le droit de reperformer *Trans-fixed* (1974). La performance et le corps de l'artiste sont indissociables, son corps est la toile de sa performance.

0.4.4 Le droit d'auteur

L'histoire du re-enactment comme pratique (reperformer la performance) commence au début des années 2000. Pour donner un sens à cette pratique et pour la justifier, différents artistes et commissaires d'exposition en Europe et en Amérique du Nord

ont choisi des performances des années 60 et 70. La performance de cette période est, en général, associée au corps de l'artiste, et elle est même appelée « body art ». Cette période reflète également *la dématérialisation de l'objet d'art*. Le féminisme en art, entre autres, souligne la singularité de cette période affichant divers sujets personnels et politiques à travers des performances réalisées sous la forme d'un modèle défini lesquelles sont appelées *actions politiques / political actions*. Ces performances des années 60 et 70 posent des problèmes dans le contexte de leur représentation, et c'est pour cela qu'elles doivent être étudiées avec soin afin d'éviter tout malentendu.

Sans entrer dans les détails, reperformer la performance d'un autre artiste est impossible sans l'obtention d'un permis légal. Dans le cas où l'artiste n'est plus vivant, la procédure passe par une demande auprès des personnes à cet effet. Dans le quatrième chapitre, j'ai utilisé comme exemple la façon dont nous (The Two Gullivers) avons, en 2010, sollicité le droit de reperformer une dizaine de performances qu'Abramović a réalisées en collaboration avec Ulay entre 1975 et 1985. Dans ce cas, nous avons eu la permission d'Abramović, sans avoir l'avis d'Ulay. Après de longues recherches, j'ai constaté que la reprise en performance sans droits d'auteur est peu documentée et n'est pas encore balisée par des règles bien définies. Pour cette raison, c'est actuellement l'artiste lui-même qui doit rédiger un testament artistique établissant des règles selon lesquelles son œuvre performative doit être répétée et exposée. Un patrimoine artistique détaillé est d'une importance cruciale pour la longévité de la performance de chaque artiste.

Le droit de répéter la performance devient encore plus complexe quand celle-ci est réalisée par un duo ou un groupe d'artistes, la signature de chacun étant requise pour autoriser la reprise. La collaboration est un aspect complexe de la créativité artistique et tout doit se faire dans la transparence. Prenons comme exemple le procès qui a opposé Abramović et Ulay. En automne 2016, *Le Figaro* écrivait :

Une cour néerlandaise a condamné la reine des duels plastiques à lui payer plus de 250 000 € pour le fruit des ventes non partagées et pour avoir fait mention de l'artiste Ulay dans les œuvres communes réalisées entre 1976 et 1988. Plus exactement, [...] il devra être fait mention de « Ulay / Abramović » pour les performances et vidéos communes de la période 1976-1980, puis de « Abramović / Ulay » pour celles de la période 1981-1988. (Duponchelle, V. 2016).

La période entre 1976 et 1980 est particulièrement importante dans leur collaboration. L'exigence du tribunal de mentionner les performances communes (76-80), « *Ulay / Abramović* » est due au fait que, pendant cette période, la plupart de leur documentation est réalisée par Ulay. Dans de nombreux autres cas, les performances de ce duo d'artistes sont répétées afin d'être documentées. Dans ces cas, une troisième personne apparaît comme signataire. Ainsi, « as in many cases, the performance was repeated to be filmed a year after its original creation in Amsterdam by Louis van Gasteren, for documentation purposes¹¹ ». Ici, il s'agit de photographies en noir et blanc, prises pendant la performance *AAA-AAA* dans un studio de télévision désert à Liège en 1976.

Le droit d'auteur est un sujet délicat. À partir d'exemples de performances reprises de *The Two Gullivers* et de Marina Abramović, je cherche à mettre en perspective les enjeux relatifs à cette question.

Le chapitre II se développe selon cette logique et présente une courte histoire de la performance à travers des faits importants et des exemples choisis en fonction du contexte du re-enactment. À l'aide de quelques repères historiques, j'ai accordé une attention particulière à l'ontologie de la performance, à l'expérience directe, comme seul moyen de compréhension de l'œuvre, dans le but d'accentuer justement la complexité de son propre archivage. Je tiens à préciser que l'histoire de la performance est présentée à travers ma vision d'artiste de la performance. Ma connaissance du sujet n'étant pas seulement académique, théorique, mais provenant avant tout d'un vécu performatif. Dans ce chapitre, je présente aussi l'origine de la

¹¹ Accessible à l'adresse <http://pomerez-collection.com/?q=node/39> . Consulté le 2 aout 2017.

performance et du phénomène du re-enactment, en expliquant sa définition. Le but est de présenter la réalité du re-enactment avec ses enjeux à travers mon vécu performatif. Les enjeux du re-enactment sont présentés tout au long de la thèse, mais c'est dans la deuxième partie de ce chapitre que j'en traite plus spécifiquement comme phénomène en art contemporain. De cette partie, qui constitue le noyau théorique de ma thèse, découle principalement mon questionnement dans cette recherche. Le débat critique a été présenté à travers des pour et des contre afin de mettre en lumière les implications esthétiques, éthiques et économiques.

Le troisième chapitre présente, dès la première partie, le terrain de rencontre de ma propre pratique performative avec le phénomène du re-enactment. Cette partie constitue en fait le point de passage entre le contexte théorique de la recherche et le contexte pratique de l'œuvre qui sera présentée. L'observation que j'ai eu l'occasion de documenter à New York et à Manchester donne à cette partie l'originalité d'une recherche basée sur une expérience de terrain.

Les études de cas sont organisées en trois catégories dans le chapitre IV. La première étude porte sur mon œuvre et mon propre travail performatif en lien, proche ou lointain, avec la pratique du re-enactment. La deuxième étude traite de Marina Abramović et de son *Seven Easy Pieces* au musée Guggenheim (NY) en 2005. La troisième étude s'intéresse au groupe de performeurs observés lors d'une résidence d'une semaine de The Two Gullivers, en préparation des reperformances pour l'exposition de Marina Abramović *The Artist Is Present*, au Moma, en 2010. Cette dernière partie s'intéresse également à *Nightsea Crossing*, une performance de Marina Abramović et Ulay que nous avons présentée à sept reprises entre 2011, au Nathan Philip Square, à Toronto, dans le cadre de notre exposition *Gullivers' Rehearsal*, et 2014, durant le 32^e Symposium international d'art de Baie-Saint-Paul.

Le chapitre V est consacré de façon plus approfondie au projet *Bauhaus 2009-2014*, qui relate notre vécu et celui de nos trois enfants, Visar, Nolian et Serela, dans les lieux d'exposition. Dans ce projet, notre vie quotidienne est en représentation. Nous « confondons l'art et la vie » (Kaprow, 1996) ; notre vie est soluble dans l'art. Nous vivons sur place tout au long de l'exposition et le public nous voit et nous perçoit comme de l'art. Cette œuvre performative se réalise sur place sans répétition. Elle est

plus proche de la vraie vie que de l'art. La participation de nos enfants et les rencontres avec le public sur le lieu à la fois de réalisation et d'exposition de l'œuvre sont une façon de transmettre en direct un art insaisissable. Ainsi, nous présentons l'œuvre dans une double posture en établissant des liens entre théorie et pratique. Nous essayons de combiner la pratique avec la théorie en intégrant la connaissance des participants et du public qui vient nous voir et nous écouter.

Le projet *Bauhaus* est une série des performances-résidences qui met entre autres en relief *l'objet de la performance*. Pour en parler, j'ai choisi *Drawing-moving-table*, un objet moitié métal et moitié plexiglas et *Star's Anatomy*, une étoile géante en trois D, en plexiglas transparent, qui relie toute action qui se réalise dans sa présence.

J'ai conclu cette recherche par la présentation des réponses aux hypothèses, des retombées de la recherche et de sa contribution, des questions restées sans réponse, des projets futurs et des perspectives en recherche-création ouvertes par cette thèse.

CHAPITRE I

APPROCHES ET CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES

1.1 Articulation des rapports théorie/pratique

Pour atteindre mon objectif de recherche, *Bauhaus 2009-2014* de The Two Gullivers, et *Seven Easy Pieces* (2005) et l'exposition *The Artist is Present* (2010) de Marina Abramović ont nourri mes réflexions sur la théorie et la pratique.

L'objectif de ce projet doctoral est de mettre en relief la complexité du re-enactment comme pratique. La représentation du « soi » dans ce projet questionne la remise en scène de la performance par un autre artiste. Pendant ces recherches, « j'ai combiné l'observation extérieure avec l'observation participante, c'est-à-dire une observation dans laquelle le chercheur est aussi acteur, en ce sens qu'il participe aux événements et aux processus observés. » (Pourtois et Desmet, 2007, p. 36)

Le sujet de ma thèse trouve son origine en 1998, lorsque j'ai commencé à faire de la performance en collaboration avec Besnik Haxhillari sous le nom de The Two Gullivers. Mais ce n'est qu'en 2009 que j'ai pris conscience des enjeux que le re-enactment de la performance soulève, alors que j'étais interprète dans le projet de Marina Abramović pour sa rétrospective *The Artist is Present*.

Pour préparer les trente-cinq re-performeurs de son exposition, elle a organisé en 2009 le workshop *Cleaning the House* dans sa résidence de Malden Bridge. Mes observations et mes échanges directs avec les autres artistes, interprètes et re-performeurs constituent les premières données de terrain. Il s'agit de l'étape initiale de ma recherche, sous la forme d'un journal de bord qui contient mon cheminement du premier contact jusqu'à la finalisation de cette thèse. Ce journal de bord est un cahier avec une couverture rouge vif sur laquelle est écrit « Dita », ce qui signifie « le jour » en albanais.



Figure 1.1 Flutura Preka. *Dita* (2009-2017). Cahiers de notes de recherches doctorales.

Lors de mon expérience avec Marina Abramović à New York et à Malden Bridge en 2009-2010, j'ai senti la nécessité de penser la performance et son re-enactment comme objet premier de recherche. L'expérience que je raconte dans cette thèse est fondée sur l'éveil du regard.

J'ai observé de près et analysé tout ce qui a provoqué la surprise : les comportements les plus anodins, les gestes, les expressions corporelles et même les toutes petites choses sur le terrain qui affectent les interprètes. Le plus important de cette recherche a été la méthode qu'Abramović a utilisée pour réaliser ses projets *Seven Easy Pieces* et *The Artist is Present*, qui impliquent le phénomène de re-enactment. Toutes les données accumulées qui sont issues de cette expérience constituent les fondations de cette thèse de doctorat.

Deux pratiques performatives ont été particulièrement éclairantes pour cette thèse : la participation à la pratique performative de *The Two Gullivers* et la participation à la pratique de re-enactment dirigée par Marina Abramović.

Cette double participation en tant qu'interprète (re-enactment, reconstitution) et en tant qu'artiste (création) m'a permis de comprendre la différence entre la performance originale et son double.

1.2 Méthodologies

La recherche-crédation universitaire est relativement récente et chaque thèse contribue au développement de sa méthodologie. La position de l'artiste-chercheur apparaît comme un champ fertile du point de vue épistémologique, car l'artiste est un « bricoleur » par définition. Même quand il devient chercheur, il bricole différentes

méthodes.¹² Cela signifie que chaque artiste propose de nouvelles méthodes qui serviront plus tard de références aux générations à venir. Chacun de nous contribue à établir ce qu'on appelle « tradition » en recherche-crédation.

Cette section qui porte sur la méthodologie présente différentes démarches de « bricolage » qui m'ont amenée à préciser la problématique pour construire un savoir théorique. L'idée a été de développer une réflexion sur la méthode que j'ai utilisée et qui a contribué à l'écriture de ma thèse. La présente section propose donc une réflexion sur l'approche méthodologique de la recherche à partir de mon expérience comme praticienne de la performance artistique.

Pour construire mon approche théorique, j'ai expérimenté comme artiste et j'ai provoqué des contacts sur le terrain qui portent le sujet de cette thèse. Cette écriture est le fruit de plusieurs déplacements entre Montréal et New York pour faire des observations participantes, de l'ethnographie et de la recherche-crédation. Mes recherches sont donc qualitatives. Pour tester le terrain que j'ai choisi en 2009 (*The Artist is Present*) comme lieu d'investigation empirique dans une position d'observateur participant, j'ai posé une question (question principale) : Est-ce que le re-enactment pose des problèmes ? Si oui, lesquels ? Cette question a été formulée à partir de mon hypothèse élaborée en analysant *Seven Easy Pieces* d'Abramović. Comme praticienne de la performance, depuis 1998, j'ai réalisé que le re-enactment, dans certains cas, pose en effet des problèmes.

Pour vérifier mon hypothèse, il m'a fallu comprendre la relation entre le sujet « je » comme « je performe » et l'objet « re » comme « re-performe ». Le paradigme du

¹² Définition de l'artiste-chercheur issue de la théorie de la recherche qualitative de Denzin et Lincoln : « The qualitative researcher may be described using multiple and gendered images : scientist, naturalist, field-worker, journalist, social critic, artist, performer, jazz musician, filmmaker, quilt maker, essayist. The many methodological practices of qualitative research may be viewed as soft science, journalism, ethnography, bricolage, quilt making, or montage. The researcher, in turn, may be seen as a bricoleur, as a maker of quilts, or as in filmmaking, a person who assembles images into montages. » (Denzin et Lincoln, 2000, p. 4).

« re » peut se détailler ainsi : « re » comme re-enactment, « re » comme répétition, « re » comme refaire, « re » comme reprise, « re » comme réinvention. En ce sens, le re-enactment se présente comme la performance de la performance, la copie de la performance pour assurer sa présence dans le lieu de présentation. Ces notions recomposées par le « re » ont impliqué une démarche expérimentale inscrite dans la recherche-crédation tout en tenant compte de l'existence de la relation entre le sujet et l'objet d'étude. Cela veut dire que la démarche doit prendre en considération l'idée que la réalité n'est pas extérieure au sujet qui l'examine, car l'objectif de mise en relief se construit à partir de ma propre expérience comme praticienne de la performance, d'où la pertinence de l'approche méthodologique ethnographique et auto-ethnographique. En effet, le but de l'ethnographie est de comprendre le lien entre le « personnel » (le sujet) et le « culturel » (l'objet) et de permettre de s'ouvrir à de nouvelles expressions de recherche (Ellis et Bochner, 1999, 2000, 2003). Quant à l'auto ethnographie, elle « se caractérise par une écriture au “je” qui permet un aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la partie intérieure et la plus sensible du soi » (Gosselin, P. 2006, p. 104). C'est justement ce “je”, « cette partie intérieure » en relation avec la culture de l' « autre » qui compose l'objet et le sujet de mes recherches. Pour Gosselin, « Le terrain de la pratique représente pour plusieurs artistes un lieu de réflexion où tous les sujets peuvent être objet de pensée » (Gosselin, P. 2006, p. 26).

À propos de cette question de relation entre sujet et objet, deux hypothèses importantes s'affrontent. Elles sont à la base de l'ensemble des défis qui traversent aujourd'hui la pensée scientifique. La première thèse considère qu'il n'existe pas de relation entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire que les faits, qui découlent exclusivement de l'observation et de l'expérimentation, peuvent être analysés de façon neutre et objective. Cette perspective se rattache au courant positiviste. La deuxième thèse, au contraire, se base sur l'idée que la réalité n'est jamais extérieure au sujet qui l'examine, qu'il existe donc une relation entre le sujet et l'objet. Cette orientation relève du courant que l'on qualifie de phénoménologique (Pourtois, Desmet, 2007, p. 19).

Yves Michaud, dans son livre *L'art dans l'état gazeux* (2003), rappelle qu'une étude ethnographique sur l'art contemporain peut se faire de différentes façons, qu'elle est donc aussi impure que toutes les autres études, mais pas non plus davantage. La position de l'ethnographe implique le voyage, symbole de mouvance et de déplacement du point de vue.

De retour de son voyage, Gulliver (dans *Les Voyages de Gulliver*, 1721) raconte son périple dans les mondes qu'il a visités. Nous pouvons considérer que son récit s'inscrit dans un récit ethnographique que le monde occidental se procurait depuis longtemps par l'entremise des voyageurs. Ce n'est pas une coïncidence si *Les Voyages de Gulliver* (1721) a été écrit au cours de la période qui voit naître l'ethnologie (XVIII^e) comme science et discipline académique. En nous identifiant à Gulliver, nous, The Two Gullivers, nous sommes positionnés comme deux étrangers qui se plongent dans le monde de l'art et dans une culture dont l'accès leur était interdit pendant le régime communiste jusqu'au début des années 90. Ainsi, la méthode que j'ai choisie n'est pas imposée par ma formation académique, mais ce choix apparaît comme une sorte de destin tissé par une réalité complexe vécue à la fois comme artiste et comme étrangère.

Tout au long de la démarche de recherche, les épisodes de collecte de données sont orientés par les résultats préliminaires de l'analyse. Ainsi, après avoir pris conscience de l'importance des traces de travail dans un processus de recherche ethnographique, j'ai fait une recension des données venant du workshop de Marina Abramović. Ces données prennent différentes formes : enregistrements vidéo, manuscrits, esquisses, conversations écrites (puisque'il était interdit de parler, j'échangeais des messages écrits avec les participants). Toutes ces traces, qui représentent l'expérience vécue sur le terrain de recherche, ont contribué à la finalisation de cette thèse.

J'ai ensuite commencé un premier recensement de documents concernant des performances choisies, des articles sur le re-enactment, et j'ai poursuivi la collecte de données provenant de mes deux terrains de recherche : ma pratique artistique et celle de Marina Abramović liée au phénomène de re-enactment dans l'art contemporain. Les données provenant de différents supports (journal de bord, enregistrements vidéo, articles, esquisses et correspondances électroniques) m'ont aidée dans l'analyse comparative entre ma pratique et celle de Marina Abramović et dans l'observation de la différence entre une performance originale et une performance reconstituée.

Je tiens à souligner l'importance de quelques témoignages issus de rencontres informelles avec des participants. Le récit (dans mon cas, celui de Besnik) est une caractéristique importante de l'approche ethnographique qui enrichit le processus de ma recherche. Le but est de recueillir d'un autre participant le savoir qu'il a sur le sujet de recherche et, pour le chercheur, d'être en position d'écoute. D'autre part, j'ai observé Abramović et sa méthode sur le terrain du re-enactment pendant la préparation de *The Artist is Present*. Pour éviter les erreurs d'interprétation, j'ai utilisé une méthode de « filature ethnographique » appelé *tracking* qui est une notion développée par Don H. Zimmerman, (Harrap's 1984)¹³. Certaines performances (*Nightsea Crossing*) que j'ai reconstituées ou reperformées sont des productions d'« une vue intime d'un monde [...] particulier » (Zimmerman, 1984), et en même temps des productions qui suivent une méthode proposée par Abramović. En quelque sorte, « j'ai marché sur les traces » d'Abramović pour pouvoir constater les problèmes soulevés par la pratique de re-enactment en art contemporain.

Dans cette approche ethnographique, j'ai suivi Abramović lors d'autres évènements. Au cours de l'été 2011, j'ai ainsi pu réaliser une courte résidence d'observation et de création lors de la préparation et de la présentation de la pièce *Life and Death of*

¹³ Cité par Alain Coulon, dans note de synthèse, *Ethnométhodologie et éducation*, article apparu dans la Revue française de pédagogie, 1998, Vol. 82, Nr. 1, p. 65-101.

Marina Abramović, mise en scène par Robert Wilson au Manchester International Festival. Invitée en tant qu'observatrice et témoin, j'ai eu la permission de suivre et d'assister Marina Abramović dans les coulisses d'un des plus importants projets qu'elle a réalisés. Parallèlement, pendant ces deux semaines d'observation, j'ai réalisé une série de dessins intitulée *WITNES*¹⁴. Comme personne ne pouvait photographier pendant les *rehearsals*, j'ai tenu un *journal dessiné*. J'ai fixé les impressions des coulisses dans des dessins faits à la manière des dessinateurs dans les salles d'audience. Cette série de dessins et de notes a été complétée après mon retour à Montréal. Une partie des dessins a été complétée à deux d'après des photos que j'ai prises sans permission.

Comme j'adopte une méthode ethnographique et autoethnographique, j'ai senti le besoin d'accumuler des données sur le terrain, c'est-à-dire des données empiriques, pour répondre à ma question principale.

Pendant mes observations, je me suis souvent concentrée sur la participation des interprètes. J'ai aussi examiné différents points de vue de Marina Abramović, de théoriciens et spécialistes de l'art contemporain (Schechner) qui évoquent des enjeux reliés aux interprètes (danseurs, re-performeurs), aux institutions (MoMA) et aux performances originales (Phelan) reprises dans le contexte du re-enactment. De plus, j'ai fait référence à mes notes qui s'échelonnent de 1998 jusqu'à aujourd'hui et aux événements qui ont touché la reprise de nos performances dans différents lieux et dans différents contextes.

Par la mise en évidence de certains problèmes, l'intention était d'analyser le re-enactment dans la pratique performative de *The Two Gullivers* et dans la pratique

¹⁴ *Witness* en anglais ou *croquis d'audience* en français sont les dessins réalisés dans les tribunaux comme témoignage de séances judiciaires. Cette méthode est utilisée suite à l'interdiction d'introduire des appareils tels que les caméras et les appareils photographiques dans les salles d'audience.

performative de Marina Abramović, en prenant les exemples de *Seven Easy Pieces* au musée Guggenheim de New York (2005), le workshop *Cleaning the House* (2009), *The Artist is Present* au MoMA (2010), *Nightsea Crossing* (1982), que nous avons reperformé entre 2011 et 2014, et *Life and Death of Marina Abramović* (2011), mis en scène par Robert Wilson. Ma thèse se conclut sur une analyse comparative entre la pratique d'Abramović et la pratique de The Two Gullivers. Cette analyse comparative entre les deux pratique artistiques m'a permis d'ajuster des concepts émergeant en cours de route. Ma thèse se développe par la comparaison et la confrontation en vue d'amener des modifications et des précisions pour atteindre le but final. L'analyse comparative m'a éloignée du « je » pour mieux comprendre « l'autre ». « On ne peut parler que de soi » est le leitmotiv de ceux et celles qui adoptent le genre auto-ethnographique, lequel se veut moins sous-tendu par une quête d'objectivité, qui chercherait la « vérité » de ce qui s'est passé, que par le portentiel évocateur du récit. J'ai ressenti le besoin de parler de l'autre pour m'éloigner de moi-même. Ceci est une stratégie d'éviter le piège d'un éventuel narcissisme.

Dans une telle recherche, la part de l'autre se révèle donc primordiale. En voici un autre aspect : l'accès à l'objet d'études de chacun se détermine dans le détour par l'autre; dans le détour par l'analyse précise de démarches toujours autres, à savoir celles des œuvres d'autrui, celles d'artistes distincts de soi, soient d'artistes et d'œuvres qui entrent en corrélation avec le champ d'investigation ouvert par chaque ligne de recherche particulière. Le but secret d'une telle stratégie (sa botte secrète) serait le suivant : traiter soi-même comme un autre (si l'on veut bien me permettre de reprendre ici le titre d'un ouvrage bien connu de Ricœur). Mais, me dira-t-on, pourquoi ce traitement? Afin d'éviter les pièges de Narcisse, pièges toujours trop prompts à se refermer sur tout chercheur et plus encore, je le crains, sur un chercheur en arts plastiques (Lancri, 2006).

J'ai développé mes propres projets et participé à ceux d'autres artistes. J'ai observé, écouté, questionné et j'ai compris que tout ceci ne produit pas une description de la

réalité, mais plutôt, comme le dit Sylvie Fortin (2006), une construction, la construction d'un savoir théorique de la pratique. « La construction des savoirs en étude de pratique nécessite d'observer ce qui est fait, d'écouter attentivement ce qui est dit, de passer à une écriture à partir de ces modes perceptifs. Or, cette entreprise qui caractérise l'ethnographie est en fait extrêmement problématique parce qu'elle suppose la capacité de représenter et de parler de l'expérience de l'autre. En effet, sur quelle base peut-on parler de l'expérience de l'autre ? De quel droit peut-on s'approprier la parole de l'autre ? Ce questionnement de la parole, appelé « crise de la représentation » (Marcus et Fischer, 1986), explique en partie le passage de l'ethnographie exotique à l'ethnographie locale et plus tard à l'auto-ethnographie. » (p. 103-104).

1.2.1 Performance

La performance est une pratique artistique complexe, au sujet de laquelle de nombreux termes sont utilisés tout au long de cette recherche doctorale. Pour clarifier le contexte de reprise d'une performance, je présente dans ce chapitre quelques définitions. Ces définitions aident non seulement le lecteur à mieux comprendre ces termes, mais elles m'ont également servi à mieux saisir les nuances qui les séparent. La performance est souvent soumise à la répétition, à la reprise, à la réinterprétation, au re-enactment et à d'autres « re »... qui ont tendance à s'ajouter à la création.

Il est souvent dit que la performance trouve son origine dans différentes pratiques artistiques de la première moitié du XX^e siècle. D'après mes recherches, cela remonte à plus loin encore. Je présente dans ce chapitre quelques événements qui, selon moi, sont à l'origine de la performance même si, bien sûr, elle est liée à différents mouvements artistiques – futurisme, dadaïsme, surréalisme et Bauhaus. RoseLee

Goldberg (1988) semble du même avis lorsqu'elle dit que la performance est à l'origine « avant avant-garde ».

La performance est définie comme un art qui interdit toute reproduction et qui repose essentiellement sur ses traces accumulées sous forme de documents. Outre les nombreuses définitions proposées par des critiques et des historiens de l'art, les artistes ont eux-mêmes récemment décrit les façons dont la performance devrait être pratiquée. Pour Peggy Phelan (1993), « performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations : once it does so, it becomes something other than performance. » Pour Phelan, la performance ne devrait pas être photographiée ni filmée. Plusieurs artistes adhèrent à cette vision et Tino Sehgal, par exemple, ne documente pas ses performances. Toutefois, pour d'autres, la documentation constitue l'œuvre elle-même. Le début du nouveau siècle a ouvert le débat sur l'importance de documenter les performances en allant plus loin : le re-enactment des performances historiques permet la préservation d'un héritage artistique au service des nouvelles générations. Marina Abramović (2010) a affirmé que la performance n'était pas du théâtre, bien au contraire : « performance is just the opposite : the knife is real, the blood is real, and the emotions are real »¹⁵. Elle-même a contribué au changement des politiques de la performance avec son évènement *Seven Easy Pieces*, en 2005, et plus tard, en 2010, dans le cadre de l'exposition *The Artist is Present*, elle indiquait que « la performance peut être répétée comme une pièce musicale, comme une partition de Mozart » (*The Artist is Present*, 2010, p.30).

Plusieurs autres termes sont apparus dans la tradition de l'art contemporain occidental tel que « performance concrète », qui est une « action comportementale » d'un artiste ou d'un groupe d'artistes devant public. La « manœuvre » (Alain-Martin Richard et

¹⁵ Accessible à l'adresse <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> . Consulté le 7 mai 2015.

Richard Martel) est un autre concept proposé au Québec par Inter/Le Lieu (1990) pour désigner une conception de l'art performatif, soit une approche du happening (Allan Kaprow, fin des années 50). Dans la *manœuvre*, le spectateur devient acteur.

Pour nous (The Two Gullivers), la performance est une œuvre d'art réalisée par un, deux ou plusieurs artistes en présence du public ou devant une caméra. Elle est effectuée en public, mais aussi en collaborant avec lui. Souvent, le public n'est pas avisé à l'avance de sa participation. Dans d'autres cas, l'artiste fait appel à la participation et agit comme en théâtre où l'« audition » est la forme privilégiée. La performance est conçue de différentes manières, par le biais d'un script, comme en théâtre, ou de dessins préparatoires. L'artiste n'est pas toujours présent dans ses performances. Les interprètes (re-performeurs) remplacent l'artiste et permettent à la performance d'être *rejouée* sur scène (dans un musée, une galerie, etc.) indéfiniment (re-enactment).

1.2.2 Conférmance

De plus en plus d'artistes présentent leur art dans des conférences et des congrès organisés pour faire connaître les nouvelles perspectives et les nouvelles politiques de l'art contemporain. Les artistes n'hésitent pas à étudier dans les universités et à soutenir des thèses qui ont une valeur importante pour les théories de l'art. L'articulation de la théorie et de la pratique les a poussés à proposer de nouveaux concepts qui ont non seulement enrichi le langage utilisé dans la théorie de l'art, mais aussi changé la définition de disciplines établies depuis de nombreuses années. En fait, une telle méthode n'est pas nouvelle et, déjà, pratique et théorie ne font qu'un chez Léonard de Vinci, qui est devenu une figure importante pour ses méthodes en art et en science. Des générations entières ont progressé et continuent de progresser en

s'appuyant sur sa sagesse. Léonard de Vinci « n'a pas peur des analyses ; il les mène — ou bien ce sont elles qui le conduisent, — aux conséquences éloignées ; il retourne au réel sans effort. Il imite, il innove ; il ne rejette pas l'ancien, parce qu'il est ancien ; ni le nouveau, pour être nouveau ; mais il consulte en lui quelque chose d'éternellement actuel. (Paul Valéry, 1919).¹⁶

« Il imite, il innove ; il ne rejette pas l'ancien », - depuis toujours cette même méthode a été utilisée par des scientifiques et par des artistes également. Nous le savons, les champs de l'art moderne et contemporain ont été radicalement transformés par le ready-made de Duchamp. On trouve des traces de son influence dans l'art minimal, l'art conceptuel et l'art corporel. Les œuvres de Duchamp sont nombreuses et complexes. J'accorde ici une importance particulière à ses notes (*Marcel Duchamp, Notes*, 2008) qui couvrent tout son processus de travail et qui me semblent utiles pour comprendre sa démarche artistique. Tout ce qu'il a réalisé est listé dans ses cahiers, qui révèlent un travail basé sur l'expérience. Les notes sont sporadiques et prennent la forme d'un journal. Elles montrent une pratique qui, au fil du temps, devient écriture. Les *Notes* (2008) de Duchamp comprennent des notes sur *Inframince*, *Le Grand Verre*, *Projets* et *Jeux de Mots*. Cette publication contient des notes trouvées après sa mort, qui datent de 1912 à 1968 (publiées dans le *Green Box*, 1934 et la *White Box*, 1964). Pratiquement tous les autres apparaissent maintenant dans ce livre avec transcriptions et traductions d'accompagnement. Sur la traduction, il n'y a ni notes ni références. Même si Duchamp disait que « les explications n'expliquent rien », ses notes expliquent tout – sa pensée, sa méthode de travail :

En 1913, j'eus l'heureuse idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner [...] À New York en 1915, j'achetai dans une quincaillerie une pelle à neige sur laquelle j'écrivis : "En prévision d'un

¹⁶ Paul Valéry (1919). *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 116 p. Disponible sur :

Accessible à l'adresse

https://fr.wikisource.org/wiki/Introduction_%C3%A0_la_m%C3%A9thode_de_L%C3%A9onard_de_Vinci .Consulté le 11 avril 2017.

bras cassé” (in advance of a broken arm). Il est un point que je veux établir très clairement, c’est que le choix de ces ready-mades ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d’indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais gout, en fait une anesthésie complète. » (Duchamp, 2013, p. 191).

Cette citation est d’une importance particulière dans ce chapitre où je veux souligner la pratique d’écriture de nombreux artistes pour réfléchir sur le processus de leur créativité. Sous forme de journal de bord, ces écrits les aident à poursuivre le développement naturel de leur pratique artistique et servent plus tard de références à des théoriciens et praticiens de l’art. Comme je l’ai déjà signalé, notre créativité s’accompagne d’écriture et de dessins qui retracent l’œuvre d’art, de la toute première idée jusqu’à sa réalisation. Peut-être que ce type de pratique, combinant écriture et création artistique, a aidé de nombreux artistes contemporains à défendre des thèses en recherche-crédation.

Le début du XXI^e siècle annonce un changement des politiques de la performance qui dynamise l’art contemporain. Ce changement provient des propositions des artistes. Certains retournent à l’université pour mener des recherches académiques. Nous (The Two Gullivers) en faisons partie. Nos recherches nous poussent à participer à des conférences nationales et internationales. L’articulation entre pratique et théorie fait naître des termes qui reflètent cet engagement. En 2013, nous, The Two Gullivers, avons proposé le terme « conférmance », néologisme qui désigne une conférence dynamisée par une action performative. Ce mot n’est pas tombé du ciel. Il est le résultat d’une pratique de longue durée, vue sous différents angles. Nous avons produit une grande quantité de notes sur une période de 20 ans, classées dans trois cahiers : *Nulla Dies Sine Linea* (notes de The Two Gullivers), *deep* (notes de Besnik) et *Dita* (mes notes). Nous avons présenté ces notes consciencieusement classées au cours de plusieurs performances comme étant le chemin parcouru par nous et nos idées. Au cours de ces années de recherche universitaire, nous avons constaté chez les artistes un désir de présenter leur expérience dans les conférences sur l’art en

remarquant également qu'ils le font hors des formes conventionnelles de la présentation magistrale, ce qui nous a poussés à proposer le terme « conférance ». La même année, en février 2013, un colloque était organisé, dont la présentation affirmait que :

Si la conférence sur l'art dispose d'une longue histoire depuis les fameuses conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle, son actualité dans le champ élargi de l'art contemporain n'a pourtant été jusqu'ici l'objet d'aucune recherche spécifique. Dresser un état des lieux de cette pratique, tenter d'en comprendre les enjeux soulève toutefois des difficultés. Forme aux contours incertains, elle pose d'abord la question du statut du déplacement d'une pratique d'un champ (scientifique, politique, etc.) à un autre (artistique) et des effets que ce déplacement suscite : à la croisée entre art et savoir, la conférence d'artiste participe à la transmission, à la recherche en matière de création, mais elle renouvelle aussi les formes de l'art et de sa réception.¹⁷

De ce fait, nous ne sommes pas les seuls qui réfléchissent à ce sujet. Dans le communiqué de presse du musée de la danse, en février 2013, il est annoncé ce qui suit :

Au croisement de la théorie et de la performance, du cours et du corps-à-corps, la conférence d'artiste s'est imposée comme un modèle réflexif et souvent ludique, interrogeant simultanément le statut de l'acte et de la parole.¹⁸

Pour illustrer cette citation, je prends une fois de plus comme exemple Marina Abramović, qui valorise clairement l'acte performatif dans *An art made of trust, vulnerability and connection*, sa performance/conférence TED de 2015. Debout, elle prend une posture théâtrale et demande à un large public de se couvrir les yeux avec un ruban noir.

¹⁷ *Les conférences d'artistes : entre fiction théorique et geste artistique*, du 14 au 15 février 2013 à l'Université de Rennes 2, récupéré de www.fabula.org/actualites/les-conferences-d-artistes-entre-fiction-theorique-et-geste-artistique_55399.php. Consulté, le 12 avril 2017.

¹⁸ Accessible à l'adresse www.paris-art.com/conference-d-artiste-paperboard/. Consulté le 12 avril 2017.

Now... let's go back in time. It's 1974. There is the gallery somewhere in the world, and there is a young girl, age 23, standing in the middle of the space. In the front of her is a table. On the table there are 76 objects for pleasure and for pain. Some of the objects are a glass of water, a coat, a shoe, a rose. But also the knife, the razor blade, the hammer and the pistol with one bullet. There are instructions which say, "I'm an object. You can use everthing on the table on me. I'm taking all responsibility – even killing me. And the time is six hours."¹⁹

Pendant 20 minutes, Abramović décrit une performance imaginaire qui est conçue pour une période de six heures. Le public est transporté en 1974 et Abramović passe d'un état émotionnel à un autre. Les mots et la narration aident Abramović à faire revivre une série d'actions qu'elle a réalisées pendant une longue période de sa créativité artistique. Cette situation s'explique par la théorie des actes de langage du philosophe britannique John Langshaw Austin. Au début des années 50, Austin a prononcé, à Oxford et à Harvard, une série de conférences intitulée *Words and Deeds* qui a été publiée à titre posthume sous la forme d'un livre : *Quand dire, c'est faire*. La théorie d'Austin présente une nouvelle analyse du sens, dans laquelle la signification est décrite dans une relation entre les conventions linguistiques liées à des mots/phrases où certains énoncés sont en eux-mêmes l'acte qu'ils désignent (Austin, 1970).

1.2.3 Performativité

Le mot « performativité » vient de « performance ». Pour Schechner, la performance consiste à faire un spectacle, à faire une chose, quelle qu'elle soit. Il résume la performance en quatre termes : être, faire, montrer que l'on fait et expliquer que l'on montre un faire. Pour Schechner, la performativité existe dans chaque chose, dans

¹⁹ Accessible à l'adresse www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection/transcript. Consulté, le 12 avril 2017.

chaque action et dans chaque domaine. Cet aspect est visible et applicable dans le quotidien.

Performativity is everywhere – in daily behavior, in the professions, on the internet and media, in arts, and in language. It and its sister term, “performative”, are very difficult to pin down. These words have acquired a wide range of meanings. Sometimes they are used precisely, but often they are used loosely to indicate something that is “like a performance” without actually being a performance in the orthodox or formal sense. “Performative” is both a noun and an adjective. The noun indicates a word or sentence that does something. The adjective inflects what it modifies with performance-like qualities, such as “performative writing”. “Performativity” is an even broader term, covering a whole panoply of possibilities opened up by a word in which differences are collapsing, separating media from live events, originals from performing in ordinary life. (Schechner, 2002, p.123).

Si pour Schechner la performativité (performativity) se trouve partout, pour Austin, sont « les verbes performatifs qui non seulement décrivent l’action de celui qui les utilise, mais aussi, et en même temps, impliqueraient cette action elle-même²⁰ ». Quant à la performativité, c’est un concept clé dans la performance en art ainsi que dans différents champs de recherche. La notion de performativité est utilisée dans les Performance Studies depuis plus de 30 ans. La performativité est la « nouvelle réalité » : l’œuvre d’art émerge comme un énoncé performatif (Ayers, 1962 ; Recanati, 1979). La performativité est apparue ces dernières années comme un nouveau paradigme esthétique dans plusieurs disciplines artistiques. « La performativité n’est [...] pas une fin en soi, une réalité concrète et achevée, mais un processus qui se repère dans un événement. Elle peut même être construction (d’une réalité *x* comme performance) et reconstruction (reconnaissance intellectuelle des étapes de cette construction). » (Josette Féral, 2013).

1.2.4 Collaborativité

²⁰ Accessible à l’adresse www.cnrtl.fr/definition/performatif . Consulté le 5 juillet 2017.

Le mot « collaborativité » est un *statement* de The Two Gullivers²¹ qui représente notre philosophie de travail en tant que duo d'artistes :

La COLLABORATIVITÉ est un néologisme de The Two Gullivers qui provient de *collaboration*. Collaborativité est avant tout une philosophie de travail, une méthode de travail articulée entre la pratique et la théorie. Collaborativité est la liberté de l'expression dans une démarche artistique collaborative.

La collaborativité est la liberté d'espace mental et physique pour la construction identitaire. En travaillant ensemble sous la philosophie de la collaborativité, la créativité se fait dans une atmosphère dynamique et positive, dans le principe dialogique au service du résultat désiré. Les échanges des idées et des connaissances en permanence sont une véritable école pour la compréhension et pour le développement de la création qui permet de nous guider vers les nouvelles propositions et nouvelles perspectives. La *collaborativité* est l'art de collaborer, la philosophie de la négociation. Dans une démarche collaborative pour faire avancer les nouvelles idées, l'équilibre entre les nouvelles propositions et leur acceptation par l'autre est la clé de la liberté pour l'identité de chacun (membre du groupe ou partenaire). La *collaborativité* est un dialogue philosophique et psychologique autour de la créativité en commun. *Collaborativité* est la compatibilité des idées dans une longue période indéterminable dans la construction de l'identité artistique. En art, comme en science, la *collaborativité* est le niveau parfait de la collaboration (partage) dans le processus jusqu'à la réalisation de l'œuvre. La *collaborativité* n'inclut pas la collaboration avec une communauté engagée dans l'œuvre, ici nous parlons plutôt de la création de l'œuvre dès sa première idée jusqu'au dernier moment de la réalisation. *Collaborativité* est un état de création pur, une aura où l'œuvre naît et se réalise, où la théorie et la pratique s'articulent des deux côtés ou par tous les côtés (membres). La collaborativité est la plénitude de la création de l'œuvre. (The Two Gullivers, 2015).

En 2001, Charles Green a publié *The Third Hand; Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, où il prend notamment Gilbert et Georges comme exemple de collaboration en art. Or, ceux-ci n'aiment guère le terme « collaboration ». Voici un extrait d'un entretien avec Slava Mogutin :

SM : Describe your collaboration. Who's responsible for what and if you ever argue when you make art?

²¹ Ce statement est présenté aussi dans la thèse de Besnik Haxhillari : *deep : le processus de création de la performance à travers le dessin. L'exemple de The Two Gullivers*, p. 6.

George : It's not a collaboration. Yes, we are two people but one artist.

Gilbert : Because we are always together when we work, so the images, the ideas come, we don't know exactly when they come, they invent themselves without us being involved.

SM : Would you call it the third mind?

Gilbert : The spirit between us²².

Le mot *esprit* exprime parfaitement la nuance entre collaboration et *collaborativité*. Le terme « collaborativité » est d'une très grande importance pour moi. En effet, je considère que travailler en duo en tant qu'artiste est une expérience exceptionnelle. J'ai également senti l'obligation professionnelle de clarifier les nuances et de mettre en lumière la complexité de cette pratique.

Revenon sur la collaboration en art telle que présentée par Charles Green : « The collaboration was a crucial element in the transition from modernist to postmodern art and that a trajectory consisting of a series of artistic collaborations emerges clearly from late 1960s conceptualism onward. The proliferation of teamwork in post-1960s art challenged not only the terms by which artistic identity was conventionally conceived but also the «frame» – the discursive boundary between the « inside » and the « outside » of a work of art. I would argue that artistic collaboration in the late 1960s and during the 1970s occupies a special position : Redefinitions of art and of artistic collaboration intersected at this time. » (Green, C. 2001).

L'élan créateur menant à des nouvelles propositions s'alimente à la fois de l'expérience, de ma connaissance de l'art contemporain et des expériences de collaboration. Rappelons que collaboration est collaborativité ne sont pas synonymes, la collaborativité étant la théorie entourant la pratique en collaboration.

²² Ceci est un entretien réalisé par Slava Mogutin (hiver 2013). The Business Satire of Gilbert & George, *Whitewall Magazine*, Récupéré de http://slavamogutin.com/gilbert_and_george/. Consulté le 28 novembre 2017.

CHAPITRE II

PRATIQUES DE RE-ENACTMENT

2.1 Re-enactment

Le re-enactment est une pratique processuelle de réactivation entre transmission et mythification de la performance en art visuel. Il est déjà reconnu comme une pratique d'exposition et d'archivage de la performance artistique dès le début des années 2000. Mais seulement en 2008, Christophe Khim formule une définition de la notion de ce nouveau phénomène dans l'art contemporain. Littéralement, *re-enactment* se traduit en français *reconstitution*. Re-enactment c'est un mot qui appartient au vocabulaire théâtral, proche de la reprise et il consiste à réitérer un évènement du passé.

Le terme « **enactment** » dispose en anglais de deux sens : sur un plan juridique, il désigne le passage d'une loi devant le corps législatif (promulgation, ordonnance ou décret d'une loi) ; sur un plan théâtral, il signifie jouer ou performer (où l'on souligne une dimension d'accomplissement) le rôle d'un personnage. Il est associé à la parole (*speech*), à l'action (*action*), au geste (*gesture*) et à la personnification (*personnification*). Le **re-enactment** utilise donc le corps comme médium, et l'espace comme lieu d'un passage entre le passé et le présent, lieu d'effectuation d'un fait historique dans un ici et maintenant renouvelé. (Kihm, 2007).

Des institutions invitent de plus en plus d'artistes de la performance à présenter des rétrospectives. Le terme « re-enactment » est relativement récent. En effet, c'est seulement l'exposition *Life, Once More. Forms of Re-enactment in Contemporary*

Art, en 2004, qui institutionnalise le mot. Un catalogue éponyme, modeste, tente de refléter l'expérience et de soulever quelques questions sur le sujet.

On peut distinguer deux perspectives critiques sur l'ontologie de la performance en lien avec le re-enactment : d'une part celle de la théâtralité, c'est-à-dire le rapport avec le théâtre et son principe de reproductibilité comme art allographique (Goodman, 1990, 2005) ; d'autre part, celle de la performance comme produit culturel dans une économie de marché. La théâtralité se réfère à la dimension de la représentation temporelle qui évoque les manifestes des années 60 à 70 tels qu'ils sont décrits par Phelan (1998). La performance comme produit culturel se réfère à W. Benjamin (Danto, 1998) et marque une certaine « fin » d'histoire. C'est dans ce contexte qu'en 1998 a eu lieu l'exposition *Out of Actions : Between Performance and the Object, 1949-1979*, organisée par le Museum of Contemporary Art de Los Angeles et qui a voyagé à Vienne, Barcelone et Tokyo. On peut la considérer comme une des premières grandes rétrospectives sur la performance et son histoire. Centrée sur l'objet, cette exposition touchait un des problèmes primordiaux de la performance : sa documentation et son rapport avec les institutions gardiennes de la mémoire collective (musées, collections, etc.). Des artefacts, des résultats d'actes performatifs, des tableaux et des sculptures ainsi que des traces d'actions performatives étaient exposés avec des documentaires vidéo de performances (plus de cent séquences vidéo étaient disponibles sur demande sur des moniteurs).

Peut-être est-ce cette exposition qui a poussé le commissaire Jens Hoffmann à proposer en 2001 l'évènement *A Little Bit of History Repeated? A Short Story of Performance*, à la White Chapel Gallery de Londres (2002/2003), est un autre évènement semblable qui a repris le travail de Schneemann, Stuart Brisley, Bernsteins, the Kipper Kids, Hermann Nietsch, Bruce McLean et Jannis Kounellis. L'année suivante, Marina Abramović reprenait *Biography* en 2004 et publiait le catalogue *The Biography of the Biographies*.

On remarque ainsi dans la critique sur le re-enactment en performance un passage presque obligé par Walter Benjamin (2000), comme chez Christophe Kihm (2008). Toutefois, le re-enactment constitue au fond une réactualisation de la question de la répétition et de la reprise en art du point de vue philosophique (*L'éternel retour*²³ de Nietzsche, 2002 et *l'imbrication des répétitions*²⁴ de Deleuze, 1968). Le re-enactment, en fin de compte, invite à une redéfinition de la performance même. Mais le théâtre hante la performance et alors pour la défendre « you have to hate the theatre » (Abramović, 2010)²⁵.

En 1967, déjà, Michel Fried clamait : « The success, even the survival of the arts has come increasingly to depend on the ability to defeat theatre »²⁶. La thèse centrale de Fried est toujours valable aujourd'hui concernant la performance et la pratique du re-enactment. La performance doit encore se défendre pour ne pas entrer dans la dimension du théâtre avec l'apparition de la pratique du re-enactement.

2.1.1 Reprise

Comment comprendre *la reprise* en performance quand les performances des années 60 et 70 sont rattachées à l'avant-garde, contre les traditions, contre toute forme de mémoires et d'archives héréditaires ? La reprise de la performance comme phénomène semble paradoxale, car la performance est, depuis le début, considérée comme une proposition scénique de la vraie vie de l'artiste et non comme une représentation.

²³ La question du *retour éternel*, une thèse de Friedrich Nietzsche, se trouve dans *Ansit parlait Zarathoustra* qui est un poème publié entre 1883 et 1885.

²⁴ *Différence et répétition* est une ouvrage de Gilles Deleuze paru en 1968.

²⁵ Accessible à l'adresse www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist

²⁶ Accessible à l'adresse <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>

Ici, je me concentrerai sur la définition de la reprise en général, avant de m'attaquer à la reprise en performance. Selon le Larousse, la reprise est une « action de représenter, de diffuser à nouveau spectacle, un film, une émission.²⁷ » Dans le champ de la musique, la reprise est une interprétation de l'original par un autre interprète. La reprise en théâtre est une remise en scène par le metteur en scène de l'original ou par un autre metteur en scène qui tente d'améliorer la version originale. La reprise en musique ou en théâtre se fait aussi dans un contexte d'économie de marché. La musique est facilement reproductible de par sa forme stable, structurée et écrite. Il suffit de suivre les notes. Il en va de même pour le théâtre, les indications et les dialogues étant écrits comme des notes de musique sur une partition. Ainsi, l'acteur interprète l'œuvre devant un public tout en étant dirigé par le metteur en scène et la reprise diffère toujours de l'original, car reprendre veut dire améliorer, améliorer veut dire changer, changer veut dire renouveler et renouveler veut dire se différencier de l'original.

Reprendre une performance consiste à en refaire une tout en donnant la source de la référence et en mettant en évidence le contexte de la reprise. Dans le cadre de la reprise de la performance, le degré de changement est suffisant pour que l'œuvre puisse être acceptée comme étant nouvelle et se différenciant de l'original. Dans ce cas, j'oserais dire que ce type de performance a une approche théâtrale, toujours dans le contexte de la reprise. Toutefois, un interprète/acteur peut « mourir » plusieurs fois dans des reprises théâtrales, mais pas dans des reprises performatives. Dans l'art corporel²⁸, l'artiste assume la responsabilité de ses actes et peut être très violent avec son corps, d'où la difficulté de reproduire une telle performance. Très souvent pour des reprises performatives (de l'art corporel), l'artiste travaille à partir d'archives, de photos, d'enregistrements vidéos ou de dessins (*The Two Gullivers*, 2015)²⁹ qui se trouvent dans les cahiers de l'artiste de l'original. La reprise peut également être exercée par les rencontres avec l'artiste de l'original s'il accepte que son œuvre soit reprise. Bref, la reprise est une référence que l'artiste fait à une performance

²⁷ Accessible à l'adresse www.larousse.fr/dictionnaires/francais/reprise/68500. Consulté le 12 septembre 2017.

²⁸ *L'art corporel* est un courant avant-gardiste de la fin des années 60 où certains artistes utilisent leurs corps comme objet d'art et comme matière première.

²⁹ Accessible à l'adresse www.fondation-jean-pierre-perreault.org/fr/quand-le-dessin-devient-performance/

existante, soit de lui-même soit d'un autre artiste. Pour revenir sur la définition de la performance, je présente ici la manière dont Richard Schechner exprime son point de vue sur la reprise en performance. En fait, je dirais que Schechner nomme « reprise » la pratique du re-enactment en critiquant Marina Abramović dans le cadre de sa rétrospective *The Artist is Present* (2010).

There is for me, a problem. I saw the Abramović performances, and not me alone, a lot of people saw as being sabotated by being professionalized. In other words, the actors who performed Abramović's works were required by actor's equity to take a break after a certain number of minutes. These performers are professionals, not artists whose very life is on the line. (Of course, one can be a professional and an artist too, but that's not what I am driving at.) Putting her life on the line, on display, is exactly what Abramović, in her ordeal performance, did. How could she have taken a break from her twelve-day performance ? And when she herself was sitting downstairs in the MoMA atrium, she didn't take a break. But the actors who were doing her work were obeying work rules of professional actors. In doing so they were changing Abramović's performances into a representation of the performances. I wouldn't say they were « performances ». I would say they were representations of Abramović's performances.³⁰

Ainsi, la reprise de la performance est une représentation de la performance. La *reprise* est comprise ici comme un phénomène nouveau dans l'art de la performance depuis le début du XXI^e siècle. La pratique de la *reprise* se présente comme une méthode de création d'œuvres nouvelles et la notion de *reprise* articule création et transmission des connaissances historiques sur la performance. Les connaissances historiques, culturelles et artistiques forment en effet le sujet de l'œuvre en cours de réalisation. Dans notre cas, l'œuvre naît en combinant deux pratiques différentes : une pratique de recherche dans les archives (patrimoine artistique et culturel) et une pratique de réalisation d'œuvres performatives dans des lieux publics (architecture historique) impliquant des participants (étudiants et chercheurs).

La question devient alors la suivante : *comment une œuvre réalisée auparavant devient-elle une (re)création artistique ?* En la posant, nous accordons une

³⁰ Richard Schechner dans un entretien organisé par Christian Biet, *Reprendre les performances de l'Avant-Garde*. Récupéré de <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2778> [consulté le 28 novembre 2017].

importance particulière aux institutions d'archives comme à des lieux qui servent à la conceptualisation de l'œuvre. Selon la méthode *dessiner l'archive*, qui signifie dessiner les sources visuelles à main levée, nous proposons le lieu institutionnel d'archives comme « lieu de création », comme lieu alternatif de production de l'œuvre pendant le processus. La conceptualisation de l'œuvre artistique entre les institutions d'archives et l'atelier est à l'image d'une pratique nouvelle de l'implication de l'artiste dans des recherches scientifiques. L'artiste se présente dans une action doublée : création de l'œuvre artistique et production écrite (résultats de recherches).

2.1.2 Répétition

Répéter veut dire refaire le même acte potentiellement sans fin. Répétition :

Action de reproduire plusieurs fois, dans un texte, la même idée, le même mot. (Il peut s'agir d'une tournure jugée fautive [redite, doublon] ou d'un effet de style volontaire [allitération, assonance, anaphore].) Réitération d'une même action ; retour d'un même fait. [...] Beaux-arts : copie d'une œuvre exécutée par l'auteur ou sous sa direction³¹.

Parfois, la répétition est confondue avec le re-enactment ou la reprise. Je me concentrerai sur la répétition en art et, plus spécifiquement, en performance avec une définition qui met l'accent sur l'ontologie de la performance. Certains artistes et théoriciens de la performance s'opposent à la répétition. Pour Tomasz Załuski, la répétition de la performance est paradoxale pour autant que la performance soit une création en direct :

According to a common interpretation of performance art, its peculiarity should lie in its *uniqueness*. This impossibility of repetition manifests itself in at least four various dimensions. Firstly, performance art is not a reproduction

³¹ Accessible à l'adresse www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9p%C3%A9tition/68384. Consulté le 15 juin 2017

but a live creation – it is not a repetition of a previous script but the realisation of the creative proces in the course of the activity itself. Secondly, as an improvised live activity, performance as such, cannot be repeated. Thirdly, documentation of performance, that is to say, repetition left afterwards cannot possibly exist and as a matter of fact – in accordance with the rule of evanescence – it should not occur. However, if it does, it is only an imperfect trace incapable of rendering the character of what happened and it irretrievably becomes a thing of the past. Finally, performance art should not even repeat itself neither in its sense and definition nor in particular performances. Each of them should be a new definition of performance art itself.»

Dans la pratique de *The Two Gullivers*, la répétition prend la forme des répétitions préparatoires (en anglais *rehearsal*, Krstic, V. 2011) par le dessin (dessin pour performance). Ces répétitions sont proposées comme une méthode de conceptualisation de la performance en collaboration, de la première idée à la réalisation finale de l'œuvre. Parallèlement aux cahiers de dessins préparatoires, nous avons aussi des cahiers de notes (écriture). Ce type d'écriture nous sert à la communication par courriel avec les performeurs/interprètes qui sont invités à participer à nos performances. Notre façon de répéter diffère du théâtre, c'est-à-dire que nos cahiers de dessins et de notes sont les coulisses de nos performances et remplacent les longues répétitions pour mémoriser les gestes et les dialogues³².

2.1.3 Reconstitution

Je trouve particulièrement éclairant de définir des mots qui sont presque synonymes, comme « re-enactment », « reprise », « répétition », « reconstitution », et « réinvention ». Alors, d'où vient le mot reconstitution ? D'après le Larousse, reconstituer signifie :

³² Tomasz Załuski (2013). *Performance art, that is the art of repetition*. Récupéré de <http://labirynt.com/en/performance-art-czyli-sztuka-powtorzenia-tomasz-zaluski/> [consulté le 28 novembre 2017].

³³ La pratique de la répétition pour mémoriser une pièce d'un théâtre est aussi appelée *filage*.

Former de nouveau quelque chose qui avait cessé d'être en tant qu'ensemble cohérent : Reconstituer un parti politique.

Rétablir dans sa forme, son état original, ou restituer dans sa vérité quelque chose qui a disparu et dont il n'existe plus que des éléments ou des témoignages : Reconstituer un manuscrit avec les fragments³⁴.

Une pratique très connue est la reconstitution des évènements du passé ou reconstitution historique. Au Québec, les groupes de reconstitution se multiplient depuis 1990 : des passionnés d'histoire militaire s'efforcent *en acte* de comprendre des évènements de l'histoire de la Nouvelle-France (XVII^e et XVIII^e siècle).

« Reconstitution » est le mot le plus proche de « re-enactment », même si existe aussi en anglais le mot *reconstitution* qui, d'ailleurs, s'écrit comme en français. Représentation d'évènements historiques, artistiques, culturels et politiques, la reconstitution est l'instauration d'une nouvelle relation du passé avec sa propre histoire. C'est un hommage à la mémoire collective. C'est aussi la reprise des performances artistiques du passé dans un temps renouvelé.

La rétrospective de Robert Morris, au musée Guggenheim de New York en 1994, a été présentée comme une forme artistique de la reconstitution des œuvres performatives de son passé. Ses œuvres sont présentées comme négation du concept avant-gardiste d'originalité (Berger, M. 1989).

En 2008, John Zeppetelli a organisé l'exposition *Re-constitutions* à la galerie DHC, à Montréal. Dans le communiqué, il définit la reconstitution comme suit :

Reconstituer c'est répéter, signer à nouveau et recycler tout à la fois. C'est faire acte de foi envers l'illusion de l'originalité absolue, avec les complications liées à la paternité et à la propriété intellectuelle qui l'accompagnent, et c'est céder à « l'angoisse de l'influence ». Reconstituer sur le mode critique, comme le font tous les artistes dans la présente exposition, c'est insuffler à un texte culturel une vie nouvelle, dans une tentative d'offrir une expérience esthétique et politique renouvelée. Ces gestes sont reliés et remontent aux traditions du collage, du photomontage, de l'objet trouvé et du

³⁴ Accessible à l'adresse www.larousse.fr/dictionnaires/francais/reconstituer/67126. Consulté le 19 juin 2017

ready-made, incluant des séquences trouvées et des prélèvements de récits visuels ou « time ready made »³⁵.

2.1.4 Réinvention

« Réinvention » vient bien sûr du mot *invention*. La réinvention est l'action de proposer quelque chose de nouveau, mais qui dérive de quelque chose qui existait préalablement. Réinventer c'est s'appuyer sur de l'existant pour innover, de façon à améliorer, en même temps, cet existant qui a servi d'inspiration ou de base. Il est dorénavant plus facile de se rapprocher du concept d'Allan Kaprow :

I say reinventions, rather than reconstructions, because the works [...] differ markedly from their originals. Intentionally so. As I wrote in notes to one of them, they were planned to change each time they were remade. This decision, made in the late 50s, was the polar opposite of the traditional belief that the physical art object – the painting, photo, music composition, etc. – should be fixed in a permanent form.

Furthermore, the Environment quickly incorporated the idea of internal changes during its presentation. The conventional spectators became the participants who executed the changes. Here, also, the traditional notion of the uniquely talented artist (the genius) was suspended in favor of a tentative collectivity (the social group as artist). Art was like the weather. (Kaprow, 1992 p. 23)

Cette citation de Kaprow me permet d'expliquer qu'un artiste puisse constamment modifier son œuvre selon sa propre méthode. Toutefois, l'enjeu est plus problématique lorsqu'un artiste change l'œuvre d'un autre artiste. Qu'advient-il de l'original ? Définir la réinvention permet de distinguer les différentes notions de re-enactment de la performance dans différents contextes. Au final, réinventer veut dire recréer.

³⁵ John Zeppetelli (2008), *Re-constitutions*, Récupéré de <http://dhc-art.org/fr/re-constitutions/>. Consulté le 28 novembre 2017

2.1.5 Remake

Le mot « remake » vient de l'anglais et signifie *refaire*. Ce mot a été utilisé en français à partir de l'après-guerre et fait partie du lexique cinématographique. Le *remake* est une pratique cinématographique : « En tant qu'entreprise de recyclage, de fabrication d'un produit culturel à partir d'un premier produit culturel, le remake semble se distinguer tout d'abord par sa nature cinématographique. » (Moine, R. 2007). Le remake sert non seulement à rappeler un film connu dans le passé, mais aussi à des fins économiques. Comme celui d'une performance, le *remake* d'une œuvre cinématographique « apparaît typiquement postmoderne selon le discours tenu à son égard, car [il] s'oppose manifestement aux exigences de nouveauté ou d'originalité requises par la "modernité" » (Coëllier, 2008). Cette pratique est caractéristique d'une « atmosphère culturelle postmoderne de recyclage des formes, des récits et des images, dans laquelle s'inscrit la large production actuelle de remakes hollywoodiens, [qui] dote le critique contemporain d'une sensibilité particulière aux procédés de citation, d'allusion et de réécriture, et d'une conscience aigüe du remake : le champ du « remake » tend à s'étendre, ce qui n'en facilite pas la compréhension, et le vocable fleurit aisément sous les plumes pour désigner, souvent avec désinvolture distanciée et ironie, toute forme d'emprunt et de réflexivité. » (Moine. R. 2007)

Les remakes du film *Les voyages de Gulliver* sont un exemple intéressant. Il y en a eu quatre: en 1939 (Dave Fleischer), en 1960 (Jack Sher), en 1996 (Charles Sturridge) et en 2010 (Rob Letterman). Dans la plus récente version, le réalisateur n'hésite pas à s'éloigner de l'original, faisant du protagoniste principal un employé modeste au service courrier d'un journal new-yorkais. Cette fois-ci, Gulliver se présente en couple.

En expliquant ce qu'est le remake comme pratique cinématographique, il apparaît que la performance emprunte aussi des modèles différents au théâtre et au cinéma pour survivre économiquement et culturellement. Aujourd'hui, la performance se commercialise « de trois façons : [1] achat de la performance elle-même (soit le protocole de celle-ci permettant sa reproduction sous conditions très spécifiques) ; [2] achat de sa documentation : vidéo, pièce sonore ou photographies; [et 3,] achat d'œuvres issues de la performance (les installations). » (Duponchelle, V. 2015). Selon Jan Speckenbach, présenter le remake comme une structure économique semble facile : il est le fait de réalisateurs (et de producteurs) qui prennent une histoire qui a eu du succès et la renvoient dans une version modernisée. Mais il ne croit pas que l'argent suffise à expliquer le remake :

The phenomenon is more complex. There seem to be millions of motivations to remake a film, maybe as many as there are remakes (maybe even more remembering that a film is not only done by its producer. Director, actors and technicians will have their reasons, too). Considering that multiplicity, the question for the remake becomes equal with the question for film in general. « What is cinema ? » we can ask and it gets obvious that « money », i.e. economy, would not be a satisfactory or exhausting key for our matter. (Speckenbach, J. 2002).

2.1.6 L'artiste de performance

L'artiste de performance a le même statut que tous les autres artistes. Il est libre de créer sans restriction. C'est un scénariste, un metteur en scène et un acteur en même temps. Il a donc beaucoup de connaissances dans les autres disciplines artistiques et pratiques qu'il met au service de sa performance. Il s'exprime à travers plusieurs médiums, comme le texte, la musique, le papier, l'argile ainsi que de nombreux autres matériaux qui servent à construire des installations (scènes performatives) pendant le processus créatif. Il peut se mettre en action seul devant le public ou inviter ce dernier à participer. Il utilise son corps à la fois comme sujet et objet de son œuvre. « Dans

son histoire de la performance, dont la première mouture date de 1979, Roselee Goldberg propose une typologie des performances pour la fin des années 1960 et le début des années 1970. Cette typologie qui comporte une dizaine de genres pour cette seule période (les performances dont l'objet d'attention est le corps de l'artiste, celles qui s'engagent dans une pratique du « corps rituel », etc.) laisse penser que, pour Goldberg, performance et body art semblent intimement liés, voire ne désignent bien souvent qu'une seule chose. Si cette confusion entre body art et performance n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes si l'on considère ses développements récents, il n'en demeure pas moins qu'elle reflète assez bien les usages artistiques des années 1970 durant lesquelles se multiplient les œuvres corporelles, parfois extrêmes, mettant en danger le propre corps de l'artiste. » (Maxence Alcalde (2010).

Pendant les années 60 et 70, l'artiste de performance utilise son corps comme moyen idéal pour détruire certains tabous dans le contexte social et politique. Alcalde (2010) affirme que « chacun, à sa manière, a proposé des œuvres plus ou moins violentes et spectaculaires pour questionner notre identité élargie, que cette dernière s'exprime comme « genre », qu'elle se réfère à un « corps » (qu'il serait plus juste de qualifier de « corps mondain ») ou encore à un « corps politique ».

Le registre des actions est large. L'artiste peut s'infliger des douleurs extrêmes en provoquant chez le spectateur un choc psychologique (Chris Burden, 1971. *Shoot*). Ou encore, comme le propose Yves Klein, il peut utiliser le corps avec douceur et dans un climat poétique (Yves Klein, 1960. *Anthropométrie de l'époque bleue*).

2.1.7 L'interprète du re-enactment

L'interprète au théâtre travail « à donner vie à un personnage, partie essentielle d'un texte. [...] il doit en matérialiser l'existence grâce à une partition gestuelle et émotive qu'il a préalablement développée pendant plusieurs semaines avec un metteur en scène. L'interprète doit apprendre rapidement par cœur, afin de se libérer de l'emprise du papier et d'avoir une liberté gestuelle essentielle à son travail. En salle

de répétition, guidé par un metteur en scène, il tente des choses, mais en gestes, transforme son corps, interagit avec d'autres, se trompe, essaie de nouveau³⁶.

Si on résume l'interprète du re-enactment en tenant compte du corps comme agent de la reconstitution d'une œuvre performative, nous avons trois catégories d'interprètes en performance: 1) l'artiste même qui re-enact ou reperforme, donc interprète sa propre œuvre, 2) l'artiste qu'interprète, re-enact ou reperforme l'œuvre d'un autre artiste et 3) des danseurs ou des personnes invités, interprètent, re-enactent ou reperforment sous la direction de l'artiste dans le contexte de représentation.

La première catégorie est plus largement acceptée comme partie intégrante du processus performatif. *Nightsea Crossing* peut être considérée comme un exemple assez représentatif de cette catégorie. Marina Abramović et Ulay ont présenté cette performance pendant plusieurs heures, 22 fois, dans différents lieux, sur une période totale de 90 jours entre 1981 et 1987. Ici, la répétition de la même performance devient l'œuvre. La performance réside dans sa durée. L'action est le temps.

La deuxième est la catégorie principale du re-enactment. La critique a largement argumenté sur l'ontologie de la performance (Phelan, 1993). Les expositions sur le re-enactment au début des années 2000 illustrent bien cette tendance à la reconstitution des performances du passé par des artistes contemporains. Le débat perdure au niveau artistique et esthétique. *Seven Easy Pieces* (2005) de Marina Abramović et *Nightsea Crossing* de The Two Gullivers (2011-2013) me servent encore d'exemples pour cette catégorie.

La troisième catégorie implique un autre corps, celui de *l'interprète du re-enactment*. L'interprète peut être un danseur, un acteur ou même un autre artiste de performance (préférentiellement inconnu). La condition *sine qua non* est qu'il ne doit pas avoir d'identité artistique ou du moins ne pas la revendiquer pendant le re-enactment.

³⁶ Accessible à l'adresse www.theatreenaction.com/enversdudecor/interpretation.html. Consulté le 10 juin 2017.

L'intention artistique de l'interprète est de ne pas dépasser l'interprétation. Cela signifie que l'artiste de performance ne permet pas à son interprète de modifier son travail artistique. La tâche de l'interprète est de le reproduire avec précision. L'appréciation des qualités d'interprète ne fait pas partie de la valeur de l'œuvre présentée. Il demeure un support pour l'œuvre. En danse, l'interprète est considéré comme un interprète/artiste. C'est un professionnel. Dans la performance, jusqu'à présent, il n'existe pas d'interprète professionnel – formé comme interprète de la performance. Dans de nombreux cas, l'interprète de la performance peut être n'importe qui : un étudiant, un sportif, un danseur, un musicien, un jeune, une personne âgée, un enfant – selon le sujet de l'œuvre. Toutefois, les danseurs sont de plus en plus privilégiés, notamment à cause de leur résistance physique.

Cette nouvelle dynamique de la performance provoque des réactions différentes et souvent très contradictoires de la part des artistes, des interprètes, du public, de la critique et des institutions. La confusion règne dans la catégorisation de ce nouveau genre d'interprète³⁷.

En danse l'auteur/chorégraphe est nettement distinct du danseur/interprète.

Si danser c'est accomplir un art, c'est aussi exercer un métier. Le danseur est donc à la fois un artiste et un professionnel. À ce titre, il a le droit de prétendre à une rémunération pour son travail de danseur. Cette dernière doit, en principe, être double et se décompose en un salaire et des droits pécuniaires sur son interprétation, lorsqu'elle est protégée par le droit. L'interprète en danse est donc reconnu par le droit. (Vinant, A. 2014)

L'interprète du re-enactment n'assure pas l'exactitude de l'original. Comme le théâtre, la performance est un art vivant et, comme tel, pendant le processus, elle peut être changée et modifiée par son artiste et par son interprète³⁸. Le corps de l'interprète modifie la performance en lui prêtant sa propre aura. Chaque artiste choisit

³⁷ Accessible à l'adresse <http://theperformanceclub.org/2011/11/three-reperformers-from-marina-abramovic-the-artist-is-present-respond-to-the-moca-gala-performances/>. Consulté le 15 mai 2017.

³⁸ *Seedbed* (Vito Acconci, 1972) interprété par Marina Abramovic en 2005.

l'interprète qui correspond à sa propre vision esthétique et philosophique. Pour les interprètes dans *The Artist is Present*, la réaction est évidente.

Why are naked performers all of such similar slim, good-looking and well-toned body types? Do you have to share a similar physique to the young Abramović and Ulay in order to perform the works? Is there an age limit? Are they re-performing the works or are they just avatars? Are the rotund, the beanpole-thin, the ugly, the old or the awkwardly shaped not representative of the human body too? Do they not also experience pain, endurance, fear, danger and states of meditative exaltation?³⁹ (Dan Fox, 2010).

L'interprète de la performance normalement n'a pas d'âge et tout le monde est le bienvenu en tant que tel, mais dans le cas de l'exposition *The Artist is Present*, il doit être physiquement fort, il doit avoir un corps sportif et jeune qui résiste mieux à des conditions difficiles (art corporel, endurance). Les enfants⁴⁰ peuvent aussi faire partie de la catégorie de l'interprète.

2.2 La genèse de l'art performance : histoire et développement de la performance

En écrivant sur le re-enactment en performance, j'ai senti le besoin d'aller chercher des exemples génétiques de la performance comme art.

Roselee Goldberg couvre l'expansion mondiale de l'art de la performance depuis les premières expériences futuristes de 1909 jusqu'à nos jours. Son histoire de la performance a une importance indéniable mais, jusqu'à présent, c'est la seule⁴¹. Pour cette raison, dans ce chapitre, j'ai essayé d'apporter quelques exemples qui tracent l'origine de la performance depuis le 13^e siècle dans les rituels religieux, comme par exemple l'invention de la représentation de la nativité en tant que crèche vivante

³⁹ Dan Fox, 2010. Ten Notes on Marina Abramovic's 'The Artist is Present'. Accessible à l'adresse http://blog.frieze.com/ten_notes_on_marina_abramovics_the_artist_is_present/

⁴⁰ Dans les reprises de *Bauhaus*, nos enfants sont les interprètes de nos performances. Accessible à l'adresse www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/2233/the-two-gullivers-dessine-moi-une-famille

⁴¹ Roselee Goldberg (1979). *Performance : Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams Inc.

réalisé par Saint François d'Assise la nuit de Noël de l'année 1223 à Greccio, un petit village de montagne situé entre le Latium et l'Ombrie. Saint François fit reconstituer dans une grotte naturelle la grotte de Bethléem, avec la crèche, l'âne et le bœuf, Josef et Marie⁴².

Il faut ensuite mentionner, au 15^e siècle, « les chars allégoriques » de Leonard de Vinci, qu'il préparait en tant que directeur des « fêtes du duc ainsi que celles des autres seigneurs ; une de ses machines représentait, sous la forme d'une sphère colossale, les corps célestes avec les mouvements propres à chacun d'eux⁴³. »

On peut également considérer comme pratiques de performances les tableaux vivants de Napoléon III, popularisés par les dessins de Viollet-le-Duc. (Étrangement, ces dessins ressemblent à nos dessins de performance⁴⁴.) Napoléon III et l'impératrice Eugénie aimaient beaucoup organiser des tableaux vivants pour leurs réceptions. Peut-être sont-ils les instigateurs de la performance ! En 1856 le couple impérial commence à recevoir des invités. C'est seulement entre 1860 à 1867 que ces réceptions deviennent annuelles. Plus que 100 personnes ont été invitées à passer huit jours au château. Le théâtre amateur était particulièrement apprécié par les participants invités à des charades, des pantomimes, des tableaux vivants et autres jeux théâtraux⁴⁵.

En **1914**, selon Giovanni Lista, les futuristes italiens utilisent le mot « performance » lors d'une soirée-événement organisée à Naples. **1916** est l'année d'ouverture du fameux Cabaret Voltaire à Zurich, le 5 février ; trois jours plus tard, le 8 février, naît le groupe Dada. Les membres de ce groupe, Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Jean Arp, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Sophie Taeuber-Arp et Hans

⁴² Lista, G., *Le "tableau vivant" et l'œil mécanique*, Ligeia, dossiers sur l'art, XXV, n°117-120, juillet-déc. 2012, p. 58-81.

⁴³ Accessible à l'adresse www.aparences.net/art-et-mecenat/renaissance-et-vie-privee/spectacles-et-fetes-au-quattrocento/

⁴⁴ Accessible à l'adresse http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/eugene-emmanuel-viollet-le-duc_cour-de-napoleon-iii-tableau-vivant-a-compiegne-novembre-1868-esther-devant-assuerus-duchesse-de-mouchy-et-marquis-de-las-marismas_lavis_plume-dessin_encre-dessin_1868

⁴⁵ Accessible à l'adresse www.napoleon.org/en/magazine/museums/files/Musee_Second_Empire-Musee_Imperatrice-Compiègne.asp

Richter furent à l'origine des premières performances. 1919, Bauhaus : ce nom est attribué à l'institut des arts décoratifs et industriels fondés en 1901. L'école du Bauhaus, connue pour son architecture et sa grande influence en arts visuels, est devenue annonciatrice de la performance. Cette école a attiré des artistes qui ont plus tard défini l'art contemporain. Parmi eux, Vassily Kandinsky et Oscar Schlemmer. L'influence de Kandinsky se fait sentir plus tard, dans les années 50, en Amérique, dans la peinture de Georges Mathieu et de Jackson Pollock. Les costumes dessinés par Schlemmer influencent le théâtre au cours des années qui suivent. En 1923, le manifeste futuriste présente « l'art mécanique ». En 1924, André Breton publie le premier *Manifeste du surréalisme*. Pour Breton, le surréalisme est l'« automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale* ». Ce manifeste a été réimprimé en 1929 et le second a été publié en 1930. En 1946, André Breton revient en France et le republie. 1929 : publication du *Manifeste de l'aéropinture*. 1931 : John Dewey (philosophe pragmatiste américain) donne une série des conférences à la Fondation Barnes, lesquelles sont publiées en 1934 sous le titre *Art as Experience*. Dans le chapitre intitulé « The Act of Expression », Dewey écrit :

EVERY experience, of slight or tremendous import, begins with an impulsion, rather as an impulsion. I say « impulsion » rather than « impulse ». An impulse is specialized and particular ; it is, even when instinctive, simply a part of the mechanism involved in a more complete adaption with the invironment. (Dewey, 1934, p. 60).

1933 : fondation du Black Mountain College en Caroline du Nord, aux États Unis. Connu comme un établissement universitaire libre et expérimental, il a considérablement influencé l'art du XX^e siècle. 1938 : première exposition internationale surréaliste à Amsterdam. André Breton entre en contact avec Frida Kahlo et Diego Rivera. La rencontre avec Léon Trotsky est décisive. Écriture du manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*, par Breton et Trotsky. 1946 :

⁴⁶ André Breton (1924). *Manifeste du surréalisme*, récupéré de www.etudes-litteraires.com/surrealisme.php. Consulté le 28 novembre 2017.

Robin George Collingwood publie *The Idea of History* où il expose l'idée du re-enactment⁴⁷.

2.3 Histoire chronologique de la performance

Amelia Jones offre de précieux repères sur l'histoire de la performance⁴⁸, car elle fournit au lecteur de nombreux faits historiques plus que nécessaires dans le présent. La performance d'aujourd'hui revisite son histoire et cette chronologie aide à la situer comme genre artistique. Partant de ce travail, je me risque à ajouter des faits antérieurs à ceux que Jones a recensés. J'ai également ajouté quelques événements auxquels j'ai eu l'occasion de participer en tant qu'artiste.

1947-50 : La pratique du *all over* et du *dripping* de Jackson Pollock se présente comme une nouvelle forme performative. La documentation de cette pratique dans un contexte performatif par le photographe Hans Namuth est déterminante pour l'art contemporain. La documentation du processus : peinture gestuelle ou performance ? L'influence de Janet Sobel chez Pollock. Selon Clement Greenberg, Sobel avait commencé la pratique du *dripping* avant Pollock. **1951** : Robert Motherwell publie *The Dada Painters and Poets* pour un public anglophone. Avec cette publication, il introduit l'*art performatif* des artistes dadaïstes européens. Le nom de Marcel Duchamp est mis en évidence. **1952** : Harold Rosenberg invente le terme « action painting ». La peinture devient une véritable performance. La vie de l'artiste et le moment de la production de son œuvre ne font qu'un. Le processus devient l'œuvre et la vie d'artiste devient de l'art. « A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist. The painting itself is a « moment » in the adulterated mixture

⁴⁷ Robin George Collingwood (1946). *History as Re-enactment of Past Experience*, p. 282-302 dans *The Idea of History*, Oxford University Press.

⁴⁸ Amelia Jones (2012). *Timeline of Ideas : Live Art in (Art) History*, A Primarily European-US-based Trajectory of Debates and Exhibitions Relating to Performance Documentation and Re-Enactments, p. 425-432 dans Jones, A. et A. Heathfield (dir.) *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, Bristol/Chicago, Intellect.

of his life – whether « moment » means the actual minutes taken up with spotting the canvas or the entire duration of a lucid drama conducted in sign language. The act-painting is of the same metaphysical substance as the artist's existence. The new painting has broken down every distinction between art and life. » (Rosenberg, H. 1952).

1952 : *Theater Piece No 1*, performé par John Cage, Merce Cunningham, David Tudor, Charles Olson et Robert Rauschenberg. Selon Mary Emma Harris (1987)⁴⁹, « *this single performance at Black Mountain College has become the « activity that was to have the greatest impact on american art »*. **1954** : Gutai, groupe performatif en art fondé par Yoshihara Jiro. « le terme vient de *gu*, “instrument” et *tai*, “corps”, son adverbe *gutaiteki*, “concret”, “incarnation”, qui s’oppose donc à l’abstrait, c’est-à-dire à l’art abstrait.⁵⁰ » **1954** : Georges Mathieu produit ses tableaux en direct devant public. Ce sont des happenings minutés. Le but est de mettre en évidence la virtuosité du geste. En **1956**, à Paris, il réalise *Hommage aux poètes du monde entier*, tableau d’une grandeur 4x12 m, devant plus de 2 000 personnes. Ce tableau disparaît en 1968 lors d’un incendie dans son atelier. **1954** : Yves Klein publie *Yves Peintures*⁵¹. La préface ne contient que des lignes noires et elle est signée par son ami Claude Pascal. Malheureusement, cette publication est aujourd’hui introuvable. **1955** : première exposition monochrome d’Yves Klein. **1956** : Yves Klein crée l’International Klein Bleu (IKB). **1957** : John Cage écrit *Silence*.

A performance is characterized by the programmed time length calculated before hand and adhered to through the use of a stop watch. This is primarily of use in relation to entire page, secondarily of in relation, to say, a system ; for it is possible that, though the space of the page is here equal to time, the performance being realized by a human rather than a machine, such space may be interpreted as moving, not only constantly, but faster or slower. Thus, finally, nothing has been determined by the notation as far as performance time is concerned.⁵²

⁴⁹ Mary Emma Harris (1987). Dans *John Cage's Theatre Pieces; Notations and Performances*. Cité par William Fetterman, p. 97.

⁵⁰ Accessible à l’adresse <https://fr.wikipedia.org/wiki/Gutai> . Consulté le 25 décembre 2015.

⁵¹ <http://www.yvesklein.com/es/series/view/679/yves-peintures/?of=3>

⁵² John Cage (1957). *Silence*, Hanover, Wesleyan University Press, 276 p., p. 61, récupéré de http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Cage_Silence.pdf [consulté le 27 décembre 2015].

1958 : Allan Kaprow publie *The Legacy of Jackson Pollock*. **1958** : Jacques Villeglé et François Dufrêne utilisent pour la première fois le terme « poésie sonore » dans un texte sur Henri Chopin. **1959** : le sociologue Erving Goffman publie *The Presentation of Self in Everyday Life*. Pour Goffman, la vie quotidienne est une mise en scène comme dans le théâtre. Dans un souper où on reçoit des invités, il y a le décor, les acteurs et le public. De ce fait, la vie de tous les jours est une incontestable performance. **1960** : Yves Klein produit *Le saut dans le vide*. **1960** : Hermann Nietsch, Otto Muehl Brus et Rudolf Schwarzkogler forment le groupe Wiener Aktionismus⁵³. **1961** : premier évènement Fluxus à la galerie AG à New York. **1961** : Niki de Saint-Phalle performe le premier *Shoot*. **1961** : Andy Warhol produit *Piss Painting*⁵⁴. **1962** : John Langshaw Austin publie *How to do Things with Words* :

What are we to call a sentence or an utterance of this type ? I propose to call it a performative sentence or a performative utterance, or for short, 'a performative'. The term 'performative' will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as the term 'imperative' is. The name is derived, of course, from 'perform', the usual verb with the noun 'action' : it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something⁵⁵.

À travers les publications de Jacques Derrida et Judith Butler, la *speech act theory* devient cruciale pour la théorisation du sens et de l'identité comme performatifs. Lorsque nous dessinons pour préparer une performance, le dessin lui-même est une performance en train de naître. Je dessine, donc je performe.

1964 : Carolee Schneemann réalise *Meat Joy*, sa première performance, à Paris et à New York. **1964-5** : Yoko Ono performe *Cut Piece* à Tokyo et à New York. **1965** : apparition au Québec du groupe L'Horloge, un groupe de spectacles multidisciplinaires. Parmi les fondateurs figurent Serge Lemoyne et Claude

⁵³ Cet événement a eu un grand écho et fait partie d'une série de publications en allemand telles que : 1) Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, (Wien 1960-1965, Klagenfurt, Ritter-Verlag, 1988); 2) Wiener Aktionismus, (Wien 1960-1971, Klagenfurt, Ritter-Verlag, 1989); 3) Der Wiener Aktionismus und die Österreicher, (Klagenfurt, Ritter-Verlag, 1995); 4) Out of Actions. Actionism, Body Art & Performance 1949-1979 (Catalogue de l'exposition), (Vienna-Stuttgart, MAK/Cantz, 1998); 5) Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler. Writings of the Viennese Actionists, (London, Atlas Press, 1999).

⁵⁴ Accessible à l'adresse www.warholstars.org/warhol_piss_oxidation.html . Consulté le 27 décembre 2015.

⁵⁵ John Langshaw Austin (1962). *How to do Things with Words*, Oxford University Press, p. 6-7, récupéré de www.ling.upenn.edu/~rnoyer/courses/103/Austin.pdf . Consulté le 27 décembre 2015.

Péloquin*. **1965-6** : Michael Kirby publie *Happenings*. Dans les années 50, un happening était la forme artistique la plus proche de la performance. **1965** : *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, titre de la performance de trois heures que Joseph Beuys a présentée à la galerie Alfred Schmela à Düsseldorf et qui signifie « comment expliquer les tableaux à un lièvre mort ». **1966** : *How to Make a Happening* : communiqué où Allan Kaprow (1964) prend position contre la répétition (reprise) d'un happening. Il présente 11 points (règles) pour conceptualiser le happening. Voici le dixième :

10. Perform the happening once only. Repeating it makes it stale, reminds you of theatre and does the same thing as rehearsing : it forces you to think that there is something to improve on. Something it'd be nearly impossible to repeat anyway – imagine trying to get copies of your old love letters, in order to see the rain wash off those tender thoughts. Why bother ?⁵⁶

1967 : Living History, premier groupe de re-enactments historiques au Royaume-Uni. **1968** : Valie Export concentre ses recherches sur un « Expanded Cinema ». Elles ont contribué à la naissance de films comme *Cutting*, *Abstrait film nr1* et *Ping Pong*. **1968** : la Southern Skirmish Association re-enact des « morceaux » de la guerre de Sécession. **1969** Valie Export produit *Genital Panik*, connue à cause d'une simple photographie prise par Peter Hassmann. Cette performance a été reprise par Marina Abramović en 2005 puis par Melanie Bonajo et un groupe de performeurs*. **1969** : Yoko Ono en collaboration avec son mari, John Lennon, performe *Bed-in* à Amsterdam et à Montréal. **1970** : ouverture de l'exposition *Happening and Fluxus* organisée par Hans Sohm et Harald Szeemann, accompagnée d'une publication éponyme : *Happening & Fluxus : Materialien*. Je pense que cette exposition a eu une grande influence sur *Material Traces*, organisée par Amelia Jones à Montréal en 2013. Dans cette exposition (de 1970) se trouvait une documentation sur des happenings de Tadeusz Kantor, comme *La lettre* (1967), *Happening panoramique de*

⁵⁶ Accessible à l'adresse www.erudit.org/culture/va1081917/va1138990/53294ac.pdf . Consulté le 27 décembre 2015. Et à l'adresse http://patrimoinepq.blogspot.ca/2012_01_01_archive.html . Consulté le 5 janvier 2016.

⁵⁷ Accessible à l'adresse <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf> . Consulté le 25 janvier 2016 et à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE> . Consulté le 12 janvier 2016.

⁵⁸ *2012 Genital Panik an Event for Equality*. Accessible à l'adresse <https://vimeo.com/54678166> . Consulté le 4 janvier 2016.

la mer (1967), *La leçon d'anatomie d'après Rembrandt* (1969), qui ressemble étonnamment à la performance *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramović, et *Premier Emballage* (1957). 1970 : l'art corporel (body art), englobe des artistes comme Vito Acconci, Denis Oppenheim et Gina Pane. Les œuvres de Michel Journiac font largement usage du mot *corps*. Ses premières s'intitulent *Alphabet du corps* (1965), *Signe du sang* (1966) et *Messe pour un corps* (1969). Les actionistes viennois utilisent leur corps en exposant la douleur pour remettre en question les habitudes du spectateur et pour briser les tabous de la société puritaine. 1970 : *The Singing Sculpture* de Gilbert et George, considéré comme le premier couple de performeurs. Ce livre contient 100 questions provenant de scientifiques de différentes disciplines. 1971 : James Lee Bays présente *The Black Book* dans une forêt en Belgique. 1972 : Marcel Barbeau crée des dessins performatifs au Québec. 1973 : Laurie Anderson performe *Duets on Ice* dans les rues de New York et à la Galerie René Block. 1973 : Marina Abramović entre sur la scène de la performance avec *Rhythm 10*, réalisée à Belgrade. 1974 : Joseph Beuys performe *I Like America and America Likes Me* à New York. 1975 : première exposition de body art à la galerie Stadler. François Pluchart publie le *Manifeste de l'art corporel*. 1975 : Marina Abramović et Ulay réalisent *Relation in Space*, leur première performance en couple à Venise. 1976 : Martha Wilson cofonde Franklin Furnace Archive à New York. Elle se concentre sur l'art de la performance et devient directrice de ce centre d'artiste, qui a une grande importance dans l'archivage électronique de plusieurs médiums : images, textes, vidéos et films sur l'art de la performance. 1976 : Adrian Piper réalise *This is Not the Documentation of a performance* à partir d'un article de journal sur une manifestation à New York en remplaçant ses slogans par « This is Not a Performance ». 1979-80 : fondation de Performance Space 122, à New York, centre de performances et de chorégraphies contemporaines. 1980 : Richard Schechner, en collaboration avec Brooks McNamara et Michael Kirby, met sur pied le premier département de Performance Studies à l'école des arts Tisch de New York.

⁵⁹ Accessible à l'adresse www.studiolent.fr/jr/index.php?page=documents . Consulté le 5 janvier 2016.

⁶⁰ Accessible à l'adresse www.enoac.ca/user/335/public . Consulté le 5 janvier 2016.

⁶¹ Accessible à l'adresse

www.adrianpiper.com/art/this_is_not_the_documentation_of_a_performance.shtml . Consulté le 4 janvier 2016.

1980 : Marina Abramović et Ulay réalisent *Rest Energy*, une performance enregistrée de quatre minutes et trente secondes. **1988** : « divorce » de Marina Abramović et Ulay. La performance *The Lovers : the Great Wall Walk* marque la fin de leurs relations de couple et d'artistes en collaboration. **1988** : *Precedings*, rétrospective Allan Kaprow organisée par Jeff Kelly à Arlington, Texas, qui s'intéresse à l'histoire de la carrière de l'artiste : comment se souvient-il de sa carrière et de sa communauté quand il n'existe aucun objet et que tout est éphémère ? L'exposition est construite d'après la mémoire de l'artiste afin de créer une continuité historique. Allan Kaprow utilise le mot « réinvention » pour ses reconstitutions.

2.3.1 Contributions dans le contexte du re-enactment

La dimension pratique/théorique de cette recherche est renforcée par la pratique artistique de *The Two Gullivers*. Ainsi, mes préoccupations concernant la répétition, la reconstitution en performance proviennent justement de ma propre pratique artistique et m'ont amenée à explorer le sujet du re-enactment dans l'art contemporain. Ma thèse s'inscrit dans la continuité des réflexions menées par des artistes et théoriciens de l'art d'aujourd'hui, dont l'objectif est justement d'avoir un autre regard sur la performance artistique. Comme ma position est à la fois celle d'objet et de sujet d'étude, l'approche méthodologique de l'autoethnographie et de l'ethnographie s'est imposée. La méthodologie découle de ma méthode de travail – artiste-chercheur. L'artiste-chercheur du point de vue épistémologique, est un « bricoleur » par définition. Même quand il devient chercheur, il bricole différentes méthodes. Un objectif important de ma thèse a été de comprendre la relation entre le sujet « je » comme « je performe » et l'objet « re » comme « re-performe ». Ce “je” et ce “re” sont très visible dans l'histoire de la performance que je propose dans ce chapitre. Sous le modèle d'une histoire située, au “je”, à partir de mon expertise et de

mon point de vue qui suit donc aussi une certaine linéarité biographique j'ai « bricolé » le *Time Line de la performance* présentée dans ce chapitre.

Ainsi, ce chapitre est une tentative de souligner ma participation en tant qu'artiste, qui commence à la fin des années 90 et qui continue jusqu'en 2016. C'est une longue expérience et je me sens privilégiée d'avoir participé à des expositions très importantes avec des artistes qui sont maintenant entrés dans l'histoire de l'art. Le désir de souligner la contribution de mon travail pourrait probablement être expliqué par le phénomène appelé *Égo Histoire*, terme proposé en 1987 par Pierre Nora. Puisque cette thèse est une étude en recherche-crédation, ma tentative a été « *d'éclairer ma propre histoire comme en ferait l'histoire d'un autre* » (Nora, 1987, p. 5-7).

1989 : chute du Mur de Berlin et réunification de l'Allemagne. Les régimes communistes commencent à tomber en Europe de l'Est. L'Ouest commence à inviter les artistes de l'Est à participer à des expositions importantes. L'apparition des artistes de l'Est influence l'art de l'Ouest et vice versa. La fin des années 90 a connu un changement radical, suivi d'une période de transition dont les artistes de l'Est sont sortis en se tournant notamment vers le libéralisme. Les jeunes générations d'artistes sont devenues rapidement internationales. L'émergence de ces artistes sur la scène internationale a aussi permis de faire connaître les artistes des années 50 à 70 sous les régimes communistes. De nombreux artistes des pays ex-communistes montrent à cette période un intérêt particulier pour la réalité sociale, pour les relations déséquilibrées entre pays capitalistes et communistes. Deux artistes importants de cette période sont à mentionner : Oleg Kulik et Alexander Brener. En 1996, à l'ouverture de l'exposition collective *Interpol*, au Centre d'art contemporain de Stockholm, Kulik s'est présenté en chien qui mord le public. De son côté, Alexander Brener détruisit l'installation de Wenda Gu, un artiste chinois vivant aux États-Unis, estimant que cette œuvre dominait l'exposition. *Interpol* se voulait une réflexion sur

la séparation physique et psychologique qui subsistait en Europe après la chute du Mur de Berlin.

1990 : Le duo The Two Gullivers (Besnik Haxhillari et Flutura Preka) participe aux mouvements démocratiques anticommunistes à Tirana. **1990** : la Nottingham Trent University reçoit The National Review of Live Art Archive⁶² en donation de Niki Milican. Ces archives contiennent des courts-métrages de 1986 à 2010, des enregistrements, des performances, des installations, des discussions et des entretiens avec des artistes participants. **1992** : *The Biography*, « mise en scène » de Marina Abramović. J'utilise le terme « mise en scène » pour la simple et bonne raison que cette pièce est présentée dans différents théâtres. **1993** : Babette Mangolte produit une série de films pour Robert Morris dans le cadre de sa rétrospective au musée Guggenheim de New York⁶³. Des œuvres classiques sont re-performées par des performeurs professionnels. À cette époque, selon mes recherches, le mot « re-enactment » n'est pas encore revendiqué et la critique de la performance se contente du mot « reconstitution ». L'archive de ces reconstitutions se trouve dans la collection permanente du Guggenheim. Le film réalisé par Mangolte est présenté dans plusieurs festivals et expositions majeures, comme au musée Guggenheim et à l'Anthology Film Archives à New York (1994), à la National Gallery de Washington (1994) et au Centre Georges-Pompidou à Paris (1995). **1993-4** : Performance Studies International est une organisation fondée par Peggy Phelan et ses étudiants à l'Université de New York. **1994** : la Bundeskunsthalle, à Bonn, organise *Europa-Europa*, le XX^e siècle de l'avant-garde en Europe de l'Est et en Europe Centrale. Je participe à cette exposition en tant qu'artiste d'Albanie, pays ex-communiste où mon nom (Flutura Preka) figure parmi celui d'artistes qui ont marqué l'histoire de l'art, comme Kazimir Malevitch. **1994** : James Lee Byars fait don de sa performance *The Perfect Smile* au musée Ludwig de Cologne qui l'intègre à sa collection permanente. Par ce geste, il remet en question l'authenticité de l'art de la performance en l'absence de l'artiste dans un contexte d'exposition. C'est l'entrée de la performance au musée. **1994** : Oleg Kulik performe *The Mad Dog*. **1994** : *Outside the*

⁶² Archive accessible à l'adresse www.bristol.ac.uk/theatre-collection/explore/live-art/national-review-of-live-art-archive/ . Consulté le 5 janvier 2016.

⁶³ Accessible à l'adresse www.babettemangolte.org/film1993.html . Consulté le 8 janvier 2016.

Frame/Performance and the Object: A survey History of Performance Art in the USA Since 1950, exposition commissariée par Robyn Brentano et Olivia Georgia⁶⁴ qui se concentre sur le matériel documentaire (objets et images) qui permet la mémorisation de la performance comme histoire dans l'art. 1994 : début de la série *Art Vandals* de Felix Gmelin. L'exposition est inaugurée en 1996 et accompagnée d'un catalogue éponyme. Cette série montre l'intérêt de Gmelin pour des œuvres détruites dans des musées, des galeries ou des lieux publics. L'importance de cet acte est la provocation qu'il véhicule par la reprise des œuvres de Picasso et de Rauschenberg à Gober dans un contexte éthique sur l'œuvre originale. 1995 : Dan Graham reprend sa pièce *Performer-Audience-Mirror* de 1975 dans la quelle le public participe en tant que sujet de l'oeuvre.

2.3.2 The Two Gullivers et le Timeline de la performance

1995 : The Two Gullivers réalisent leur première performance *Brise de Printemps*, issue d'une réflexion sur l'immatériel et inspirée par Yves Klein. Elle est présentée à l'École cantonale d'art de Lausanne. Il n'en reste que des photos en noir et blanc. Au cours de cette performance, une bouteille de parfum est cassée dans une salle vide. Après son entrée, le public, confus, cherche l'objet de la performance alors qu'il en fait l'expérience par son odorat. La performance sans objet visuel devient pour nous un concept *radical*. Le *radicalisme* d'une performance sans objet et sans trace devient un concept performatif. Ce positionnement vis-à-vis de la performance faisait référence à la thèse de doctorat de Walter Benjamin, *l'Origine du drame baroque allemand* (1928). Pour Benjamin, « c'est une erreur que de vouloir présenter ce qui est général comme une valeur moyenne. Ce qui est général, c'est l'idée. Par contre, plus on pourra la voir comme quelque chose d'extrême, plus on pénétrera profondément au cœur de la réalité empirique. Le concept découle de l'extrême. » 1997 : Amelia Jones publie "*Presence*" in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, dans *Art Journal*⁶⁵. 1997 : *You Are Here: Re-Siting Installations*, exposition au Royal College of Art, à Londres, dans le but de refaire des œuvres

⁶⁴ Accessible à l'adresse www.artpool.hu/Recenzio/Outside.html . Consulté le 8 janvier 2016.

⁶⁵ Dans le vol. 56, n° 4, p. 11-18.

connues. **1997** : *Balkan Baroque*, réalisée par Marina Abramović, reçoit le prix Lion d'Or. *Balkan Baroque* est une performance de longue durée : six heures par jour pendant quatre jours à la Biennale de Venise. **1997** : The Two Gullivers réalisent *Obsession*, une série de 101 peintures. Pour ce projet, ils créent des tableaux petit format (assez petits pour entrer dans un sac à dos). Tous les jours, ils peignent dans les rues et les cafés de Tirana, dans un pays en proie à l'anarchie. À cette époque, The Two Gullivers enseignaient à l'Académie des Beaux-Arts de Tirana. Ce projet est exposé à la Galerie nationale d'art de Tirana et à la Galerie Knapp à Lausanne au cours de la même année. **1998** : The Two Gullivers performent *Feu et Mariage Noir et Blanc*, à Berlin, à la galerie Haus am Luzwoplatz et à Empty Room. **1998** : première performance de l'histoire de l'Albanie. The Two Gullivers performent *Gullivers Sleep* à la Galerie nationale d'art de Tirana et remportent le prix Flash Art. L'œuvre est collectionnée par la Galerie nationale. **1998** : *After the Wall*, exposition d'art de l'Europe postcommuniste. Dans cette exposition, The Two Gullivers, Edi Hila et Anri Sala représentent l'Albanie. Olek Kulik performe pour l'ouverture de l'exposition. **1998** : Le Museum of Contemporary Art de Los Angeles inaugure l'exposition *Out of Actions: Between Performance and Object, 1949-1979* où participent approximativement 150 artistes de différents pays d'Europe de l'Est et de l'Ouest, du Moyen-Orient, d'Asie, du Japon, ainsi que de l'Amérique du Nord et du Sud. **1999** : The Two Gullivers représente l'Albanie à la Biennale de Venise dans le cadre d'une exposition de groupe avec Edi Rama, Anri Sala, Adrian Paci, Sisli Xhafa, Lala Meredith Vula, Edi Hila et Erzen Shkollolli.

2.3.3 Post-performance : la période du re-enactment

Le terme post-performance désigne une période du début du XXI^e siècle où la performance en art contemporain propose de nouvelles politiques de copie et de reproduction : l'artiste de performance reperforme les œuvres d'autres artistes ou donne la permission de reperformer les siennes.

Ce chapitre qui porte sur le développement de la performance en 21^{ème} siècle, présente différentes participations de différents artistes et mes propre participations.

Cettes participations m'ont amenée à préciser la pratique de re-enactment pour construire un savoir théorique de ma thèse. L'idée a été de développer une réflexion sur la méthode que j'ai utilisée et qui a contribué à l'écriture de ma thèse. La présente section présente donc un panorama des événements dans le contexte de re-enactment. Mon approche méthodologique de la recherche (ethnographique et auto-ethnographique), est soulignée et justifiée encore une fois dans ce chapitre. Le lecteur peut comprendre ici que le re-enactment n'est pas une pratique nouvelle. Cette pratique est une nécessité qui apparaît pour la création de nouvelles œuvres (dans le contexte de la reprise), mais aussi dans le cadre des expositions, quand l'œuvre doit être refaite à des fins de présentation. J'ai reconstitué ou reperformé certaines performances (*Nightsea Crossing*, *Drawingmovingtable et Bauhaus*), à partir d'« une vue intime d'un monde [...] particulier » (Zimmerman, 1984), et en même temps à partir de productions qui suivent une méthode proposée par Abramović, en quelque sorte, « j'ai marché sur les traces » d'Abramović.

1999-2000 : les artistes de performance introduisent leurs performances dans le contexte de la re-performance (plus tard re-enactment). The Two Gullivers participent pour la première fois avec Marina Abramović et d'autres artistes à une exposition de groupe : *Zeitwenden (Rückblick/Ausblick)* au Kunstmuseum de Bonn. Pour le vernissage, The Two Gullivers performent *Die Zwei Gulliveren Traumen*. La performance, y compris l'installation, est achetée par le MOKA de Vienne. The Two Gullivers, en accord avec le musée, décident d'être remplacés par d'autres performeurs en leur absence. **2000** : Francis Alys filme *Re-enactments*⁶⁶. **2001** : Jeremy Deller réalise *The Battle of Orgreave*. Re-enactment ou représentation ? Il reconstitue la bataille d'Orgreave, en 1984, près de Sheffield dans le sud du Yorkshire. Cette bataille est survenue pendant les années Thatcher dans un contexte économique difficile. **2001** : Jens Hoffmann organise *A Little Bit of History Repeated* au Kunst-Werke à Berlin :

⁶⁶ Accessible à l'adresse www.aestheticmagazine.com/francis-alya-a-story-of-deception-moma-new-york/ . Consulté le 9 janvier 2016.

The aim of the project is to analyze the fundamental characteristics of performance art and its relationship to the art object and the idea of the archive, as well as to explore questions of method, techniques, development, movement, authorship, conservation and documentation.⁶⁷

2001 : Andrea Fraser performe *Art Must Hang*. Dans cette performance, elle re-enacte Martin Kippenberger saoul dans une conférence en 1995. **2001** : The Two Gullivers performent pour la première fois à Montréal : *Blessure et Parfum* au Fa3 (Festival art action actuelle), à l'UQAM et à l'IFA-Galerie de Berlin dans le cadre de l'exposition *Beautiful Strangers*. **2001** : Richard Martel publie au Canada le livre *Art Action, 1958-1998*, qui présente « quatre décennies de pratiques artistiques dans l'action ». **2001** : *Gulliver's Dance*, une performance de The Two Gullivers, est présentée à l'UQAM. **2002-2003** : *A Short History of Performance*, où Whitechapel re-enacte entre autres *Meat Joy* de Carolee Schneemann en 1964. **2002-2003** : l'exposition *Video Acts : Single Channel Works from the Collections of Pamela et Richard Kramlich* s'ouvre au MoMA PS1, à New York. Il s'agit d'une grande collection d'enregistrements (de 1960 à 1998) où plus de 100 travaux sont offerts au public. Un aspect très important de cette exposition est la relation entre vidéo et performance. **2003** : Harald Szeemann organise l'exposition *Blood and Honey : The Future's in the Balkan*. Invités par Harald Szeemann pour l'ouverture de cette exposition, The Two Gullivers re-performent (re-enactent) pour la quatrième fois *Blessure et Parfum*. L'exposition est accompagnée d'un catalogue éponyme. **2003** : Brandon Labelle réinterprète le *Seedbed* de Vito Acconci (1972) à la Standard Gallery de Chicago. Le titre de cette interprétation est *Learning from Seedbed*. **2003** : Franklin Furnace Archive lance en ligne *The Unwritten History Project* :

Franklin Furnace's mission is to present, preserve, interpret, proselytize and advocate on behalf of avant-garde art, especially forms that may be vulnerable due to institutional neglect, their ephemeral nature, or politically unpopular content. Franklin Furnace is dedicated to serving artists by providing both physical and virtual venues for the presentation of time-based visual art, and unforeseen contemporary avant-garde artforms ; and to undertake other activities related to these purposes. Franklin Furnace is committed to serving emerging artists ; to assuming an aggressive pedagogical stance with regard to

⁶⁷ Accessible à l'adresse www.e-flux.com/announcements/a-little-bit-of-history-repeated/ . Consulté le 9 janvier 2016.

the value of avant-garde art to life ; and to fostering artists' zeal to broadcast ideas".

2004 : Yoko Ono re-performe sa performance *Cut Piece* à la galerie Ranelagh à Paris. **2004** : Mediamatic d'Amsterdam organise une soirée de re-enactments". **2004** : Velveeta Krisp, en collaboration avec Leena Minifie, Rachel Racecar, Karen Moe, Tyler Wheatcroft, Ali Lohan, Julie Sargosa et Julianna Barabas présente *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann". **2004** : *Experience, Memory, Re-enactment*, exposition et série de conférences au Piet Zwart Institute (Amsterdam) qui explorent l'expérience et la mémoire personnelle et collective. Ce projet est centré sur la création d'un lieu entre l'histoire et les voix personnelles en cherchant des pratiques contemporaines pour trouver des moyens de réécrire une histoire sur de « grands hommes » et de « grand évènements ». Dans ce projet, l'accent est mis sur la construction de ce que nous vivons et de ce que nous mémorisons. **2005** : Marina Abramović réalise *Seven Easy Pieces* au Guggenheim dans le cadre de Performa 5. Inévitablement, elle est influencée par le *Four Pieces* de Robert Morris réalisé dans le même musée en 1993. Les deux évènements sont filmés par Babette Mangolte. Dans les deux cas, l'idée est d'améliorer des performances des années 60 et 70. Pendant longtemps (12 ans), ni Abramović ni la critique ne mettent l'accent sur la ressemblance entre ces deux évènements. Ces recherches permettent de situer l'origine du re-enactment en performance en arts visuels dans les années 90. (Robert Morris en 1993 et James Lee Byrnes en 1994). **2005** : Robert Blackson organise *Once More... With Feeling*. Blackson clarifie sa position vis-à-vis du re-enactment :

As a curator of both contemporary and culture, I am interested in researching and displaying the dependency between these sprawling disciplines. My curiosity about reenactment developed from this commitment three years ago, when I curated the exhibition *We Could Have Invited Everyone*. This group show centered on artist and self-made monarchs who have created their own contries. Filled with the flags, national anthems, passports, constitutions, crowns, and other symbols of sovereignty from these countries, the exhibition,

⁶⁸ Accessible à l'adresse

http://franklinfurnace.org/about/institutional_history/organizational_overview.php . Consulté le 10 janvier 2016.

⁶⁹ Accessible à l'adresse www.mediamatic.net/8571/en/re-enact . Consulté le 10 janvier 2016.

⁷⁰ Dans *Perform, Repeat, Record*, op. cit., p. 430).

which included a naturalization station where you could create and join your own country, was infused with a spirit of independence and activism”.

2005 : *History of Disappearance* est une collaboration de Franklin Furnace Archive et du Baltic Centre for Contemporary Art (UK). L’exposition est organisée par Britta Wheeler, Courtney J. Martin, Martha Wilson et Nicola Hood. Elle présente l’art de la performance et son institutionnalisation et 35 livres d’artistes sont présentés à cette occasion. La performance y est « exposée » par une vaste collection d’enregistrements vidéo. **2005** : Artur Zmijewski refait l’expérience de Stanford sous le titre *Repetition*, dans le pavillon polonais à la Biennale de Venise. En 1971, le professeur de psychologie Philip Zimbardo utilisait les étudiants dans la fameuse prison expérimentale de Stanford pour des études sur les effets psychologiques du milieu carcéral et sur le comportement face à l’autorité. **2005** : *After the Act : The (Re)Presentation of Performance and Wieder und Wieder : Performance Appropriated*, exposition organisée par Barbara Clausen au Mumok. **2006** : The Two Gullivers performent *Hommage à Yves Klein* à l’Atelier Presse Papier à Trois-Rivières en se référant aux *Anthropométries* d’Yves Klein (1960). **2006** : Johannes Zits re-enacte les *Anthropométries* d’Yves Klein à la Grunt Gallery à Vancouver. **2006** : *Stars and Dictators*. La performance est construite sur des archives réelles de l’Albanie au cours de la période communiste. Les images utilisées sont des enregistrements où apparaît Enver Hoxha, le dirigeant du pays, qui s’adresse au peuple albanais. Les enregistrements utilisés pendant la performance sont présentés à l’envers. Le mot « envers » en français est presque identique au prénom « Enver ». **2006** : Barbara Clausen publie *The (Re)Presentation of Performance Art*. **2006** : André Lepecki, un théoricien de la danse, re-enacte les *18 Happenings in 6 Parts* d’Allan Kaprow (1959) à la Haus der Kunst de Munich. **2007** : *A historic Occasion : Artists Making History* exposition du Massachusetts Museum of Contemporary Art, à North Adams. Dans ce projet, les artistes représentent des événements comme *Civil War*, *Battle of Verdun* et *Cold War*. L’exposition présente plus d’une trentaine d’œuvres réalisées en vidéo, sculpture et photographie. **2007-2008** : The Two Gullivers réalisent *Painting with Heart* à la galerie Joyce Yahouda, à Montréal. **2007** : Valie Export présente à la Biennale de Venise une vidéo installation de sa

⁷¹ Accessible à l’adresse http://wesclark.com/jw/once_more.html . Consulté le 13 janvier 2016.

performance pour film *Remote... Remote... Passenger*⁷². **2007** : *Art and Re-Enactment*⁷³, conférence à l'Australian National University à Canberra. **2008** : *Not Quite How I Remember It*, est une exposition à la Power Plant Contemporary Art Gallery de Toronto, et commissariée par Helena Reckitt, où elle met en évidence l'influence du passé sur le présent. **2008** : André Stitt, Beth Greenhalgh, Lee Hassall, Phil Babot et Roddy Hunter performent *Trace* pendant quatre jours au festival National Review of Live Art à Glasgow. **2008** : à la Renwick Gallery de New York, Lilibeth Cuenca re-enacte les performances suivantes : *Living Sculpture* de Piero Manzoni (1961), *Loving Care* de Janine Antoni (1992), *Blood Sings and Body Tracks* d'Ana Mendieta (1974), *The Artist's Kiss* d'Orlan (1977), *Art Must Be Beautiful* de Marina Abramović (1975), *Anthropométries* de la période bleu d'Yves Klein (1960) et *Vagina Painting* de Shigeo Kubota (1965)⁷⁴. **2008** : John Zeppetelli organise l'exposition *Re-constitutions* à la Galerie DHC à Montréal. **2008** : *Art As Life* est la rétrospective de Allan Kaprow à Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles. Dans le cadre de cette exposition, LACMA a coordonné « the recreations » of *Fluids* dans la ville. **2008-9** : *Re.Act.Feminism : Performancekunst der 1960er und 70er jahre heute*, est un projet organisé par Bettina Knaup et Beatrice E. Stammer en collaboration avec Academie der Künste, Berlin. **2008** Erika Fischer-Lichte publie *The Transformative Power of Performance : a new Aesthetics*, traduit par Saskya Iris Jain. Fischer avance que la performance reconstituée par un autre artiste devient une nouvelle performance même quand l'artiste respecte les matériaux de l'original. **2009-2014** : *Bauhaus 1-7* est une performance longue durée de The Two Gullivers où ils vivent et travaillent avec leurs enfants dans les espaces de leur exposition 24 heures sur 24. **2009** : *Tangooooooooooooo...*, une performance-réinvention (A. Kaprow) que The Two Gullivers performent pour le festival *VIVA ! Art Action*, à Montréal. *Tango* est inspirée d'une performance de Marina Abramović et Ulay, performée au premier Australian Sculpture Triennial, à Melbourne, en 1981. **2009** : *NOTES on a Return*, série d'évènements commissariés par Sophia Hao à Londres (ICA). C'est une expérience sur le l'acte de commémoration produit par les

⁷² Accessible à l'adresse www.dailymotion.com/video/x78qdr_rencontre-avec-valie-export-cinemas_creation . Consulté le 18 janvier 2016.

⁷³ Accessible à l'adresse <http://hrc.anu.edu.au/archive> . Consulté le 18 janvier 2016.

⁷⁴ Accessible à l'adresse http://jameswagner.com/2008/03/lilibeth_cuenca_1.html . Consulté le 18 janvier 2016.

matériaux, documents numériques, dessins et objets présentés en direct. Sophia Hao a participé en 1992 à la reconstitution de *Counter-Bolide : returning earth to earth*, une œuvre de l'artiste brésilien Hélio Oiticica (1978) réalisée à Rio de Janeiro deux ans avant sa mort. **2009** : La galerie d'art de l'Université de York, à Toronto, reconstruit *The 1984 Miss General Idea Pavilion* trente-deux ans après l'incendie qui l'a détruit en 1977 :

The construction and destruction of *The 1984 Miss General Idea Pavilion* is documented at the AGYU by the recreation of two key exhibitions by Canada's legendary artistic trio, General Idea. General Idea's *Going Thru the Notions* and *Reconstructing Futures* were first exhibited at the Carmen Lamanna Gallery in 1975 and 1977 respectively. Contributing to the exhibition through loans are the Art Gallery of Ontario, the National Gallery of Canada, the Carmen Lamanna Estate, and General Idea⁷⁵.

2009 : Jennifer Doyle invite Ron Athey à performer *Resonate/Obliterate* à l'Université de Californie. **2009** : Robert Morris refait *Bodyspacemotionthings* à la Tate Modern. L'idée de ce projet avait été proposée pour la première fois en 1971. Elle avait toutefois été annulée 4 jours plus tard, car jugée dangereuse pour le public. **2009** : *Cleaning The Hause*, workshop à la résidence de Marina Abramović, à Malden Bridge, pour préparer *The Artist is Present*. Nous y avons participé⁷⁶. Une capsule vidéo sur le site Internet du MoMA Multimedia en fait état⁷⁵. **2010** : Paula Orrell publie *Marina Abramović and the Future of Performance Art*. **2010** : *The Artist is Present*, rétrospective de Marina Abramović au MoMA, à New York. Marina Abramović, avec des performeurs, pour la plupart artistes de la danse, y a reperformé des performances de Marina Abramović et Ulay. Dans l'exposition se trouvaient des documents vidéos, des photos et des objets utilisés pour les performances réalisées dans le passé. Abramović réalise la plus longue performance de sa carrière artistique (716 heures), intitulée *The Artist is Present*. **2010** : *Gesture –*

⁷⁵ Accessible à l'adresse <http://theagyuisthere.org/everywhere/?p=1944> . Consulté le 19 janvier 2016.

⁷⁵ Accessible à l'adresse www.moma.org/explore/multimedia/videos/96/570 . Consulté le 24 septembre 2013.

⁷⁶ Voir Klaus Biesenbach (dir.), (2010). *Marina Abramović : The Artist is Present*, New York, The Museum of Modern Art, 224 p.

Performance and Sound Art, est une exposition de groupe au musée d'art contemporain de Roskilde, au Danemark. Cette exposition met en valeur l'œuvre en tant qu'action et processus. **2010** : *Spearheaded*, présenté par Boris Nieslony (Black Market Group) sur Facebook, est une performance, contestation comme anti-re-enactment. **2010** : l'académie des beaux-arts de Vienne accueille la conférence *This Sentence is Now Being Performed : Research and Teaching in Performance Art*. **2011** : Robert Wilson met en scène *The Life and Death of Marina Abramović*, qui (re)raconte la vie de Marina Abramović. Le paradoxe est que le théâtre et la performance en art visuel, « des ennemis éternels », se réunissent pour raconter la même chose : la « vraie vie ». **2011** : Le Costume Institute (au MoMA) organise l'exposition *Savage Beauty*, une rétrospective Alexander McQueen™ de 1994 à 2010. McQueen s'inspire de différentes sources : Hitchcock (collection *The Birds*, 1995), Dante (collection 1996-7), les meurtres de la dynastie Romanov (collection *Joan*, 1998-9) et le film *The Shining* de Stanley Kubrick (collection *The Overlook*, 1999-2000). En 2000, McQueen présente la collection *Untitled*, où il réinvente la burka. Pour la collection *Supercalifragilistic* (2002-2003), il fait référence à la mort de Marie-Antoinette et s'inspire des scènes de cabaret allemandes (1920-40). L'exposition est organisée par Andrew Bolton et Harold Koda. Elle est accompagnée par un catalogue éponyme™. **2011-2012** : Gabriella Guannachi, Nick Kaye et Michael Shanks publient *Archaeologies of Performance : Acting, Performing, Being*. Cette publication traite de questions majeures sur la présence comme concept et pratique en théâtre et en performance. **2011** : *Gullivers' Rehearsal : Drawing into Performance*, à la Loop Gallery de Toronto et re-enactment de *Nightsea Crossing* (Marina Abramović et Ulay, 1981-1987) au Nathan Phillips Square. **2013** : Group GIP, groupe d'interventions performatives créé par The Two Gullivers à l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). **2013** : *conférmance* intitulée *L'art de la*

⁷⁸ Pour Alexander McQueen la *reprise* en création est primordiale. Sa collection *It's Only a Game* (2005), est une inspiration de film *Picnic at Hanging Rock*. La culture des gangs de rues influence sa collection de 2006 à travers des films comme *La Haine* (Mathieu Kassovitz) et *La Reine Margot* (Patrice Chéreau). Toujours en 2006, il s'inspire d'un autre film, *Lord of the Flies* de Peter Brook (1963). En 2006-2007, la collection porte la signature de la bataille barbare de Culloden (Écosse). En 2007, McQueen présente la collection *Sarabande* inspirée par le film d'horreur *Barry Lyndon and Iconic eccentric Marchesa Casati* (1975). La création de Alexander McQueen montre la corrélation entre le passé et le présent.

⁷⁹ Accessible à l'adresse <http://conceptoff.blogspot.ca/2011/12/alexander-mcqueen-complete-runway.html> . Consulté le 20 janvier 2016.

performance, avant et après, présentée par The Two Gullivers pour la première fois au laboratoire de recherche en esthétique de l'UQTR. **2013** : The Two Gullivers re-performe *Nightsea Crossing* pour la deuxième fois dans le lieu d'origine de la performance, au Nathan Phillips Square, en parallèle au Luminato Festival, où Marina Abramović présente *The Life and Death of Marina Abramović*, en collaboration avec Robert Wilson. Pendant cet événement, Abramović est invitée à présenter *Prototype*, une méthode qu'elle prévoyait pour son institut (le Marina Abramović Institute ou MAI) à Hudson. Actuellement, le MAI existe seulement sur Internet⁸⁰. En 2007, Marina Abramović a acheté un bâtiment à Hudson pour la présentation de la performance, mais le concept a changé et cette initiative n'a pris forme que virtuellement. **2013** : Amelia Jones présente l'exposition *Les traces matérielles, la temporalité et le geste en art contemporain* (galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal). The Two Gullivers exposent les dessins préparatoires de *Bauhaus*, qui montrent The Two Gullivers avec leurs enfants dans des scènes de la vie quotidienne. **2014** : le musée de la performance⁸¹ est fondé par The Two Gullivers pour la présentation et la préservation de la performance. **2014** : Amy Bryzgel publie *Continuity and Change : Performance Art in Eastern Europe since the 1960's*. Elle y aborde la contribution des artistes de l'Europe de l'Est en performance. Nous, The Two Gullivers, figurons dans la liste (p. 119). Le but de cette publication est de donner un aperçu de la performance en art contemporain dans les pays de l'Est, « oubliés » par les chercheurs, surtout ceux d'Amérique du Nord. **2014** : *Re:akt! Reconstruction, Re-enactment, Reporting*, livre de Caronia, Janas, et Quaranta qui devient une référence majeure sur les événements de re-enactment en art contemporain, décrivant entre autres les liens entre les aspects historiques et sociaux. **2014** : The Two Gullivers présentent différentes conférences sur les enjeux du re-enactment en performance : *Performance Art : Rehearsal into re-enactment* à l'Université de New York dans le cadre des Artist Lecture Series ; *The Two Gullivers; la Performance et son double* à l'UQTR, et *The Two Gullivers; usure et théâtralité de la performance*, dans le cadre d'*Action ! Imaginaire de la performance*

⁸⁰ Accessible à l'adresse www.mai-hudson.org/ . Consulté le 20 janvier 2016.

⁸¹ Accessible à l'adresse www.museedelaperformance.com/ . Consulté le 14 décembre 2015.

⁸² Dans la revue *IDEA : arta + societate*, vol. 45, p. 109-160.

et de la performativité dans la théorie, l'art et la société, journée d'étude RADICAL/figura, au centre de recherches sur le texte et l'imaginaire de l'UQAM. **2014** : re-enactment ; The Two Gullivers performent Marina Abramović et Ulay avec le public, au Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul. The Two Gullivers re-enactent notamment *Drawing-moving-table* pendant un mois. Le public est invité à faire l'expérience de l'objet, une roue allemande réinventée (table mouvante) pour dessiner tête-bêche pendant la performance. **2014** : à la Galerie Joyce Yahouda, The Two Gullivers performent pendant 40 heures *Le souffle d'artiste* en soufflant 2 000 ballons blancs en référence à Piero Manzoni (1960). **2015** : la Fondation Jean Pierre Perreault invite The Two Gullivers à réaliser la performance *Quand le dessin devient performance* pour le lancement du livre *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Le chapitre 5 est intitulé : « Flutura Preka et Besnik Haxhillari : Les Deux Gullivers et Marina Abramović. Récit d'une transmission vivante en performance* ».

The Two Gullivers construisent la performance en s'inspirant des cahiers de dessins de Jean Pierre Perrault qui se trouvent actuellement à la BANQ (Bibliothèque et Archives nationales du Québec), à Montréal. **2015** : *Genèse*, exposition que The Two Gullivers présentent à la Galerie Joyce Yahouda en lien avec la thèse de Besnik Haxhillari intitulée *Le processus de création de la performance à travers le dessin préparatoire. Exemple de The Two Gullivers*. **2015** : le MAI (Marina Abramović Institute) est représenté par The Two Gullivers à l'exposition Open Tirana, en Albanie. **2015** : *Voyages transparents/Transparent Travel*, reprise de The Two Gullivers et en même temps minibiennale performative qui a lieu parallèlement à la Biennale de Venise, avec la participation de plusieurs artistes nationaux et internationaux. **2015** : les conférences TED invitent Marina Abramović. Le titre choisi pour cet événement est : *An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection*, où elle parle de sa carrière en mettant l'accent sur quelques performances, par exemple *Rythm 0*. Dans une atmosphère théâtrale, complètement dans l'imaginaire,

⁸³ Anne Benichou (dir.) (2015). *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Presses du réel, 544 p., p. 109-121.

le public vit la performance : il ne voit rien, il écoute seulement la voix d'Abramović⁸⁴. **2015** : The Two Gullivers propose le terme « performance sociale », pour une performance en art visuel à laquelle participent différentes catégories des performeurs : étudiants, artistes de la danse, chômeurs, retraités, élèves, sont différentes professions et positions sociales. La performance se construit sur une scène en trois dimensions comme un « happening » où tout se mélange : le performeur, l'artiste et le public. L'artiste joue le rôle de metteur en scène, mais il peut également participer à l'action. **2016** : *Quand le public devient acteur ; la scène en trois D comme une plateforme du « happening » collective. L'objet de la performance et le public*, conférence présentée par The Two Gullivers au colloque international *Le théâtre et les cinq sens. Théories, esthétiques, dramaturgies*, à Paris, le 14 juin⁸⁵. **2016** : The Two Gullivers reconstituent leurs archives après un incendie en janvier 2015 et continuent la création performative et la recherche en performance.

Ce chapitre a été écrit comme une longue liste qui contient un certain nombre d'évènements dans l'histoire de la performance. La performance a maintenant une longue histoire et il est impossible de mentionner tous les évènements autour de cette discipline dans l'art visuel. Cette liste m'a aidé à voir en détail comment la performance en tant que genre artistique a été développée depuis ses origines jusqu'à nos jours. Entre autres choses, à l'intérieur de ce chapitre, j'ai présenté certains de nos activités, réalisés sous le nom d'artiste The Two Gullivers, afin de comprendre comment nous avons commencé à œuvrer dans la performance et comment nous avons participé à des évènements importants dans différents pays.

⁸⁴ Source : correspondance électronique entre The Two Gullivers et Marina Abramovic, le 23 décembre 2015.

⁸⁵ Accessible à l'adresse www.fabula.org/actualites/colloque-le-the-tre-et-les-cinq-sens-theories-esthetiques-dramaturgies_70241.php . Consulté le 30 septembre 2015.

CHAPITRE III

MARINA ABRAMOVIĆ ET LE RE-ENACTMENT

Le troisième chapitre présente une analyse détaillée des trois performances suivantes de Marina Abramović : *Seven Easy Pieces*, *The Artist is Present* et *Life and Death of Marina Abramović*.

La performance est une œuvre du présent et de la présence – qui apparaît et se réalise dans l'*ici et maintenant*. Mais cette définition est problématisée quand le spectateur ou un chercheur, comme dans mon cas, ne peut être présent lors de chaque évènement performatif. Jusqu'à présent, la performance a été documentée sur différents supports : photographies, récits, objets et vidéo-enregistrements, auxquels s'ajoute désormais le re-enactment comme pratique alternative de documentation. Toutefois, même en cas de re-enactment, la documentation « classique » ne doit pas être négligée. Ainsi, j'ai choisi les trois œuvres précitées pour mettre en évidence l'existence de la performance, aux yeux du « regardeur » (ou du chercheur), dans trois situations (formes) différentes :

- 1) **À travers la documentation** : je n'ai pas participé directement à *Seven Easy Pieces* ; Je n'étais là pas non plus lors de sa présentation ; j'ai toutefois construit une expérience personnelle grâce à la consultation de ses archives.
- 2) **En tant que participant en direct** : pour *The Artist is Present*, j'ai visité l'exposition à plusieurs reprises en plus de participer comme interprète (reperformeur).

- 3) **En tant que témoin d'une mise en scène théâtrale inspirée de la performance** (comme une adaptation-reprise) : *Life and Death of Marina Abramović* n'est pas un événement lié directement au re-enactment, mais j'ai suivi de près sa mise en scène ainsi que la collaboration entre Marina Abramović et Robert Wilson. Dans ce cas, les performances d'Abramović et Ulay ont servi de sujet.

3.1 *Seven Easy Pieces*

L'écriture de ma thèse est basée non seulement sur une participation directe à mes performances ou aux performances d'autres artistes, mais j'ai aussi décidé d'« expérimenter la performance comme documentation » (Jones, A. 1997). Je n'étais pas présente pour *Seven Easy Pieces* et, en 2005, la question du re-enactment était encore en émergence et très peu définie. Pour commenter et analyser ces performances, j'ai choisi la méthode de l'expérience par la documentation de la performance, proposée par Amelia Jones qui, prenant l'exemple de "*Presence*" in *Absentia* (1997), commence comme suit : « I was three years old, living in Central North Carolina, when Carolee Schneemann performed *Meat Joy* (1964) ». Pour ma part, je commence ainsi : « I was not there when Marina Abramović performed *Seven Easy Pieces* ». Intriguée par le discours du re-enactment et par ses conséquences théoriques pour ma thèse, le seul moyen pour moi d'y poser un regard relativement neutre était la consultation de la documentation vidéo. Heureusement, les *Seven Easy Pieces* filmées par Babette Mangolte se trouvent à la médiathèque du musée d'art contemporain de Montréal. J'ai préféré les consulter seule, chez moi⁸⁶, selon une méthode de participation directe. Dans cette perspective, le document est à la fois, comme le dit Jones, « as a sort of oral story » où je dois être présente « to get the

⁸⁶ *Seven Easy Pieces*, accessible à l'adresse <https://archive.org/details/ubu-abramovic-seven>. Consulté décembre 2014.

story right »⁸⁷. Rappelons que l'objectif de ma thèse est de repérer les problèmes (enjeux) du re-enactment comme méthode de reconstitution de la performance. Ainsi, je présente ici les *Seven Easy Pieces* à travers une perspective analytique comparative entre la copie et l'original.

Les années 2000 sont marquées par une prolifération d'évènements de re-enactment. C'est dans ce contexte, et dans le cadre du festival *Performa*, fondé par Roselee Goldberg, que Marina Abramović réalise en 2005 l'évènement *Seven Easy Pieces*, au musée Guggenheim, à New York. Elle y présente des re-enactments de sept performances historiques de Joseph Beuys (*How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965), de VALIE EXPORT (*Action Pants : Genital Panic*, 1969), de Vito Acconci (*Seed Bed*, 1972), de Gina Pane (*The Conditioning*, 1973), de Bruce Nauman (*Body Pressure*, 1974) et de Marina Abramović (*Lips of Thomas*, 1975 et *Entering The Other Side*, 2005).

Avec cet évènement, Marina Abramović renouvelait des performances des années 60 et 70. Elle les présentait en les inscrivant dans sa propre démarche artistique. Il ne s'agissait pas pour elle de s'en tenir de manière stricte à la version originale, elle intervenait dans les performances qu'elle remettait en acte mais aussi en scène (parce qu'il s'agit bel et bien d'une scène), non seulement pour rendre hommage aux pièces originales, mais également pour y intégrer ses préoccupations personnelles. Ne sommes-nous pas dans la même vision de la reprise qu'en 1993, quand Robert Morris reconstituait ses œuvres des années 60 et 70 ? Le film de Babette Mangolte commence ainsi :

Performance,
time-based art,
features the physicality
of the artist's body
in front of a live audience.

⁸⁷ Jones (1997), *op. cit.*, p. 11.

In *Seven Easy Pieces*,
 Marina Abramović re-enacted
 seminal performance works
 by her peers,
 dating the 1960s and 1970s,
 interpreting them as one would
 a musical score.

The seven works
 were performed
 for seven hours each,
 over the course of one week :
 November 9-15, 2005
 at the Guggenheim Museum,
 in New York City.

Dedicated to Susan Sontag⁸⁸

Les *Seven Easy Pieces* sont présentées ici dans le même ordre qu'en 2005. Les sept performances se réalisent sur le même lieu, une scène en trois dimensions en forme de podium rond qui diffère de la scène à l'italienne, laquelle est un cube ouvert face au public. Abramović choisit les performances qu'elle connaît :

I knew about through the rumours and the people talking as witnesses who saw it. But I never saw any of them. I felt like I was in the position of an archaeologist, literally, that you go through the leftover material and put the story together. In the case of Bruce Nauman, who was my first choice, for the first day, it was easy, because his piece was only instructions [*Body Pressure*, 1974]⁸⁹.

⁸⁸ Marina Abramovic était l'amie de Susan Sontag (disparue en 2004) les quatre dernières années de sa vie.

⁸⁹ Hans Ulrich Obrist (dir.) (2010). *Marina Abramovic & Hans Ulrich Obrist*, Cologne, Walter König, 192 p., p. 65.

3.1.1 *Body Pressure*

*Body Pressure*⁹⁰ commence par l'acoustique du hall du Guggenheim. On entend ensuite le son d'une cloche d'église qui attire l'attention (Banggggggg...). Abramović apparaît dans un uniforme bleu foncé. La scène est construite en bois naturel. Abramović entre en action avec une immense vitre sous la commande de sa propre voix enregistrée (texte de Nauman, 1974) :

Body Pressure⁹¹

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.

Form an image of yourself (suppose you had just stepped forward) on the opposite side of the wall pressing back against the wall very hard.

Press very hard and concentrate on the image pressing very hard. (the image of pressing very hard)
Press your front surface and back surface toward each other and begin to ignore or block the thickness of the wall. (remove the wall)

Think how various parts of your body press against the wall; which parts touch and which do not.

Consider the parts of your back which press against the wall; press hard and feel how the front and back of your body press together.

Concentrate on the tension in the muscles, pain where bones meet, fleshy deformations that occur under pressure; consider

⁹⁰ L'original de Bruce Nauman avec le même titre date de 1974.

⁹¹ Accessible à l'adresse www.warmenhoven-venderbos.com/body-pressure-conceptual-performance-art-by-bruce-nauman/. Consulté le 12 juin 2015.

body hair, perspiration, odors (smells).

This may become a very erotic exercise.

L'intention de Marina Abramović est de réinterpréter les performances comme un « musical score ». Tout d'abord, Bruce Nauman n'avait pas de vitre pendant sa performance de *Body Pressure*. Le défi est élevé. Le public est invité à presser son corps contre un mur et le corps pressé déformé ne reflète aucune image. J'ai souvent répété que *la performance est devenue une incontestable mise en scène*, quand en fait il s'agit de la vraie vie. Dans le cas présent, la performance est « en représentation », même si le corps du performeur est bel et bien réel. L'interprétation de l'original change, comme au théâtre. Nauman presse son corps contre un mur et Abramović contre une vitre, or la performance se modifie par la reprise en l'absence de l'artiste d'origine :

You can take the pile of the paper of instructions home and you can do it, if you want. There where no instructions. I ask him for the permission, which he gave, but that was actually not necessary, because it was instructions given to the public in the gallery. He never performed the piece himself⁹².

Shinya Watanabe commente cette différence entre original et copie en mettant en lumière les connaissances en science de Nauman :

Before acquiring an M.A., Nauman studied mathematics and physics. The sentence, "Form an image of yourself on the opposite side of the wall pressing back against the wall very hard" is mathematically correct. The reason why physical balance does not collapse when someone pushes against a wall is that the wall pushes back a pushing body with equal force⁹³.

Dans l'original, Nauman, avec ses mots, plaçait le public dans l'imaginaire. Au contraire, la représentation d'Abramović devient transparente. Ce n'est toutefois pas le plus important, non plus que la performance physique d'Abramović. Ce qui

⁹² Obrist (dir.) (2010), *op. cit.*, p. 65.

⁹³ Accessible à l'adresse www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html . Consulté le 23 juillet 2015.

importe, c'est que l'image de cette performance fait oublier celle d'origine. À travers cette expérience, je perçois la vitre comme un écran, un rapport avec la technologie dans lequel l'imaginaire de Nauman disparaît. Même esthétiquement, la performance d'Abramović est différente. Son corps absorbe tout l'héritage visuel. La posture et les gestes sont identiques, mais le fait de remplacer le mur par une vitre met en question la capacité du re-enactment comme une méthode efficace de reconstitution de la performance à la manière d'une « pièce musicale ». Le re-enactment est devenu une méthode de transmission, mais l'interprétation nouvelle ne remplace pas l'original et sa documentation. Dans *Body Pressure*, Nauman demandait au spectateur de devenir performeur. Au premier regard, Abramović semble concentrée ; or, en regardant plus attentivement, je discerne plutôt une « posture héroïque⁹⁴ ». J'oserais même dire une posture théâtrale, une théâtralité⁹⁵. Dans cette performance, son corps est une image transgressée. En uniforme bleu foncé, elle se tient debout, tête haute et regard vers l'horizon, pour une fois sans maquillage : elle ressemble plus à un homme qu'à une femme. Son corps est travesti, il devient Aphrodite, ni homme, ni femme, et néanmoins les deux en même temps. Sous le communisme, (et Abramović connaît bien ce régime), les femmes étaient habillées comme des hommes afin de mettre l'accent sur l'égalité. Ce type d'uniforme donnait à la femme, selon l'idéologie communiste, une image plus forte qu'elle ne l'est en réalité.

⁹⁴ Dans le cadre du réalisme socialiste, en Albanie, l'artiste travaillait sous la tutelle idéologique du communisme. Les artistes devaient présenter l'homme (la figure humaine) dans une *posture héroïque*. Cette posture était une représentation, par exemple d'un travailleur qui marche avec la tête haute, musclé, sûrs de lui, etc. Cette figure du « réalisme » socialiste n'était nullement réaliste. Le réalisme socialiste oblige l'artiste à représenter la réalité dans une atmosphère révolutionnaire – c'est une exagération de la réalité.

⁹⁵ Concept développé dans différentes disciplines : théâtre, psychanalyse, sociologie, anthropologie, économie ou politique. Il apparaît vers le début du XX^e siècle dans les mouvements d'avant-garde (voir Menez Chapleau (2006) « Redéfinir la théâtralité », *Effets de présence*). Selon Josette Féral (1988), la théâtralité est une « somme de connotations péjoratives ». La théâtralité comme notion est apparue avec la modernité et a été théorisée dans les années 1960. Par la suite, cette notion a pénétré les arts visuels. Voir Michael Fried (1990), *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard.

Je pose ici un regard assez critique sur l'interprétation d'Abramović pendant ses re-enactments. En effet, ma position est un peu complexe, car je suis une artiste de performance qui aime l'art d'Abramović. Je suis toutefois en désaccord avec certains de ses choix. L'esthétique présentée par Marina Abramović assume la dimension institutionnelle et le fonctionnement de la performance présentée dans un musée comme le Guggenheim. Alors que les performances et les artistes des années 60 et 70 véhiculaient plutôt une image de vulnérabilité, une esthétique de la *performance povera* (en référence à l'arte povera⁹⁶). *Body Pressure* revu par Abramović peut être comparé à la sophistication d'un écran dernier cri, opposé au mur de la performance originale. Ce mur aussi lisse qu'une vitre devient ainsi un indice de la théâtralité du re-enactment, de la même manière qu'au théâtre on remplace l'objet réel par un objet « butaforik⁹⁷ ».

Le théâtre se caractérise par l'utilisation d'objets, ou pour mieux dire l'utilisation de faux objets, qui ne sont pas vrais. Au XV^e siècle, dans le théâtre italien, il est utilisé le mot « buttafuoria » qui signifie « fake » en anglais et « faux » en français. Ce mot est utilisé dans cette période importante du développement du théâtre dans la pratique de la reproduction des objets destinés à être utilisés dans le décor de la scène et pour le jeu de l'acteur. (The Two Gullivers, Paris, 2015).

Une vitre n'est pas un mur et la re-performance n'est pas la performance originale, mais une nouvelle performance qui fait référence à l'ancienne. Abramović est une artiste, elle peut donc transformer la performance :

So I had to visualize and figure out how to do it. I pre-recorded my voice in a loop and did seven hours and instead of wall, like he suggests, I used transparent glass, so the public can really see the pressure from the other side. (Obrist (dir.) (2010), *op. cit.*, p. 65).

⁹⁶ Arte povera est un mouvement artistique apparu en 1967 (voir Germano Celant (1969), *Arte Povera*).

⁹⁷ « Butaforikë » est un mot albanais dérivé de l'italien (*buttafuoria, butta-fuori*), dans le domaine du théâtre, mais aussi dans les arts visuels, plus précisément dans la sculpture.

Ainsi, l'intention d'Abramović n'était pas seulement de représenter la performance. Elle se plaçait également dans une histoire de la performance, rappelant l'artiste d'origine qui présentait ses instructions en laissant l'œuvre à l'imaginaire de son public, tout en inscrivant sa propre vision dans la nouvelle œuvre.

3.1.2 *Seedbed*

Seedbed Seedbed est une performance réalisée par Vito Acconci en 1972 à la Sonnabend Gallery à New York.

Après avoir vu le film de Mangolte sur *Seven Easy Pieces*, j'ai vérifié les photos de l'original de *Seedbed* de Vito Acconci sur Internet. Dans l'original, l'artiste apparaît en action et le public est représenté par l'image d'une femme seule dans la galerie où a lieu la performance.

Il n'y pas d'images de la version d'Abramović, car la caméra est placée de telle sorte qu'elle ne saisisse que le public. Une scène ronde confinée par un mur en bois garde le public sous contrôle de façon discrète. Il est avec l'artiste et sans l'artiste en même temps. La voix d'Abramović remplit l'espace. Elle contrôle le public, qui commence à réagir en faisant du bruit et Marina Abramović interagit : « This is a revolution. Do I produce such a sexual energy ? » Toutefois, je me suis toujours demandé pourquoi elle a décidé de ne dévoiler aucune image de cette action. En 2013, j'ai posé la question à Babette Mangolte, pour qui le but n'est en aucun cas de montrer les images d'Abramović. Je lui ai demandé si elle possédait des enregistrements de l'interprétation d'Abramović (masturbation féminine). Elle m'a fait comprendre qu'il n'en existe pas. Lors de la conversation entre Obrist et Marina en 2009, celle-ci explique pourquoi :

I asked him for the permission which he gave me, and it was very interesting because in the instructions he said that he should never be visible, but there are clearly photos existing of him under the stage. I asked about the photo and he said it was a mistake and he was too late⁹⁸.

Pourquoi Abramović choisit-elle des performances réalisées par des hommes ? Le changement de sexe souligne le changement de contexte. L'aspect « héroïque à la Abramović » (forte comme un homme) prend de l'ampleur et la présence originale en perd. Le *Seedbed* n'est plus un Seedbed. Scientifiquement et biologiquement, la masturbation de la femme diffère de celle de l'homme. Comment est-il possible de se masturber pendant sept heures ? Si la performance est la « vraie vie », alors il s'agit ici d'une exagération de la vie. Mon hypothèse est donc que, même si Abramović se trouve en dessous de la scène, cette performance est une représentation. Sa voix est diffusée par un système de son en dessous de la scène. On voit clairement le public qui touche le haut-parleur pour mieux saisir « l'acte imaginaire » d'Abramović. Le public monté sur la scène entend la voix d'Abramović dans les haut-parleurs, tout comme moi qui suis assise sur une chaise devant un écran en train d'imaginer Abramović... L'artiste devient fantasme sexuel pour le public : des personnes allongées esquissent d'ailleurs des mouvements sexuels en touchant le plancher de la scène. Le public participe à ce fantasme mis en scène par l'artiste.

Il était difficile pour le public de regarder une performance durant sept heures et Abramović n'était pas davantage capable de produire un discours sexuel d'une telle durée sans l'avoir préenregistré. Pourtant, selon Abramović, Acconci a réalisé cette performance sans l'aide des enregistrements.

I asked him for permission, which he gave me, and it was very interesting because in the instructions he said that he should never be visible, but there are clearly photos existing of him under the stage. I asked about the photo and he said it was a mistake and he was too late. The second thing I asked about was if he recorded, because he was talking for hours, you know, while he was masturbating. He said that was actually another mistake, he never recorded.

⁹⁸ Obrist (2010), *op. cit.*, p. 65-66.

So I have seven hours of recorded material, he didn't have any of this own piece⁹⁹.

En fait, si Abramović ne voulait pas être vu par le public, elle devrait écrire le texte de la performance avant la présentation, selon les conseils d'Acconci. Et c'est exactement ce qu'elle a fait. Ce texte a déjà été publié dans le catalogue de l'exposition *The Artist is Present* (2010, p. 188).

Les performances longue durée accueillent en général un public mouvant, qui n'assiste pas à la performance du début à la fin, même si la durée est un aspect important de l'œuvre. Le public a donc une « mémoire fragmentée » de ce type de performances. Seul l'artiste vit la performance au complet. Je fais ce commentaire à partir de ma propre expérience, ayant suivi Marina Abramović de près à plusieurs reprises (MoMA, Serpentine Gallery et Sean Kelly Gallery).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 65-66.

3.1.3 *Action Pants : Genital Panic*

*Action Pants : Genital Panic*¹⁰⁰. Grand défi pour Marina Abramović qui performe *Genital Panic* pendant sept heures. Je suis née en 1970 et ma connaissance de cette performance et de VALIE EXPORT est tirée de photos noir et blanc.

VALIE EXPORT was very cooperative, but it was really difficult [*Action Pants: Genital Panic* 1969]. The piece was originally performed in a festival of porno movies, where she was kind of going around in open cut trousers, in between the rows. But the photographs which exist, one was made in the street, another was made in the studio, the third was staged up somewhere else: there was a lot of staging of those images, which is actually completely dis-informational of what really happened. So, from her story, from the images, I had to create a third thing¹⁰¹.

Selon le récit d'Abramović, la difficulté de la reconstitution, autrement dit les pièces manquantes du casse-tête, dirige l'artiste vers la création de la performance. Les traces de l'original n'assurent pas l'exactitude de la deuxième reprise, mais la deuxième reprise prend la place de l'original pour les générations futures. Cela signifie qu'Abramović remplace dorénavant VALIE EXPORT pour quiconque voudra reprendre la performance.

Quand Waltraud Lehner (VALIE EXPORT) réalise cette performance, le contexte est tout autre. À l'époque, une femme qui dévoile publiquement ses parties intimes risque de graves conséquences. Dans l'interprétation d'Abramović, le public s'exclame : « Put the gun down or use it ! », tandis que dans la première période de la carrière de VALIE EXPORT, il y a eu toute une campagne contre elle. Le contexte politique et social de cette époque est illustré dans une conversation entre Gary Indiana et VALIE EXPORT en août 1981 sur la provocation de l'actionnisme viennois :

¹⁰⁰ L'original a été réalisé par Valie Export en 1968 dans une maison de film expérimental à Munich.

¹⁰¹ Obrist (2010), *op. cit.*, p. 66-67.

GI

One thing you had in common was the big scandal you made in Vienna.

VE

Sure. For example I won a prize for a small political film, *Ping Pong*. The evening I got my prize I showed the Tap und Tast Cinema. “Is that a film? No!” the newspaper wrote the next day, “We don’t have witches now, we live in a modern time, but if we want witches, we must take VALIE EXPORT and burn her! She lets people touch her breasts, and she says, celluloid you can burn but VALIE EXPORT you can’t.” There was a great campaign against me in Austria¹⁰².

La reperformance *Genital Panik* ne suscite pas la même réaction du public. Nous sommes dorénavant dans un contexte politique et social très différent et VALIE EXPORT ne fait plus de performance :

[...] because, before when I made them, I was always speaking about, “How is a woman standing in this society.” How she must fight against society. And basically it was from my own experience, but you see, I no longer have this experience, because my life has changed over the last few years; and I can’t perform a lie. I had it really very hard and I felt all these things on my skin. Now that my thinking is changing, my life is changing, I cannot make performances with the same content¹⁰³.

Genital Panic ne fait plus « scandale », mais est devenu un divertissement. VALIE EXPORT, dans l’original, entrait dans un cinéma porno (lieu de la performance) avec les cheveux mal coiffés, l’air d’une femme en colère dénonçant les injustices sociales de l’époque. Son but était de confronter le public masculin à la présence sexuelle réelle d’une femme et non à une image sur un écran. L’image d’Abramović est construite sur scène, gratuite et pour le public. Elle est presque « encadrée ». Pourquoi ne bouge-t-elle pas comme dans l’original ? Pourquoi ne marche-t-elle pas dans les salles du Guggenheim avec sa mitraillette qui fait peur à tout le monde ? Le contexte de l’après 11 septembre 2001, où le monde lutte contre le terrorisme, ne le permettrait probablement plus. Ce qui inquiète aujourd’hui, ce n’est pas tant

¹⁰² Valie Export en conversation avec Gary Indiana, 1982, dans *BOMB Magazine* n° 3, récupéré de <http://bombmagazine.org/article/79/valie-export> . Consulté le 30 novembre 2017.

¹⁰³ *Ibid.*

l'intimité dévoilée dans un lieu public, mais une arme dans une foule. Notre mémoire collective globale est blessée par le terrorisme qui n'a plus de frontière.

Là aussi, la performance dure sept heures, alors que l'original a été réalisé en quelques minutes. Le temps est un caractère distinctif des performances de Marina Abramović, l'endurance dans un temps étiré à l'extrême. Cette reprise est très loin de la version originale.

En réinterprétant les *Seven Easy Pieces*, Marina et le mythe « Abramović » dépassent en notoriété les performances originales. Le public est figé devant elle comme devant *L'Origine du monde* de Courbet. VALIE EXPORT n'est plus là. Le public est confronté à la seule présence d'Abramović.

Ce constat amène la question suivante : devons-nous nous contenter d'une amélioration des archives existantes ou est-ce que la reconstitution représente le futur de la performance comme médium ? En effet, peu importe les problèmes que pose le re-enactment, les musées et les galeries ont besoin l'art puisse être exposé ou renouvelé. C'est l'artiste qui s'engage à changer ce qui a été dit et ce qui a été fait dans le passé, sans quoi il n'y aurait jamais eu un « urinoir¹⁰⁴ » (qui est un coup de génie) présenté comme la plus emblématique sculpture qu'un artiste puisse produire. J'aimerais relier cela à un discours de Schapiro¹⁰⁵ sur les valeurs de l'artiste :

Even if the artist cannot make a revolution in art, he is committed to the notion that the practice of painting is not the conservation of a style or of a way of working, that one does not create a method in order to then live by it and perfect it. The artist must be ceaselessly open to new possibilities and suggestions and is impelled by a restlessness and conception of integrity to search for means of developing and surmounting his actual style. In that respect he is like the most advanced natural scientist and mathematicians, who feel that there are always latent in problems unforeseen relationships that, if disclosed, would at once require a complete opening of the whole field and a

¹⁰⁴ Je parle bien sûr de *Fontaine* de Duchamp, un urinoir en porcelaine signé *R. Mutt*, qui date de 1917.

¹⁰⁵ Meyer Schapiro (1904-1996) est un historien de l'art américain connu pour son approche marxiste.

change in their habits of thought. He is like them in his willingness to entertain the most absurd and contradictory possibilities concerning his problems; even at the expense of his sanity with respect to all that he has done before, it is worth trying, and he is dissatisfied unless he has tried and discovered what might come out of it.¹⁰⁶

Genital Panic est une performance de référence dans la pratique artistique d'Abramović. Je me souviens encore de la vision et du sentiment que j'ai eus en janvier 2006 dans l'exposition *Balkan Erotic Epik* lorsque je suis entrée dans la galerie Sean Kelly à New York. *Balkan Erotic Epik* est une *Genital Panic* en version masculine et multipliée. Cette performance semble clairement être inspirée par VALIE EXPORT, et pourtant Abramovic n'a jamais mentionné son nom. Toutefois l'organe génital qui sort des pantalons de performeur est l'idée de VALIE EXPORT, c'est un élément qui a marqué l'histoire de la performance.

3.1.4 *The Conditioning*, first action of Self-Portrait

J'observe Marina Abramović couchée sur le dos, sur une structure de lit en métal (plateforme construite pour l'occasion). En dessous, il y a quinze bougies allumées. Ses cheveux effleurent le sol. Ce n'est pas accidentel. Les cheveux détachés augmentent l'intensité de la performance, car ils peuvent s'enflammer d'une seconde à l'autre. Mais elle contrôle tout : son corps, la flamme et le public. Le public a besoin de sentir la peur de l'artiste qui est en danger un peu comme dans un film de Hitchcock¹⁰⁷, dans lequel le spectateur doit suivre le héros et l'aider jusqu'à la fin, sans quoi il se sent coupable. Je dis cela parce qu'il m'est arrivé la même

¹⁰⁶ Schapiro cité par David Rosand dans la préface : *Experiments in the Everyday : Allan Kaprow and Robert Watts – Events, Objects, Documents*, New York, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, 1999., p.viii.

¹⁰⁷ *Dial M for Murder* est un film d'Alfred Hitchcock réalisé en 1954 avec Grace Kelly et Ray Milland.

situation/sentiment quand j'ai performé *Drawing-moving-table* avec Besnik Haxhillari (The Two Gullivers). Le public était inquiet, car mes cheveux risquaient de se coincer dans la roue.

Marina Abramović et Gina Pane, deux artistes femmes, ont utilisé leur corps comme moyen de représentation artistique et comme instrument de contrôle de leur intériorité.

The Conditioning, performé en 1973 par Gina Pane, durait un peu plus de 17 minutes. Abramović montre qu'elle est capable de prolonger cette performance jusqu'à sept heures, dans le but peut-être de forcer l'admiration du public. Dans la conversation avec Obrist de 2010, Abramović raconte :

Gina Pane's performance was much longer, but the woman who she lived with, who has her legacy, only allowed me to do one image. That was the one the bed with candles under it. Gina Pane made this image for something like 17 minutes. I think she was almost being spiteful by giving me this image, because she knew I want to do seven hours. This was the most difficult and the piece I feared the most. First of all, I never liked the candles, but at the same time they fascinate me, and then to do it for seven hours.¹⁰⁸

Elle souffre de la brûlure des bougies et est obligée de descendre de temps en temps. J'ai mentionné auparavant que, dans la définition du re-enactment, on doit expliquer l'exactitude de la copie par rapport à l'original. Mais que se passe-t-il si on double ou triple la durée d'une performance ? Selon ce qu'on a vu ces dernières années, prolonger une performance signifie la rehausser pour une exposition, donc exposer la performance. Exposer la performance veut dire que l'artiste d'origine doit être présent. Si ce n'est pas possible, on doit demander à l'interprète de le remplacer. Selon moi, une ambiguïté survient lorsqu'un musée, une galerie ou un commissaire veulent refaire la performance d'un artiste mort. Quelles décisions prendre ? Un commissaire ne peut répéter la performance sans aucune connaissance théorique : il

¹⁰⁸ Abramović en conversation avec Obrist, 2010, p. 68.

doit entreprendre des étapes importantes, car il y a une démarche artistique à suivre. En écrivant cela, il me vient à l'esprit qu'il serait nécessaire de former des « metteurs en scène de la performance ». Cette fonction ressemblerait à celle du metteur en scène¹⁰⁹ de théâtre. Actuellement, il semble que, pour la performance, la responsabilité du re-enactment revienne davantage à l'auteur. Toutefois, plus on se rapproche du théâtre du XIX^e siècle, plus la responsabilité revient au metteur en scène :

Le metteur en scène est sans doute un artiste. Comme pour tout artiste, le seul talent ne lui suffit pas. Il lui faut apprendre. Il me semble qu'avec uniquement du talent, on peut faire une bonne mise en scène, mais on ne fera pas une œuvre. Dans les pays de l'Est, où il existe depuis longtemps une formation à la mise en scène, sérieuse, structurée, sur cinq ans, la production théâtrale moyenne est presque toujours « regardable ». En revanche, on peut aussi dire que les savoirs et les techniques ne suffisent pas, qu'il faut ce quelque chose en plus, qui est le talent. Les deux étant d'ailleurs parfaitement conciliables. Dans *L'Espace vide*, Peter Brook, répondant à la lettre d'un jeune homme qui lui demande comment devenir metteur en scène, lui dit : « On devient metteur en scène en se disant metteur en scène, et ensuite on persuade les autres que c'est vrai »... « En se disant metteur en scène », cela veut dire : on se veut metteur en scène. [...] Stéphane Braunschweig a pu dire : « Il me semble que la mise en scène peut être enseignée comme n'importe quelle autre discipline, même si elle demande un certain nombre de qualités humaines et personnelles ». (Picon-Valin, B. 2001).

Puisque l'interprétation d'Abramović dure sept heures, des changements sont observables au cours du temps. Abramović est obligée de changer les bougies qui s'éteignent, et elle demande même l'aide du public. C'est alors que quelqu'un dans le public lui offre un grand couteau. Comment est-il possible de posséder un couteau de cette taille dans un musée comme le Guggenheim ? Y a-t-il des personnes qui assurent « le scénario de la performance » dans le public ? Sans doute, car Abramović ne laisse jamais rien au hasard. Elle est metteuse en scène et responsable de tout. Tout le monde sait qu'une bougie ne peut durer sept heures. Au cours de mes descriptions

¹⁰⁹ Le metteur en scène est une invention d'André Antoine en 1887.

commentées, je mets souvent l'accent sur les objets, qui sont essentiels, puisqu'ils font partie de la reconstitution de la performance. Comme au théâtre, les objets de la performance ont une importance particulière, car ils donnent sens à l'action, au geste. Avant d'aller sur scène, tout doit être testé pour éviter qu'un imprévu nuise à l'esthétique de l'action, même quand l'artiste interdit toute répétition. L'institution qui accueille la performance l'exige. C'est important. J'ai souvent assisté à des performances où l'artiste était blessé par une erreur de calcul. Aujourd'hui, la performance est institutionnalisée et des exigences de sécurité s'appliquent.

3.1.5 *How to explain Pictures to a dead Hare*

Pour cette performance¹¹⁰, Abramović, au cours de la cinquième soirée, est « déguisée » en Beuys. Je dis « déguisée » parce que la veste qu'elle porte n'est pas une simple veste. C'est l'image même de Beuys, sa signature, une image authentique de sa vie. Pour Beuys, la veste n'était pas un costume de scène, c'était lui-même.

Comme pour les autres performances, Abramović a obtenu la permission (indirectement) après la mort de l'artiste :

The Joseph Beuys piece was the most difficult to get the permission for [*How To Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965]. I got it from his wife. It was very interesting, because Joseph Beuys had only one image that he actually approved of, where he said that this is an image about the piece. He is sitting like a modern pieta with this hare on his lap. There are interesting programs by two different television stations in Germany, which he did not authorize. He didn't like them because both programs were ridiculizing the happening. [...] It was like a mockery: 'the Fluxus and happening artist Joseph Beuys is doing this'. It's all like in a fun type of way. But the commentary doesn't matter: you can see what he is doing. He was having the hare's ears in his mouth and he was animating it almost like a puppet, moving on his knees, and this is the way I could build up the entire piece, by watching that unauthorized

¹¹⁰ La performance a été présentée pour la première fois par Joseph Beuys en 1965 à la galerie Schmela à Düsseldorf.

material from that bad TV stations, because hardly anything else exists. At the same time, Joseph Beuys never gave any instructions to any photographer about how to take the photographs, so at every event there will have been many people taking photographs that they brought to him. (Abramović, 2010)¹¹¹.

Au cours de cette performance, l'artiste cache son visage avec un masque doré, formé de feuilles collées sur son visage avec du miel. Le masque d'or ou le masque de feuilles d'or est aussi utilisé comme une forme de soins pour le visage. La croyance veut que l'or soit le symbole de la jeunesse éternelle. D'ailleurs, on dit que Cléopâtre dormait avec un masque d'or afin de préserver la jeunesse de sa peau. Ce masque de Beuys (à la Cléopâtre) a exercé une grande influence sur Marina Abramović. Au cours de l'été 2015, j'ai visité l'exposition *Proportio*¹¹² à Venise où j'ai vu une vidéo d'Abramović avec le masque en question. Dans cette vidéo, on a l'impression qu'il s'agit d'une image fixe. Toutefois, plus on s'approche, plus on discerne les petites feuilles qui frémissent et qui encadrent le regard captivant d'Abramović. L'arrière-plan est noir et le masque doré donne l'impression de sortir de son cadre électronique.

Le lièvre de Beuys était le partenaire de l'artiste dans cette performance. Il n'était pas vivant, mais pouvait « entendre » les réflexions de l'artiste mieux que le public. L'artiste parlait constamment, mais le public ne comprenait rien. Beuys parlait à son lièvre en laissant entendre que celui-ci était seul en mesure de comprendre les problèmes politiques et sociaux de l'époque. Le visage de Beuys était également couvert de miel.

En effet, il en est de l'action chamanique de Beuys comme de son action politique. Il lui est arrivé, par exemple, de formuler le projet d'un parti politique des animaux. Pris à la lettre et inséré dans le programme des Verts allemands, ce projet a naturellement rapidement échoué. En fait, si les relations entre Beuys et les Verts allemands ont vite pris le caractère d'une

¹¹¹ Abramović en conversation avec Obrist, 2010, p. 67.

¹¹² *Proportio* est une exposition organisée par Alex Vervoordt et Daniela Ferretti à Venise en 2015. L'exposition est consacrée à des œuvres qui retracent une histoire de la connaissance des proportions surtout dans la géométrie.

comédie de malentendus, c'est bien parce que, chez lui, l'aspect politique (tout comme la dimension « rituelle ») est un aspect de sa poétique et non l'inverse. Il ne propose pas un art utile à l'action politique – mais une action politique en forme d'intervention artistique. [...] L'idée de Beuys [est] un art élargi capable de mobiliser d'autres dimensions que le regard, trois domaines d'élaboration de l'image : une biographie, une mythologie, une approche politique. (Severi, C. 1992)¹¹³.

Si Beuys montre à son lièvre mort des tableaux, le titre étant d'ailleurs clair (*How to Explain Pictures...*), pourquoi Abramović instaure-t-elle une théâtralité sans *pictures* ? Sur la scène d'Abramović, le public ne voit pas les *pictures*, mais seulement un chevalet vide, et pourtant la performance se déroule dans un musée où des tableaux sont accessibles.

Joseph Beuys explique clairement ce que montrer les tableaux au lièvre mort signifiait :

I'll try to make a comment. When I was earlier on the connection between the visible and the tactual, the experiential work (of art) through the sense organs, I didn't say that a theory behind the work (of art) was necessary for the work (of art) to be understood. Would that have been the case – which I don't believe it was – then it would have meant that I made a silly, silly mistake, because if the theory behind the work (of art) were the actual work (of art), then I wouldn't have to make something which was to be perceived through the sense organs, then I could have just depicted it in a number of logical sentences.¹¹⁴

Beuys avance que son oeuvre présente un lien entre « le visuel et le tactile », un travail expérimental à travers les organes sensoriels. Pour Beuys « il y avait un malentendu profond parmi les gens sur la compréhension de l'art, sur la pensée intellectuelle, sur la pensée dans la dénonciation des choses. La tâche de l'art, selon lui, ne doit pas être comprise à travers la pensée cérébrale, mince et intellectuelle,

¹¹³ Accessible à l'adresse <http://carloseveri.net/pdf/09.-Presences-du-primitif.pdf> . Consulté le 1^{er} décembre 2016.

¹¹⁴ Accessible à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=Mo47lqk_QH0 . Consulté le 20 janvier 2017.

mais plutôt l'art doit être compris dans sa totalité. Le sens de le comprendre totalement, signifie que l'œuvre d'art réside entre et dans la personne même, et il doit être possible que ces deux jaillissent complètement l'un dans l'autre - dans l'époque qu'il vivait. » Comprendre, pour lui, « signifie faire appel aux organes des sens: voir, toucher, sens de l'équilibre, sens des proportions, tous ces sens ensemble, ainsi l'art est là pour soutenir l'organisation des perceptions sensorielles humaines - qui sont présentes et qui ont vu le jour de l'évolution de l'humanité. Cet art est là pour élargir l'organisation de la perception sensorielle, pour développer davantage le potentiel créatif des êtres humains, pour l'amener à un niveau plus élevé. C'est pourquoi le terme « compréhension » doit être appliqué à quelque chose de complètement différent ici ... il ne doit pas être compris dans le sens intellectuel pur, comme une phrase logique doit être comprise - Qu'est-ce que cela signifie ? ». ¹¹⁵

En essayant de comprendre les mots de Beuys, je remarque qu'il est absurde de séparer l'artiste de son travail, dans ce cas, cela veut dire – il est absurde de séparer l'artiste de sa performance. Je trouve donc difficile de regarder une performance de Beuys interprétée par Abramović. Je comprends que certaines performances ne sont pas très bien documentées et que la reprise permet une meilleure compréhension, mais je suis en désaccord avec le fait de présenter certaines performances comme des pièces de théâtre. Certaines performances peuvent très bien vivre dans un simple récit ou dans une documentation, même s'ils sont « mal faits ». L'importance d'une performance réside dans le message et pas seulement dans l'image. La performance *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, devient *How to Explain performances to a Dead Artist ?* Cette performance est reprise par Marina Abramović après la mort de Joseph Beuys et c'est sa veuve¹¹⁶ qui lui en a donné la permission. Or, à ma connaissance, Beuys n'a jamais mentionné l'éventualité d'une reprise de ses

¹¹⁵ Ibid. www.youtube.com/watch?v=Mo47lqk_QH0

¹¹⁶ Accessible à l'adresse www.youtube.com/watch?v=d9eSfqBdKIM . Consulté le 15 juillet 2015.

performances par d'autres artistes. Ce commentaire de Watanabe illustre bien les problèmes du re-enactment, dans certains cas :

By talking to dead hare again and again, Abramović tried to create a myth of overcoming the impossibility of conversation with the dead, but in the environment of too many noisy spectators in Guggenheim Museum it was impossible to make this performance divine. Because of these surroundings, it was difficult to concentrate on the performance. The sound of the iron attached to her heel hitting the floor is supposed to have a symbolic meaning, of sending a vowel into space, spreading an effect of Zivilization, but this sound was erased by a ringtone of a mobile telephone, which is too Kultur. Again, this is a tragedy of re-performance. Therefore, ironically, the situation emerges that a photo-recording of a performance has more divine aura than the performance itself. The photograph which captures the moment of gold leaf on her face must be beautiful. However, even the video recording of Beuys' performance seems more dramatic than his performance itself; this is a tragedy of information caused by the difference in medium.¹¹⁷

La performance de Joseph Beuys existait déjà comme une légende et sa documentation est très complète. Toutefois, une chose est claire : le changement du lieu de la performance change aussi son contexte et sa compréhension s'en trouve donc transformée.

¹¹⁷ Accessible à l'adresse www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html . Consulté le 12 juillet 2016.

3.1.6 *Lips of Thomas*

Je suis étonnée de constater à quel point la performance *The Star*¹¹⁸, 1975 or *Lips of Thomas*, 2005 d'Abramović ressemble à *Action Psyche*¹¹⁹ (1974) de Gina Pane. Cette action est connue à travers des photographies qui montrent l'artiste en coupant des parties de son corps et du visage avec un rasoir lorsqu'elle est assise devant un miroir. À la fois insupportable pour elle et pour son public, l'art de Pane, représentait l'anesthésie d'une société engourdie par la violence dans la vie de tous les jours dans les années 1970. Son art est compris comme « son corps en action ». Dans ses actes extrêmes, Pane questionne la relation entre la vulnérabilité et la violence. Comme d'autres artistes féministes de son époque, son travail explore aussi les stéréotypes sexuels de la passivité féminine et de l'agression masculine.

Depuis que Marina Abramović est engagée dans la pratique du re-enactment, elle répète assez souvent : « dire la référence de l'original ». *Lips of Thomas* (1975) n'est pas assez documentée. La performance intitulée *The Star* (1975) est reprise par Abramović en 2005 sous le titre *Lips of Thomas*. En effet, seule une partie de cette performance est intégrée à *Lips of Thomas* – la partie où elle dessine une étoile sur son estomac avec une lame de rasoir. Cette performance (1975) existe seulement à travers quelques photographies en noir et blanc.

Pour Abramović, l'étoile symbolise le passé communiste de ses parents et de son pays natal, l'ex-Yougoslavie. Ni dans la première ni dans la deuxième version, l'étoile n'est le principal sujet de la performance comme c'est le cas dans *Rhythm 5*, devenu presque tragique pendant sa présentation, selon des récits du public ou de l'artiste même (Abramović) :

¹¹⁸ Accessible à l'adresse <http://collection.fraclorraine.org/collection/print/3?lang=fr> . Consulté le 10 juillet 2016.

¹¹⁹ Accessible à l'adresse <http://categorized-art-collection.tumblr.com/post/61117269939/gina-pane-action-psyche-1974-along-with-the> . Consulté 22 juillet 2016.

I construct a five-pointed star (made and wood chips soaked in 100 litres of petrol). I set to the star. I walk around it. I cut my hair and throw the clumps into each point of star. I cut my toe-nails and throw the clippings into each points of the star. I walk into the star and lie down on the empty surface. Lying down, I fail to notice that the flames have used up all the oxygen. I lose consciousness. The viewers come into the star and carry me out of it. I am confronted with my physical limitations, the performance is cut short. Afterwards, I wonder how I can use my body – conscious and otherwise – without disrupting the performance¹²⁰.

Pour la performance *Lips of Thomas*, l'étoile entaillée sur son ventre est une action parmi plusieurs autres. Comme dans la version de 1975 (selon des photos noir et blanc), Abramović apparaît nue. Sur la scène se trouve une chaise sur laquelle elle s'assoit. Une table est recouverte d'une nappe blanche. Sur la table sont posés des objets prêts à être utilisés : une bouteille de vin rouge, un verre (à droite d'Abramović), un microphone de plus que dans la première version, un pot de miel (à sa gauche, rempli au quart), un métronome qui produit un son constant et régulier (tic, tac... tic, tac...), la casquette de partisan (verte avec l'étoile rouge) et finalement son objet de pénitence religieuse, le fouet, qu'elle utilise plus tard pour se frapper le dos. Avec une grande cuillère, elle commence à manger le miel. La façon dont elle le mange est très sensuelle. Elle lèche la cuillère lentement. Par la suite, on aperçoit un éclat de lumière près de sa bouche qui devient un point sur lequel se fixe le regard de l'observateur. Elle avale une gorgée de vin. Elle se lève ensuite pour montrer le rasoir qu'elle tient dans les mains de sorte que le public soit convaincu qu'il s'agit d'un vrai. Avec le rasoir, elle entaille l'étoile sur son ventre en contournant son nombril. Elle enfle ses bottes, sa casquette de partisan communiste et, avec un bâton dans la main, elle se tient droite. Émue, elle chante une chanson russe :

O Lord save Thy people
 Bless dis Thy name
 Forgive us Lord our sign
 Committed on the earth.

¹²⁰ Accessible à l'adresse www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-5/ . Consulté le 9 juillet 2016.

Look upon us suffering in the world,
 Slavic souls
 Nobody understands us,
 Our fate's not worth a penny!
 Remember the times of glory,
 In Thy name to wars we went,
 The war is our eternal burden,
 Our life is of a true faith.
 The war is our eternal burden,
 Our life is of a true faith.

Elle pleure et pleure... en silence. C'est une performance touchante et chargée en émotions. Dommage que le public du Guggenheim ne comprenne pas ces mots qui relatent la guerre éternelle du peuple serbe. Abramović entreprend ensuite de se coucher sur la croix du glas. De temps en temps, le froid lui arrache quelques « Oh...! Oh...! » Son corps devient un véritable objet de manipulation. Elle fabrique un drapeau blanc (de paix). Celui-ci est taché du sang qui a coulé de l'étoile entaillée sur son ventre. La performance se poursuit par la flagellation de son dos froid. Les gestes se répètent pendant sept heures. L'artiste se transforme en Sisyphe. Elle répète sans cesse la même action. Elle reste là, emprisonnée par ses gestes et par sa décision de souffrir au nom du re-enactment, ouvrant ainsi une nouvelle perspective sur les politiques de la performance.

...*Lips of Thomas* [1975] was my piece. I actually wanted to do *Rhythm 0* [1984] but I could never get the permission for the pistol in America. So as an alternative I had to do the *Lips of Thomas*. *Lips of Thomas* was a relaxing piece, because it was difficult, lying on ice, cutting the star and everything. I had to solve the problem of how to cut the five-point star on my stomach over seven hours. So I had to cut in parts. I ended up finishing the star too early, so I had to cut a second one on top of the first one. [laughs] It was crazy, but at the same time I could add elements to this piece that it didn't have. It was my piece, so I could actually adapt it and change. So I had the Russian song, I had the flag, I had the shoes, I walked the Chinese Wall in, which I didn't have in '75, because I hadn't walk the Chinese Wall by then. The stick from Chinese Wall, the cap from my mother as a partisan, so I made more and more an autobiographical piece out of it. (Abramović en conversation avec Obrist, 2010. p. 68).

À travers cette déclaration, Abramović renforce encore une fois mon hypothèse selon laquelle la performance en redoublement est modifiée par le lieu de l'exposition, par le contexte, par le temps de présentation et par l'interprète lui-même.

Ce qui semble ici important pour Abramović, c'est que ses performances deviennent des leçons pour tous, sur comment réactualiser les anciennes performances par des références et des demandes de permission, tout en respectant le matériel et en créant une version nouvelle.

Avec l'analyse effectuée dans ce chapitre mon but était, entre autres, de donner au lecteur une méthode de reprise de la performance la plus claire possible. Pour reprendre la performance d'un autre artiste, il est nécessaire d'obtenir sa permission s'il est vivant. Dans le cas contraire, d'autres démarches doivent être entreprises, par exemple auprès de ces proches. Beaucoup de performances ont été collectionnées par des musées ou même par des collectionneurs privés : dans ce cas, nous devons avoir leur permission pour procéder à une reprise. Nous pouvons reconstituer une performance d'après l'original pour une exposition et/ou nous pouvons la changer en apportant une toute nouvelle version/performance. Dans le cas où la nouvelle performance ne comporte qu'une partie qui ressemble à une performance antérieure, l'artiste n'a pas besoin de demander la permission, mais il doit absolument mentionner la référence.

3.1.7 Entering the other side

Marina Abramović « réinvente » le *Giant "Mountain"* dans *The Courtyard* d'Allan Kaprow, sans donner de référence. *Entering the Other Side* est la septième performance de Marina Abramović et elle est présentée comme une nouvelle pièce

pour les *Seven Easy Pieces*. Mais est-elle vraiment nouvelle ? Les performances des années 60 et 70 sont documentées à partir de technologies différentes de celles d'aujourd'hui. Il y a des performances que nous ne connaissons que grâce à des photos en noir et blanc et souvent mal citées. La performance existe uniquement grâce à ces traces. Des moments fugaces ne survivent que sous des formes secondaires, comme des photographies, des récits et des enregistrements. Ces traces peuvent contribuer à la création de légendes et mais aussi à éviter des erreurs. Pour *The Courtyard*, Susan Sontag, Hans Richter et de nombreux historiens ont commis des erreurs sur les détails des circonstances de l'évènement. C'est le cas pour Susan Sontag dans *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition*¹²¹. Selon elle, l'évènement a été réalisé « in November, 1962, at the Renaissance House, the event is considerably less dense and compelling. » Toutefois, pour Hans Richter, « the "Happening" I went to see took place in the courtyard of a skyscraper, the Mills Hotel in the Village. This is the biggest "flophouse" in the world, twelve hundred little rooms for the poorest people, who still have to pay 50 cents a night¹²². » Tandis que pour Jeff Kelly, « the final Happening of 1962, *Courtyard*, took place over Thanksgiving weekend in one the inner courtyard of the Greenwich Hotel, at the time a transient hotel in Greenwich Village¹²³. »

Entering the Other Side symbolise l'énergie d'Abramović, malgré la ressemblance avec d'autres performances. Je n'y ai pas assisté, mais j'ai consulté le film de Mangolte qui m'a aidé à avoir un œil critique sur « l'action » qu'Abramović développe pendant cette performance. On peut y voir Abramović qui monte sur le point le plus haut de l'installation vêtue d'une immense robe bleue qui me rappelle les gâteaux de mariage munis de petites figurines. La scène est d'un monumentalisme prestigieux. Elle bouge à peine. Elle fait une sorte de chorégraphie mécanique et son corps a perdu de sa souplesse. Elle chante et bouge comme une poupée. On peut la

¹²¹ Accessible à l'adresse www.text-revue.net/revue/heft-7/happenings-an-art-of-radical-juxtaposition/text. Consulté le 9 juillet 2016.

¹²² Voir Susan Sontag (1966). *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 336 p.

¹²³ Accessible à l'adresse www.16miles.com/2009_09_01_archive.html. Consulté le 10 mai 2015.

comparer à une sculpture vivante ou encore à la performance *Singing Sculpture* (1970) de Gilbert et George. Abramović veut imposer une image de diva de la performance, plus tard « *self-proclaimed godmother of performance* »¹²⁴. Sa robe, d'une longueur et d'une hauteur démesurée, me rappelle les chanteuses d'opéra et, plus précisément, Maria Callas. Elle termine la performance en prenant la voix d'une petite fillette innocente qui contraste avec sa silhouette d'une taille imposante : « Please... just listen... I am Here and Now, and you are Here and Now, with me ». Elle disparaît dans sa robe bleue géante sous les applaudissements du public.

En critiquant ces reprises (à partir de leur documentation), je tiens à souligner que le re-enactment propose tout de même de refaire une nouvelle interprétation et que chaque réinterprétation engage sa propre documentation. C'est un processus sans fin et, comme tel, ni l'original (la performance) ni ses copies (le re-enactment) n'existent dans la présence, car seule leur documentation est accessible.

En se référant à ce dernier exemple, il apparaît que la performance devient théâtre et que son re-enactment devient un compromis qu'Abramović offre au service de sa propre pratique artistique pour un héritage que les prochaines générations s'approprient et utiliseront. Un des éléments qui change est le temps. Des performances de quelques minutes à l'origine deviennent longues, et durent parfois jusqu'à sept heures. Elles diffèrent alors des premières versions. Le temps ajouté et la dramatisation de sa vie et de sa personne sont des caractéristiques des re-enactments d'Abramović. Par cette forme de re-performance, elle offre une nouvelle perspective en jouant de l'ambiguïté entre reconstitution et répétition, re-enactment et re-performance.

Dans ses performances, le re-enactment est un résultat renouvelé. Je tiens à préciser que le terme re-enactment est presque absent du vocabulaire de Marina Abramović, qui utilise plutôt le mot « re-performance » tout court.

¹²⁴ Accessible à l'adresse www.aestheticamagazine.com/relinquishing-control/ . Consulté le 8 novembre 2012.

Dans les débuts de la performance, au cours des années 1960 et 1970, les artistes rédigeaient des manifestes sur ce que devaient être l'art en général et la performance en particulier. À l'occasion de *Seven Easy Pieces* (2005), Marina Abramović a élaboré dans son livre un manifeste sur la re-performance, la reprise, la répétition et l'interprétation de la performance :

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. (Abramović, 2005, p.11).

Ce faisant, elle propose un code de règles pour la reprise. Est-ce sa nouvelle position sur l'art de la performance ? Il n'y a toutefois rien de nouveau. Toute démarche artistique prétendument « nouvelle » implique des enjeux éthiques. Bien que la reconstitution soit permise par les droits d'auteur, certains artistes refusent le re-enactment de leurs performances. La question de la légitimité de la reprise ne se pose pour aucun des autres arts de la scène. Mon intention est d'aborder cette question, de distinguer performance théâtrale et re-enactment, et d'ancrer ma réflexion dans l'histoire de la performance. En effet, les notions d'authenticité, d'unicité et d'ici et maintenant, qui tendent à interdire toute répétition de la performance, sont des constructions discursives. Il m'apparaît donc essentiel de retracer quand, pourquoi, et quels acteurs et observateurs de la performance ont mis de l'avant ces notions.

Comme artiste de performance, je considère le fait de re-enacter l'œuvre d'un autre artiste comme une expérience où je prête un moment de ma vie pour un temps limité et un retour défini, une expérience qui me permet de me rapprocher de l'aura et de participer à la pérennité de moments déjà vécus.

En prétendant livrer un « ici et maintenant », une séquence historique de la performance, à travers une réincarnation et une objectivation de l'archive, le re-enactment ne fait que créer une nouvelle archive. Cette solution demeure provisoire. En posant des gestes et des actions pour présenter le fait historique comme un fait

original, Abramović ajoute un autre fait. L'archive est reconstituée, mais tout archive n'est qu'une reconstitution de faits et d'actions.

Pour l'évènement *Seven Easy Pieces*, Chris Burden n'a pas donné à Abramović la permission de reconstituer sa performance *Trans-fixed* (1974). Il s'agit d'une performance devenue célèbre par le biais d'une seule photo, qui montre Chris Burden crucifié sur une Volkswagen. Tom Marioni (2005), artiste, critique et ami de Burden, explique et défend la position de Burden dans une lettre au *New York Times*¹²⁵ : « The performance art of the early 1970's was concrete. We made one-time sculpture actions. If Mr. Burden's work were recreated by another artist, it would be turned into theater, one artist playing the role of another ».

Christophe Khim (2008), dans son article d'*Art Press* intitulé *La Performance à l'ère de son re-enactement*, considère le re-enactment comme une remise en question de la performance par elle-même. Le terme, déjà, ne fait pas l'unanimité. « Re-enactment » nous rappelle que même la performance a eu plusieurs noms et appellations. Il demeure difficile pour les auteurs de publications en français de proposer une traduction adéquate.

Le re-enactment est déjà une réalité, des artistes re-performent et reconstituent des performances du passé, celles d'autres artistes ou même les leurs, alors que Peggy Phelan (1993) affirme justement que l'ontologie de la performance repose sur la non-répétition. Son propos représente bien la position de la critique, basée sur l'ontologie de la performance comme une singularité non répétable, un pur évènement sans transcendance, un original sans cesse renouvelé qui interdirait toute possibilité d'une copie.

¹²⁵ Tom Marioni, *Marina Abramović; Now Playing the Artist*, New York Times, 13 November 2005, p. 8.

Les artistes de performance se retrouvent dans deux camps opposés, *pour et contre* le re-enactment. Un exemple de cette position dialectique est l'antagonisme entre Marina Abramović et Chris Burden évoqué plus haut. La performance comme art du vrai, comme expérience singulière, comme œuvre unique, introduit le re-enactment, une pratique qui fait appel à un corps qui en présente un autre, un corps du présent qui joue le rôle d'un médium pour produire le passé. La performance comme art de la « non-répétition » tente de se reproduire, alors que c'est le théâtre qui est basé sur la répétition. Ainsi, le débat tourne autour de cette nécessité ou volonté actuelle de reproduire des œuvres performatives (éphémères) qui se heurte à l'ontologie de la performance qui ne le permet pas. La performance est née, entre autres, en réaction à la théâtralité et s'est affirmée comme art du vrai, de la vie, avec les attributs de la singularité non répétable de la vie. Le re-enactment est-il alors un affront à cette authenticité, à cette unicité de l'œuvre d'art comme objet unique ?

Dans la performance, l'authenticité implique le corps de l'artiste comme morceau de vie, expérience singulière, chose impossible à reproduire. L'authenticité de la performance réside dans son originalité et dans son unicité. Son histoire en atteste et assure sa valeur culturelle et/ou commerciale, de même qu'elle contribue à forger l'authenticité de son auteur : l'artiste. Aujourd'hui, le re-enactment remet en question les catégories esthétiques de l'œuvre performative. Au nom de la transmission, les artistes détournent, déplacent et retournent l'idée d'authenticité, d'originalité et d'unicité de l'œuvre. En rattachant l'œuvre au corps de l'artiste, la performance, dès le départ, interdisait toute répétition, toute reprise ou encore toute copie. Le re-enactment est alors un effort de incarnation ou, pour mieux dire, d'une *réincarnation*.

Cette mise en perspective théorique et historique me permet de mieux comprendre la question éthique qui me préoccupe et d'affiner certaines de mes hypothèses sur les enjeux du re-enactment.

Je tiens à souligner que le discours sur le re-enactment semble laisser de côté la portée politique du contenu des œuvres performatives en question, en se concentrant plus sur l'ontologie de la performance comme médium ainsi que sur l'éthique de la représentation. Mais la performance et son ontologie seraient impensables en dehors de leur portée politique. Le re-enactment implique une forte dimension politique du contenu des œuvres performatives, ce qui ajoute à la complexité du phénomène, parce que c'est dans cette complexité qu'on peut comprendre l'aura de la performance. Dès que la notion de reproductibilité d'une œuvre d'art est évoquée, elle réactualise la leçon de Walter Benjamin :

À la plus parfaite reproduction, il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui aussi, longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire. (Benjamin, p. 271-273).

En fait, le re-enactment serait l'opposé de la *reproductibilité technique*. La reproductibilité, dans le cas du re-enactment en performance, engage le corps, un corps pour un autre, mais elle n'est pas *technique*, quoiqu'elle puisse l'être partiellement. La performance, comme forme d'expression « authentique », est douée d'une aura psychique, quoique momentanée. Dans le re-enactment, la copie ou la reproduction est réelle, l'original est archive (image). C'est là le paradoxe : la copie est vivante, elle est plus réelle que son original. La copie active possède un sens plus puissant que l'original. L'œuvre et sa copie sont les expériences fondamentales de l'art, donc la performance et son re-enactment ne sont que des formes dérivées, transitoires et éphémères.

L'art de la performance est lié absolument au corps et à son cycle de vie et, pour tout le monde, la mort arrive un jour ou l'autre. Les artistes performeurs disparaissent et avec leur disparition meurt une partie de leur œuvre. L'artiste qui contribue de son vivant au re-enactment de ses performances peut prévoir comment ses œuvres vont lui survivre. Les artistes de performance se dépêchent de mettre leurs œuvres à l'abri

et de leur trouver une place dans le patrimoine artistique. Effort voué à l'échec, au moins partiellement, car, avec la disparition du corps de l'artiste, une partie de l'œuvre disparaît de façon irréversible.

La reconstitution de la performance transforme sa propre histoire. La reconstitution tente d'abolir la distance avec le passé mais, en fait, elle la rend plus visible en montrant que notre mémoire se forge à partir d'images superposées.

3.2 *The Artist is Present*

Dans cette section, j'observerai et analyserai à la fois ma pratique et la pratique de Marina Abramović.

Depuis 2009, dans le cadre de mes études doctorales, je m'intéresse au re-enactment. Cette pratique a commencé avec le XXI^e siècle. L'arrivée de Marina Abramović dynamise la scène du re-enactment et lui donne un caractère incontournable dans l'art actuel. Dans son aspect théorique, ma recherche autour du re-enactment oppose deux approches. La première rejoint ceux qui, à l'instar de Marina Abramović, privilégient le re-enactment comme mode de préservation et de transmission de l'œuvre performative. La seconde rassemble ceux qui, comme Peggy Phelan, sont contre toutes répétitions.

Dans cette partie, j'analyse *The Artist is Present*, pour la simple raison que j'ai participé à titre d'interprète à la préparations de cette performance de Marina Abramović en 2009 et en 2010.

Nous, The Two Gullivers, avons recontacté (après avoir quitté l'Europe fin des années 1990) Marina Abramović le 14 mars 2009 à Artist Space, à New York, lors du panel

*Marina Abramović and Joan Jonas avec Davide Balliano*¹²⁶, qui jouait le rôle de modérateur. Ce panel proposait une conversation sur les frontières entre la vie, l'action, la performance et les psychoses¹²⁷.

Pendant cette rencontre, Abramović nous a proposé de prendre part à sa rétrospective *The Artist is Present*. Elle nous a d'abord invités à participer à l'audition organisée le 1^{er} avril 2009 au MoMA, où elle nous a confirmé avec beaucoup d'enthousiasme notre participation.

Le 6 mai 2009, nous étions invités à participer à une séance de photographie organisée au MoMA PS1 (Contemporary Art Center). Cette photographie a été plus tard utilisée dans le catalogue de l'exposition. Tout était bien préparé et Marina Abramović bénéficiait d'une assistance hautement professionnelle. Nous avons été choisis pour re-performer *Nightsea Crossing*. Sur le plan professionnel, c'était une très belle expérience. Le 11 mai, nous remercions Marina :

Hi Marina,
 It was so nice to meet you again. It is always special.
 We loved having a taste of the nightsea crossing. Even that it is your piece, we play or re-play a piece of our own life, every couple could.
 If chosen we would be available two or more days for the duration of the show.
 See you soon.
 Cheers
 Flutura & Besnik
 Thetwogullivers

¹²⁶ Davide Balliano, né en 1983, est un jeune artiste de la performance, originaire d'Italie, mais qui vit et travaille à New York. Il a longuement assisté Marina Abramovic, notamment pour *The Artist is Present*.

¹²⁷ Abramović avait ouvert sa conversation par une anecdote sur Enver Hoxha (le dictateur pendant le régime communiste) où dans les années 50 l'unique télévision qui existait en Albanie lui appartenait et il était le seul spectateur: *Bonsoir Enver Hoxha!* et *Bonne nuit Enver Hoxha!* Les télévisions en Albanie, arrivées de la Yougoslavie en 1973, étaient destinées à des personnes politiques (communistes) et captaient seulement la chaîne *Tirana*.

Quelques jours plus tard, nous devons lui écrire pour affirmer notre motivation à participer à *Nightsea Crossing*. Voici la lettre que nous avons adressée à Abramović :

3.2.1 La lettre de The Two Gullivers à Marina Abramović

Chère Marina,

Voici trois raisons pour lesquelles nous désirons reperformer *Nightsea Crossing*.

Le rêve secret

La toute première audition au MoMA fut un moment très émouvant pour nous. Imagine, nous avons attendu 10 ans pour partager avec toi notre rêve secret, le désir de poursuivre l'œuvre là où Ulay et toi l'avez abandonnée. Nous pensons que nous pouvons introduire à cet univers d'œuvres de collaboration quelque chose de nouveau et d'authentique. Nous envisageons notre travail comme une variation de la vie de Marina et Ulay, un choix différent. Nous sommes mariés, nous avons des enfants et tout ce qui accompagne une vie de famille. Bien entendu, ce n'est pas une vie meilleure, mais ce n'en est pas une plus mauvaise. [...]

Les voisins

En 1999, lors de l'exposition *Zeitwenden* à Bonn, nos espaces d'exposition étaient voisins, tout comme nos lieux de naissance [l'Albanie et l'ex-Yougoslavie] sont voisins. Voisins. C'est ainsi, les voisins sont les meilleurs amis – les pires ennemis, toujours ; les meilleurs amoureux – les pires jaloux, toujours. Exactement comme les couples d'artistes, vivant avec le meilleur et le pire AUTRE, toujours.

Les berceaux identiques pour jumeaux que nous avons alors réalisés devinrent les incubateurs de notre pratique artistique future. Et en 2002, nos deux jumeaux sont nés. L'art devenait réalité. Notre recherche obsessive du corps double de l'artiste, des jumeaux, du clone se matérialisait. [...]

Nous continuons toujours à explorer obsessivement le double et essayons constamment de concevoir et de reconcevoir le DIALOGUE. Le dialogue entre les différences, entre être FIDÈLE et PAPILLON (Besnik en albanais signifie fidèle, loyal ; et Flutura signifie papillon).

***Nightsea Crossing* ou la réinvention de la table**

Nous sommes très heureux de reperformer *Nightsea Crossing*. Pour nous, c'est une position artistique très radicale. Dans cette performance, la conception artistique traditionnelle basée sur la pratique d'atelier qui a été

remise en question dans les années 1970 est matérialisée par la table, tels un espace virtuel, un filet invisible, avec des possibilités infinies d'échanges.

Chacun (couple) peut s'asseoir à cette table, fixer les yeux de l'autre et imaginer et ressentir le dialogue entre Ulay et Marina et son propre dialogue, le dialogue humain. Ainsi, reperformer *Nightsea Crossing* est à nos yeux une rencontre avec Ulay et Marina, des artistes qui nous ont inspirés, mais aussi une rencontre avec nous-mêmes. C'est une rencontre avec l'histoire de la performance.

Depuis 1999, nous n'avons pas d'atelier pour préparer nos performances. Nous ne les répétons pas. Où que nous allions, nous avons seulement CETTE TABLE sur laquelle nous dessinons nos projets à quatre mains. Cette table, nous la transformons en un petit morceau de papier où nous nous rencontrons, échangeons, faisons l'amour, performons et dessinons. Nous dessinons notre performance sans fin.¹²⁸

Cette lettre est un manifeste sur notre travail, sur le lien avec Marina Abramović et sur la conscience de notre place et de notre position artistique et performative. Écrite sur un ton personnel et intime, elle constitue aussi une image de notre parcours artistique. Elle est une affirmation du lien intrinsèque entre l'héritage artistique et le travail de création.

Cette lettre a également une autre importance. Nous pensons même qu'elle a eu un impact sur l'exposition *The Artist is Present* et sur la performance principale de Marina Abramović. Je crois que cette lettre a incité Marina à changer sa performance prévue depuis un an, et à enlever de la liste certaines des performances à reconstituer dans l'exposition. C'est peut-être cette phrase : « Chacun (couple) peut s'asseoir à cette table, fixer les yeux de l'autre et imaginer et ressentir le dialogue entre Ulay et Marina et son propre dialogue, le dialogue humain » qui a résumé la performance qu'elle devait présenter au MoMA. Cette table « est une rencontre avec l'histoire de la performance. »

¹²⁸ Cette lettre a été traduite de l'anglais pour publication par Anne Benichou (2015), *op. cit.*

3.2.2 Récits de terrain : workshop *Cleaning the house*

La lettre représente assez bien l'état d'esprit dans lequel nous étions en août 2009, juste avant notre participation au workshop *Cleaning the House* dans la maison de Marina Abramović, à Malden Bridge, lieu de préparation des re-performances du MoMA.

Tout cela nous a inspiré de créer en février 2010 la performance *Table nomade* (*Drawingmovingtable*¹²⁹), 2010. Voici le texte qui accompagnait la performance :

La *Table nomade* est une performance des deux Gullivers inspirée de *Nightsea Crossing*, une performance de Marina Abramović et Ulay, une des plus importantes de l'histoire de la performance. Assis à chaque extrémité de la même table, leur visage tourné l'un vers l'autre et le public regardant leur profil, Marina Abramović et Ulay ont présenté cette performance pendant plusieurs heures, 22 fois dans différents lieux, pour une durée totale de 90 jours entre 1981 et 1987.

Notre *Table nomade* est une rencontre de notre pratique avec celle des artistes qui nous ont inspirés dans notre parcours performatif. Il s'agit donc de la métamorphose de la table rectangulaire de *Nightsea Crossing* au contact de notre table de dessin mobile (*drawingmovingtable*). Notre pratique étant à la fois un élargissement du dialogue et de la pratique du dessin à travers la performance.

Poussés par nos enfants, nous nous déplaçons sans bouger, pris à chaque bout de la table. Nous dessinons, nous faisons des projets d'autres performances à venir aussi, fusionnant notre pratique performative avec une pratique d'écriture de deux thèses de doctorat à l'UQAM (*The Two Gullivers*, 2009).

C'était la première fois que nous proposons un projet en dévoilant explicitement la source de l'inspiration. Dans contexte un plus large, ça devenait une prise de position par rapport au re-enactment.

¹²⁹ Ce projet est présenté pour la première fois en 2010 dans l'exposition *Expansion*, organisée par la galerie de l'UQAM dans le cadre de *Montréal en Lumières*.

L'œuvre de Marina Abramović est divisée en trois catégories selon trois publications : *Artist Body* (1998), *Public Body* (2001) et *Student Body* (2004). À partir de ces trois pratiques, la reconstitution de ses œuvres nécessite l'engagement d'une nouvelle génération dans l'apprentissage de l'expérience artistique comme approche préparatoire performative re-constitutive. Je présume que *Cleaning the House* est à l'origine de ses œuvres depuis 1979 quand, avec Ulay, Marina réalise un workshop à Blue Mountains, en Australie. La préparation de *The Artist is Present* se base sur l'expérience créative de sa pratique. En 2002, Abramović s'exprimait ainsi :

Performance is some kind of mental and physical construction in which an artist steps in, in front of the public. Performance is not a theatre piece, it's not something that you learn and then act, playing somebody else. It's more like a direct transmission of energy... the more the public, the better the performance gets, the more energy is passing through the space. (Abramović, 2002, p. 27).¹³⁰

De ce fait, selon elle, la performance est une forme d'art essentiellement basée sur l'expérience personnelle. Tous les préparatifs de sa rétrospective sont basés sur ses projets réalisés avec Ulay (*Nightsea Crossing*). Selon cette déclaration, elle essaie de créer sa propre méthode, précisément basée sur sa créativité. Alors la question se pose: pourquoi devrions-nous engager d'autres personnes pour l'exposition de performances quand elle dit que « la performance autre que le théâtre n'est pas quelque chose qu'on apprend et après qu'on joue ». Néanmoins, avec la pratique du re-enactment, elle propose précisément que la performance soit quelque chose que nous apprenons et que nous répétons. Avec *Cleaning the House*, l'intention d'Abramović était de nous apprendre à résister durant une performance longue durée devant public. Dans ce cas, il est donc clair que la performance d'aujourd'hui s'apprend comme tout autre métier¹³¹. Pour Abramović, la performance se réalise

¹³⁰ Abramović, M. (2002). Dans Niagianni, B. (2002). *Marina Abramović Presents : Architectural Experience as Critical, Self-reflective Practice*. Accessible à l'adresse <https://fr.scribd.com/document/260378140/Marina-Abramovic>. Consulté le 7 juin 2015.

¹³¹ Besnik et moi apparaissent (à gauche d'Abramović) dans cette vidéo à la 25^e seconde. Accessible à l'adresse www.youtube.com/watch?v=ppOipR32GOk. Consulté le 9 juillet 2014.

avec la présence du public et du performeur. Toutefois, pour une exposition comme *The Artist is Present*, de nombreux interprètes apprennent la performance pour « acter » Abramović. La performance d’Abramović est de longue durée et conçue à l’aide de son corps et de sa présence seulement. Alors que son corps est unique, d’autres corps s’investissent, avec l’engagement des interprètes. Avant de nous présenter à Malden Bridge pour la semaine de préparation, nous avons reçu le 6 août 2009 un courriel d’Abramović dans lequel elle présente des exercices qui serviront à unir le groupe. Selon Abramović, chaque exercice est conçu pour aider à mieux comprendre la fonction du corps et de l’esprit. Voici également la liste des objets qu’elle requiert pour le workshop :

Sac de couchage, vêtements à manches longues (chemises, pantalons et chaussettes hautes – quatre ensembles chacun pour pouvoir se changer tous les jours), insectifuge, une bouteille / cantine d’eau, chaussures de marche, deux serviettes, bouteille d’huile d’amande, brosse pour le corps, flip-flops, savon et maillot de bain (en option).

Le 31 août, nous sommes enfin réunis à Malden Bridge dans la maison en forme d’étoile d’Abramović¹³². Nous avons fait le trajet de Montréal à Albany en taxi. Les autres sont arrivés de Manhattan en autobus. Ce soir-là, nous avons eu un grand banquet à l’extérieur, un souper léger cuisiné avec des légumes du jardin d’Abramović. Les 1^{er}, 2 et 3 septembre, nous nous sommes engagés dans une série d’exercices, toujours à l’extérieur, avec l’interdiction de parler et de manger. Les soirs, nous avons le privilège de nous baigner dans la piscine, mais nos corps n’avaient plus assez d’énergie. Avec de la faim qui nous tenaillait, nous avons la tâche de contrôler nos humeurs et de travailler sur notre caractère de façon à adopter un comportement à la fois collaboratif et indépendant. Le jeûne est pensé par Abramović comme un processus de purification très important à la réussite du workshop *Cleaning the House*. Marina nous conseillait de toujours garder avec nous

¹³² Accessible à l’adresse www.telegraph.co.uk/interiors/inside-marina-abramovics-home/. Consulté le 5 janvier 2016.

une bouteille d'eau salée. En général, les participants étaient en bonne santé. La majorité étaient des danseurs et quelques artistes de performance. Il est toutefois exigé de n'utiliser aucun médicament, ou il faut en avertir Marina. L'atelier est consacré à l'enseignement de l'endurance, de la concentration, de la perception, de la maîtrise de soi et de la détermination à dépasser ses propres limites physiques et mentales.

J'ai l'impression d'être dans un camp d'apprentissage pour enfant avec toutes ces règles, comme :

porter des chemises à manches longues serrées aux poignets, des pantalons longs et des chaussettes hautes, entrer les pantalons à l'intérieur de nos chaussures, porter des vêtements de couleurs claires, les cheveux longs devraient être attachés ou tressés, vérifier la tique, prendre une douche, et laver nos cheveux.

La présence de tiques était très inquiétante mais j'ai graduellement oublié leur existence.

L'expérience dans la résidence d'Abramović à Malden Bridge représentait selon elle « l'artiste, le poète, le philosophe, le constructeur qui grimpaient en silence au sommet de la montagne et là, dans la solitude » nous sommes confrontés à l'énergie Chi'¹³³ où nos corps et nos esprits avaient un seul point de concentration.

Pour Marina Abramović, l'intention de *Cleaning the House*¹³⁴ était de nous mettre au défi par rapport à la vraie vie, de nous modifier par notre propre expérience. La confiance d'Abramović en cette pratique est basée sur le concept philosophique de relation entre la connaissance et l'expérience. Ce concept, largement développées par Walter Benjamin autour des questions d'épistémologie, en particulier la relation entre la connaissance et l'expérience, fait appel à des idées philosophiques Kantien et

¹³³ Accessible à l'adresse www.energyarts.com/what-is-chi . Consulté le 5 mai 2015.

¹³⁴ Accessible à l'adresse www.youtube.com/watch?v=INskELPCW9o . Consulté le 10 juillet 2014.

Romantiques pour proposer une épistémologie, qui combinerait l'intuition et la compréhension d'une manière indivise.¹³⁵ Cette approche (philosophique) d'Abramovic, au cours de cette pratique performative, était un effort pour nous stimuler à travers une compréhension philosophique pour des situations mentales et physiques créées lors de la participation à cette résidence. Entre autres choses, il semblait clair qu'elle était très influencée par la doctrine de Brancusi : « Ce que vous faites n'a pas d'importance, ce qui est vraiment important, c'est l'état d'esprit dans lequel vous le faites¹³⁶ ». Ainsi, tous les exercices que nous avons exécutés au cours de *Cleaning the House* sont basés sur sa propre expérience, sur un état d'esprit qui est essentiel au moment de l'exécution et de la prise de décision. Elle considère cela comme une étape de la construction mentale et physique, comme un « passage fragile » entre deux réalités complètement différentes. Ces réflexions viennent de l'expérience tirée de ses nombreux voyages. Nous sommes donc soumis à sa propre « symbiose de confiance », basée sur son expérience personnelle. De plus, selon Abramović, l'artiste est au service de l'art. Pour elle, ce moment est unique et précieux pour transmettre ses connaissances selon un système académique qui se nommera plus tard *The Abramović Method* (2012). Ainsi, *Cleaning the House* constitue en 2009 la méthode de préparation pour *The Artist is Present* en 2010.

J'aimerais expliquer l'origine du titre *The Artist is Present*. Ce titre est à l'origine de la performance *Nightsea Crossing* où Marina Abramović et Ulay performaient plusieurs fois et dans différents lieux, comme expliqué plus haut, excepté qu'Ulay est remplacé par le public anonyme. Seules les vedettes d'Hollywood sont identifiées¹³⁷ :

¹³⁵ Accessible à l'adresse www.artandeducation.net/paper/marina-abramovic-presents-architectural-experience-as-critical-self-reflective-practice/ . Consulté le 9 septembre 2016.

¹³⁶ Accessible à l'adresse www.youtube.com/watch?v=17BMY1yKc3A . Consulté le 2 septembre 2017.

¹³⁷ Les photos pour *The Artist is Present* sont prises par Marco Anelli (Rome, 1968).

Lady Gaga, Isabella Rosselini, ou des artistes connus de la performance, comme Tehching Hsieh¹³⁸.

La performance *The Artist is Present* aborde la présence de l'artiste devant le public comme moment charnière de la communication en silence. Cette performance relate la rencontre avec l'artiste dans un contexte hors du commun.

En tant que participants et artistes de la performance, nous, The Two Gullivers, affirmons (dans la lettre adressée à Abramović en mai 2009), que *Nightsea Crossing* (avant de devenir *The Artist is Present*), est

une position artistique très radicale. [...] cette performance est matérialisée par la table, comme un espace virtuel, un filet invisible, avec des possibilités infinies d'échanges. Chacun [...] peut s'asseoir à cette table, fixer les yeux de l'autre et imaginer et ressentir [...] son propre dialogue, le dialogue humain. [...] *Nightsea Crossing* est à nos yeux une rencontre avec [...] nous-mêmes. C'est une rencontre avec l'histoire de la performance. (The Two Gullivers, 2009).

Dans une conversation avec David Ebony, Abramović explique la performance prévue pour 2010 :

MA : I'll appear each day on a sort of shelf like platform, one of 10 attached almost like a series of steps on the main wall of the second-floor atrium. It will be a very simple arrangement, with just me on the platform and a few props objects, maybe.

DE : Will you be living there, as you did in *The House with the Ocean View* [a 12-day performance at Sean Kelly in 2002]?

MA : [...] I'll start from the top down. I'll be on each step for approximately one week. I'll use some different objects. It will be about a kind of geographic and spiritual journey of an artist. I am planning to have lounge chairs in front of the wall, like beach chairs, where the visitors can sit and watch. There will be telescopes, too. The idea is that you really can see the detail if you want,

¹³⁸ Tehching Hsieh est connu pour sa performance longue durée (un an) *Cage Piece*, 1978-79.

but you can also see the entire image. I will leave objects on the platforms as I go. I'm thinking of it basically as a luminous painting on the wall.¹³⁹

The Artist is Present est une exposition où Marina Abramović redéfinit ce qu'est la performance depuis les années 70. L'utilisation de son corps véhicule une conception philosophique des limites physiques et mentales. *The Artist is Present* expose devant le public une vie d'artiste en danger au nom de l'art, une vie qui nous choque, une vie dans un processus qui franchit les limites entre la conscience et le savoir. *The Artist is Present* ouvre la perspective de l'exposition de l'œuvre éphémère qu'est la performance.

Rappelons ici les questions centrales de ma thèse : pourquoi le re-enactment ? quel est son but ? sa fonction ? quels sont les droits et interdits de cette pratique sur le plan éthique ? quelles sont sa faisabilité, ses possibilités et ses impossibilités ?

La structure même de l'exposition *The Artist is Present* fait réfléchir. La première période de la collaboration Abramović/Ulay (1975 à 1988) est présentée de manière discrète. Ce couple d'artistes est connu dans le milieu de l'art comme étant provocateur. Il est aussi célèbre pour des performances très poussées et exigeantes physiquement. Cette dynamique n'est présentée que par la documentation. La violence et le défi physiques sont complètement effacés. Toutes les performances présentées sont inoffensives et méditatives. Rien ne bouge, excepté le public. Les performances présentées sont comme des images accrochées au mur.

Imponderabilia. If you wanted to perform this it would hardly be possible to find a couple to stand at the door for three months. We have 15,000 to 17,000 visitors per day, so it's also a question of how you can be motivated. It's not even a new piece. So we have to actually audition three couples and change them every week so they can rest in between. There's a lot of logistics to be done. But we've chosen pieces that aren't actually going to cause harm, but are more kind of long durational works. So there will be my performance

¹³⁹ Marina Abramović en conversation avec David Ebony (mai 2009). Dans *Art in America*, www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/-marina-abramovic-david-ebony/. Consulté le 1^{er} décembre 2017.

presence, there will be re-performance of my work, performed by other artists, but he has completely taken away the participation of the public, which is also part of my work. (Abramovic, 2010, p.70).

Marina attend le public dans le hall de MoMA comme une nouvelle incarnation de la Mona Lisa, figure emblématique du musée du Louvre. Dans l'exposition, il n'y a plus de couteau, pas de sang, ni d'os à nettoyer. Marina Abramović ne pourrait pas utiliser un couteau pendant trois mois. La chaise est un objet plus neutre, plus « rassurant » pour le musée. La performance devient « gentille ». Elle respecte les règles du musée et non celles de l'artiste. Marina Abramović fait un compromis. Le re-enactment impose son propre manifeste : *Pas de danger dans les galeries et dans les musées !* Ainsi, il ne fait plus de doute que le re-enactment implique de multiples enjeux.

« I was not yet three years old » : la première phrase du texte d'Amelia Jones (1997, p. 13) est devenue emblématique de sa propre position, mais aussi de cette première génération de critiques de la performance qui n'a pas vécu le temps où les performances historiques ont eu lieu. Au début de son texte, Jones énumère tous les événements marquants des années 60 et 70, tout en insistant sur le fait qu'elle avait à peine trois ans au moment des performances de Carolee Schneemann, Vito Acconci, Marina Abramović, etc. Elle commence à étudier la performance de cette période *explosive* uniquement à travers la documentation. Assise dans une petite chambre, elle visionne des vidéos qui documentent des performances. Elle affirme vivre une expérience différente de ce qu'on peut éprouver quand on regarde une photo ou quand on lit un texte sur une performance. À travers des études de cas, elle expose la problématique et les enjeux posés par la distance historique avec les performances qu'elle étudie à travers les différentes sources documentaires entrelacées avec le discours sur l'ontologie de la performance.

Jones écrit que, même si la présence en chair et en os lors d'une performance nous procure une connaissance spécifique, elle ne devrait pas être privilégiée plus que la connaissance qu'on peut avoir à travers la documentation. Cette position lui vient,

comme elle le précise dans le texte et ailleurs dans ses écrits, de sa conviction que la relation avec tout produit culturel est impossible sans médiation.

Le temps, la distance historique et physique ne sont-ils pas un obstacle majeur dans notre relation aux performances ?

Jones reconnaît que son approche a été critiquée parce qu'elle n'a pas pris en compte les intentions des artistes et qu'elle avançait ne pas avoir besoin de connaître les artistes pour écrire sur leurs œuvres. La position d'Amelia Jones constitue en apparence un argument contre le re-enactment mais, en fait, elle appuie plutôt les artistes et critiques en faveur du re-enactment, qui sont pour remettre le corps, le nouveau corps du re-performeur (re-artiste), au centre du processus documentaire qui s'ajoute à l'ensemble des autres moyens de médiation artistique.

Que la performance soit exposée dans les musées et les galeries sous diverses formes (vidéos, photos et dessins) est devenu habituel. Une des opérations pour reconstituer la performance est le remplacement du corps de l'artiste. Ce corps n'est pas nommé. Quel est le statut du corps engagé dans le re-enactment ? Quels sont ses droits, et leur limites ?

L'implication du corps (corps-interprète ou reperformeur) dans le re-enactment est très peu questionnée. Les articles qui en traitent ne prennent pas clairement position et les commentaires ressemblent à une cacophonie. L'authenticité de la performance résiderait, dans certains cas, dans l'interdiction de toute répétition et dans « la dimension de la vie impliquée par le corps de l'artiste » (Phelan, 1993). La dimension du temps est primordiale dans la réalisation de la performance. Les performances représentées par Marina Abramović en 2005 sont à la limite du théâtre. La performance reconstituée perd-elle son *aura* ? *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (2005) semble souffrir d'une temporalité non justifiée. Le questionnement sur la reproduction de l'œuvre d'art est incorporé dans toute création artistique (Benjamin,

1939). La question de l'aura est-elle pertinente ? Y a-t-il une aura de la performance ? Pour être exposable, la performance doit migrer de son lieu d'origine jusqu'au musée, à la galerie ou vers le salon d'un collectionneur. Certaines performances sont fondamentalement liées au lieu d'origine. Je mentionne ici à titre d'exemple la performance *The Lovers, The Great Wall Walk* de Marina et Ulay. Cette performance prend place en 1988 sur la fameuse muraille de Chine. En quoi réside l'impossibilité de refaire cette performance, l'art comme expérience vécue par les artistes mêmes ? Dans ce cas, une reprise est inaccessible. La légende de cette performance est reconstituée à travers la documentation photographique, les objets et installations présentés dans différentes expositions, y compris *The Artist is Present* (2010). Cette expérience est représentée à Louisiana Museum of Modern Art en 1990. Ce lieu de performance est un enjeu pour son exposition ou sa collection. La performance est donc un art du vrai et la possibilité du re-enactment repose sur l'affirmation du corps du performeur : « le vrai se redouble », (Khim, C. 2008).

À ce sujet, Walter Benjamin (1939) écrit : « Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que les hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. ». Ce qui manque c'est l'aura. La répétition (reproduction) de l'œuvre artistique constitue la perte de l'aura. Inspiré par les théories de Marx, Benjamin voyait par exemple dans le cinéma, dont l'existence et la production dépendent justement de la copie, un moyen de démocratisation et une dégradation de l'art.

Si on suit l'évolution des techniques (et modes) de reproduction de l'œuvre d'art et qu'on y ajoute la reproduction numérique et le re-enactment en performance, on arrive à une sorte de retour à la case de départ. La boucle est bouclée. Le re-enactment n'est rien d'autre qu'un retour à une époque primitive où le geste rituel était le moyen itératif d'incarner et de réincarner le passé pour ancrer les mythes. Ce n'est probablement pas un hasard si le corps est utilisé comme moyen de

reproduction artistique au moment où existent les moyens de reproduction les plus sophistiqués. On pourrait même voir dans le re-enactment une sorte de démocratisation de l'accès à l'histoire de l'art et à son archive. Il y aurait dans le re-enactment une forme d'appropriation. Si on réfléchit avec Benjamin : « La possibilité technique de reproduire l'œuvre d'art modifie l'attitude de la masse à l'égard de l'art. Très rétrograde vis-à-vis d'un Picasso, elle adopte une attitude progressiste à l'égard, par exemple d'un Chaplin.¹⁴⁰ » Dès que la notion de reproductibilité est évoquée pour l'œuvre d'art, la réactualisation de la leçon de Walter Benjamin est inévitable, car c'est dans cette complexité qu'on peut comprendre l'aura de la performance.

En fait, le re-enactment serait une illustration inversée de la *reproductibilité technique*. La *reproductibilité*, dans le cas du re-enactment en performance, engage le corps, un corps pour un autre, et n'est pas *technique*, ou, du moins, ne l'est que partiellement. La performance, comme forme d'expression « authentique », possède une aura psychique, quoique momentanée. Est-ce que *The Artist is Present* restera *The Artist is Present* lors d'une deuxième reprise ? *The Artist is Present* est déjà devenu une légende et, comme telle, ne restera pas une légende dans la présence pour une deuxième fois. La légende est lointaine. C'est le temps qui en a fait une légende.

3.3 *The Life and Death of Marina Abramović*

The Life and Death of Marina Abramović est le titre de la pièce de théâtre que Robert Wilson, en collaboration avec Abramović, a réalisée sur la vie et la mort de Marina Abramović, et qui présente des scènes de sa vie et de sa carrière : son enfance en Serbie, des performances ré-imaginées par Wilson et de la musique originale traditionnelle. Les chansons, dans cette pièce de théâtre sont écrites et interprétées par

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 301.

Antony Hegarty (Anohni)¹⁴¹. L'interprétation de Willem Dafoe donne un caractère très dramatique à l'ensemble, surtout à la relation avec sa mère avant le départ du pays natal.

Cette œuvre a été présentée en juillet 2011 à Manchester, et j'ai eu la chance d'assister aux préparatifs et de suivre de près la collaboration entre Abramović et Wilson, deux géants de la scène dans deux disciplines opposées. L'autre raison est que j'étais intéressée de voir comment Abramović pouvait être dirigée par une autre personne sachant qu'elle est habituée à travailler seule depuis son divorce avec Ulay.

3.4 L'avantage de la présence sur le terrain

La permission pour assister aux préparations a été accordée par écrit par Abramović, et ensuite Jo Walsh (assistante de production du Manchester International Festival). Je n'ai eu la possibilité de parler avec Marina que pendant les poses ou à l'heure du lunch. Elle était très concentrée. J'ai aussi eu l'occasion de lui parler un peu en coulisse, où je lui ai donné deux masques en plexi (*Transparent Masque*, ou *Masque ultime*, *The Two Gullivers*, 2004) comme symbole de la performance et non du théâtre. La transparence du masque symbolise le performeur de la performance qui est toujours lui-même, à la différence du performeur du théâtre qui joue le rôle de quelqu'un d'autre. Au début, je prenais des photos, mais je me suis rendu compte que je perdais du temps. J'ai décidé de dessiner les scènes les plus captivantes une fois que je m'en allais. Le dessin est pour moi une forme de documentation qui ne requiert aucune permission.

¹⁴¹ Le design de ses costumes est de Jacques Reynaud.

Dans le contexte du théâtre, la performance devient une simple illustration : la vie d'Abramović n'est que l'inspiration pour le scénario mis en scène par Wilson. Seul le scénario résulte d'une collaboration entre les deux artistes, tout le reste est de Wilson, qui dirigeait tout et ne prenait pas en compte les suggestions d'Abramović : « Oh, no Marina. This is a bad idea ». Celle-ci acceptait docilement, ce qui était très étonnant à mes yeux.

Abramović est une artiste qui contrôle tout, à commencer par elle-même. Toutefois, dans cette collaboration, elle a lâché prise dès le tout début. Avant de commencer le projet, Abramović et Wilson se sont rencontrés à Soho (dans le loft d'Abramović) en présence de Jörn Weisbrodt¹⁴², qui raconte que :

Marina and Bob sat down and she handed him the folder with her life in it and a letter explaining her great wish. She tried to let him read the letter but her excitement was so big that she took it of his hands and read it aloud. She wanted to have no control, he could do with her life whatever he wanted to do. He has total control was basically what the letter in her hands said. And then she went through the folder with him, images of her work, Marina sitting on a white horse, Marina in a burning star, Marina brushing her hair, stories of her childhood, her artist manifesto, Marina crying with onions, et cetera. She wanted to have a Russian army chorus, she explained, the opening scene would have to be her suspended from a cross with a snake around her neck because her other two biographies opened like that. Maybe Ulay's son could re-perform her and Ulay's pieces on stage with her. She wanted Serbian music, knew who should design her costumes, and much more. Wilson was too polite to say anything. I said, "Marina, you want to give up control?". (Wisbrodt, J. 2011).¹⁴³

Wilson finit par prendre le contrôle et choisit comme ouverture les funérailles d'Abramović. L'armée russe est jugée comme étant très dispendieuse pour la chorale et ne s'agence pas bien avec le scénario de Wilson. Sa préoccupation est la vie d'Abramović, non celle du fils d'Ulay, donc pas de re-enactment. Je me souviens

¹⁴² Jörn Weisbrodt, né en 1973, est un administrateur artistique et il a été directeur artistique du Luminato Festival de Toronto jusqu'en 2016.

¹⁴³ Tim Hailand (juillet 2011). *One Day in the Life of Robert Wilson's ; The Life and Death of Marina Abramovic*, Manchester, U.K., Édition, Hailand Books, p. 1.

d'une scène à Manchester avec une énorme projection (en noir et blanc) où Marina apparaît blonde avec de grands yeux. Cette scène sera retirée de la présentation finale. Marina se retrouve à jouer sa mère, qui était très sévère. Cela me fait penser au film de Blanche-neige¹⁴⁴ présenté pendant mon enfance dans les années 1980 en Albanie. Abramović, vêtue d'une longue robe noire, méchante jusqu'à la beauté, interprète sa mère. Le célèbre Willem Dafoe, par son interprétation extraordinaire, ajoute un côté héroïque et légendaire à la vie et à la carrière d'Abramović. Pour Weisbrodt :

The Life and Death of Marina Abramović became, with Wilson's and Philip Glass's *Einstein on The Beach*, probably one of the most unusual collaboration between two great artists. It is a theater piece that is almost addictive, it starts so good and gets better and better and after three hours of sheer theatrical bliss you wish you could start all over again, like the famous Wagner soprano who said of her first Isolde that it was better than an orgasm and she could have started from top again.

[...] I do not know the dichotomy between performance art and the theater – the real blood against the fake blood – but it does show the differences and definitions do not matter at all when you are in the presence of painful and sheer beauty. It is the real and the fake blood that pumps in our cultural hearts. (p. 1).¹⁴⁵

Les trois Marina qui apparaissent dans cette pièce de théâtre sont comme une réaction qu'Abramović a eue après avoir participé aux funérailles de Susan Sontag en 2004. Entre autres, le sujet de la mort dans ce projet a été inspiré par la culture des peuples slaves et distinctement par celle de sa mère¹⁴⁶.

She wants those who attend her funeral to wear bright colors, despite her won predilection for all things black, and she wants her friend Antony Hegarty (the lead singer of Antony and the Johnsons) to sing "I Did it My Way."

Abramović decided to plan her funeral after attending Susan Sontag' 2004 funeral in Paris.

"It was the saddest funeral I've been to in my life and she is one of the greatest human beings I have ever met," Abramović said. "She was full of

¹⁴⁴ Le film était en turc *Pamuk Prenses Ve Yedi Cüceler* (1970) avec des sous-titres en albanais.

¹⁴⁵ Hailand (juillet 2011), *op. cit.*, p. 1.

¹⁴⁶ Marina Abramovic en entretien avec Carrie Scott. Accessible à l'adresse www.youtube.com/watch?v=TRSvNVL0P-4 . Consulté le 21 juillet 2015.

life, curious and just an incredible writer. I went back to New York and went straight to the lawyer and said my funeral is going to be like this. And then I like made an entire script.”

Sad Abramović: “The funeral is the artist’s last piece before leaving.”¹⁴⁷

Abramović « dramatise » un autre sujet, la mort, sa propre mort, de sorte qu’elle devienne éternelle pour montrer que même une figure divine peut être mortelle. Un dieu qui peut mourir pour montrer qu’il a eu une naissance et une vie historique. La mort de Marina ne sera pas sa fin, mais le début de sa vie éternelle. Marina veut apparaître comme *une volonté de puissance* et comme le *surhomme* de Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Ces deux concepts (qui à ma connaissance, n’ont jamais été cités par Abramović) formeront le sujet de ce théâtre à l’enseignement de tout – de sa pensée et de son aspiration (Nietzsche, 2009, p. 261-262).

Pour tout le monde, la mort est difficile à évoquer. C’est un sujet tabou dans notre société, mais il arrive que certaines personnes planifient avec soin la fin de leur vie. La mort peut apparaître comme quelque chose de très effrayant, mais Marina veut la rendre humaine, lui donner une belle image, comme dans le tableau *La mort d’Ophélie*¹⁴⁸ (1851) de Hamlet, de Shakespeare (1601), en se multipliant par trois. À la place de l’eau qui ondule légèrement et qui pousse insensiblement Ophélie, Wilson choisit trois chiens noirs élégants qui bougent entre les trois Marina en reniflant. Ce détail rapproche le théâtre de la performance, de la vraie vie. « Performance and theatre can compare to a big family, they are tied by love and hate and they will always need and look for each other. » (Abramović, 2011, p. 7).

¹⁴⁷ Accessible à l’adresse

www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2015/07/01/when-it-comes-to-death-marina-abramovic-knows-exactly-how-she-wants-to-craft-her-ending/. Consulté le 22 juillet 2016.

¹⁴⁸ Millais, *Ophélie*, 1851, Tate Britain à Londres.

3.5 La performance et le théâtre réunis sur la scène

En 2013, *Life and Death of Marina Abramović* a été présenté à Toronto au Luminato Festival. La présence des animaux est spectaculaire, alors qu'on en voit rarement au théâtre. Robert Wilson a choisi d'enrichir les scènes avec des éléments de la vraie vie, soit de vrais dobermans de Floride ainsi qu'un serpent Albinos. Au départ, l'idée était d'avoir 12 chiens et un vrai cheval mais, finalement, il n'y a que trois chiens et un cheval de bois. Ma propre expérience me confirme qu'il faut savoir adapter ses plans aux contraintes du réel. Besnik et moi avons souvent des idées de performance qui semblent réalisables, mais qui finissent par devoir être ajustées à la réalité. L'idée demeure une idée et le théâtre n'est qu'une illusion, comme le dit Wilson à Abramović (2011) pendant les répétitions :

How everything is an illusion. When we began I had this image in my head of me sitting on an ice block. When we arrived at the rehearsal I saw this huge block of Perspex, made to look like ice. I said, "This is not ice?" and he [Wilson] replied "Are you out of your mind? You want to sit on a block of ice and for the rest of the performance your dress is wet? Theater is illusion, Marina¹⁴⁹."

Le théâtre est le lieu d'une illusion que le spectateur perçoit comme réelle. Les objets peuvent donner une impression d'arbre, de palais, ou d'eau, mais ne sont que des symboles. Les masques et les costumes prennent également une valeur symbolique pour manifester le caractère du personnage. De ce fait, le théâtre n'est pas « le pays du réel », mais principalement une représentation qui convainc le spectateur que ce qu'il voit est réel. Cela sert à la compréhension du texte interprété par les acteurs. Pour Louise Vigeant,

le théâtre est un art qui [...] crée un effet de réel en imposant une présence. Voilà d'ailleurs la première convention qui fonde toute l'entreprise théâtrale : le théâtre, c'est du « réel non réel ». En effet, faire du théâtre implique que

¹⁴⁹ Accessible à l'adresse www.nowness.com/story/marina-abramovic-life-and-death . Consulté le 30 mai 2016.

l'on fabrique du « réel » – des comédiens en chair et en os bougent dans un espace physique construit pour l'occasion, revêtus de costumes bien concrets, etc. – mais il s'agit d'un réel « fictif », c'est-à-dire un réel au second degré, celui que les artistes inventent pour représenter le premier, le vrai : la vie. Et l'on demande au spectateur de croire à ce *jeu*. (Vigeant, 1997).

Robert Wilson, comme maître du théâtre, sait créer l'illusion en utilisant la règle des trois unités (temps, lieu et action) et en faisant comprendre au spectateur qu'il vit la vie d'Abramović de 1946 à 2011 en seulement trois heures.

Le théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres en carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous la terre. C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains dans les coulisses, des cœurs humains dans la salle, des cœurs humains sur la scène.¹⁵⁰

Ces dernières années, Marina Abramović s'est concentrée sur le changement des politiques de la performance comme médium et elle a également changé son paradigme artistique. Dans la première partie de sa carrière (1975), elle était contre toute répétition. En 2005, elle a été au cœur de la reprise en performance (re-enactment). Finalement, elle collabore avec le théâtre (2011), la mode¹⁵¹ (*BAZAR*¹⁵², 2012) et la danse (*Boléro* de Ravel, 2013). Abramović travaille constamment sur les façons de capturer l'attention du grand public. Ses changements de direction, de la performance vers le théâtre, la mode ou la danse sont une façon de « give up part of yourself, the "I" », après un très long « self-control ». « Il est très libérateur d'être dans un nouveau domaine comme la danse, de laisser les choses venir à vous et de ne pas prendre des décisions¹⁵³. » (Abramović, 2013).

¹⁵⁰ Victor Hugo (1830-1833) *Tas de Pierres III*. Accessible à l'adresse <http://zonelitteraire.e-monsite.com/pages/citations/citations-sur-le-theatre.html> . Consulté le 5 juin 2017.

¹⁵¹ Accessible à l'adresse www.youtube.com/watch?v=rHFnc83HCfw. Consulté le 14 juin 2016.

¹⁵² Accessible à l'adresse www.youtube.com/watch?v=1w2vdYdLpHc . Consulté le 27 mai 2015.

¹⁵³ Ceci est ma traduction de l'anglais trouvée dans Roslyn Sulcas (2013). *The Loner Enjoys Company* », dans *The New York Times*, Accessible à l'adresse www.nytimes.com/2013/04/28/arts/dance/marina-abramovic-with-bolero-at-paris-opera-ballet.html?_r=0 . Consulté le 15 mai 2016.

Les aller-retour d'Abramović entre la performance et d'autres disciplines comme le théâtre ont trouvé dans la théorie de la performance les ressorts d'une puissante réactualisation. Le fait même de passer de la performance au théâtre relève d'un comportement provocateur consistant à changer des mentalités artistiques qui ont cours depuis les années 60 et 70.

Le théâtre, par ce mélange avec la performance comme discipline artistique, devient lui aussi hybride et opère un renouvellement stimulant. Même le théâtre de Robert Wilson (en collaboration avec Marina Abramović, qui est une artiste de performance vouée à la déconstruction de la performance comme forme) se classe difficilement dans une catégorie fixe. L'entrelacement du théâtre et de la performance recompose une forme nouvelle. Aujourd'hui, la performance semble avoir une configuration atypique et se dresse contre des éléments de contexte historique. La compréhension de la performance se trouve renouvelée par l'implication de l'artiste de performance dans le théâtre. En recourant aux conventions du théâtre, les stratégies d'Abramović forcent à reconsidérer les frontières entre disciplines performatives. La migration des artistes d'une discipline à l'autre permet ainsi la proposition de nouvelles formes et de nouvelles perspectives de création dans l'art contemporain.

CHAPITRE IV

THE TWO GULLIVERS ET LES ENJEUX DE LA PRATIQUE DU RE-ENACTMENT

Comme artiste-chercheure, j'ai ressenti le besoin et l'urgence de contribuer au débat émergent sur les enjeux du re-enactment. À travers mon implication, j'observe les autres artistes qui pratiquent le re-enactment (principalement Marina Abramović), d'où l'objet de mes recherches doctorales, qui est de mettre en lumière les enjeux du re-enactment en performance. Le débat déclenché par la pratique du re-enactment m'amène rapidement à la question principale de cette thèse : la pratique du re-enactment pose-t-elle des problèmes dans l'art de la performance ?

Pour accréditer mon hypothèse (les problèmes repérés dans la pratique du re-enactment), pendant une partie de ma thèse, mon projet est de reconstituer quelques performances de Marina Abramović, pour lesquelles j'ai obtenu sa permission.

La délimitation du terrain de cette recherche est guidée par mon expérience en tant qu'artiste de performance impliquée dans la pratique du re-enactment au cours d'une période précise de notre vie (The Two Gullivers), dans une période précise de l'histoire de la performance (re-enactment) et dans un moment important d'une collaboration avec Marina Abramović.

Je me suis adressée à Marina Abramović pour obtenir la permission de reconstituer dix performances qu'elle a réalisées avec Ulay. Elles sont sécuritaires, excepté la dixième qui, choisie intentionnellement, représente un danger physique. J'ai obtenu la permission de Marina Abramović seulement pour les performances sans danger. Voici le courriel adressé à Marina par The Two Gullivers le 15 mars 2011 :

Dear Marina,

Last time, we talked about an authorization to re-enact some of your performances.

We consider an artists' authorization very important.

We have chosen 10 performances as follows. The pages correspond to the catalogue *The artist is present*. These are the time or relation based performances, and not dangerous.

1-*Breathing in / Breathing out* (p. 98¹⁵⁴)

2-*Relation in Movement* (p. 106)

3-*Relation in time* (p. 108)

4-*Light / Dark* (p. 112)

5-*AAA + AAA* (p. 116)

6-*Charged Space* (p. 122)

7-*Point of contact* (p. 130)

8-*Nightsea Crossing* (p. 138)

9-*Workshop: cleaning the house*¹⁵⁵

10-*The professor* (p. 177)

You can reduce the list if you think that it is too much.

With best regards

(love)

Flutura & Besnik

Dans sa réponse, Marina nous donne la permission pour neuf des performances demandées, excepté la quatrième (*Light / Dark*¹⁵⁶). Dans cette performance (1977), Abramović et Ulay sont agenouillés et se font face. Dans une cadence plutôt lente, ils giflent de leur main droite la joue gauche du partenaire. Ils accélèrent graduellement la cadence et la vitesse du geste au cours de la performance. La lumière vive éclaire le visage de sorte que la gifle semble surgir de l'obscurité. Il se développe une sorte de rythme sonore par le bruit des gifles et de la main qui retombe sur la jambe. La performance prend fin après 20 minutes, lorsque Marina baisse la tête après la dernière gifle. La reconstitution de la performance est une reconstitution corporelle et

¹⁵⁴ Les numéros à côté de chaque performance indiquent les pages où se trouvent les performances dans le catalogue *The Artist is Present*.

¹⁵⁵ *Cleaning the House* ne figure pas dans le catalogue. Ici il s'agit d'un workshop comme des préparations (2009) pour *The Artist is Present* dans la résidence d'Abramović.

¹⁵⁶ Accessible à l'adresse www.youtube.com/watch?v=oKuDsFuV2IA . Consulté le 20 mai 2016.

gestuelle. Qu'il soit absent (temporellement) ou décédé, la reconstitution consiste à remplacer le corps de l'artiste original par un autre corps.

4.1 *Nightsea Crossing*

Nightsea Crossing est une performance réalisée entre 1981 et 1987, présentée à vingt-deux reprises dans différents lieux. Abramovic et Ulay sont assis l'un devant l'autre, séparé par une table, qui est souvent de couleur brune ou foncée, mais dont le design change à chaque reprise. Les vêtements (uniformes) ont différentes couleurs¹⁵⁷ ; rouge, bleu, jaune, vert, mauve, orange, noir, etc. Selon Abramović et Ulay, « *Nightsea Crossing* is an epic 90 days work in which a period of fast and silence is involved, prior to and during the actual performance. The performance consists of seven daily hours of concentration while sitting motionless in a state of tranquility¹⁵⁸. »

En 2009, Marina nous a choisis¹⁵⁹ pour re-performer *Nightsea Crossing*. Au cours de la préparation, il y a eu une séance photo, pour laquelle nous étions habillés en noir et blanc, comme dans la performance de 1987. Nous avons demandé à voir les photos, mais Marina nous fait comprendre que ce n'était pas possible à ce moment-là. Dans le catalogue *The Artist is Present*, les instructions de la performance sont publiées comme suit :

Performance

We are sitting motionless at either end of a rectangular table facing each other, our profiles turned to the audience.

¹⁵⁷ Voir le catalogue *The Artist is Present*, p. 142-143.

¹⁵⁸ Accessible à l'adresse <http://pomeranz-collection.com/?q=node/39> . Consulté le 10 juin 2016.

¹⁵⁹ Au printemps 2009, Abramovic a organisé au MoMA PS1 une audition pour choisir les artistes participants à son exposition *The Artist is Present*, en 2010. Un grand nombre de ces performances qu'elle avait réalisées au cours de sa carrière artistique avec son partenaire Ulay sont représentées dans cette exposition par des reperformeurs.

Time of the performance.

Most of the museums in the world are open from 10 A.M. to 5 P.M.

We decided to sit for the entire opening time of the museum (7 hours).

The audience never witnesses the beginning or the end of the performance.

Duration of the performance.

This depends on the different locations. Minimum one day, maximum sixteen.

Conditions of the performance.

During the entire period in which the performance takes place both inside and outside the museum we remain silent and completely abstain from food, only consuming water.

Performance installation.

1 mahogany table, 210 cm by 90 cm (30 years old) without any metal parts,

2 armchairs (neither comfortable nor uncomfortable).

Colors.

We dressed ourselves for each *Nightsea Crossing* performance in different color combinations of clothes according to the Vedic square.¹⁶⁰

4.1.1 Premier re-enactment

Le 8 octobre¹⁶¹ 2011, nous avons re-performé *Nightsea Crossing* pendant sept heures au Nathan Philip Square, lieu d'origine de la performance (1982). La performance d'origine ainsi que notre reprise ont obtenu l'autorisation de la ville de Toronto. Notre réflexion tournait autour du changement du public et de sa compréhension de la performance. Pour éclairer le public, nous photocopions un texte expliquant l'origine de la performance et les auteurs, soit Besnik, qui est habillé en jaune et Flutura, qui est habillée en bleu. Au cours de la performance, nous sommes muets et immobiles. Il fait très chaud (environ 25 °C) et nous consommons seulement de l'eau, selon les instructions d'Abramović. À la fin de la prestation, quelques personnes sont encore

¹⁶⁰ p. 138.

¹⁶¹ Accessible à l'adresse <http://loopgallery.blogspot.ca/2011/09/upcoming-show-gullivers-rehearsal.html> . Consulté le 9 juillet 2017.

présentes et demandent des explications. Les personnes sans formation en art sont davantage neutres et semble réticentes. De plus, il n'est pas facile d'expliquer le projet à un public qui n'a pas été préalablement avisé. Le public de 1982 avait-il les mêmes difficultés de compréhension ? Réagissait-il différemment ? Il est difficile de le vérifier, car le public change constamment, même à différents moments de la journée.



Figure 4.1 The Two Gullivers. *Nightsea Crossing*. Re-enactment. Le 8 octobre 2011. Nathan Philips Square, Toronto.

Avant tout, cette performance prend forme dans un « open space » et s'adresse à un public de passage. C'est un « open work », un « work in mouvement » caractérisé par « the invitation to make the work together » en rassemblant les performeurs et le

public. L'« open work » est organiquement complété par « a continuous generation of internal relations which the addressee must uncover and select in his act of perceiving the totality of incoming stimuli. (3) Every work of art, even though it is produced by following an explicit or implicit poetics of necessity, is effectively open to a virtually unlimited range of possible readings, each of which causes the perspective, or personal performance. » (Eco, U. 1989, p. 21).

4.1.2 Deuxième re-enactment

La deuxième reprise de *Nightsea Crossing* a eu lieu en janvier 2013 sur le Lac Bill, en Mauricie. Nous avons décidé de performer sur le lac gelé, déshabillés, par une température de -20 °C. Dans notre version, aucune table ne nous séparait. Nous étions assis sur deux chaises en plexi transparent¹⁶² dans des conditions non favorables à une performance de longue durée. La performance s'est achevée avec le refroidissement de nos corps qui sont devenus bleus. Nous avons quitté le lieu de la performance en courant pour nous réchauffer. Nous n'avons pas calculé la durée de la performance. Le public était composé de nos amis, de nos enfants ainsi que des résidents des abords du Lac Bill. Les habitants étaient fascinés par notre courage de nous découvrir ainsi malgré les rigueurs de l'hiver, et ce sans savoir que ce « geste courageux » s'inscrivait dans l'art.

The work of art [...] is a form, namely of movement, that has been concluded; or we can see it as an infinite contained within finiteness... The work therefore has infinite aspects, which are not just “parts” or fragments of it, because each of them contains the totality of the work, and reveals it according to a given perspective. So the variety of performances is founded both in the complex factor of the performer's individuality and in that of the work to be performed [...] The infinite points of view of the performers and the infinite aspects of the work interact with each other, come into juxtaposition and clarify each other by a reciprocal process, in such a way that

¹⁶² Les chaises sont une réplique de *Louis Ghost* de Philippe Starck, inspiré par le style Louis XIV.

a given point of view is capable of revealing the whole work only if it grasps it in the relevant, highly personalized aspect. Analogously, a single aspect of work can only reveal the totality of the work in a new light if it is prepared to wait for the right point of view capable of grasping and proposing the work in all its vitality. (Ecco, U. 1989, p. 21).

Cette citation permet de montrer que, même dans le cas de la reprise, toutes les réflexions sont absorbées par le geste en présence. Le public ne fait pas le lien avec l'original. Ce qui est important, c'est le moment présent et l'« héroïsme » de l'artiste, en face de lui.



Figure 4.2 The Two Gullivers. *Nightsea Crossing*. Re-enactment. Le 11 février 2013. Lac Bill, Mauricie, Québec.

Nous tombons dans un paradigme d'appropriation sans le vouloir. La même situation arrive avec Marina Abramović dans les *Seven Easy Pieces* où le public oublie les originaux et se concentre sur la capacité physique et mentale de sa performance (qui

est, en réalité, une re-performance, une *copie performative*). La connexion avec l'histoire (le passé) n'a lieu que lorsqu'on mentionne le nom de l'auteur à la fin. Toutefois, dans le moment présent de la performance, le charme de l'action éclipse toutes les sources.

4.1.3 Troisième re-enactment

La troisième version a de nouveau eu lieu au Nathan Phillips Square. Nous avons performé le 15 juin 2013, de 10 h à 15 h. La performance coïncidait avec le Festival Luminato où était présenté *The Life and Death of Marina Abramovi* (Bluma Appel Theatre) et le *Prototype* du Marina Abramović Institute¹⁶³.

La performance a cette fois eu lieu sans l'autorisation de la ville de Toronto. L'autorisation ou demande de permission est un aspect important de l'étude du re-enactment. Au matin du 15 juin 2013, une pluie fine tombait sur Nathan Phillips Square, conditions défavorables à une performance statique de longue durée. Il y avait énormément de déplacements aux alentours, des piétons, des policiers, des organisateurs et des participants de l'*Annual Ontario Walk Now for Autism*. Nous sommes arrivés avec nos deux chaises en plexi transparent. Nous avons évalué les conditions pour la performance. Malgré le temps gris et l'achalandage, nous étions déterminés à performer. Nous avons placé les chaises en plein milieu du Square. C'est le premier geste qui permettait de tester la réaction des policiers. Vêtus de noir, nous avons pris place silencieusement l'un en face de l'autre. Il pleuvait toujours. Après une trentaine de minutes, les gens ont quitté le *Walk for Autism*. Les policiers, je pense, croient que notre geste est une sorte de « Sitting for Autism ». Tout au long de la performance, nous nous sommes sentis en sécurité. Les piétons nous observaient d'un regard à la fois admiratif et interrogatif. À un certain moment, j'ai commencé à

¹⁶³ Accessible à l'adresse www.metalocus.es/content/en/blog/mai-prototype-marina-abramovi%C4%87-institute-warms. Consulté le 29 juin 2014.

greloter. Un piéton s'est dirigé vers moi et m'a protégé avec son parapluie. Un autre a demandé si nous étions autistes, un autre si nous faisons un *Sitting against mayor of Toronto* (Rob Ford). Au cours de la performance, nous avons reçu la visite d'Anne Bénichou¹⁶⁴, avec qui nous avons partagé nos impressions à la fin. Quelques minutes avant de quitter la performance, quelqu'un s'est mis à faire des tours de vélo autour de nous. Cette personne s'est avérée être Stan Denniston, un artiste qui vit et travaille à Toronto. Amelia Jones nous a informé par courriel que la scène avait été filmée par Cheryl Sourkes, une autre artiste de Toronto.

Pour lire une œuvre d'art, il faut posséder un certain nombre d'informations, dont le public ne dispose pas pour cette œuvre (l'œuvre citée au moment de la présentation de la copie). C'est une copie présentée dans un temps de rupture, d'une espace de temps entre 1982 et 2011, puis 2013. Cette performance n'est pas comme une sculpture dans un parc, sur laquelle sont gravées des informations accessibles à tout moment. De ce fait, la performance a une vie fragmentée et temporaire, malgré sa reprise. Selon les instructions publiées par Abramović, cette performance peut être présentée non seulement dans les galeries et musées, mais n'importe où. Je constate que la performance, sa compréhension et sa lecture changent avec le temps, le lieu et le public, comme pour toute œuvre d'art. En général, la performance est une œuvre que le public ne voit pas au complet, surtout les performances longue durée. Le re-enactment, comme concept, a la prétention d'assurer un « éternel retour¹⁶⁵ » de la performance. Présentement, la performance est une forme d'art, devenue répétable, mais non stable. L'artiste peut prétendre à des « retours éternels » de son œuvre performative, mais la performance demeure une expérience à chaque fois singulière, qui est modifiée par le moment présent, par les conditions atmosphériques, par les

¹⁶⁴ Anne Bénichou est une historienne d'art et professeure à l'École des arts médiatiques à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur l'exposition des performances du passé entre documentation et recreation. Elle s'intéresse également à la transmission, à l'historisation et à l'institutionnalisation des œuvres performatives.

¹⁶⁵ L'*éternel retour* est un concept philosophique de Friedrich Nietzsche.

émotions de l'artiste et du public, et par un contexte politique et social.



Figure 4.3 The Two Gullivers. *Nightsea Crossing*. Re-enactment. Le 15 juin 2013. Nathan Philips Square, Toronto.

4.1.4 Quatrième re-enactment

À Venise, en 2013, a eu lieu la quatrième variante. Nous avons voyagé une semaine en août, passant la première moitié du temps à Venise et l'autre en Albanie. Notre voyage était pensé pour confronter le passé avec le présent et trouver un public relativement familier avec les pratiques d'art. Comme à chaque fois que nous avons présenté *Nightsea Crossing*, nous avons dû apporter des changements en fonction du terrain. Ceux qui ont voyagé à Venise savent qu'il y fait très chaud en été. De ce fait,

nous avons décidé de ne pas nous surcharger d'objets. Nous avons choisi l'entrée de la biennale qui se trouve aux *Giardini* et avons loué les chaises au restaurant Paradiso, situé près de cette entrée. Durant la visite de la biennale, nous y sommes souvent allés pour nous reposer, car il donne sur l'Adriatique. Cette fois encore, nous n'avons pas demandé de permission pour la performance. Nous étions convaincus que la performance se déroulerait sans incident. Nous avons performé pendant sept heures. À cause de la chaleur, nous avons consommé beaucoup d'eau. L'eau était la seule chose que nous pouvions ingérer. C'est la substance indispensable à notre organisme, surtout durant une longue période où nous sommes restés assis. Manger aurait été trop compliqué.

La performance a eu lieu le 12 août, journée de congé pour la biennale. Nous étions habillés en noir. Ce sont des vêtements que nous utilisons souvent dans nos projets performatifs. Cette couleur est idéale en voyage : nous pouvons nous vêtir et nous préparer en vitesse sans trop penser à ce que nous portons. Le noir, le blanc et le rouge sont des couleurs qui définissent nos « costumes » (uniformes) de performance. « Un costume peut être un symbole d'appartenance à un peuple, un pays, une confrérie, une secte, une religion ou d'autres types de groupe¹⁶⁶. » Pour nous, ces trois couleurs sont utilisées strictement lors de nos performances. Cela permet de nous distinguer du public et de mettre l'action en évidence, puisque nous ne sommes que deux alors que les spectateurs sont nombreux.

En matière de costumes, Gilbert et George constituent un cas particulier. Les deux artistes britanniques sont toujours habillés en costume cravate, comme des hommes d'affaires. Ils sont inséparables et ne font pas non plus de séparation entre l'art et la vie. Pour eux, tout ce qu'ils font est de l'art. À la différence de Gilbert et George, nous sommes dans une image plus quotidienne, où la couleur et le tissu nous permet de nous distinguer du public (comme des ouvriers).

¹⁶⁶ Accessible à l'adresse *Wikipédia*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Costume> . Consulté le 30 septembre 2017.

Après la performance, nous avons l'opportunité de parler avec le public. Dans un contexte comme la Biennale de Venise, le public associe automatiquement le geste performatif à l'art.

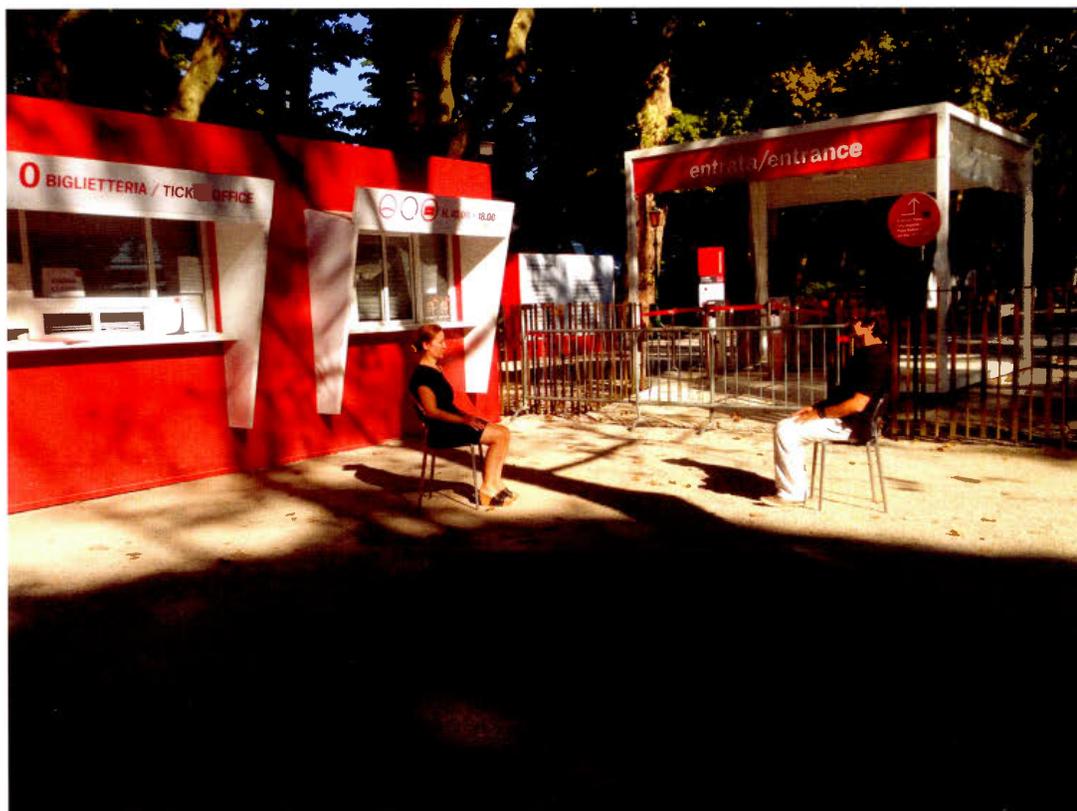


Figure 4.4 The Two Gullivers. *Nightsea Crossing*. Re-enactment. Le 12 aout 2013. Giardini, Venise.

Une deuxième reprise a été faite à l'intérieur du pavillon du Portugal, représenté par Joana Vasconcelos¹⁶⁷ dans un bateau portugais ancré dans le bassin Saint-Marc, près des Giardini. Nous sommes entrés comme tous les visiteurs. Après avoir traversé l'impressionnante installation à l'ambiance de fond marin (en textile), nous sommes

¹⁶⁷ *Trafaria Praia* est le titre de son œuvre installée dans le vaporetto féérique. Ce bateau-installation-œuvre d'art, décoré extérieurement d'une vue panoramique de la ville de Venise sur céramique, a servi aussi pour faire des balades jusqu'à la pointe de la douane.

montés à l'étage où nous avons pris deux tabourets et une table, imitations des bouchons de bouteille de vin qui se trouvaient sur ce bateau.



Figure 4.5 The Two Gullivers. *Nightsea Crossing*. Re-enactment. Le 12 aout 2013. Pavillon du Portugal. 55^e Biennale de Venise.

L'expérience s'est avérée une agréable surprise. Nous avons préféré ne pas changer le décor, l'idée étant de se l'approprier : un lieu quelconque devient scène. L'ambiguïté de l'œuvre nous donnait une certaine liberté dans la réalisation de la performance. Nous en sommes devenus les maitres, comme le metteur en scène est maitre de son théâtre. Le public ne se rendait pas compte que ce que nous faisons était une performance. Il entrait, restait quelques minutes et finissait par sortir sans poser de questions. Nous remarquons des regards qui voulaient dire : « On peut prendre une

pause comme ces deux-là ». Selon nos photos, nous avons l'air de gens qui prennent un moment de repos après de longues heures de promenade en ville. À chaque reprise, la performance a été réalisée dans un « espace vide ». Nous avons choisi « d'être simples », mais notre but était de fournir des réponses claires à nos questionnements en tant que metteurs en scène de nos interventions performatives, celles-ci ayant lieu sans préparation dans des lieux inconnus. Le lieu/non-lieu n'est pas une « scène ». C'est « l'espace vide » de la performance qui réunit chaque fois des gens différents et s'exprime à travers le comportement des performeurs. Toutefois, nous ne sommes pas de simples performeurs, car notre rôle est double : nous sommes aussi des « metteurs en scène de la performance ». Par conséquent, comme le dit Peter Brook (1968, 1977), « nous sommes obligés de choisir entre la reprise de pièces anciennes ou faire un geste en faveur du temps », (dans le cas de la reprise de *Nightsea Crossing*). Nous favorisons une improvisation du décor de notre performance comme un rejet des conventions usées dans l'original. Notre expérience est basée sur différentes reprises dans différents lieux au cours de notre voyage. Le but est de renoncer à un dispositif qui pourrait nous empêcher de réaliser la performance où on veut et quand on veut. Mettant en application son concept d'« espace vide », Peter Brook, dans sa mise en scène du *Roi Lear*, a décidé de renoncer au décor. Nous (The Two Gullivers) voulons renoncer aux instructions de l'original présenté par Abramović pour appuyer l'idée que la reprise de la performance devient un art dans lequel le metteur en scène de la performance a une liberté totale. Il peut donner la référence, mais sa version porte sa propre signature. Nous ne voulons pas que la performance reprise devienne une « performance sclérosée ». En ce sens, la performance ressemble au théâtre, qui est « écrit sur le sable ». Comme le dit Brook (1977, p. 31-32) : « Tout le monde peut faire l'essai. [...] dans un théâtre vivant, nous aborderions chaque jour la répétition en mettant à l'épreuve les découvertes de la veille, prêts à croire que la véritable pièce nous échappe une fois de plus. Mais le théâtre traditionnel aborde les classiques avec l'idée que, quelque part, quelqu'un a trouvé et défini la façon dont la pièce devrait être

jouée. » D'après lui, nous ne pouvons pas prétendre à une méthode sûre et à un style fixe pour la reprise, comme Marina Abramović l'a proposé ces dernières années (The Abramović Method). « C'est là le problème constant que pose ce que nous appelons communément le style. Chaque période a son style. Dès l'instant où nous essayons de fixer ce style une fois pour toutes, nous sommes perdus. » (Brook, 1977, p. 32).

Pendant le séjour à Venise, nous avons repris la performance plusieurs fois. Une des dernières versions a eu lieu dans la baignoire d'une chambre de l'Hotel Locanda Sant'Ana.



Figure 4.6 The Two Gullivers. *Nightsea Crossing*. Re-enactment. Le 13 aout 2013. Dans la baignoire d'une chambre de l'Hotel Locanda Sant'Ana. Venise.

Cette version nous rappelle notre vie l'un en face de l'autre, comme une performance

attachée à notre longévité. Nous voulons inscrire cette expérience dans une esthétique pragmatiste. John Dewey (2010), dans son livre *Art as Experience*, écrit que l'art est « un groupe d'activités qui sont respectivement enregistrées, constructives, logiques et communicatives. Il n'y a rien d'esthétique dans l'art lui-même. Les produits de ces arts deviennent esthétiques « en réponse à un désir totalement différent ayant ses propres raisons, standard, impératif. » [...] Ce qui compte est ce nous faisons, pas ce que nous recevons. L'essentiel est esthétiquement notre propre activité mentale de départ, de voyage, de retour à un point de départ, de maintien dans le passé, l'entraînement : le mouvement de l'attention en avant et en arrière, car ces actes sont exécutés par le mécanisme de l'imagerie motrice. »

Je cherche ici à accentuer la valeur polysémique du terme « expérience » tel que développé par Dewey, pour comprendre notre relation et notre action dans ces activités artistiques qui, à première vue, apparaissent comme des activités ordinaires et pas nécessairement comme de l'art. Selon Dewey, il n'est pas important qu'une activité soit scientifique ou artistique. Ce qui est important, c'est que, dans toutes les activités, les humains soient en relation. Pour nous, être face à face dans une baignoire ou à table, c'est notre art et notre vie quotidienne. La reprise de *Nightsea Crossing* dans le contexte du re-enactment devient pour nous « une expérience de l'expérience ».

4.1.5 Cinquième re-enactment

Pour continuer nos recherches, nous sommes retournés à Venise en juillet 2014. Notre projet consistait en un workshop avec les étudiants de l'Institut universitaire d'architecture de Venise (IUAV), plus précisément avec les étudiants d'Adrian Paci¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Accessible à l'adresse www.macm.org/en/expositions/adrian-paci-2/. Consulté le 8 juillet 2015.

Le but de ce workshop était le re-enactment de quatre performances d'Abramović et Ulay : *Breathing in / Breathing out* (p. 98), *AAA + AAA* (p 116), *Point of contact* (p. 130), *Nightsea Crossing* (p. 138) et enfin une nouvelle performance réalisée par chaque groupe (chaque classe est composée d'une trentaine d'étudiants).



Figure 4.7 The Two Gullivers. *Point of contact*. Re-enactment. Le 10 juillet 2014. Workshop avec les étudiants de IUAV, Venise.

Le titre de ce workshop de trois jours est *Naked Class*, inspiré par le *Naked Montreal* de Spencer Tunick (2001). Ce titre a été choisi et pensé comme une stratégie, une méthode basée sur notre propre expérience. En 1998, nous avons décidé de devenir artistes de performance à une condition : être capables de performer nus devant le public. Pour nous, être artiste de performance signifie créer sans limites ni censure. Être nu devant le public dans un lieu public est une situation particulière qui met dans un état d'esprit particulier. Enseigner la performance est un métier très particulier.

Rappelons que la performance se définit comme la vraie vie et non comme sa représentation. Dans les années 60 et 70, beaucoup d'artistes ont utilisé leur corps pour faire entendre leur voix. Les artistes de cette période cherchaient une nouvelle façon intime d'expérimenter l'art. Une des motivations principales était de faire évoluer les définitions de l'art pour inclure des situations dans lesquelles le temps, l'espace, la présence de l'artiste et la relation entre l'artiste et le spectateur constituaient l'œuvre d'art. Le corps de l'artiste qui servait pour présenter l'œuvre en était un élément clé, ce qui rendait cette forme d'expression artistique très personnelle. Mais, aujourd'hui, le corps nu de l'artiste n'a plus la même signification. La performance des années 60 et 70 était un art de rue, tandis qu'aujourd'hui la performance est un art de galeries, de musées et d'universités. L'entrée de la performance dans ces institutions suppose sa réglementation institutionnelle. Le nu à l'université apparaît comme un problème pour l'enseignement de la performance. Pour enseigner la performance à l'université, la méthode de reprise, de re-enactment et de reconstitution semble privilégiée.

Lors de notre workshop à Venise en 2014, il pouvait sembler déplacé de demander à des étudiants de se déshabiller pour réaliser des exercices performatifs. Pour le bon déroulement des choses, nous avons choisi une méthode démocratique. Après avoir introduit les étudiants à la performance comme genre et avoir donné des exemples de notre propre expérience et de celles d'autres artistes, le résultat a été surprenant. La majorité a collaboré avec beaucoup d'enthousiasme. Les étudiants étaient curieux et participatifs. Le photographe Spencer Tunick (dont le travail demande aussi au public de se dénuder dans les espaces publics), commente la participation de ce public comme suit :

I enjoy seeing the change in people's spirits when they are naked, their enthusiasm to go beyond their limits, shedding their clothing. I like working with people who have a new outlook for a short period. It also feels like

taking color off a canvas and starting over again with white.¹⁶⁹

La participation du public a marqué les arts depuis les années soixante. La construction de l'œuvre d'art collective se traduit par le mot performance et performance veut dire « ici et maintenant ». L'œuvre participative est une œuvre qui joue un rôle dans l'immédiat de la démocratisation de l'art et dans l'immédiat de sa transmission. La génération d'aujourd'hui est participative grâce au développement de l'informatique et des réseaux sociaux. Les nouvelles technologies sont des outils extraordinaires pour les générations d'après les années 1980, qui leur permettent d'apprendre à une vitesse surprenante tout ce qui les intéresse. En 2001, Marc Prensky a popularisé les termes « *digital native* » et « *digital immigrant* »¹⁷⁰ pour caractériser les générations nées entre 1980 et 1990. La fin des années 1990 et le début des années 2000 ont inauguré une nouvelle période pour les chercheurs, aussi bien dans les sciences que dans les arts, dont les recherches en ligne commencent à faciliter le travail.

4.1.6 Sixième re-enactment

Après une longue expérience en performance, l'appropriation de la figure de l'artiste-commissaire nous apparaît plus que naturelle. La performance se construit avec le public et devant le public dans un processus, elle est toujours une œuvre en progrès.

Le 15 août de 2014, dans le cadre du 32^e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul¹⁷¹, nous avons réalisé une *conférmance* (voir chapitre V), une

¹⁶⁹ Accessible à l'adresse www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/i-stripped-for-spencer-tunick-920804.html . Consulté le 3 juillet 2014.

¹⁷⁰ Selon *Wikipédia*, ces deux termes ont été utilisés en 1996 dans la *Declaration of Independence of Cyberspace*. Accessible à l'adresse https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_native . Consulté le 20 septembre 2017.

¹⁷¹ *Le temps à l'œuvre*. The Two Gullivers perform Marina Abramović et Ulay. Accessible à l'adresse www.symposium-baiesaintpaul.com/2014/activite.aspx?id=31&lang=fr.htm#titre. Consulté le 10 juillet 2015.

combinaison de conférence et de re-enactment de performances d’Abramović et Ulay, avec le public. Cette démarche s’inscrit dans la réflexion théorique et pratique sur les effets que le temps produit sur les œuvres performatives, les processus d’effacement, d’« usure »¹⁷² et de transformation dans un processus répétitif.



Figure 4.8 The Two Gullivers. *Nightsea Crossing*. Re-enactment. Le 15 août de 2014. Dans le cadre de 32^e Symposium international d’art contemporain de Baie-Saint-Paul.

4.1.7 Septième re-enactment

¹⁷² The Two Gullivers (2014). Re-enactment : usure et théâtralité de la performance. Dans le cadre d’*Action ! Imaginaire de la performance et de la performativité dans la théorie, l’art et la société*. Journée d’étude organisée par RADICAL / Figura, Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire. Montréal, Université du Québec à Montréal, 6 février 2014. Document audio. Accessible à l’adresse <http://oic.uqam.ca/fr/communications/re-enactment-usure-et-theatralite-de-la-performance>. Consulté le 22 septembre 2017.

Nous avons terminés notre saga de re-enactments dans le cadre de notre exposition *Le souffle de l'artiste*¹⁷³ à la galerie Joyce Yahooda, qui a lieu du 5 au 15 novembre 2014. La dernière journée était consacrée à une conférence articulée par des re-enactments de performances de Marina Abramović et Ulay. Nous incitions le public à re-enacter avec nous quatre performances: *Breathing in / Breathing out*, *AAA + AAA*, *Point of contact* et *Nightsea Crossing*.

Le re-enactment s'ajoute aux formes de documentation de la performance, mais il n'en est pas le seul modèle. Le re-enactment est « comme une voie alternative à la culture de l'image, de l'archive et du musée » (Benichou, 2011)¹⁷⁴. Toutefois, la documentation visuelle, comme élément historique et témoin de la performance, ne perd pas sa valeur avec l'apparition du re-enactment. En effet, les archives sont fragiles, tout comme l'artiste. Le re-enactment, comme la performance, construit sa propre documentation pour avoir une continuité historique. Si un artiste veut « re-performer » une performance, la source est l'archive de la performance et du re-enactment, d'où le paradoxe du re-enactment : archive d'archive. *La performance est éphémère, sa photo est permanente*. La performance a vécu grâce à sa documentation par la caméra, laquelle a créé des images inoubliables, comme le dit Roselee Goldberg (2015) dans sa conversation avec Roxana Marcoci :

A fascinating place to begin, “the advent of photography.” Before the photograph, a painting or drawing would have captured the performances taking place in the studio or workshop – sometimes even those staged with an audience present, but more often done without a public. We need to activate our imagination to conjure the models and backdrops used to make so many of the great history and narrative paintings from the past. Performance since the 1960s became associated with the word documentation, as though the photograph was simply a record of an act, an afterthought, to capture an ephemeral event. But as we know from the images of works by Yves Klein, Joseph Beuys, Yoko Ono, Carolee Schneemann, or Chris

¹⁷³ www.joyceyahoudagallery.com/fr/programme/le-souffle-de-lartiste.

¹⁷⁴ Bénichou, A.(2011). Marina Abramović: The Artist is Present: Les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance. *Intermédialités*, (17), 147-167.

Burden, and so many artists of the 1950s, 60s, and 70s, photographs of performances were often consciously staged for the camera, allowing them to become iconic and powerful images that would live on into the future¹⁷⁵.

Nous le savons, la photographie est performative en elle-même et la performance a visé depuis ses débuts la représentation de la vie dite « vraie » ou « réelle ». « Les liens entre photographie et performance remontent à presque aussi loin que l'origine même des deux disciplines. Tout comme poser une photographie a évolué, des pratiques artistiques, souvent expérimentales, se sont développées sur et autour des limites de la photographie. [...] compte tenu du caractère éphémère de la performance et de la fonction documentaire souvent attribuée à la photographie – ou à toute image enregistrée – plusieurs œuvres associant les deux disciplines témoignent d'un certain glissement, voire d'une mutation, de la fonction documentaire de l'image¹⁷⁶.

Cette dernière citation appartient au communiqué de presse de l'exposition chez DAZIBAO en avril 2004 : *Photographie + Performance : Point (Autriche-Etats-Unis-Canada)*. Parmi les exemples présentés dans cette exposition, figure le nom de General Idea. Leur projet *Manipulating the Self* (1973) a fait de lui-même le cœur d'un empire ironiquement médiatique qu'il a construit et, littéralement, performé. *Manipulating the Self* consiste en un projet d'art postal où des individus étaient invités à se photographier en suivant des instructions précises : « passez votre bras sur votre tête, en plaçant vos coudes vers l'arrière et en agrippant votre menton avec les mains... Vous êtes pris, et prenez. » Les clichés ainsi obtenus ont ensuite été assemblés en affiche, dont la forme n'est pas sans rappeler les pages « nouvelles du jet set » de certains magazines.¹⁷⁷

¹⁷⁵ RoseLee Goldberg en conversation avec Roxana Marcoci (hiver 2015). *On Record*, dans *Aperture* n° 221. Accessible à l'adresse <http://aperture.org/blog/record/>. Consulté le 30 mars 2016.

¹⁷⁶ Dazibao (2004). Communiqué de presse de l'exposition *Photographie + Performance : Point (Autriche-Etats-Unis-Canada)*.

¹⁷⁷ Consulté à l'adresse <http://dazibao-photo.org/fr/past/vito-acconci-max-dean-general-idea-suzy-lake-arnulf-rainer-paul-wong-fr>.

Les artistes de performance ont utilisé la photographie et continuent de le faire. Sans la trace photographique, il est difficile de construire l'expérience. La photographie ou la vidéo-documentation est la médiation de l'expérience du spectateur. La performance et la (re)performance, donc le re-enactment, continuent tous les deux d'utiliser les mêmes outils d'archive : l'appareil photo pour l'image fixe et l'appareil vidéo pour l'image en mouvement, d'où chaque reprise construit sa propre documentation.

CHAPITRE V

RÉPÉTITIONS ET DIFFÉRENCES

5.1 *Bauhaus* : reprise ou re-enactment

Ce chapitre se déploie dans le sillage de deux œuvres développées dans le cadre du re-enactment, deux séries performatives réalisées entre 2009 et 2014, incluant *The Two Gullivers*, nos trois enfants et le public dans un contexte participatif. Les titres de ces projets sont *Bauhaus* et *Drawing-moving-table*. *Bauhaus* est composé de 6 reprises réalisées dans des lieux différents *Drawing-moving-table* a été exécutée uniquement par nous à quatre reprises. *Bauhaus VI* et *Drawing-moving-table IV* sont notés à titre d'exigence partielle à l'obtention du diplôme de doctorat, avec son volet de diffusion publique sous la forme d'une performance et installation à Baie-Saint-Paul dans le cadre du 32^e Symposium international d'art contemporain (*Le Temps à l'œuvre*).

Selon mon expérience, la performance qui est strictement attachée à la vie de l'artiste ne doit pas faire partie de la pratique du re-enactment et de la reprise par un autre artiste. Ce type de performance est *éphémère*, éphémère comme la vie, et disparaît avec la vie de l'artiste. Dans ce cas, sa légende ne devrait exister que pour la documentation.

Pour le projet *Bauhaus*, nous avons décrété qu'il devrait toujours avoir lieu dans une galerie, un musée ou tout autre espace clos pour garder le concept d'un abri qui assure les conditions de vie optimales pour une famille avec trois enfants.

L'implication de nos enfants dans notre projet nous met face à des obligations parentales. Au fil de leur croissance, la performance prend différentes formes.

5.1.1 *Bauhaus I : Adventure on the Fog*

*Adventure on the Fog*¹⁷⁸ est le tout premier volet réalisé en 2009 chez Artspace, à Peterborough (Ontario). Ce projet est basé sur la construction de notre exposition sur le lieu-même, à la manière de la construction d'une maison pour l'hébergement de cinq personnes, soit une famille avec deux adultes et trois enfants. L'idée est que l'exposition est un *camping* en plein milieu de la galerie où nous dessinons pendant notre séjour. Les dessins réalisés sur des feuilles de plexi transparent grand format sont montés sur des structures métalliques et servent à la *construction de notre maison* (Bauhaus). Les multiples lignes sur les murs blancs provenant des fenêtres de la galerie et de nos dessins transparents simulent la réalité en fournissant un espace imaginaire confiné par le brouillard. Normalement, un artiste prépare une exposition en emballant ses œuvres pour les acheminer vers le lieu d'exposition. Nous avons commencé à Montréal en louant une camion. Nous avons ensuite préparé nos valises. Au préalable, nous avons obtenu la permission des écoles de nos enfants. Malgré leurs absences, ils ne sont pas exemptés des devoirs et études. Comme nous sommes cinq personnes, nous avons besoin de cinq valises. Les enfants sont très enthousiastes pendant les préparatifs. Chacun choisit ses objets préférés : toutous, jeux électroniques, livres, etc. Nous, les adultes, préparons cinq valises : des vêtements pour nous, des vêtements pour les enfants et plusieurs autres affaires. Nous devons penser à tout, par exemple au matériel de l'exposition : les feuilles de plexi, les structures en métal pour l'installation, les feutres permanents qui tiennent bien sur la

¹⁷⁸ Accessible à l'adresse <http://artspace-arc.org/exhibition/sleep-or-adventure-fog/>. Consulté le 3 décembre 2015.

surface plastique et la caméra pour la documentation de cette aventure. En général, nous commençons la documentation dès les préparatifs des expositions parce que tout fait partie de notre processus de travail. La préparation et le déplacement de notre maison jusqu'au lieu de présentation sont une performance en eux-mêmes. À première vue, la voiture ne semblait pas assez grande. Mais, en renonçant à un peu de confort, nous sommes parvenus à utiliser l'espace au maximum et à tout faire rentrer. L'auto remplie à craquer d'objets de toutes sortes est devenue elle aussi une installation. Nous avons fixé la caméra à l'avant de la voiture pour qu'elle en filme l'intérieur et capte les moments qui illustrent la dynamique du voyage.



Figure 5.1 The Two Gullivers. De la serie *Bauhaus I*. 2009. En route vers le lieu de l'exposition.

Le projet est conçu en trois étapes majeures :

1. les préparatifs et le voyage ;
2. la familiarisation avec le lieu et la construction du *Bauhaus* ;
3. la vie dans l'espace de l'exposition en présence du public.

Le 23 octobre 2009, nous sommes arrivés sur le lieu d'exposition après minuit. Nous avons commencé à nous installer. La galerie dispose d'un grand espace d'exposition, d'une chambre à coucher avec un lit double, d'une salle de bain avec douche et d'une petite cuisine, soit le strict minimum pour nous héberger. Nous nous sommes adaptés à ces conditions en créant un « confort » improvisé. Nous sommes dans la galerie 24 heures sur 24. Le lendemain, nous avons entamé la construction de la structure en métal. Les enfants s'amusaient comme dans un parc. Puisque rien n'était encore prêt, ils jouaient au ballon, ce qui ne nous dérangeait pas. Ça fait partie de notre vie : nous nous occupons simultanément d'art et de notre famille. La galerie est très bien éclairée par de grandes fenêtres qui donnent sur la rue. Souvent, des gens s'arrêtaient et nous observaient. Certains osaient entrer et poser des questions sur notre art et notre vie familiale.

Ce public de passage sait bien qu'il s'agit d'une galerie d'art, mais ce qu'il voit ne correspond pas à une exposition ordinaire. La conversation fait partie de notre projet. Nous répondons honnêtement à toutes les questions.

Durant la deuxième nuit, nous avons achevé l'installation et transformé l'intérieur en une sorte de terrain de camping, avec un matelas double pour moi et Besnik et trois sacs de couchage pour les enfants. Au programme : dormir, manger et travailler.

La nourriture était servie sur place. L'installation avait la forme d'un cercle avec des angles à cause de la structure de métal composée de six feuilles de plexi dessinées. Il

y avait six ouvertures qui étaient un indice et une invitation à entrer dans ce *chez-nous provisoire*.



Figure 5.2 The Two Gullivers. *Bauhaus I. (Sleep : Adventure on the fog)*. 2009. Artspace. Peterborough, Ontario.

Le 28 octobre à 17 h, nous avons exécuté la quatrième reprise de *Chair de couple*, une performance donnée pour la première fois à Galerie de l'UQAM, à Montréal, en 2002. La deuxième reprise, *Désert*, a eu lieu en 2004, à la 6^e Manifestation internationale vidéo et art électronique de Champ libre, à Montréal. La troisième a été présentée en 2006 à la Neuer Berliner Kunstverein, à Berlin, dans le cadre de

l'exposition *The Space of Making*¹⁷⁹. *Chair de couple* est une performance-installation composée d'une grande vidéo-projection et d'un banc d'exercices pliable, appareil de musculation où à chaque extrémité des altères nous avons insérés des poupées sous forme de boules. Les poupées représentent les enfants. L'idée était que Besnik fasse de la musculation en nourrissant ses enfants. Je n'étais pas présente physiquement dans la première version à cause de la grossesse difficile de mes jumeaux. Mon absence était suppléée par une immense projection sur le mur derrière le banc d'exercices, dans laquelle j'apparais en train de compter jusqu'à cent, après quoi j'ordonne à Besnik de faire une pause. Sur ma joue droite, j'écris au rouge à lèvres le numéro 100. C'est la dernière image avant la pause, mais la vidéo est conçue pour jouer en boucle toute la journée.



Figure 5.3 The Two Gullivers. *Chair de couple*. 2002. Centre MAI. Montréal.

¹⁷⁹ Accessible à l'adresse www.centrevox.ca/en/exposition/contemporary-photographic-art-in-canada-the-space-of-making/. Consulté le 5 décembre 2015.



Figure 5.4 The Two Gullivers. *Chair de couple. Bauhaus I. (Sleep : Adventure on the fog)*. 2009. Artspace. Peterborough, Ontario.

Le 29 octobre 2009, nous avons reperformé pour la cinquième fois *Stars & Dictators*. Cette performance est incluse dans le projet *Diaspora* commissarié par Sonia Pelletier¹⁸⁰.

Le projet *Star & Dictators* a été présenté dans différents lieux : en 2003 à Langage plus et centre Sagamie à Alma, en 2004 suite à une invitation de FADO à la Karen

¹⁸⁰ Accessible à l'adresse www.performanceart.ca/index.php?m=program&id=205. Consulté le 20 décembre 2014.

Schreiber Gallery, Toronto et à la Art Gallery de Hamilton et aussi dans la même année à Rialto Santambrogio à Rome¹⁸¹.

Stars & Dictators est une performance composée d'une vidéo-projection d'images d'archives du dictateur Enver Hoxha lorsqu'il était à la tête du régime totalitaire communiste d'Albanie. L'image est projetée sur un cube d'une hauteur de 230 cm fortifié de l'intérieur par une structure de métal, laquelle nous permet de monter dessus et d'applaudir excessivement pendant 30 minutes jusqu'à ce que nous ne sentions plus nos mains. L'image que nous projetons est présentée à l'**envers**. Elle symbolise le communisme tombé et le nom d'**Enver** qui ressemble à l'**envers**. Pour d'autres circonstances, cette performance a été modifiée. Au lieu du cube, nous avons utilisé deux téléviseurs placés de chaque côté de l'image projetée sur lesquels nous sommes montées pour applaudir. Nous applaudissons comme le peuple albanais a applaudi pendant 50 ans sans être conscient du malheur collectif causé par ce système communiste mal appliqué. Sur l'écran apparaît Enver Hoxha. Le peuple l'applaudit par enthousiasme ou par peur. Il applaudit lorsqu'on assassine des artistes, des scientifiques ou toute autre personne opposée au régime. Ce crime collectif est représenté par un méchoui que nous avons filmé dans les rues de Tirana en 2003.

¹⁸¹ Accessible à l'adresse www.exibart.com/profilo/eventiV2.asp?preview=si&stampa=si&idelemento=12647. Consulté le 6 décembre 2014.



Figure 5.5 The Two Gullivers. *Stars & Dictators*. 2004. Karen Schreiber Gallery, Toronto.

Cette explication permet de faire comprendre que, dans chaque projet Bauhaus, pour dynamiser notre séjour, nous réalisons d'autres performances durant lesquelles le public est à la fois acteur et spectateur. Cette question du public apparaît en effet dans plusieurs de nos performances. La présence de l'artiste dans son processus de création au cœur de l'espace d'exposition est une approche de démocratisation dans une dynamique d'échange avec la communauté. La performance est une présence de l'artiste devant son public. Soit l'œuvre performative est construite seulement par l'artiste devant le public, soit le public contribue à sa réalisation. Dans d'autres cas, le public pourrait aussi construire l'œuvre selon les instructions de l'artiste. La provocation devient une bonne stratégie pour interagir avec le public. En 2008, Clémentine Hougue a publié¹⁸² une recension critique de l'essai de Gaëtane Lamarche-Vadel intitulé *La gifle au goût public... et après ?*. Lamarche-Vadel fait référence au manifeste russe du même titre *Une gifle au gout du public* sous la plume

¹⁸² Accessible à l'adresse <https://www.fabula.org/acta/document4301.php>. Consulté le 15 septembre 2017.

de David Bourliouk¹⁸³. Le 20ème siècle a apporté une nouvelle ère dans la relation entre l'art et le public. Dans la seconde moitié de ce siècle (siècle passé), la réintégration du public aux *Happenings* et *Events* prend une grande importance. Avant cette période, il y a aussi le mélange de différents arts et le projet d'art Dada, se retrouve sous une forme différente, dans le Bauhaus créé par Gropius. « Ici, le projet d'art total n'a pas d'objectifs extérieurs, politiques ou sociaux. Le mélange des arts entre eux, mais aussi des arts à d'autres disciplines telles que le design ou la recherche sur l'environnement crée un nouveau paradigme de la création collective et une « nouvelle économie du public ». Cette communauté composite est particulièrement opérante dans le théâtre, qui loin de se limiter à la scène, devient un lieu d'expérimentation pour les arts et l'architecture, mais aussi l'espace de constitution d'un collectif. [...] investissement de l'espace par l'artiste : le public appartient à l'environnement au même titre que n'importe quel objet. Le principe du happening repose sur la rencontre entre le public et l'artiste, et c'est cette rencontre qui fait œuvre. La nature de ce public se complexifie; il se compose à la fois d'amateurs d'art et de spectateurs venus assister à une représentation. De plus, ce public doit prendre part au happening, « au double titre de signifiant et de signifié. » (Hougue, C. 2008).

Notre performance n'a rien d'apprêté, comme dans un spectacle. Nous sommes une famille sous l'autorité de l'œuvre d'art, mais tout ce que le public voit, c'est la vie quotidienne. Notre présence est liée à celle du public. Nous invitons le public dans une relation simple, une communication dialogique, questions et réponses. Nous invitons le public à s'asseoir. Il entre en contact avec nous et remarque nos dessins réalisés sur place. Nos gestes sont les gestes quotidiens du public : manger, boire, jouer, faire les devoirs avec les enfants et dormir, à la seule différence que nous faisons tout cela dans un espace public.

¹⁸³ Accessible à l'adresse <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-futurisme2008/ENS-futurisme2008-08-cubofuturisme.html>. Consulté le 10 septembre 2017.

5.1.2 *Bauhaus II : Gulliver's Rehearsal : Drawing into Performance*¹⁸⁴

L'appropriation du nom Gulliver fait référence à l'homme qui parvient à s'adapter et à rester créatif même lorsqu'il change d'environnement. Le corps humain en relation avec de nouveaux espaces est en effet au centre de notre démarche artistique. Le terme « Bauhaus » fait bien entendu référence à l'école d'art allemande (1919-1933). Cependant, pour nous, le projet *Bauhaus* consiste à construire et à vivre dans des endroits qui ne sont pas conçus pour l'habitation. Entre autre *Bauhaus* est une méthode d'exposition de notre vie quotidienne avec nos trois enfants dans des lieux publics (galeries, musées, etc.). Le public est un élément important de ce projet et il est invité à participer à tout moment. Le concept repose sur le recyclage, la création et l'adaptation de l'artiste aux lieux d'exposition – afin de mettre sa vie en représentation. Notre *Bauhaus* est présenté comme une expérience dans une approche phénoménologique où la réalité n'a pas besoin d'interprétation. Le *Bauhaus* est le tonneau d'un Diogène contemporain. La légende de ce philosophe grec qui vit dans un tonneau, sa maison et son seul bien, est très populaire. Protestant contre la propriété, il réclame pour l'homme une liberté absolue. Diogène est souvent représenté avec un bâton et une lampe à la main. Quand on lui demande : « Que cherchez-vous ? », il répond : « Je cherche un homme » ou « Je cherche le vrai homme ». Cette phrase célèbre a influencé et continue d'influencer de nombreux philosophes et artistes. Un exemple intéressant est l'œuvre théâtrale de Jan Fabre, *L'histoire des larmes* (2005), qui met en scène un personnage à moitié vêtu, une lanterne à la main, qui crie haut et fort comme Diogène : « Je cherche un homme ! Où y a-t-il un homme ? » En fait, ce spectacle est une réflexion sur l'importance des

¹⁸⁴ Accessible à l'adresse <http://loopgallery.blogspot.ca/2011/09/upcoming-show-gullivers-rehearsal.html>. Consulté le 9 septembre 2017.

émotions tristes pour le corps humain. En même temps, Fabre critique la société égoïste d'aujourd'hui, où l'homme est seul et où chacun a son travail – soit une société en manque de communication et de proximité. L'homme d'aujourd'hui est seul !

En 2011, à partir de cette réflexion, nous avons réalisé *Bauhaus II* dans le cadre de notre exposition *Gullivers' Rehearsal: Drawing into Performance* à la Loop Gallery de Toronto (commissaire Vessna Krstich). Dans ce projet, nous abordons l'importance de la présence de la vie de l'artiste, c'est-à-dire la question de l'intime en public. La représentation sur scène de la vie de l'artiste, de la vie de famille, dans le rapport acteur/performeur/participant, devient un langage de communication spécifique à la performance qui questionne la reprise par un autre artiste.

Un autre aspect important du *Bauhaus* que nous avons développé est l'implication du public comme stratégie efficace qui assure le succès du spectacle/performance dans un paradigme participatif. L'artiste et le public montent ensemble sur « la scène » de la performance et jouent un seul rôle dans la présence – « acteur/performeur ». De cette fusion, de cette rencontre entre l'artiste et son public, naît l'œuvre performative. L'espace de présentation de la performance devient alors un *happening* collectif. Ainsi, notre œuvre performative advient sur son lieu de présentation en contribuant à la transmission des connaissances simultanément artistiques et sociales. Notre expérience en tant qu'artistes et comme famille aide les participants à se familiariser avec de nouvelles perspectives de l'art d'aujourd'hui.



Figure 5.6 The Two Gullivers. *Bauhaus II. Gulliver's Rehearsal, Drawing into performance*. 2010. Loop Gallery. Toronto, Ontario.

Mais quelle est la différence entre la première et la deuxième version ? Par essence, c'est le même projet, mais il y a des changements importants : la durée est supérieure, les objets utilisés sont différents, les enfants ont grandi, l'exposition est composée autrement et le public n'est pas le même.

Le Communiqué de presse de *Bauhaus I* nous présente ainsi :

Transparent drawings mounted on metallic structures, a hotel room built in the middle of the gallery floor, and two artists in the space.

The multiple lines on the walls of the gallery along with transparent structures mimicking reality provide the body with an imaginary space to rest, as if sleeping or walking on fog. Surrounded by transparent drawings and structures one can travel through the lines of the images. The work of these two artists focuses heavily to the physical performances based on original drawings.¹⁸⁵

Bauhaus II met l'accent sur le dessin comme méthode de préparation de nos performances :

¹⁸⁵ <http://artspace-arc.org/exhibition/sleep-or-adventure-fog/>

Gullivers' Rehearsal examines the cyclical relationship between drawing and performance art. A selection of preparatory studies and other drawings will be presented along with documentation from previous performances. Through their joint practice, the Two Gullivers actively dismantle the boundaries often assumed to exist between the live event and its modes of planning and documentation. Themes of travel, domesticity, intimacy and identity are playfully inscribed into these visual scripts, which serve as an on-going rehearsal of their twin persona.¹⁸⁶

Ainsi, un évènement particulier se prépare et se déroule dans le cadre de cette exposition. Le communiqué de presse annonce le re-enactment de *Nightsea Crossing* :

The Two Gullivers will kick off the exhibition with a slumber-party performance entitled *SLEEP*, as part of Scotiabank Nuit Blanche 2011. They will continue to live in the gallery with their children, where they eat, sleep and make new drawings over the duration of the show. The pair has recently obtained the unique honour of reenacting nine historical performances by Marina Abramović and Ulay. On October 8, the artists will stage a reenactment of *Nightsea Crossing*, starting at Nathan Phillips Square (the site of the original performance in 1982) and ending at Loop Gallery.

5.1.3 *Bauhaus III et IV: Star's Anatomy*

Bauhaus III et IV sont un développement des deux premières versions et ont été réalisées à Montréal, à la galerie Leonard & Bina Ellen et à la galerie Joyce Yahouda, où des modifications s'imposaient. *Bauhaus III* faisait partie de l'exposition *Traces matérielles, la temporalité et le geste en art contemporain* commissariée par Amelia Jones. Cette exposition tentait de représenter l'importance du processus de travail pendant la réalisation d'une œuvre. Plusieurs artistes étaient invités à exposer les traces de leurs œuvres. Pour Amelia Jones,

¹⁸⁶ Accessible à l'adresse <http://loopgallery.blogspot.ca/2011/09/upcoming-show-gullivers-rehearsal.html>. Consulté le 4 septembre 2017.

Ce qui définit le plus clairement le type de pratiques présenté dans le cadre de *Traces matérielles* est qu'il met en évidence ce qui a été fait *antérieurement* au moyen de signes matériels ou visuels (ou même auditifs) et qu'il incite, ce faisant, les futurs regardeurs à prendre conscience des conditions, des stratégies et même, dans certains cas, des contextes émotionnels de la production artistique initiale (ce qui englobe l'action corporelle, d'autres formes de travail moins physiques et certains aspects de la construction et de la diffusion de l'œuvre). (Jones, 2013, p. 8).

Dans le cadre de cet événement, nous avons exposé, selon la proposition de Jones, une série de dessins préparatoires de *Bauhaus*, prévus pour permettre de réaliser plus tard d'autres versions du projet. À première vue, ces dessins semblent avoir été produits après la performance mais, en réalité, ils sont une *prédiction* des actions futures. Nous appelons cette méthode de conception de nos performances par le dessin *Gullivers' Rehearsal* (2011). Les dessins sont des performances prévues, à venir, qui n'ont pas encore été réalisées. Ils servent également à reconstituer des performances. Le dessin préparatoire est une méthode de conceptualisation de la performance, ainsi qu'une méthode de dialogue entre nous deux. Nous appelons *deep* les dessins préparatoires de la performance (voir la thèse de Besnik Haxhillari¹⁸⁷). Nous dessinons sur la même feuille, peu importe qui entame ou achève le trait, ou même l'œuvre. Souvent, nous travaillons selon la formule $1+1=1$. D'autres fois, nous sommes $1+1=2$, comme le disent Ida Tursic et Wilfried Mille¹⁸⁸. La première formule explique la création de l'œuvre d'art en commun (en duo) et la deuxième explique l'obligation institutionnelle, comme dans le cas de nos deux thèses de doctorat écrites parallèlement sur la même pratique artistique que nous (Besnik et moi) appelons *Twin Theses*.

¹⁸⁷ Haxhillari, B. (2016). *deep: Le processus de création de la performance à travers le dessin préparatoire. L'exemple de The Two Gullivers* (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.

¹⁸⁸ Tursic, I. et W. Mille (2014). *La Fabrique de la peinture*. Accessible à l'adresse www.college-de-france.fr/site/claudine-tiercelin/symposium-2014-10-31-14h00.htm. Consulté le 3 mars 2017.

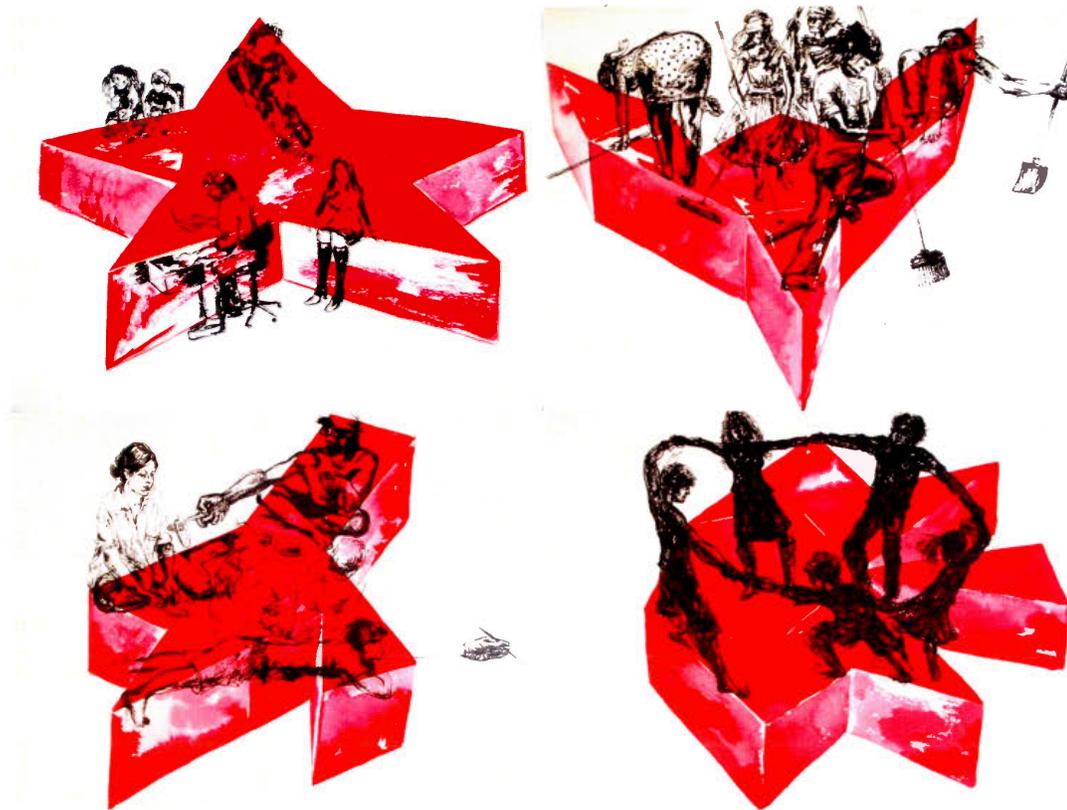


Figure 5.7 The Two Gullivers. 2013. Dessins préparatoires pour la performance *Bauhaus III, IV. Atelier Star's Anatomy*. 32 dessins encre et aquarelle sur papier. (30 x 40 cm).

Les dessins de *Bauhaus III* sont aussi importants que la performance elle-même. Ils sont aussi performatifs : « ils expriment les sentiments de l'artiste ou représentent quelque chose dans le monde », dans les termes d'Austin (1961, 1989). Lorsque nous dessinons, nous performons. Dessiner une action signifie la matérialiser, *en faire une image avant qu'elle ne devienne action*. Le dessin de nos performances est une action virtuelle où tout est possible.

L'Atelier de Star's Anatomy

Je présente ensemble Bauhaus III et IV pour la simple raison que nous les avons réalisées simultanément dans deux endroits différents. Le concept diffère de celui des deux premières versions. À Concordia, nous n'avons exposé que des dessins (*Star's Anatomy*). Du 6 au 16 mars 2013, en collaboration avec la galerie Joyce Yahouda, nous avons présenté le projet Bauhaus sous la forme de l'*Atelier de Star's Anatomy*¹⁸⁹. Le projet y a été réalisé à partir de dessins présentés à Concordia. Au milieu de la salle, nous avons installé une étoile en bois géante. Au cours de la première semaine, l'étoile était présentée dans sa couleur d'origine. Par la suite, avec nos enfants, nous l'avons peinte à l'acrylique rouge pour conférer à l'exposition une ambiance d'atelier. Durant les préparatifs de l'exposition, nous avons accueilli le public dans une atmosphère de discussion autour du projet. Sur l'étoile rouge, nous avons installé un grand écran où Nolian et Serela (nos jumeaux) jouaient à leur jeu favori, *Minecraft*¹⁹⁰. Nous permettons à nos enfants de jouer à condition qu'ils invitent le public à collaborer, à intégrer et à construire dans le monde virtuel du jeu la même structure que celle de l'exposition, soit l'étoile rouge. Sur l'étoile rouge physique, nous posons du matériel de dessin, des crayons de couleur et des feuilles blanches, pour notre propre usage et pour le public.

¹⁸⁹ Accessible à l'adresse www.joyceyahoudagallery.com/fr/artistes/haxhillari-the-two-gullivers. Consulté le 10 octobre 2016.

¹⁹⁰ *Minecraft* est un jeu vidéo sorti en 2011, développé par des concepteurs suédois, Marcus Persson et Jens Bergensten.



Figure 5.8 The Two Gullivers, *Bauhaus III, IV. Atelier Star's Anatomy*. 6-16 mars 2013. Performance. Galerie Joyce Yahouda. Montréal.

Le samedi 9 mars 2013, nous avons organisé à l'intérieur de Bauhaus une performance avec la participation d'un groupe de jazz, composé d'étudiants de l'école secondaire Anjou qui sont des amis proches de notre fils aîné, Visar. Sur l'étoile rouge, les participants sont invités à jouer leur musique de midi à 17 heures sans interruption. Alors que, dans l'exposition de Concordia, notre réflexion portait sur la préparation de la performance par le dessin, dans cette version intitulée *Ready-made Performance*, un concert devenait performance d'un groupe de musiciens de l'école secondaire Anjou jouant des pièces du répertoire de leur orchestre. Notre idée était de mettre en lumière la différence entre la stabilité d'une pièce musicale et l'instabilité de la performance.

Il est difficile d'associer la performance et le concept de *ready-made*. Jusqu'à ce jour, selon mes recherches, performance et *ready-made* n'ont jamais été combinés. Le *ready-made* a toujours été attaché à un objet préfabriqué. La performance et le *ready-made* semblent être antagoniques, car le *ready-made* est associé à l'époque (1910-1920) à laquelle Duchamp a décidé de présenter des objets trouvés comme des œuvres d'art. La première définition sur *ready-made* apparaît dans le *Dictionnaire*

*abrégé du Surréalisme*¹⁹¹ d'André Breton et de Paul Éluard, publié par la galerie Beaux-Arts, à Paris en 1938. Mais ce terme a été développé par Duchamp à travers son art. Duchamp, pendant un période de 30 ans, utilise pour la réalisation de ses œuvres des objets préfabriqués et non créés par ses mains. D'abord, il ne s'intéressait pas à l'aspect visuel de son art comme la chose la plus importante, mais plutôt, à l'idée. Donc l'idée selon Duchamp compose son art. Ceci est également appliqué à la performance. La performance de premier ordre est une idée qui se matérialise devant le public. De nombreux objets sont utilisés pour sa réalisation comme œuvre d'art. Dans de nombreux cas, ces objets n'ont aucune valeur après l'exécution de la performance, mais dans d'autres cas, il y a des artistes qui ont utilisé ces objets comme des œuvres d'art qui gagnent de l'indépendance sur le lieu d'exposition. Insistons ici encore une fois sur le fait que la performance est un art qui se réalise en présence du public. Dans de nombreux cas, l'œuvre n'est pas préparée à l'avance, mais dans le présent. Sa réalisation est une méthode de processus et de résultat menés simultanément à l'endroit de l'exposition. La performance a longtemps été considérée comme art qui se réalise par l'artiste lui-même. Au cours de son évolution, cette conception s'est modifiée. Comme je l'ai souvent mentionné lors de la rédaction de ce doctorat, la revue de littérature sur la performance témoigne du changement de sa politique (voir le re-enactment) en tant qu'art. À ce stade, mon désir est d'apporter une réflexion en comparant la performance et le ready-made. À première vue, ces deux formes d'art semblent complètement distinctes et on peut penser qu'elles n'ont rien en commun. Ready-made est défini comme une pratique qui introduit un objet existant comme une œuvre d'art originale. Dans ce cas, le contexte de copie n'est pas en contradiction avec le statut de l'œuvre d'art comme création originale. Dans notre performance (Bauhaus IV, 2013), le ready-made était lié à une action performative et non à un objet préfabriqué. C'est l'action elle-même qui devenait ready-made.

¹⁹¹ Accessible à l'adresse <http://www.andrebretton.fr/work/56600100257141>. Consulté le 15 octobre 2016.

Pendant que les musiciens jouaient, le public était invité à déplacer l'étoile rouge composée de six pièces mobiles, grâce à de petites roues fixées sous chacune d'elles. La scène (l'étoile rouge) prenait donc différentes formes au fil du temps.



Figure 5.9 The Two Gullivers, *Bauhaus III, IV. Atelier Star's Anatomy*. 6-16 mars 2013. Performance. Galerie Joyce Yahouda. Montréal.

Samedi 16 mars 2013, un autre événement spécial a eu lieu. L'étoile en bois rouge a été remplacée par une étoile en plastique transparent. Cette fois, nous avons invité deux danseurs contemporains et un groupe de danse hip-hop (de l'école de danse Anjou), dont fait d'ailleurs partie la nièce de Besnik. En général, nous essayons d'élargir le cercle avec d'autres membres de la famille et avec la participation du public. Leur implication enrichit notre créativité en proposant de nouvelles

perspectives sur la performance. Les danseurs étaient invités à improviser. Les participants étaient censés utiliser l'espace d'exposition comme un studio où le public entre et sort à sa guise. Les portes étaient ouvertes de midi à 17 heures. Cette performance est en elle-même un défi physique : un spectacle de cinq heures est très exigeant physiquement, mais la fougue de ces jeunes danseurs leur a permis d'exceller jusqu'à la fin.



Figure 5.10 The Two Gullivers, *Bauhaus III, IV. Atelier Star's Anatomy*. 6-16 mars 2013). Performance. Galerie Joyce Yahouda. Montréal.

À ce stade, je tiens à souligner que les interprètes de la performance, dans le cas où l'artiste n'est pas présent, doivent être dans une forme physique convenable pour résister à la fatigue. L'engagement de ces artistes de la danse est de créer une performance en l'absence de l'artiste. L'implication des artistes de la danse en performance a gagné en popularité ces dernières années. Ici, on peut nommer de nombreux artistes, comme Jérôme Bel, Tino Sehgal et Marina Abramović, qui ont déjà réalisé des performances en engageant des artistes de la danse à titre d'interprète.

5.1.4 *Bauhaus V : Drawingmovingtable I, II et III*

Bauhaus V est une exposition organisée à la galerie R3 de l'UQTR du 22 mai au 6 juillet 2014. Cette exposition se déroule parallèlement à la 6^e édition de la Biennale nationale de la sculpture contemporaine de Trois-Rivières. The Two Gullivers sont connus comme artistes de performance, mais notre performance est souvent conçue en relation avec d'autres disciplines, comme la peinture, le dessin, le graphisme, la musique et la danse. Pour *Bauhaus V*, notre performance est associée à la sculpture. L'objet *drawingmovingtable* présente un lien pertinent avec le titre de la Biennale, *Perdre pied*. L'idée de sculpture et l'action de *perdre pied* se rejoignent parfaitement dans notre objet qui se déplace sans mettre *les pieds à terre*.

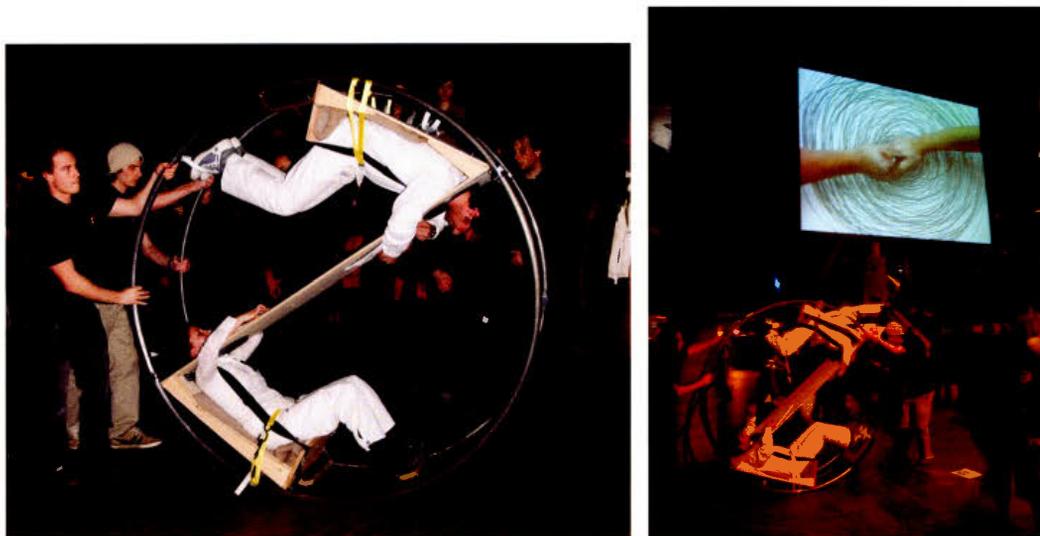


Figure 5.11 The Two Gullivers. *Drawingmovingtable*. 2009. Performance 30 min. UQAM. Montréal.

Bauhaus V se concentre sur l'objet de la performance ainsi que sur son dessin. L'objet de la performance prend une grande importance. Depuis 1998, notre

performance est conçue en lien avec un objet, surtout un objet en plexi transparent. Dans l'introduction, j'ai présenté les berceaux transparents, exposés pour la première fois au Kunstmuseum de Bonn et ensuite au MUMOK de Vienne (dans la collection du musée). J'aborderai maintenant la *drawing-moving-table* ou *table nomade*, réalisée pour *Expansion* (2010) à la Galerie de l'UQAM. C'est un objet construit à partir d'une roue de cirque, c'est-à-dire une vraie *roue allemande*¹⁹². Il est inspiré de la performance *Nightsea Crossing* de Marina Abramović et Ulay, et il est conçu comme suit :

La table nomade est une performance des deux Gullivers inspirée de *Nightsea Crossing*, une performance de Marina Abramović et Ulay, une des plus importantes de l'histoire de la performance. Assis à chaque extrémité d'une table, leur visage tourné l'un vers l'autre et le public regardant leurs profils, Marina Abramović et Ulay ont présenté cette performance pendant plusieurs heures, 22 fois dans différents lieux, pour une durée totale de 90 jours entre 1981 et 1987.

Notre *table nomade* est une rencontre de notre pratique avec celle des artistes qui nous ont inspirés dans notre parcours performatif. Il s'agit donc de la métamorphose de la table rectangulaire de *Nightsea Crossing* au contact de notre table de dessin mobile (*drawingmovingtable*). Notre pratique étant à la fois un élargissement du dialogue et de la pratique du dessin à travers la performance.

Poussés par nos enfants, nous nous déplaçons sans bouger, pris à chaque bout de la table. Nous dessinons, nous faisons des projets d'autres performances à venir aussi, fusionnant notre pratique performative avec une pratique d'écriture de deux thèses de doctorat à l'UQAM (*The Two Gullivers*, 2009).

Pendant cet événement, quelque chose s'est produit qui mérite d'être mentionné. Si les institutions ont leurs propres règles, nous ne devons pas oublier que même les artistes ont les leurs, qui proviennent de leur expérience de création. En général, nous essayons de ne pas répéter nos performances avant la présentation, mais la galerie de

¹⁹² La *roue allemande* est un objet de cirque utilisé par un ou plusieurs acrobates. Elle s'appelle roue allemande, mais la plus ancienne a été découverte en Slovénie, sur le site de Stare Gmajne (env. 3200 av. J.-C.).

l'UQAM nous a demandé de faire un test pour vérifier la sécurité et la technique. La plupart du temps, nos dessins remplacent les répétitions préparatoires, or cette fois-ci nous avons dû nous soumettre à la demande de l'institution. Les répétitions alourdissent grandement notre participation.

Le 25 avril 2014, nous réalisons une deuxième version de *Drawingmovingtable* dans le cadre de Fashion Art Toronto¹⁹³. Nous avons décidé de faire une répétition la veille, afin de nous assurer pour la présentation officielle. La première version impliquait une roue simple et une action simple. Dans la seconde version, nous avons installé deux caméras de chaque côté pour nous filmer ainsi que le spectateur, à son insu. Cette documentation est tout aussi importante que l'action elle-même. Les images filmées seront plus tard présentées dans un montage vidéo, auquel nous avons ajouté des scènes filmées dans l'église Saint-Anne. Au début et à la fin, on y voit et entend jouer le pianiste albanais Erion Tulina¹⁹⁴.

De ce fait, *Drawingmovingtable III* est lié à l'exposition *Bauhaus V: L'objet est présent*. *L'objet est présent* est un titre qui fait référence à l'exposition *Marina Abramović: The Artist is Present* (MoMA, 2010). L'objet *Drawingmovingtable* a la même importance que la chaise dans *The Artist is Present*. Dans les deux cas, l'objet assure l'existence de l'action : « La performance est un art éphémère et l'objet a une importance particulière » pour sa vie. « Chaque objet est porteur de signes susceptibles de multiples interprétations » et « le but de *Bauhaus V* était de mettre en évidence la corrélation qui existe entre l'objet et l'action où ce dernier, dans un temps second, devient œuvre-objet. Il devient un objet-performatif, *prêt-à-exposer*. »¹⁹⁵ (The Two Gullivers 2014).

¹⁹³ Accessible à l'adresse <https://fashionarttoronto.ca/> et <http://akimbo.ca/68860>. Consulté le 3 septembre 2017.

¹⁹⁴ Accessible à l'adresse www.youtube.com/watch?v=e5jngPM83fQ. Consulté le 3 septembre 2017.

¹⁹⁵ The Two Gullivers, 2014. *Communique de presse* de l'exposition.

Nous n'exposons jamais l'objet de la performance avant l'action. Il se présente en même temps que l'action et peut ensuite être exposé indépendamment de l'action, comme une sculpture. (Voir : *Installation in the New Millenium*, 2003).



Figure 5.12 The Two Gullivers. *Bauhaus V*. 2014. Performance, installation. Galerie R³, UQTR.

Normalement, l'objet de la performance ne change pas. Or, nous avons modifié la *drawingmovingtable* pour *Bauhaus V*. La structure en bois des deux premières versions est remplacée par du plexi transparent dans la troisième version, le 12 juin 2014. Nos expositions nous servent souvent de scènes pour les performances. Cette

fois, par contre, l'exposition est remplie de dessins préparatoires et des objets transparents produits pour nos performances antérieures.

Nous avons installé *Star's Anatomy* au centre de l'exposition (l'étoile en plexi transparent). Nous avons ensuite invité la violoniste Caroline Doucet à nous accompagner durant notre performance *Drawingmovingtable*. Nous étions tous trois vêtus de vêtements rouges. L'uniformité est un aspect très important de l'esthétique de nos performances.

Comme je l'ai expliqué auparavant, chaque *Bauhaus* est conceptualisé en parallèle avec d'autres événements. Puisque cette exposition a eu lieu dans le cadre de la Biennale de sculpture, nous sommes invités à la conférence *L'objet de la performance* chez Atelier SILEX, à Trois-Rivières. Nous accompagnons la conférence d'une action performative intitulée *Rose pour directe performance*, titre inspiré de *Rose für Direkte Demokratie* (1973) de Joseph Beuys, qui croyait que la société pourrait être modifiée par l'action créatrice. Cette *Rose* (qui n'est jamais la même, mais toujours la même), je l'avais vue pour la première fois au Kunstmuseum de Bonn en 1999 où, dans une salle blanche, trônait *la rose de la démocratie*. La rose exposée à côté de la photo de Beuys avec la rose d'origine est un bon exemple qui aide à comprendre la différence entre l'original et la copie. Avec le temps, j'en suis venue à la conclusion que la performance est comme la rose de Beuys qui vit le moment présent. On peut la répéter, mais elle n'est jamais pareille. Nous avons découvert *la rose de la démocratie* en 1999, lors de notre résidence pour l'exposition *Zeitwenden* (Bonn, 1999-2000). Nous étions accompagnés, lors de notre visite au musée, par l'historien d'art Dieter Ronte, à l'époque directeur du Kunstmuseum de Bonn.

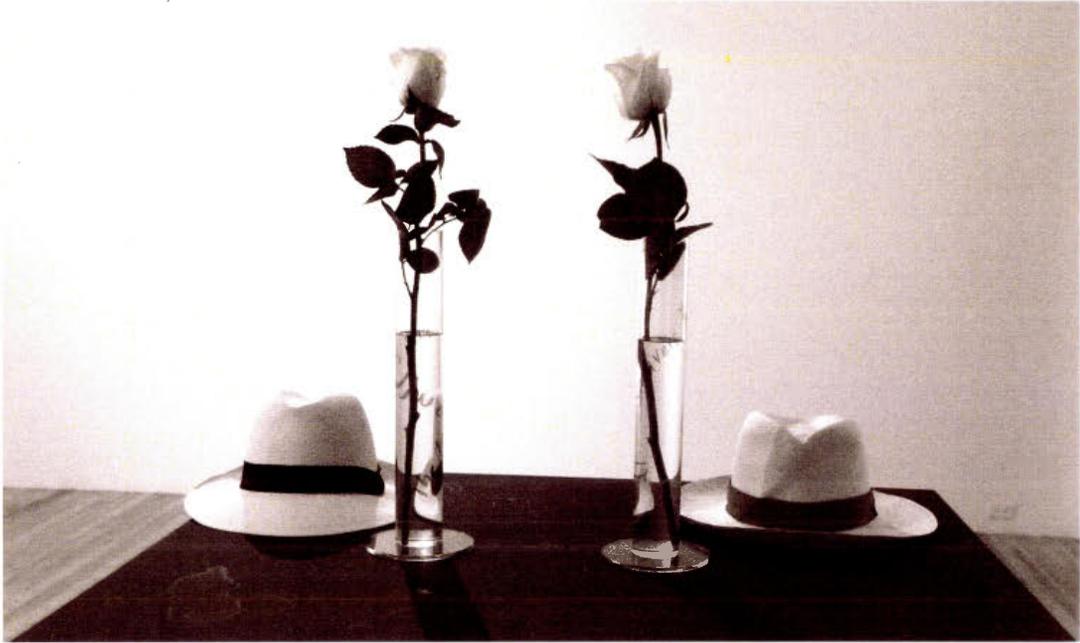


Figure 5.13 The Two Gullivers. *Rose pour directe performance*. 2014.
Installation.

5.1.5 *Bauhaus VI* : le temps à l'œuvre

Bauhaus VI a été réalisée à Baie-Saint-Paul, dans le cadre du 32^e Symposium international d'art, du 1^{er} au 31 août 2014. Pour présenter le projet de façon réaliste, j'ai choisi la forme narrative en mentionnant les dates de plusieurs événements. Cette narration est nourrie par l'accumulation d'articles de différents journaux, de la documentation visuelle recueillie sur place et de différents souvenirs personnels et familiaux. Imaginez une famille qui fait une résidence d'un mois : c'est notre vie, nous vivons et créons en même temps, que ce soit en résidence ou à la maison. La vie privée et la création ne font qu'un : « Serais-je au comble de mon art ? Je vis. Et je ne

fais que vivre. Voilà une œuvre... Enfin, ce que je fus a fini par construire ce que je suis. Je n'ai plus aucune importance. » (Paul Valéry, 1946).¹⁹⁶

Avant notre départ, nous nous sommes soigneusement préparés. En premier lieu, nous avons loué un camion U-Haul pour le transport de l'installation. Besnik et Visar ont voyagé dans le camion, Serela, Nolian et moi avons pris notre KIA rondo. Le 1^{er} août, nous sommes partis de Montréal relativement tôt pour arriver à Baie-Saint-Paul avant la tombée de la nuit, à temps pour la cérémonie d'ouverture à 19h30. Le voyage s'est avéré difficile à cause du chemin sinueux. Voyager avec les enfants demande beaucoup d'attention : manger pendant le trajet et permettre aux enfants de dormir sur les sièges arrière.

À notre arrivée, Serge Murphy, le directeur artistique du symposium, nous attendait. Notre famille était vêtue de blanc. Nous avons rejoint les autres participants à 19h30 pour la cérémonie d'ouverture, qui est une vraie fête. Au gré de la musique, la population de Baie-Saint-Paul est invitée à suivre de près l'activité. Par la suite, la cérémonie s'est poursuivie dans l'aréna Luc-et-Marie-Claude, où Rober Racine¹⁹⁷, à titre de président d'honneur, a chaleureusement accueilli les artistes. Marc Séguin, ancien participant au Symposium (en 2002), était le porte-parole de cette édition.

Au cours de la conférence *Faire et passer*, le 2 août 2014 à 16h30, Rober Racine parle de ses œuvres autour de Satie, Flaubert et du *Dictionnaire de la langue française* tout en évoquant l'activité créatrice de Mozart, Schubert, Balzac et Roman Opalka. En 1978-9 il a réalisé *Vexations* d'Erik Satie en jouant pendant 14 heures de piano, 152 notes de musique en 840 fois. Entre 1980-1994 il réalise son œuvre charnière *Les pages-mirroirs*. Pour ce projet l'artiste modifie 2130 pages de deux

¹⁹⁶ Paul Valéry, *Mon Faust*, 1946. Dans Mies, F. (1994). *Faust ou l'Autre en question: Dieu, la femme, le mal. Etude littéraire et philosophique de l'altérité dans le mythe de Faust*. (Philosophie; Vol. 2). Namur: Presses universitaires de Namur. p. 211. Et aussi dans Clair, J. (2000). *Sur Marcel Duchamp et à la fin de l'art*. Édition Gallimard, Paris. p. 5.

¹⁹⁷ Rober Racine est un romancier, compositeur, musicien et artiste en art visuel. En 2007, il fut aussi récipiendaire du prix Paul-Émile-Borduas.

éditions du dictionnaire Le Petit Robert en découpant 55 000 entrées, pour laisser transparaître un miroir substituant l'observateur au mot. Ce travail s'explique par la passion de l'artiste pour la littérature et la musique. « Dès le début, c'est la musique qui m'a guidé. Je Voyais le dictionnaire comme une immense partition à interpréter, à exécuter, tel un pianiste jouant une partition de Jean Sébastien Bach. » (Racine, R. 1998)¹⁹⁸. (L'œuvre a été collectionné par le Musée de beaux-arts du Canada.)

Le thème du symposium, *Le temps à l'œuvre*, est un point de départ pour présenter une démarche performative interdisciplinaire où nous questionnons la temporalité liée au processus de création de l'œuvre, en rapport avec le spectateur. Ce projet est un prolongement naturel de la façon dont nous travaillons dans notre maison avec les enfants. Au cours de chaque été, nous nous installons dans la cour extérieure autour d'une table pleine de matériaux, de façon à transformer l'endroit en atelier en plein air. De nombreuses photographies montrent la façon dont nous travaillons.

Pendant le projet *Bauhaus VI*, nous nous sommes installés dans un chalet au camping du Gouffre. Nous avons décidé de ne porter que trois couleurs : rouge, noir et blanc. Porter un uniforme nous permettait d'être mieux organisés, car nous savions à l'avance avec quoi nous vêtir. Le travail commençait à midi, mais Besnik et moi devions nous réveiller tôt pour préparer le déjeuner et le dîner que nous prenions en famille sur le lieu de l'exposition. Notre kiosque était situé près de la porte de sortie de l'aréna. Près du kiosque, nous avons installé une petite table en retrait où nous pouvions manger. Au centre du kiosque, nous avons installé l'objet transparent, le meuble modulable. Sur le mur, derrière nous, étaient exposés les dessins de toute la famille. Ceux réalisés par Besnik et moi étaient accrochés sur la partie gauche du mur, les dessins des enfants sur la partie droite. Chaque jour, on en ajoutait graduellement. Près de l'extrémité du kiosque se trouvait la grande roue métallique,

¹⁹⁸ Accessible à l'adresse <https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/rober-racine>. Consulté le 30 aout 2015.

drawingmovingtable. Le téléviseur était situé près de la roue et présentait les vidéos de nos performances où la roue est utilisée. Nous appelons cette méthode d'installation *mise en performance* : « La mise en performance est le processus de mise en œuvre d'une action performative impliquant le temps, l'espace et la rencontre entre l'artiste et le public. » (The Two Gullivers, 2016).



Figure 5.14 The Two Gullivers. *Bauhaus VI*. 2014. Performance. Baie-Saint-Paul, Québec.

La présence de nos enfants incitait les visiteurs à s'approcher et à dessiner avec nous. Ils étaient très curieux du projet. Ils posaient des questions sur notre art, mais également sur l'histoire de l'Albanie. Certains visiteurs affirmaient avoir visité l'Albanie communiste. Bien que nous soyons arrivés au Québec au début des années

2000, nous avons remarqué que les visiteurs nous voyaient plus comme des Albanais que comme des Québécois.

Chaque jour, à quatre heures, pendant environ dix minutes, nous performons avec la *drawingmovingtable*. L'objet est une réinvention de la roue de cirque, appelée *roue allemande*, que nous rebaptisons *Gullivers' Wheel* (la roue de *The Two Gullivers*) ou même *roue de la performance*. Un autre exemple intéressant est la *roue Cyr*, inventée en 1996-98 par Daniel Cyr¹⁹⁹, natif des Îles-de-la-Madeleine.

Notre roue est un symbole du sacrifice pour la création. Nous faisons référence à la roue comme un objet connu dans l'iconographie à travers l'histoire de sainte Catherine (dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine). « Sainte Catherine, s'étant vouée au Christ, refuse d'épouser l'empereur Maxence et de se sacrifier aux dieux. Mieux, elle sort victorieuse d'une célèbre dispute avec les plus sages de l'entourage de Maxence, une cinquantaine de philosophes et d'orateurs qu'elle parvient à convertir... C'est que, on le sait, les Catherine sont de grandes intellectuelles ! Maxence, après l'avoir longuement emprisonnée sans nourriture la voue au martyre par le supplice des roues dentées de pointes acérées de fer. »²⁰⁰

Pour montrer notre référence au sacrifice, nous avons performé à l'intérieur de l'église de Baie-Saint-Paul avec la permission de l'institution. Cette église a été inaugurée le 11 octobre 1964 et consacrée le 26 novembre 2000. Elle est reconnue comme la quatrième église dans l'histoire de la construction des lieux religieux de Baie-Saint-Paul.

La performance a eu lieu le mercredi 20 août par une journée ensoleillée. Nous, *The Two Gullivers*, vêtus de vêtements rouges, étions accompagnés ce jour-là par nos

¹⁹⁹ Accessible à l'adresse www.inertie.ca/fr/historique_roue.php . Consulté le 8 juillet 2016.

²⁰⁰ Pardon, É. (25 novembre 2012). *Sainte Catherine d'Alexandrie*. Accessible à l'adresse <http://elizabethpardon.hautetfort.com/tag/iconographie+de+sainte+catherine> . Consulté le 10 juillet 2016.

trois enfants ainsi que par des artistes participants et un public qui nous a suivis de près au cours du symposium. La performance a débuté devant l'église, sur les escaliers, et s'est poursuivie ensuite à l'intérieur. Nous avons installé deux caméras de chaque côté de la roue pour qu'elles filment pendant la rotation. À l'intérieur de la roue, munis de deux feutres permanents rouges, nous dessinons des cercles sur la feuille fixée à la table jusqu'à réaliser une grande spirale ou un tourbillon rouge. Cette simple activité nous permet de nous concentrer plus longtemps et nous aide à mieux contrôler le temps pendant l'exécution de la performance.

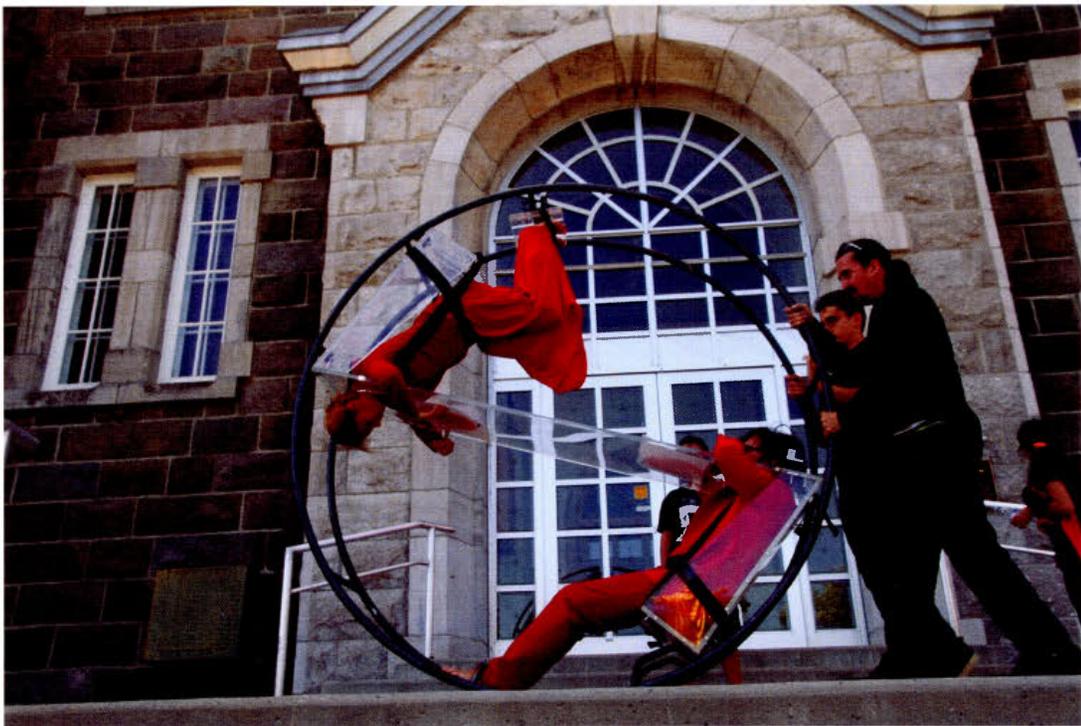


Figure 5.15 The Two Gullivers. *Drawinmovingtable*. 2014. Performance. Baie-Saint-Paul, Québec.

Avec les enregistrements des deux caméras installées dans la roue, nous avons réalisé plus tard un montage qui a été présenté au Festival Tirana Open en 2015, où nous sommes représentés par le Marina Abramović Institute.

La programmation était enrichie par une présentation du travail de chaque artiste participant. Lorsque nous, The Two Gullivers, avons dû présenter notre travail le 15 août, nous avons décidé de faire une soirée de re-enactment avec le public. Nous avons reperformé certaines performances de Marina Abramović et Ulay en invitant le public à y participer.



Figure 5.16 The Two Gullivers. *Breathing in / Breathing out*. Re-enactment. Le 15 août de 2014.

L'implication du public est conçue sous forme de workshop, afin de reconstituer les œuvres performatives choisies spécialement pour cet événement. Les œuvres performatives (de longue durée) de Marina Abramović et Ulay sont conçues pour leur duo et non pour un large public. De ce fait, il faut inévitablement les adapter pour un grand nombre de participants. Ainsi, le verbe « reconstituer » est le plus proche de cette façon de reperformer les œuvres d'autres artistes sans rester strict sur les changements apportés durant le processus de la présentation.

Bauhaus VI comprend aussi le don de notre œuvre *Rose pour performance directe* (le 25 août 2014, à 17h30). En référence à la *Rose für Direkte Demokratie* de Joseph Beuys, nous rendons hommage à la présence de l'artiste dans la création de l'œuvre performative en direct, et particulièrement à la présence des artistes participants au symposium. À cette occasion, nous avons planté, en présence des artistes et du public, un rosier blanc dans le jardin du Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul.

Une autre de nos œuvres figurant dans la collection de ce musée est *Le cercle du temps*. Ce dessin sur papier, de 60''x 85'' a été réalisé pendant une période de 100 heures, du 1^{er} au 31 août, tout au long du symposium. Avec plusieurs crayons rouges en même temps, nous, The Two Gullivers, avons dessiné sans relâche en remplissant la feuille de cercles jusqu'à obtenir une grande tache rouge. Par ce dessin, nous avons voulu distinguer la répétition dans le contexte d'une reprise de l'œuvre performative, d'une répétition d'actions gestuelles pour la réalisation d'une œuvre artistique.

Bauhaus VI a pris fin le 31 août 2014, date de la clôture du symposium. À 15 heures, ce jour-là, Serge Murphy, le directeur artistique, a offert une visite guidée des kiosques de chacun des artistes. Puis, un événement spécial avec Geneviève Jodoin, en présence de Marc Séguin, a officialisé la clôture. Besnik, nos trois enfants et moi, ainsi que tous les artistes participants, avons pris part à une séance de photos archivées par le musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul.

Le lendemain, 1^{er} septembre, avec un camion U-Haul et notre KIA, nous sommes rentrés chez nous, à Montréal, heureux d'avoir finalisé avec succès le projet. C'était le dernier *Bauhaus* et nos enfants, qui ont depuis beaucoup grandi et changé, continuent de nous demander : à quand le prochain Bauhaus ?

CONCLUSION

Cette conclusion est l'aboutissement d'une réflexion sur une série de performances dans le contexte du re-enactment, y compris ici *Bauhaus*. Sans ma participation active à ces pratiques de performance, je pense que cette thèse aurait été purement théorique, et parsemée de points d'interrogation. En tant qu'artiste de performance, pour explorer, analyser et approfondir, bref, clarifier le sujet de recherche, j'ai pris la décision d'y participer directement, de vivre mes performances sur le terrain, donc de m'y impliquer à la fois comme artiste/praticienne, artiste/interprète-reperformeur et artiste/chercheur.

Les performances choisies comme cas d'étude pour cette thèse ont révélé les problèmes que présente le re-enactment comme pratique de reprise de la performance en art contemporain. Les problèmes identifiés sont, par exemple, les modifications de l'original, le non-respect du droit d'auteur, le danger physique dans certains cas et le remplacement des objets d'origine par des répliques.

Rappelons ici que de nombreuses performances réalisées dans les années 60 et 70 sont reprises au début des années 2000, sans la permission de l'artiste. En étudiant de près le phénomène du re-enactment en performance, j'en suis arrivée à la conclusion que toutes les performances ne sont pas conçues pour être exposées dans les musées et les galeries. Il est d'ailleurs impossible que toutes les performances puissent être répétées. D'une part, certains artistes empêchent la reprise de leurs performances et, d'autre part, de nombreuses performances représentent un danger pour l'interprète/reperformeur.

Le début du XXI^e siècle a vu un changement dans l'esthétique de la performance : les artistes quittent la performance qui représente un danger physique, si bien que de plus en plus de performances sont conçues pour les musées et les galeries. Actuellement, l'artiste de performance a le statut de directeur artistique de son travail, ce qui révèle une conception particulière de la performance. L'action performative est déléguée à un ou à des interprètes. Des artistes comme Marina Abramović, Tino Sehgal, Vanessa Beecroft, Boris Charmatz et beaucoup d'autres ne participent pas à toutes leurs performances. Leur réalisation se fait à travers l'implication d'autrui. Nous découvrons aujourd'hui un nouvel aspect de la performance, puisqu'elle gagne le droit de reproduction comme le théâtre, qui peut être reproduit indéfiniment.

Je suis par conséquent pleinement d'accord avec Richard Schechner (2013) lorsqu'il dit que la performance passe de la présentation à la représentation. Dans ce contexte, il s'agit d'une expérience vécue : l'artiste ou l'interprète se présente devant le public plutôt dans un rôle, ce qui fait que la performance s'approche du théâtre. Cette conclusion résulte de mon observation et de ma participation à la réalisation des rétrospectives de Marina Abramović, *The Artist is Present*, au MoMA, en 2010, où les interprètes ont été invités à respecter un horaire et à se changer, comme les travailleurs du musée qui respectent leur feuille de temps et endossent un uniforme. Mon opinion se trouve renforcée par celle de Schechner (2013) qui mentionne que « the actors who were doing her work were obeying work rules of professional actors. In doing so they were changing Abramović's performances into a representation of the performances. I wouldn't say they were "reperformances." I would say they were representations of Abramović's performances. »

Pour la même performance, Abramović avait entraîné plusieurs interprètes/performeurs, dont la plupart étaient des danseurs, car leur corps s'adapte mieux aux défis physiques. Ajoutons que le re-enactment a aussi des avantages, lesquels ne font pas l'unanimité. La pratique de la reprise, que j'appelle aussi re-

enactment, est considérée comme une archive alternative, une méthode d'enrichissement des documents performatifs. Abramović a souligné que cette pratique sert également à la transmission de la performance comme forme d'art. La reprise comme pratique assure cette transmission, laquelle devient un contexte métamorphique de l'œuvre performative, car les artistes ne sont souvent pas fidèles à l'original. Comme je l'ai expliqué auparavant, la reprise de la performance passe du re-enactment, qui est une reproduction exacte, à la répétition, à la reconstitution ou simplement à une référence s'éloignant parfois beaucoup de l'original.

Même si elle est éphémère, la performance peut être collectionnée comme n'importe quel autre art. Pour la collectionner, l'artiste doit présenter un protocole artistique bien précis. Tout artiste qui veut que sa performance soit réalisée une deuxième fois par d'autres doit écrire un script. Nous, *The Two Gullivers*, avons proposé le dessin préparatoire comme scénario possible pour faire exister nos performances. Pour archiver leur performance, d'autres artistes utilisent des photographies documentaires ou toute autre trace. Un procédé d'archivage de la performance est la méthode d'instruction, dont *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman est un bon exemple : à partir d'un texte sur une feuille, l'artiste invite le public à en devenir performeur.

Enfin, je voudrais terminer en soulignant l'importance du re-enactment comme méthode de transmission des connaissances performatives. Dans différentes universités, la performance est enseignée comme beaucoup d'autres domaines de l'art, et pour l'apprendre et l'acquérir, rien n'est plus efficace (sur le plan pratique) que la méthode de la reprise. Toutefois, il ne faut pas oublier que certaines performances qui présentent un danger physique sont interdites par des artistes, des universités, des musées et des galeries. Ainsi, nous, *The Two Gullivers*, avons interdit la reprise du projet *Bauhaus* par d'autres artistes. Ce projet est lié à notre cycle de vie, or la vie est unique, elle ne se redouble pas. *Bauhaus*, c'est notre propre vie : si quelqu'un tentait de le refaire, il perdrait à jamais sa signification.

APPENDICE A

CONTRAT ET CERTIFICAT DE PARTICIPATION

A.1 Contrat de participation à un workshop de performance

Certificate

I hereby state that I am in good condition of health and I am not suffering from any kind of mental, physical or genetic disorder, anorexia, bulimia; I am not pregnant and I am not using any prescribed medication or drugs at the present time.

I assume full responsibility for my participation in the workshop.

I hereby declare that I will be in attendance for the entire duration of the workshop and that I shall not leave at any moment, except in case of physical or mental problems. If such an occasion should arise, this would have to be discussed personally with Marina Abramović, who is the only person who is able to decide whether a participant can leave the workshop.

Consumption of alcohol, drugs (in any form) and cigarettes is strictly forbidden from beginning to end of the workshop, as is engaging in sex, reading, and talking. Consumption of any kind of food is also forbidden during the advised period, with the exception of large amounts of water and herbal teas.

I hereby state that I will not issue any financial claims before, during, or after the workshop to Marina Abramović.

I hereby state that I agree to give Marina Abramović permission to publish any material I may produce during the workshop.

I hereby state that I have read, understood, and fully agree with the contents of the certificate, and hereby sign accordingly.

Date:
Participant:
Signature:

A.2 Certificat de réussite signé par Marina Abramović



Figure A.1 Certificat de réussite signé par Marina Abramović

APPENDICE B

DOCUMENTS DE PRÉPARATIONS

B.1 Invitation de participation

Bonjour,

Mon nom est Serge Murphy et je suis le commissaire du Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul.

La thématique du prochain symposium en aout prochain est *Le temps à l'œuvre*.

Vous pouvez avoir plus d'information sur notre site WEB.

www.symposium-baiesaintpaul.com/

Seriez-vous intéressés à présenter une performance pendant le prochain symposium?

Je pense que votre travail y serait bien à sa place...

Dans un premier temps, dites-moi si cela vous intéresse.

Si oui, nous pourrions éventuellement nous rencontrer pour en discuter.

Au plaisir!

Serge Murphy

Commissaire du Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul.

B.2 Information supplémentaire

32^e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, 2014.

Soirée de performances:

NINE EASY PIECES

The Two Gullivers perform Marina Abramovic & Ulay

Dans le cadre du 32^e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, le duo d'artiste The Two Gullivers présente une soirée de Re-enactment. Ils vont reperformer à cette occasion certaines performances de Marina Abramovic et invitera le public à participer à un workshop de reconstitution d'œuvres performatives.

Leur parcours performatif a amené The Two Gullivers à croiser Marina Abramovic à plusieurs reprises depuis 1999. En 2010 The Two Gullivers ont obtenu de la part de Marina Abramovic la permission de re-performer neuf de ses performances historiques. Pendant la préparation pour la rétrospective *Marina Abramovic : The Artist is Present* (2010) à MoMA, ils ont performés *Point of Contact*, *Nightsea Crossing* et ils ont participés dans le workshop performatif *Cleaning the Haus* à Malden Bridge (NY). Par la suite ils ont performé plusieurs fois la performance *Nightsea Crossing* dans différents endroits dont certains sont des emplacements originaux, comme à Nathan Phillips Square Toronto en 2011 et 2013. À travers les Re-enactment des œuvres de Marina Abramovic, The Two Gullivers portent une réflexion théorique et pratique, sur les effets que le temps produit sur les œuvres d'art, les processus d'effacement, d'«usure» et de transformation qu'il exerce sur elles. Le temps efface certains traits et en accentue d'autres. À travers ces opérations de répétition et de renouvellement, The Two Gullivers tentent de découvrir le noyau de l'œuvre qui résiste au temps et à l'oubli. Dans le cas de *Nightsea Crossing*, la *face à face* dans la durée constituerait pour The Two Gullivers ce noyau qu'ils tentent justement à transmettre et à renouveler également.

The Two Gullivers

B.3 Informations pratiques pour les participants

INFOS PRATIQUES

MATÉRIEL

Si vous avez du matériel à faire livrer à l'aréna avant votre arrivée, voici l'adresse exacte où l'expédier (faire livrer à la **porte arrière** de l'aréna)

Aréna Luc et Marie-Claude 11 rue Forget Baie-Saint-Paul, QC G3Z 1T5

Vous pouvez envoyer le tout la semaine avant le début du symposium, soit le **lundi 28 juillet, mardi 29 juillet, mercredi 30 juillet** ou **jeudi 31 juillet entre 8h30 et 15h**. S'il-vous-plaît, **m'indiquer par courriel quel jour votre matériel sera livré**.

Vous devez amener vos propres outils. S'il vous manque quoi que ce soit en arrivant à Baie- Saint-Paul, je vous indiquerai les principaux fournisseurs de la région. Pour tout besoin technique, les techniciens Richard Ferland et Gilles Tremblay seront présents à l'aréna durant les heures d'ouverture pour vous aider.

ATELIER Les murs de vos ateliers, faits en masonite, ne peuvent être **ni modifiés ni altérés**, mais vous pourrez y accrocher vos œuvres et structures.

Une armoire pouvant être verrouillée a été installée près de chacun des espaces. Vous pourrez donc y laisser vos effets personnels en toute sécurité. Si vous avez besoin de plus d'espace, vous pourrez toujours laisser vos choses dans le bureau du commissaire et de la coordonnatrice qui sera fermé à clé.

Un réseau **Internet sans-fil** est disponible en tout temps à l'aréna

CACHETS

Un premier versement vous sera remis à votre arrivée. Si vous avez demandé un dépôt direct, il vous sera transféré à ce moment.

Le second vous sera remis dans la dernière semaine du symposium.

HORAIRE L'aréna est ouvert au public **du mercredi au dimanche de 12h à 17h**. **Vous devez donc être présents à votre atelier durant cette période**. Durant les heures d'ouverture, la priorité est mise sur la relation entre les artistes et les visiteurs. C'est ce qui démarque le symposium de tous les autres événements en arts visuel et c'est ce qui représentera votre défi. Les visiteurs viennent de partout au Québec pour

vous rencontrer, **ils ne viennent pas pour voir un atelier vide**. Vous pourrez toutefois prendre des pauses, leur logistique sera établie dès votre arrivée pour ne pas que trop d'artistes soient absents au même moment.

Vous avez congé les **lundis et mardis**.

Il est possible de travailler à l'aréna en dehors des heures d'ouverture au public. Soit les matins, les soirs et les journées de congé. Je serai responsable d'ouvrir et de fermer l'aréna en dehors des heures d'ouverture. Vous devrez me contacter par cellulaire pour m'en avertir. (514.969.9651)

Pour des raisons de sécurité et par respect pour les autres participants, lors de ces périodes, l'aréna sera réservé exclusivement pour les artistes et le personnel du symposium.

Une première réunion d'informations aura lieu à l'aréna le **samedi 2 aout à 11h** en compagnie du commissaire et de la coordonnatrice. Ensuite, nous nous rencontrerons à tous les **dimanches soirs** après la fermeture pour faire le point.

RENCONTRES AVEC LES ARTISTES

Durant le symposium, 3 fins d'après-midi seront dédiées aux rencontres avec les artistes, soit les samedis **9, 16, et 23 aout à 16h30**. Nous déterminerons de l'horaire à votre arrivée afin de faire 3 groupes de 4 artistes.

Merci d'amener une certaine documentation numérique qui accompagnera visuellement les rencontres.

ACHATS SUR PLACE

J'ai effectué pour certains d'entre vous des achats à l'avance pour vos matériaux. Sur place, vous pourrez vous procurer des matériaux de construction dans deux quincailleries (BMR et ACE) et du matériel d'artiste (choix limité) aux Encadrements du cap. De plus, un éco-centre dans un village voisin offre des matériaux et meubles à très bas couts. Je pourrai vous y conduire au courant de la première semaine.

Vous devrez faire vos achats de matériaux **en dehors des heures d'ouverture du symposium**; soit le matin, le soir, ou durant les jours de congé.

HÉBERGEMENT

Les consignes relatives à votre lieu d'hébergement vous seront données à votre arrivée à Baie- Saint-Paul. Nous vous prions de garder les lieux propres. **En cas de bris ou de tout autre problème, veuillez communiquer avec moi dans les plus**

brefs délais. L'hébergement est réservé aux artistes. Si vous avez des visiteurs, nous leur demandons de se trouver un lieu d'hébergement; pour garder un bon climat dans les maisons et pour se plier aux contrats signés avec les propriétaires. (je vous fournirai une liste d'auberges et d'hôtels potentiels que vous pourrez faire parvenir à vos amis et famille)

Les maisons et appartements loués sont tous dotés de literie et de serviettes, il ne vous reste qu'à amener vos effets personnels.

L'organisation du symposium se réserve le droit de faire une inspection de l'état des lieux durant le séjour.

COMMUNICATION

Le volet communication est géré par François Maltais (communications@macbsp.com). Il alimentera les réseaux sociaux avant et pendant le symposium et assurera le lien entre vous et les journalistes.

MÉDIATION

Le lien entre le public et les artistes étant primordial lors du symposium, des guides seront présents en tout temps (Nathalie LeBlanc, responsable de la médiation, Amélie Grooscors et Pascale Lavigne). Elles offriront aux visiteurs des visites guidées et seront disponibles pour répondre aux différentes interrogations soulevées.

Les guides présentes assureront un échange bilingue avec le public. N'hésitez pas à leur demander de l'aide (ou à moi) si la langue vous pose problème avec un visiteur.

Un espace café installé dans l'aréna vous permettra de vous restaurer et d'échanger en toute convivialité avec les visiteurs.

INFORMATIONS SUPPLÉMENTAIRES

Une pochette informative vous sera remise à votre arrivée à Baie-Saint-Paul. Vous y retrouverez des informations sur la région, des idées d'activités, une liste des restaurants, une liste d'hébergements, des cartes, une liste des numéros de téléphone et adresses pratiques et bien plus. N'hésitez pas à me contacter si vous avez des questions quant à votre séjour dans Charlevoix.

CONTACTS :

BIBLIOGRAPHIE

- Abramović, M. (2004). *The Biography of the Biographies*. Éd. Charta.
- Abramovic, M. (2005). *Seven Easy Pieces*. New York, 2005. Film réalisé par Babette Mangolte. Consulté à l'adresse https://archive.org/details/ubu-abramovic_seven
- Abramovic, M. (2010). *The Artist Is Present*. New York : Mery Christian.
- Alberti, L. Battista. (1435). Traduction par Louis Schefer, 1992-3. *De Pictura*. Paris : Macula, Dédale. p, 19.
- Alcalde, M. (2010). *Art corporel et externalisation des risques*, (p. 161-168). *Nouvelle Revue d'Esthétique no 5*. Consulté à l'adresse www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-1-page-161.htm
- Allen, J., Der Pol, B. V., Fraser, A., Lutticken, S., Phelan, P., Schaerf, E., et Visser, B. (2005). *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam : Sven Lutticken.
- Atkinson, P. et Hammersley, M. (1994). *Ethnography and participant observation* (p. 248-262). (dir.) N. Denzin et S. Lincoln *Handbook of Qualitative Research*, Beverly Hills : Sage.
- Austin, J.-L. (1970). *Quand dire c'est faire* (p. 207). Paris : Seuil.
- Ausslander, Ph. (2006), *The Performativity of Performance Documentation*, *Performance Art Journal, Vol, 18, Nr. 84*. 1-10. Consulté à l'adresse <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2006.28.3.1>
- Benichou, A. (2015). (dir.). *Recréer / scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Paris : Les Presses du réel.
- Benjamin, W. (1939, 2000). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Dernière version de, dans Walter Benjamin, *Œuvre III* (p. 271-273, 301). Paris : Gallimard.

- Berger, M. (1989). *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism and 1960's*, (p. 175). Canada : Harper Collins.
- Brook, P. (1977). *L'espace Vide* (p. 31-32, 192). Paris : Seuil.
- Bryzgel, A. (February, 2017). *Continuity and Change : Performance Art in Eastern Europe since the 1960's*. (Rethinking Arts Histories MUP). Manchester : University Press Published.
- Clair, J. (2013). *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, (p. 191). Paris : Gallimard.
- Clausen, B. (2006). (dir.). *After the Act – The (Re) Presentation of Performance Art*, MUMOK Theory Series nr. 3. Vienne et Nuremberg : MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.
- Coëllier, S. (2008). *La « reprise » : une pratique postmoderne ?* Consulté à l'adresse https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/10_Postmoderne-Coellier%20def.pdf
- Collingwood, G. R. (1946). *History as Re-enactment of Past Experience*, (p. 282-302). Dans *The Idea of History*, Oxford University Press.
- De Oliveira, N. (2003). *Installation Art in the New Millenium, The Empire of the Senses*. London : Thames & Hudson.
- Dewey, J. (1934, 2010). *L'art comme expérience*, (p. 105-106). Paris, Gallimard.
- Duponchelle, V. (23 septembre 2016). *Marina Abramovic perd son procès contre Ulay, son ex-compagnon. Le Figaro*. Consulté à l'adresse <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2016/09/23/03015-20160923ARTFIG00175-marina-abramovic-perd-son-proces-contre-ulyay-son-ex-compagnon.php>
- Eco, U. (1989). *The Poetics of the Open Work*, (p. 21). Harvard University Press.
- Ellis, C. et Bochner, A. P. (2000). *Autoethnography, personal narrative, reflexivity*, (p. 733-768). (dir.). N. Denzin et S. Lincoln *Qualitative Research*, Beverly Hills : Sage.
- Féral, J. (2013). *De la performance à la performativité*. Consulté à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm>
- Fortin, S. (2006). Dans Gosselin, P., Le Coguiec, É. (dir.). (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, (p. 11). Québec, Qc : Presses de l'Université du Québec.

- Green, C. (2001). *The Third Hand; Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, (p. 6). University of Minnesota Press.
- Goldberg, R. (1988, 2001). *La performance du futurisme à nos jours*. Paris : Thames and Hudson.
- Goodman, N. (1990, 2005). *Langages de l'art*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Hailand, T. (2011). *One Day in the Life of Robert Wilson's*, (p. 1 et 7). (*The Life and Death of Marina Abramovic*). China : Tim Hailand et Hyun Moon.
- Haxhillari, B. (2016). *deep : Le processus de création de la performance à travers le dessin préparatoire. L'exemple de The Two Gullivers* (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Hoffmann, J. (2001). *A Little Bit of History Repeated*. Paris/Berlin : Valerio et Kunst-Werke.
- Hougue, C. (2008). *L'art et son public au XXe siècle. Acta fabula, vol. 9, nr. 6*. Consulté à l'adresse www.fabula.org/revue/document4301.php
- Humpl, Ch. et Szeemann, H. (2003). *Blut & Honig. Zukunft ist am Balkan. = Blood & Honey. Futur's in the Balkans*. Klosterneuburg: Sammlung Essl.
- Jones, A. (Hiver, 1997). "*Presence*" in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation. Art Journal, Vol. 56, No. 4*, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century (p. 11-18). College Art Association. Consulté à l'adresse <http://faculty.winthrop.edu/stockk/contemporary%20art/jones%20performance%20art.pdf>
- Jones, A. (2012). *Timeline of Ideas : Live Art in (Art) History*. Dans Jones, A. et A. Heathfield (dir.) *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, (p. 425-432). Bristol/Chicago : Intellect.
- Jones, A. (2013). *Les traces matérielles : la temporalité et le geste en art contemporain*. Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen / Université Concordia.
- Kaprow, A. (1992). *7 Environments*. Milan : Studio Morra et Naple Fondazione Mudina.
- Kaprow, A. (1966). *How to Make a Happening*. Cornell University. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE>

- Kihm, Ch. (2008). *La performance à l'ère de son re-enactment. Performances contemporaines*, Art Press 2, n°7, nov07-janv08.
- Krstic, V. (2011). *Gullivers' Rehearsal, Works by The Two Gullivers*. Catalogue d'exposition. Toronto : Loop Gallery.
- Lancri, J. (2006). Dans Gosselin, P., Le Coguiec, É. (dir.). (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, (p. 11). Québec, Qc : Presses de l'Université du Québec.
- Lamarche-Vadel, G. (2008). *La Gifle au goût public... et après*. La Différence, coll. « Les Essais », 302 p. Consulté à l'adresse https://www.fabula.org/actualites/g-lamarche-vadel-la-gifle-au-gout-public-et-apres_22786.php
- Marcel Duchamp, Notes*, (2008, 2013). Paris : Flammarion.
- Marioni, T. (2005). *Marina Abramovic; Now Playing the Artist*, New York Times, 13 Novembre 2005, p. 8.
- Michaux, Y. (2003). *L'art dans l'état gazeux*. Paris : Hachette Pluriel.
- Michey, V. et Ottoman, K. (2004). *James Lee Byars. Life, Love, and Death*. Paris : Hatje Cantz, Musée de Strasbourg et Schirm Kunsthalle.
- Mies, F. (1994). *Faust ou l'Autre en question: Dieu, la femme, le mal*. Étude littéraire et philosophique de l'altérité dans le mythe de Faust. (Philosophie; Vol. 2). Namur : Presses universitaires de Namur.
- Mogutin, S. (hiver 2013). *The Business Satire of Gilbert & George*, Whitewall Magazine. Consulté à l'adresse http://slavamogutin.com/gilbert_and_george/
- Moine, R. (2007). *Remakes : les films français au Hollywood*. Paris : CNRS.
- Niagianni, B. (2002). *Marina Abramović Presents : Architectural Experience as Critical, Self-reflective Practice*. Accessible à l'adresse <https://fr.scribd.com/document/260378140/Marina-Abramovic>
- Nietzsche, F. (2009). *Ainsi parlait Zarathoustra*, (p. 261-262). Paris : Gallimard.
- Normak, K. Denzin et Yvonna S. Lincoln (éd.). (2000). *Handbook of Qualitative Research*.

- Obrist, H. U. (dir.) (2010). *Marina Abramovic & Hans Ulrich Obrist*, (p. 65, 70 et 192). Cologne : Walter König.
- O'Hagan, S. (2010). *Interview : Marina Abramovic. The Observer*, Sunday 3 October 2010. Consulté à l'adresse <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/oct/03>
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York : Routledge.
- Prensky, M. (2001). *Digital Natives, Digital Immigrants Part I*, (p. 1-6). Dans *On the Horizon*, vol. 9 no 5. Consulté à l'adresse <https://doi.org/10.1108/10748120110424816>.
- Pourtois, J.-P., et Desmet, H. (2007). *Épistémologie et instrumentalisation en sciences humaines*, (p. 36). Bruxelles : Mardaga.
- Ronte, D. et Smerling, W. (1999). *Zeit wenden, Ausblick*. Köln : DuMont.
- Rosand, D. (1999). Dans la préface: *Experiments in the Everyday : Allan Kaprow and Robert Watts – Events, Objects, Documents* (p.viii). New York : Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery.
- Rosenberg, H. (December, 1952). *The American Action Painters*. Dans *Art News*, (p. 22).
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*, (p. 123). New York : Routledge.
- Schechner, R. (2013). *Reprendre les performances de l'Avant-Garde*. Entretien réalisé par Ariane Zaytzeff. Consulté à l'adresse <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2778>
- Schimmel, P. (1998). *Out of Actions : Between Performance and the Object, 1949-1979*. Los Angeles : Organisé par MOCA Museum of Contemporary Art.
- Severi, C. (hiver 1992). *Présences du primitif. Masques et chimères dans l'œuvre de Joseph Beuys*, (p. 31-47). Dans *Cahiers du Musée National d'art moderne*, 42, p. 37. Consulté à l'adresse <http://carloseveri.net/pdf/09.-Presences-du-primitif.pdf>
- Speckenbach, J. (2002). *On the Remake. A Cinematic Phenomenon. Part One. Money, Copy, Quotation, Motive, Genre. Cinema in the Digital Age*. Consulté à l'adresse <http://www.keyframe.org/pdf/remake1.pdf>

Swift, J. (1940). *Gulliver's Travels*. U.S.A.: Rand McNally & Company.

Vigeant, L. (1997). *Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre*. Dans *Jeu* (85), (p. 56-64). Consulté à l'adresse www.erudit.org/fr/revues/jeu/1997-n85-jeu1074344/25558ac.pdf

Vinant, A. (2014). *Le danseur, interprète et/ou auteur ?*, Recherches en danse. Consulté à l'adresse <http://danse.revues.org/406>

Watanabe, S. (2005). *Marina Abramovic "Seven Easy Pieces" at the Guggenheim Museum Looking for Others Whom You've Never Seen*. Consulté à l'adresse <http://www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html>