

Introduction

ANNE BÉNICHOU

Quelles mémoires et quelles formes de transmission pour les œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines ? Cette interrogation soulève depuis quelques années de vifs débats, parfois des polémiques, tant sur les plans théorique, artistique, méthodologique, institutionnel et juridique que sur le plan politique. Pratiques artistiques éphémères, multidisciplinaires, engageant le corps, réalisées dans la perspective d'un rapport à un public, la danse contemporaine et la performance semblent requérir des modes singuliers de mémoire et de transmission, procédant à la fois de l'archive (des transmissions par l'intermédiaire de traces et de documents) et de la mémoire orale et corporelle (des transmissions directes, d'un corps à un autre, basées sur l'oralité). Ce double registre explique en partie pourquoi, jusqu'à récemment, la danse contemporaine comme la performance ont échappé aux initiatives de conservation des institutions patrimoniales traditionnelles, qui reposent essentiellement sur des conceptions archivistiques, documentaires et matérielles du patrimoine.

Deux opérations sont privilégiées, la documentation et la reprise, non pour les envisager comme des étapes ou des modalités différentes ou consécutives de la transmission (l'archive d'un côté et le *live* de l'autre), mais pour penser leurs liens étroits, leur enchevêtrement dans l'entreprise de transmission. Plusieurs théoriciens des *performance studies* et de la danse contemporaine ont récemment insisté sur l'importance de réarticuler l'archive et le vivant, la documentation et la reprise, le script et la recréation, parlant, entre autres, du *reenactment* en termes de « volonté d'archiver » (André Lepecki¹) ou

1. André Lepecki, « The Body as Archive : Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », in *Dance Research Journal*, vol. 42, n° 2, hiver 2010, p. 28-48. Ce texte est traduit en français dans le présent ouvrage.

de « contre-mémoire » et de « re-documentation » (Rebecca Schneider²). Les notations, les partitions et les scripts d'œuvres performatives et chorégraphiques suscitent un intérêt accru, plusieurs publications et expositions leur ayant été récemment consacrées (Laurence Louppe, Liz Kotz, Simon Hecquet et Sabine Prokhoris³). Quant aux documents et aux archives, ils sont pensés non plus seulement en tant que traces, mais aussi en tant que scripts permettant de réactualiser les œuvres dont ils sont issus, ce glissement suscitant de nouvelles herméneutiques de la documentation. Recréer/scripter⁴ donc, selon des formes verbales et un ordre qui inverse la séquence convenue selon laquelle la réitération *live* advient après l'établissement de la documentation d'une manifestation inaugurale ou de son script.

Une certaine actualité a motivé ce choix. Tout d'abord, la teneur des débats qui se sont tenus ces dernières années autour des créations d'œuvres performatives du passé dans des contextes muséaux (ou tout au moins institutionnels) : *reenactments*, reperformances, créations, etc. Les opinions tendaient à un certain dualisme qui connut son paroxysme en 2010 lors des débats qui ont entouré l'exposition « Marina Abramović : The Artist Is Present⁵ », mais qui a resurgi à maintes occasions. D'un côté, l'on retrouve une suspicion à

l'égard de la documentation et une revendication du *reenactment* comme forme vivante de transmission des performances du passé. On se méfie de la culture archivistique, de la domiciliation des documents qu'elle opère, de la fixation de leur sens, du contrôle de leur diffusion. Certains associent le document aux pouvoirs politiques, économiques, médiatiques, à l'autorité de l'auteur auxquels les pratiques de reprise auraient la capacité de résister. De l'autre côté, on rejette le *reenactment* en faveur de l'exposition des documents et des archives et d'un renouvellement des modalités de leur présentation. On reproche au *reenactment* les phénomènes d'anachronisme qu'il induit, sa participation à l'institutionnalisation et à la marchandisation des pratiques performatives ; on critique encore sa propension à créer des répertoires là où les artistes ne l'entendaient pas toujours ainsi.

Comment dépasser ces dichotomies à la faveur d'approches plus ouvertes à accueillir les *dissensus* et les frictions ? Ce livre propose d'explorer les pistes empruntées par différents théoriciens et praticiens qui développent une conception mémorielle de l'archive dans la lignée des réflexions de Jacques Derrida, de Georges Didi-Huberman, ou encore de Michel de Certeau ou de Paul Ricœur⁶, dont les travaux permettent de défaire l'opposition traditionnellement posée entre la mémoire directe (transmise oralement, intergénérationnelle, propre aux sociétés pré-modernes) et la mémoire archivistique (basée sur les traces, prise en charge par les récits historiques écrits, caractéristique de la modernité) : la dialectique entre performer, enregistrer et répéter⁷,

2. Rebecca Schneider, « Archives : Performance Remains », in *Performance Research*, vol. 6, n° 2, 2001, p. 100-108.

3. Laurence Louppe (éd.), *Danses tracées. Dessins et notation des chorégraphes*, catalogue d'exposition, Paris, Dis Voir, coll. Chorégraphie – essais, 1991 ; Liz Kotz, « Language Between Performance and Photography », in *October*, n° 111, hiver 2005, p. 3-21 ; Liz Kotz, *Words to Be Looked At : Language in 1960s Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2007 ; Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

4. En français, le verbe *scripter* commence tout juste à être utilisé dans le domaine de la programmation informatique, tout particulièrement dans les blogues. Il signifie « écrire en utilisant un langage de script ».

5. « Marina Abramović : The Artist Is Present », exposition organisée par Klaus Biesenbach au Museum of Modern Art, New York (14 mars – 31 mai 2010).

6. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995. Parmi les nombreux ouvrages de Georges Didi-Huberman, mentionnons : Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975 ; Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987 ; Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Ordre philosophique, 2000.

7. Je fais bien sûr référence à l'ouvrage d'Amelia Jones et Adrian Heathfield (éd.), *Perform, Repeat, Record : Live Art in History*, Bristol et Chicago, Intellect, 2012.

les diverses révisions de la notion de document (sa pleine participation au fonctionnement des œuvres, sa performativité, ses médiations, ses usages et fonctions de script), le *reenactment* comme archive en acte, l'archive comme moteur de création, etc. De ces réévaluations théoriques et pratiques découlent de nouvelles façons de penser et d'effectuer l'écriture des arts vivants, qu'il s'agisse d'herméneutiques de la documentation, ou de la production de représentations et de récits historiques au cœur même des pratiques artistiques performatives et chorégraphiques.

Si, sur les plans théorique et, dans une certaine mesure, pratique, l'articulation de l'archive et de la reprise, de la documentation et du *live* semble, malgré quelques résistances, largement entamée, comme en témoignent les textes ici rassemblés, à un niveau institutionnel, elle est plus difficile à instaurer car elle exige une mutation des pratiques professionnelles, voire l'invention de nouvelles infrastructures. De surcroît, l'entrée d'œuvres performatives du passé au sein des institutions artistiques hégémoniques dont les artistes se détournaient et qu'ils critiquaient parfois violemment est considérée par plusieurs comme un paradoxe regrettable. Quelles formes institutionnelles seraient capables de faire tenir ensemble l'archive et le vivant, la culture matérielle et immatérielle ? Comment peuvent-elles résoudre les contradictions politiques et idéologiques avec lesquelles elles sont aux prises ?

La création de formes institutionnelles nouvelles, bien souvent à l'initiative des artistes, démontre qu'une mutation est déjà bien amorcée. Des exemples ? Le Watermill Center : A Laboratory for Performance, achevé en 2006 et dans lequel Robert Wilson a mis en place une véritable écologie de la création qui lie intrinsèquement la recherche, l'enseignement, la collection et les archives ; la Foundation for Preservation of Performance Art que Marina Abramović a imaginée pour « préserver l'héritage intellectuel et spirituel de l'art de la performance des années 1970 au futur⁸ » et dont elle projette l'ouverture en

8. Marina Abramović, « Institute for the Preservation of Performance Art, Hudson,

2016 à Hudson sous le nom de Marina Abramović Institute (MAI) ; les explorations que Boris Charmatz mène au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, qu'il a renommé Musée de la danse, sur les liens entre la création chorégraphique et la notion d'archive et de musée ; les fondations issues des compagnies chorégraphiques (les Carnets Bagouet, le Cunningham Trust, la Fondation Jean-Pierre Perreault, etc.) ; les expériences que mène Alain Goulesque à la Fondation du doute à Blois, un espace dédié aux collections Fluxus de l'artiste Ben Vautier et du collectionneur Gino Di Maggio qui se déploie selon une scénographie largement pensée par l'artiste, apte à accueillir une programmation d'événements artistiques *live* et à générer des activités pédagogiques prises en charge par l'école d'art non diplômante qui partage ses locaux. Plusieurs festivals ont également vu le jour au cours de la dernière décennie dont l'incontournable Performa, exclusivement dédié à la performance, que RoseLee Goldberg a créé à New York en 2005 et qui combine des expériences de recréation de performances passées et de nouvelles créations. On lui doit entre autres, dès sa première édition, les *Seven Easy Pieces* de Marina Abramović⁹ au Solomon R. Guggenheim Museum, qui inaugurèrent les débats sur les reprises de performances historiques et l'institutionnalisation des pratiques performatives.

Des institutions traditionnellement consacrées à la culture matérielle, comme les musées d'art, créent des départements dédiés aux arts vivants et se lancent dans des entreprises d'exposition et de réactualisation d'œuvres performatives et chorégraphiques historiques, accompagnées d'ateliers de réflexion et de colloques. La Tate Modern,

New York », in Paula Orrell (éd.), *Marina Abramović + The Future of Performance Art*, Londres, Prestel, 2010, p. 53.

9. *Marina Abramović : Seven Easy Pieces*, série de *reenactments* organisée par l'artiste et la commissaire Nancy Spector au Solomon R. Guggenheim Museum, à New York, dans le cadre de Performa 05, 9-15 novembre 2005.

le Museum of Modern Art de New York (MoMA), le San Francisco Museum of Modern Art (SFMoMA), pour ne citer que quelques-unes des institutions hégémoniques, ont créé des départements dédiés aux œuvres d'art médiatiques et performatives : l'institution new-yorkaise a rebaptisé en 2009 son Department of Media, inauguré trois ans plus tôt, le Department of Media and Performance Art, auquel est annexé un centre d'étude, et a lancé la même année l'ambitieuse programmation des Performance Exhibition Series qui combinent des créations d'œuvres chorégraphiques et performatives historiques, des expositions de documentation et de nouvelles créations ; son homologue de la côte ouest s'est doté de la même infrastructure dès 1987, d'abord uniquement pour les œuvres d'art médiatique, puis pour l'art de la performance. À Londres, depuis 2012, la Tate Modern développe une programmation de pratiques performatives très soutenue qui renouvelle complètement les termes de la relation que l'art de la performance entretient avec le musée. En juillet 2012, de nouveaux espaces entièrement dédiés aux œuvres médiatiques et performatives, les Tanks, furent inaugurés. En collaboration avec le BMW Group, la série BMW Tate Live se développe en trois volets parallèles. La Performance Room, dédiée au « *live on line* », consiste en des performances qui ne sont diffusées que sur Internet, à partir du studio de la Tate Modern où elles sont filmées et mises en ligne en direct. Les Performance Events, des performances dans l'espace réel et en temps réel, se tiennent dans les Tanks. Ils combinent des « reconstructions » de performances historiques et des créations nouvelles, ainsi que des événements qui peuvent s'étirer considérablement dans le temps¹⁰. Enfin, les Thought Workshops, une série de *workshops* aux formats très diversifiés – voyages, visites, conférences, repas – dont l'objectif

10. Les Tanks furent inaugurés par un festival d'une durée de quinze semaines ne comptant pas moins de quarante artistes : « The Tanks : 15 Weeks of Art in Action » (18 juillet – 28 octobre 2012).

est de penser les mutations de l'art de la performance et ses rapports aux institutions muséales, a été inaugurée en 2013. Les captations de tous ces événements sont archivées sur la chaîne You Tube de l'institution, l'espace numérique et les réseaux de communication devenant un lieu de conservation et de diffusion incontournable de l'art de la performance.

De façon plus timide, les performances font leur entrée dans les collections muséales sous des formes *live*. Le FRAC Lorraine, le Centre national d'arts plastiques (CNAP), la Tate Modern, le Centre Pompidou comptent parmi les institutions qui ont inauguré au cours des dernières années une collection d'œuvres performatives sous des formes *live* (et non plus seulement documentaires). Le CNAP, en association avec le Palais de Tokyo, a tout récemment montré une partie de cette collection d'œuvres « immatérielles », « protocolaires » et « relationnelles », dans le cadre de l'exposition « Des choses en moins, des choses en plus¹¹ ». Plusieurs institutions muséales ont mis en place des réseaux de recherche pour développer une réflexion sur la préservation des œuvres performatives. Ainsi, en 2012, la Tate Modern a lancé un programme de deux ans, *Collecting the Performative*, afin de penser les défis conceptuels et pratiques que posent le collectionnement et la conservation de la performance.

On voit certains artistes orienter leur travail dans la perspective du musée. Tino Sehgal, dont les œuvres performatives s'inscrivent entre les univers de la danse et des arts plastiques, développe des stratégies artistiques qui, si elles semblent au premier abord rejeter la culture de l'archive (l'artiste refusant toute production de documentation, qu'elle

11. « Des choses en moins, des choses en plus », exposition organisée par les commissaires Sébastien Faucon et Agnès Violeau, Paris, Palais de Tokyo (14 février – 2 mars 2014). L'évènement est présenté comme « *une exposition inédite autour des collections immatérielles du Centre national des arts plastiques* ». En ligne : <http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/des-choses-en-moins-des-choses-en-plus> (consulté le 15 mars 2014).

soit photographique, filmique, vidéographique ou textuelle), sont entièrement orientées vers le musée et une intégration aisée à ses collections et à ses espaces d'exposition. C'est pourquoi les performances de Sehgal ont été acquises par de nombreux musées et fonds d'art contemporain. La Tate Modern, le Solomon R. Guggenheim Museum, le Musée d'art contemporain de Montréal, l'Israël Museum, le FRAC Lorraine, le Centre Pompidou, le fonds du CNAP, l'Adrastus Collection, etc. possèdent tous une œuvre de Tino Sehgal sous la forme d'une entente verbale encadrant des réactivations à venir.

Une expérience inusitée a eu lieu à Montréal en 2012. Une performance a été acquise lors de l'aménagement d'un complexe à vocation culturelle, le 2-22, dans le cadre du programme d'intégration des arts à l'architecture du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec. L'artiste sélectionné, Thierry Marceau, s'est engagé à réaliser cinq interventions *live* dans les vitrines du bâtiment au cours des quatre premières années d'existence de l'édifice, puis à déposer les documents produits dans la collection du centre de documentation sur les arts visuels contemporains, que le bâtiment abrite, Arttexte¹².

Outre les affinités évidentes entre les pratiques chorégraphiques et performatives, leurs généalogies qui se superposent à plusieurs moments de leur histoire – les avant-gardes, dadaïstes et expressionnistes notamment, les expériences interdisciplinaires menées au Black Mountain College, la *postmodern dance* dans les années 1960, ce que certains ont appelé la non-danse dans les années 1990 –, le désir de croiser la danse et la performance est surtout issu de la concomitance et de la complémentarité de leurs questionnements sur la

12. À propos de cette commande publique que l'artiste a intitulée *1 % de 2-22. J'aime Montréal et Montréal m'aime*, en référence à la performance de Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me*, voir Amélie Giguère, « L'art de la performance au 2-22 ! », in *esse : arts + opinions*, n° 78, printemps-été 2013, p. 64-67.

mémoire et la transmission des œuvres. Les mutations du paysage muséal au cours des deux dernières décennies justifient à elles seules cette réflexion croisée. Les musées, traditionnellement consacrés aux arts visuels, s'ouvrent à la danse en même temps qu'à la performance. Des chorégraphes de plus en plus nombreux préfèrent à la salle de spectacle traditionnelle les galeries des musées, leurs plages horaires quotidiennes de six heures et la proximité des visiteurs.

Plusieurs grandes expositions ont récemment été organisées autour de la rencontre renouvelée de ces deux disciplines. Avec « Move. Choreographing You. Art and Dance since the 1960s¹³ », présentée à Londres, Munich et Dusseldorf en 2011, la commissaire Stephanie Rosenthal décline les croisements entre les arts visuels et la danse au cours des cinq dernières décennies. Dans le même esprit, en 2011-2012, le Centre Pompidou qui, dès sa création, a été pensé comme une institution interdisciplinaire où les arts visuels côtoient les spectacles vivants, présente « Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours¹⁴ », une exposition sur les résonances entre les arts visuels et la danse tout au long du XX^e siècle, structurée en trois sections, « Danses de soi », « Abstraction des corps » et « Danse et performance », cette dernière revenant sur Dada, le *happening*, la *postmodern dance* et quelques explorations plus récentes où se mêlent la danse et la performance. Dans les deux expositions, les corpus d'« objets » (peintures, sculptures, installations, photographies, films, etc.) exposés selon un format

13. « Move. Choreographing You. Art and Dance since the 1960s », exposition itinérante organisée par la commissaire Stephanie Rosenthal et successivement présentée à la Hayward Gallery, Londres (13 octobre 2010 – 9 janvier 2011), à la Haus der Kunst, Munich (10 février – 15 mai 2011) et à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (16 juillet – 25 septembre 2011).

14. « Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours », exposition organisée par les commissaires Christine Macel et Emma Lavigne, Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris (23 novembre 2011 – 2 avril 2012).

muséologique relativement traditionnel sont complétés par des réactivations d'œuvres chorégraphiques et performatives. On ne compte plus les expositions, les publications, les numéros thématiques de magazines qui ont dernièrement réitéré ce parti pris interdisciplinaire.

Toutefois, les réflexions et les débats les plus intéressants ne semblent pas se jouer autour de la question de l'interdisciplinarité. Le champ chorégraphique a permis de renouveler les façons de penser la mémoire et la transmission de la performance, et surtout de dépasser les dichotomies qui ont jusqu'à récemment marqué la réflexion. Longtemps les notions d'« ici et maintenant », de présence du performeur, de coprésence du public, d'expérience directe, non médiatisée, singulière ont été survalorisées en ce qui concerne la performance et ont trop souvent limité la réflexion sur sa transmission, que ce soit sous la forme de documents ou de réitérations, à une question de légitimité ou de non-légitimité des différentes stratégies privilégiées. Les rencontres de la performance et de la danse que plusieurs expositions, publications, conférences et événements ont aménagées ont permis d'ouvrir et de dynamiser ce débat.

En effet, les pratiques de réitération et de reprise sont inscrites dans la tradition de la danse. Dans les années 1990, non seulement l'engouement pour les questions liées à la mémoire et à l'archive dans l'ensemble des champs culturels n'épargna pas la discipline de la danse, mais il généra également une réévaluation sans précédent des méthodes, des pratiques et des lieux des patrimoines chorégraphiques. Même si leur utilisation ne s'est pas généralisée et qu'aucun code universel n'a été établi comme en musique, les tentatives de notation en danse remontent au XV^e siècle. Leur usage et leurs systèmes ont donné lieu au cours des dernières décennies à des expérimentations et à des reformulations mettant en jeu des questions fondamentales, telles que la création collective et les possibilités d'ouverture de l'œuvre chez Anna Halprin, les développements numériques des systèmes de notation et leur usage à des fins de création plus que de mémoire chez William Forsythe, ou l'autonomie de l'œuvre chorégraphique à l'égard de son auteur et son détachement du corps incarnant d'origine chez

le Quatuor Knust. Les techniques d'enregistrement, leur perfectionnement technologique de plus en plus rapide, ont permis de généraliser la production de captations de qualité toujours plus grande, de favoriser une réflexion sur leur rôle dans les entreprises de transmission et de générer des expériences qui en renouvellent les usages. Mentionnons l'exposition « Dance with Camera » en 2009-2010 à l'Institute of Contemporary Art de l'University of Pennsylvania, qui en dresse un riche panorama¹⁵. Au cours des années 1980 et surtout 1990, l'évolution du statut de chorégraphe, « de celui de maître à celui d'auteur », a eu des incidences sur les conceptions et les modalités de mémoire et de transmission des œuvres¹⁶. La transmission directe du maître à ses héritiers que la structure traditionnelle des compagnies favorise est remise en question. Cette approche autoritaire et centralisée de l'héritage d'un style laisse la place à une délégation de l'enseignement aux établissements spécialisés qui développent d'autres méthodologies et à des infrastructures moins hiérarchiques, plus démocratiques et dialogiques (les Carnets Bagouet, par exemple¹⁷) qui tendent à diversifier les expériences de transmission et les moyens mis en œuvre en les dégageant de l'emprise du maître et de sa filiation. Ces transformations s'accompagnent de multiples tentatives pour réarticuler la mémoire archivistique (les traces matérielles qui entourent une œuvre chorégraphique et ses multiples interprétations), les notations et la mémoire corporelle et kinesthésique qui se transmet

15. « Dance with Camera », exposition itinérante organisée par la commissaire Jenelle Porter, successivement présentée à l'Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie (11 septembre 2009 – 21 mars 2010) et au Contemporary Arts Museum, Houston (7 août – 17 octobre 2010).

16. Philippe Le Moal analyse très bien ce phénomène dans Philippe Le Moal, *De la culture de la danse à la culture chorégraphique. La danse à l'épreuve de la mémoire*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, 1998.

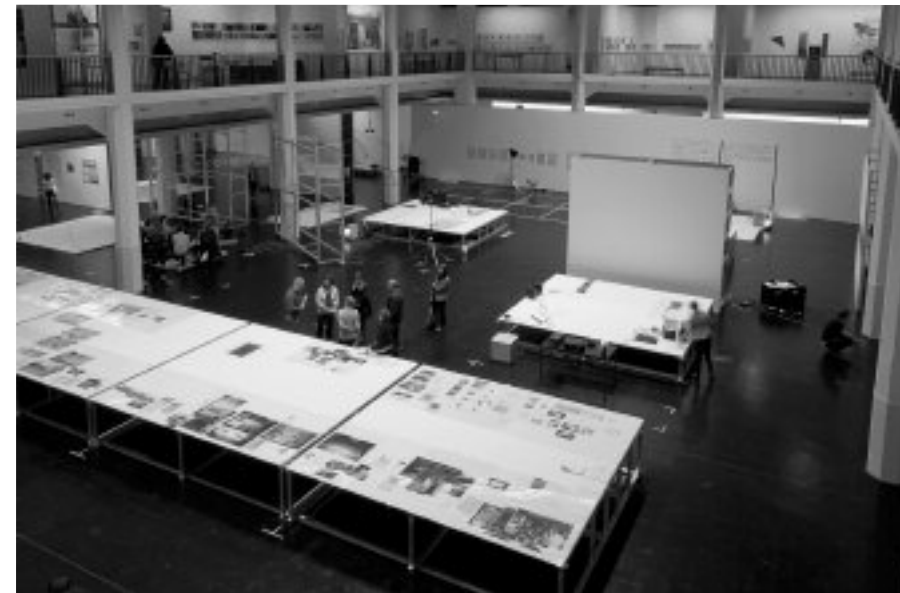
17. Sur les Carnets Bagouet, voir Isabelle Launay (éd.), *Les Carnets Bagouet. La passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.

oralement d'un danseur à un autre, selon des phénomènes d'excorporation et d'incorporation. Ces expériences qui lient, délient, relient les archives, les partitions et les mémoires corporelles sont devenues au cours des dernières années sujet, matière et moteur chorégraphiques : les explorations du format de la rétrospective chez Xavier Le Roy, l'exposition des modalités de la reprise des *Affectos Humanos* de Dore Hoyer par Martin Nachbar, ou leur opacité dans les créations successives de *La Danse de la sorcière* de Mary Wigman que propose Latifa Laâbissi.

La richesse de ce questionnement et son intrusion dans les institutions dédiées aux arts visuels, surtout sous la forme d'expositions, ont donné une impulsion remarquable aux débats sur la transmission de la performance. Les plus pertinentes de ces manifestations ouvrent un champ de réflexion à partir d'une rencontre, non pas tant de la danse avec la performance, mais de l'exposition et du chorégraphique. Autrement dit, le champ chorégraphique – les réflexions qui y sont menées sur la mémoire des œuvres, les pratiques et les formes institutionnelles qui mettent cette réflexion en œuvre – a permis de réinventer les formats des expositions d'œuvres performatives d'un passé récent ou plus lointain, et avec eux les termes d'un débat. Organisée en 2012 au Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) à Karlsruhe par Boris Charmatz, Sigrid Gareis et Georg Schöllhammer, « Moments. A History of Performance in 10 Acts » est emblématique de ce phénomène, quoiqu'il ne l'inaugure pas¹⁸ [fig. 1]. L'exposition, qui traite des pratiques performatives et chorégraphiques (de l'art de la performance et de la *postmodern dance*) de dix artistes femmes des années 1960 et 1970 que les commissaires considèrent comme étant « héroïques¹⁹ », propose

18. « Moments. A History of Performance in 10 Acts », exposition organisée par les commissaires Boris Charmatz, Sigrid Gareis et Georg Schöllhammer, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (8 mars – 29 avril 2012).

19. En référence, sans doute, à la première phase de l'histoire de l'art féministe. Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer et Peter Weibel, « Introduction. Event



1. Vue de l'exposition « Moments. A History of Performance in 10 Acts », Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 8 mars – 29 avril 2012

de déployer, sous des formes que l'on peut qualifier de performatives, les opérations et les méthodologies par lesquelles se construisent, au présent, les représentations historiques et les processus de transmission des œuvres : la mise en exposition des traces ; le développement de stratégies d'appropriation et de réinterprétation, sous la forme d'un laboratoire ; la documentation de ces nouvelles manifestations ; la remémoration et le témoignage des observateurs.

– Trace – Context. On the Relevance of Historical Performance in the Exhibition Space », in Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer et Peter Weibel (éd.), *Moments. A History of Performance in 10 Acts*, catalogue d'exposition, Karlsruhe (Allemagne), Zentrum für Kunst und Medientechnologie ; Cologne, Éditions et librairies Walther König, 2013, p. 354-356.

Cette réinvention du format de l'exposition muséale par le chorégraphique que Mathieu Copeland avait déjà explorée en 2007-2008, à la Kunst Halle de Saint-Gall puis à la Ferme du Buisson, avec « Une exposition chorégraphiée²⁰ », et dont il a tiré avec d'autres une réflexion dans le livre *Chorégrapheur l'exposition*²¹, permet d'explorer les liens entre le corps, la partition, l'espace, le temps et la mémoire que tisse l'exposition dès lors qu'elle s'attache à des formes artistiques qui reposent sur la corporéité, le vivant et l'éphémère. Ces expositions marquent un changement dans la culture muséale parce que la question de la mémoire des œuvres qui était traditionnellement reléguée à l'espace de la collection est désormais posée au moment de leur exposition et donnée à voir et à penser. Signe de cette transformation : pour inaugurer son cycle sur la préservation des œuvres performatives, Collecting the Performative, la Tate Modern s'est tournée vers la transmission de la danse afin de voir ce que les professionnels de musées peuvent en apprendre, et a invité Boris Charmatz à donner la conférence d'ouverture²².

Ces discussions et ces pratiques sont en résonance avec les réorientations théoriques que connaissent les *performance studies* à la suite de la parution du livre de Peggy Phelan intitulé *Unmarked : The Politics of Performance*²³ en 1993. Dans cet ouvrage désormais célèbre, et en particulier dans le fameux chapitre 7 sur l'ontologie politique de la performance, « The Ontology of Performance : Representation

20. « Une exposition chorégraphiée », exposition organisée par Mathieu Copeland, successivement présentée à la Kunst Halle de Saint-Gall en Suisse (1^{er} décembre 2007 – 13 janvier 2008) et à la Ferme du Buisson à Marne-la-Vallée (8 novembre – 21 décembre 2008).

21. Mathieu Copeland et Julie Pellegrin (éd.), *Chorégrapheur l'exposition*, Dijon, Les presses du réel, coll. Nouvelles scènes, 2013.

22. Boris Charmatz, conférence d'ouverture, « Collecting the Performative », Londres, Tate Modern, 24 septembre 2012.

23. Peggy Phelan, *Unmarked : The Politics of Performance*, Londres et New York, Routledge, 1993.

without Reproduction²⁴ », l'auteur avance l'idée que l'ontologie de la performance tient à son caractère éphémère, fugitif, à sa vocation à disparaître. D'où la difficulté de saisir l'œuvre performative. Son appréhension ne peut se faire que par l'intermédiaire de processus mémoriels, avec les défaillances qui leur sont propres, avec leurs singularités, sans le support normatif et régulateur du document et de l'archive. Phelan développe une critique assez virulente des usages qui sont faits des traces matérielles issues des œuvres performatives. Elle souligne leur incapacité à rendre compte du caractère vivant des performances, leur tendance à les figer sous la forme de représentations iconiques. Elle les associe à la spéculation du marché de l'art, de l'industrie culturelle et de la propriété artistique. Elle les rattache également au pouvoir des institutions archivistiques dont les représentants ont l'autorité de sélectionner ce qui entrera dans le patrimoine artistique et dans l'histoire de l'art. Dans le sillage de ce livre et de sa critique politique du document s'est développé un débat théorique sur la transmission des œuvres performatives, au sens anglo-saxon du terme, c'est-à-dire non pas seulement de l'art de la performance, mais de l'ensemble des arts de la scène (danse, théâtre, cirque, musiques savantes et populaires, etc.), ainsi qu'un certain nombre de pratiques culturelles, traditionnelles ou actuelles, qui reposent sur des rituels. Plus largement, par l'intermédiaire de positions très diversifiées à l'égard de la proposition de Phelan, les auteurs des *performance studies* explorent comment la notion de « performativité » – depuis l'acceptation de John L. Austin²⁵ aux révisions qu'en ont proposées John R. Searle, Jacques Derrida ou Judith Butler²⁶ – permet de penser les enjeux de la transmission, dans

24. Peggy Phelan, « The Ontology of Performance : Representation without Reproduction », in *Unmarked : The Politics of Performance*, *op. cit.*, p. 146-166.

25. John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil, coll. Ordre philosophique, 1970.

26. John R. Searle, *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Éditions Hermann, coll. Savoir, 1972 ; Jacques Derrida, *Marge de la philosophie*,

ses multiples dimensions, historiques, mémorielles, anthropologiques, sociales, politiques, de genre, économiques, etc.

Ce sont ces mutations des pratiques et des discours que les auteurs de ce livre, des praticiens et des théoriciens qui s'intéressent à la danse et à la performance des scènes françaises, canadiennes et états-uniennes, s'attachent à saisir autour de cinq opérations, ou actions, par la voie desquelles les représentations des œuvres passées, *live* ou documentaires, se forment, se déforment et se transforment : « recréer le *live* » ; « produire le document » ; « activer l'archive » ; « écrire les histoires des arts vivants » ; « domicilier les patrimoines (im)matériels ». Le livre entremêle, sans hiérarchie, différentes formes de discours. Les échafaudages théoriques d'universitaires issus de départements et de programmes en études et pratiques des arts, en arts visuels, en danse, en *performance studies*, en muséologie, en histoire de l'art y côtoient les témoignages de praticiens aussi divers que des répétiteurs, des chorégraphes, des interprètes, des performeurs, des reperformeurs, des documentaristes, des commissaires d'exposition, des documentalistes et des archivistes. Cette polyphonie, qui instaure un dialogue entre les pratiques et les théories, et entre les disciplines, est apparue indispensable à l'élaboration d'une « pensée complexe » capable d'accueillir les *dissensus* et les frictions que les entreprises de transmission des œuvres performatives et chorégraphiques continueront, fort heureusement, à générer.

I
—
RECRÉER LE *LIVE*

Paris, Les Éditions de Minuit, 1972 ; Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.