



HAL
open science

L'artiste reenactor, la performance historique et la documentation visuelle

Corinne Melin

► **To cite this version:**

Corinne Melin. L'artiste reenactor, la performance historique et la documentation visuelle. Echappées, Revue annuelle d'art et de design, 2015. hal-01592441

HAL Id: hal-01592441

<https://hal.science/hal-01592441>

Submitted on 24 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'artiste *reenactor*, la performance historique et la documentation visuelle

Corinne Melin

est docteure en esthétique et en sciences de l'art (Université Paris 8), et titulaire d'un master professionnel en sociologie de la culture (Université Lyon 2). Elle a réalisé une enquête sur « La valorisation des arts plastiques en région », DEPS, 2009 avec Dominique Sagot-Duvaurox et Nathalie Moureau entre autres. Elle a mené cette enquête sur la ville de Lyon. Elle a réalisé en 2009 et 2011 des missions au sein d'entreprises artistiques, et participe à des séminaires, des séances de travail sur des questions relatives aux mondes de l'art et du travail.

Elle est membre associé du laboratoire du geste dirigé par Mélanie Perrier et Barbara Formis. Elle mène une approche historique sur l'art participatif depuis les années 50 au niveau international, et interroge le *reenactment* dans les pratiques artistiques contemporaines principalement américaines. Elle s'intéresse aux terrains communs existants entre des disciplines différentes, tout particulièrement la sociologie, la philosophie, l'art et le design. En collaboration avec Chrystelle Desbordes, elle initie et codirige la revue annuelle d'art et de design de l'École supérieure d'art des Pyrénées – Pau Tarbes, *échappées*.

204

Dans la culture populaire, un *reenactment*¹ renvoie à la reconstitution d'une période historique précise. Les *reenactors* essaient de s'approcher le plus possible de la période visée par le costume, les outils, les meubles, le choix du lieu, les gestes, etc. Pour la vraisemblance, ils recherchent et exploitent des documents d'époque ou relatifs à une époque. Le terme est également employé en criminologie dans le cadre de reconstitutions de scènes de crime, ce qui correspond à un certain usage des clichés et des témoignages. Dans les arts visuels, et plus précisément en ce qui concerne les arts plastiques, le *reenactment* joue un rôle dans le renouvellement de l'approche historique de la performance. Le performeur choisit de faire re-vivre, de faire exister de nouveau au présent ce qui n'a existé qu'une fois, dans le passé. Cette démarche engage une réflexion sur la documentation ou l'archive. La documentation visuelle, composée pour l'essentiel de traces photographiques et vidéographiques, retiendra ici notre attention. La relation entre les documents originaux d'une performance et sa ré-médiation (au présent et devant un public) sera questionnée. Le document ou l'archive ne tend-il pas à s'intercaler entre le passé (la performance qui a eu lieu), le présent (la performance en train de se faire) et le futur (ce qui va rester et pourra être réactivé)? Le *reenactment* ne tend-il pas à contrarier la linéarité de l'histoire telle qu'elle est exposée au sein de la culture? Pour en discuter, j'étudierai quatre démarches artistiques à l'égard du *reenactment* et de l'usage de la documentation : *reenact* ses propres performances, *reenact* des performances d'autres performeurs, proposer à d'autres de réinventer, et *reenact* dans un monde virtuel.

Artiste *reenactor* de ses propres performances : interaction des temporalités

Lorsque l'artiste est *reenactor* de ses propres performances, il n'est pas utile a priori pour lui de s'appuyer sur la documentation préexistante. On peut partir de l'hypothèse qu'il n'a pas besoin d'être guidé. En tant qu'initiateur, il est en capacité de refaire sans médiatisation sauf, bien entendu, s'il est pris dans une reconstitution exacte (imitation) de son passé. Mais le peut-il vraiment? N'est-ce pas une fausse idée que de croire que le passé peut être rejoué à l'identique? L'actionniste viennois Hermann Nitsch a rejoué, 32 ans après, la 122ème action de « *Orgies Mysteries Theatre* » de 1973 au Wiener Burgtheater à Vienne en Autriche (le 19 nov. 2005)² (fig. 1). En regard de la performance initiale, on constate que le *reenactment* est la marque d'un renoncement avec les origines voire d'une rupture avec son programme esthétique préexistant³.

¹ Je vais employer des néologismes à partir du mot « *reenactment* », soit le nom « *reenactor* » et le verbe « *reenact* », la traduction du mot *reenactment* n'étant pas satisfaisante en français. De plus, le mot est décliné ainsi dans la langue anglaise.

² H. Nitsch obtient la même année The Austrian National Prize.

³ Pour une analyse approfondie, lire Mario Bührmann et Heiner Remmert, *Hermann Nitsch and the Theory of the Orgies Mysteries Theatre*, pp. 59-68 in *Ritual and The avant-garde*, edited by Thomas Crombez & Barbara Gronau, Université de Gand, 2010.



(fig. 1) Hermann Nitsch, portrait devant *Malaktion*, 2011 © Lidia Zuin

jeune orchestre philharmonique de Vienne et le Chœur de l'Université⁴.

De même, dans les années 60-70, ses partenaires manipulaient des intestins de porc, dégagant une odeur prégnante. Aujourd'hui, pour ne pas trop gêner l'odorat du public, ils ont été remplacés par des poumons de porc. Les salles du théâtre étaient soigneusement recouvertes de plastique et les tapis dans le hall avaient été enlevés pour être protégés des éclaboussures éventuelles de sang. La performance était diffusée en direct sur un écran de 18 mètres afin de permettre au public de garder une



(fig. 2) Hermann Nitsch, reenactment 122 *aktion*, 19.11.2005 © Fotostudio Hermann Nitsch

distance de sécurité par rapport aux événements, sans avoir à renoncer à une vue confortable. Ce qui jadis était incontrôlé car relatif à l'immédiateté et/ou à la spontanéité de l'action a été en 2005 contrôlé et/ou vidé de ses forces vives. (fig. 2) « La plus grande partie de la performance a été limitée à des tableaux vivants dans lesquels ont été utilisés à plusieurs reprises des lances surdimensionnées, allusion manifeste au thème

du salut dans le Parsifal de Wagner. Ainsi, le principe ancien le plus important de Orgies Mysteries Theatre – bannir toute référence à l'art et le remplacer par « un théâtre d'évènements réels⁵ » – a été clairement abandonné⁶. » Si on considère

⁴ Orchestre dirigé par Andrea Cusumano, peintre et sculpteur qui a composé, dès les années 90, pour H. Nitsch. Voir <http://www.centrate.org/cusumano.htm> (juillet 2013).

⁵ Dans le théâtre de l'artiste viennois, le rituel est considéré comme un signe d'autodestruction de l'art traditionnel.

⁶ Mario Bührmann & Heiner Remmert, *op. cit.*, p. 68.

Par exemple, l'artiste, dans les années 60-70, soulignait l'importance du bruit, des cris ainsi que l'atonalité de ses actions. En 2005, les bruits propres à l'action étaient remplacés par une musique, réalisée en collaboration avec le

ce reenactment en fonction du passé, force est de constater qu'il ne se répète pas. L'envisager selon une conception linéaire du temps introduit l'idée de changements survenus au fil des années et donc l'idée qu'il est impossible de revenir sur ce qui a été. Est-ce que la performance ne peut être considérée que comme un présent « transitoire » ? N'est-elle « chargée » que de présent ? Il me semble qu'elle est « chargée » d'autres temps comme le temps social, par exemple. En ce sens, le présent est à considérer en tant que médiatisé et/ou filtré par d'autres temporalités. Du point de vue de l'artiste d'ailleurs *ce qui a été* et *ce qui a été refait* se confondent. C'est ce qui transparait des divers documents relatifs au reenactment de la 122e action. Sur le site de la fondation de l'artiste à l'onglet « aktion », une image de la nouvelle version est mise en regard d'un extrait de texte de 1976⁷. L'artiste choisit de ne pas les distinguer. Lorsqu'il donne des entretiens ou autres relatifs à ce projet⁸, il ne discute pas du reenactment mais de son travail en général. Seules quelques photographies de la nouvelle version les illustrent. Dans ces photographies, en couleur, saturées, l'artiste apparaît tel un maître (longue barbe blanche, vêtement noir et ample...), posant face à l'objectif, non loin de ce qui est en train d'être reenacté, sans y participer vraiment, telle une présence lointaine et pourtant proche.

La réinvention plutôt que le reenactment : un éternel présent

Allan Kaprow n'emploie pas le terme de « reenactment ». Il y préfère celui de « réinvention », notamment parce que la dimension historique passe au second plan. Pour Kaprow, la nouvelle version n'est pas une réplique du passé mais la marque d'un changement. Le processus (ce qu'il faut faire pour y parvenir) est plus important que le résultat. L'idée d'inventer son passé émerge dans le courant de l'année 1984⁹, mais il apparaît en toutes lettres sur les supports de communication de sa seconde rétrospective « Allan Kaprow: Precedings » de 1988 au centre d'art contemporain de l'université d'Arlington au Texas. Cette rétrospective n'est pas construite comme une exposition ou un événement statique mais comme une série de tâches ou un processus. Elle comprenait réinventions, conférences/performances de l'artiste, séminaire sur le thème de « l'art en tant que participation », et un livre in progress (toute la durée du projet) et non publié¹⁰. « Tous ces événements (happenings, etc) avaient pour l'essentiel

⁷ Hermann Nitsch, "Die Entwicklung des OM Theaters" in: Hermann Nitsch: *Das Orgien Mysteries Theater 2. Theoretische Schriften, Partiturentwurf zum 6 Tagespiel*, Neapel 1976, pp. 113-115.

⁸ <http://www.vice.com/read/hermann-nitsch-595-v17n11> (juillet 2013)

⁹ Lire sur le sujet l'article de Corinne Melin « Qu'est-ce que la réinvention d'un happening de Kaprow me dit que les documents sur le happening ne me disent pas? », rédigé suite à la conférence donnée lors du colloque international *De l'archive au reenactment, les enjeux de la représentation*, 8 et 9 avril 2013, université de Strasbourg; publication prévue des actes du colloque en 2014.

¹⁰ Certains des écrits de Kaprow ont néanmoins été publiés par la suite, comme en 1993 dans *Essays on the Blurring of Art and Life*, dirigé par Jeff Kelley.

existé une seule fois et étaient modifiables. Ils n'avaient pas de formes fixes, ils dépendaient du contexte, des participants. Pourquoi donc ne pas continuer en ce sens et modifier la mémoire qu'on en a. (...)»¹¹. L'idée qu'un happening puisse être refait par quelqu'un d'autre que lui-même est manifeste dans sa dernière rétrospective qui tournera en Europe et aux Etats-Unis après son décès le 5 avril 2006 et ce, jusqu'en 2009¹². Stéphanie Rosenthal, l'une des curatrices, souligne que la réinvention permet que son art soit expérimenté par les nouvelles générations aussi bien qu'elle est le signe des dispositions qu'il prend pour que les œuvres continuent à vivre après sa mort. Kaprow n'est plus le seul responsable des réinventions, d'autres individus prennent le rôle de leader, affectant fondamentalement la forme de l'œuvre et sa réception. Un artiste peut choisir un focus qui sera différent d'un critique d'art, d'un musicien, d'un danseur et ainsi de suite. « Kaprow a spécifié que dans la mesure du possible, la responsabilité devrait être donnée à un seul leader. La forme de la nouvelle version dépendrait de ce leader, d'un lieu, d'une temporalité, des participants. Cette délégation était l'aboutissement logique de sa propre expérience¹³. »

L'artiste accordait peu d'importance aux traces. Les photographies étaient prises le plus souvent sans que l'artiste ne donne de directives ou n'invite un photographe spécifique pour documenter. Elles ne constituent pas pour l'artiste une information fiable¹⁴. Néanmoins, Kaprow a été tiraillé par cette question. Au milieu des années 70, il prit la décision de mieux appréhender les traces visuelles. Il décida d'intégrer dans l'énoncé les outils nécessaires (vidéo, photographie, enregistreur...). Ils apparaissent le plus souvent sous la forme de notes additives, comme dans l'énoncé de *Time Pieces* 1973, par exemple. Il eut recours à la vidéo, à la photographie et au livret. Dans les livrets, un même scénario était illustré par des séries d'images différentes ou plusieurs états d'expérimentations d'un même scénario. Suite à la diffusion des livrets, un problème s'est posé : ils devenaient des modèles. Kaprow décida de ne plus laisser de traces. Si bien qu'au cours des années 80, les activités ont rarement été documentées et/ou enregistrées. Cette façon de considérer les traces n'est pas sans évoquer le point de vue de la théoricienne Peggy Phelan. Dans son livre *Unmarked: the politics of performance* de 1993, elle écrit : « L'indépendance de la performance à l'égard des reproductions de masse, est technologiquement,

¹¹ Allan Kaprow: *precedings* 1988, centre de recherche en art contemporain de l'université d'Arlington au Texas, curator Jeff Kelley (biographe actuel d'A. Kaprow).

¹² L'exposition *Allan Kaprow - Art as Life* a été conçue en partie du vivant de l'artiste. Elle a été organisée par Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk et Stéphanie Rosenthal et montrée à la Haus der Kunst de Munich en 2006, puis en 2007 au Van Abbemuseum d'Eindhoven et à la Kunsthalle de Berne, et en 2008 au Museo d'Arte Contemporanea di Villi Croce à Gênes et au MOCA de Los Angeles.

¹³ Catalogue d'exposition *Allan Kaprow - Art as Life*, Thames and Hudson, 2008, conversation avec Stéphanie Rosenthal le 27 avril 2005, p. 71.

¹⁴ Voir sur le sujet *Notes: La performance entre archives et pratiques contemporaines* sous la direction de Janic Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, Presses Universitaires de Rennes/Archives de la critique d'art, 2010, et tout particulièrement les articles et les notes, pp. 129-136.



(fig. 3-4) Corinne Melin, réinvention *Fluids* 1967 Allan Kaprow, 11 juin 2011 © Mathilde Warin

à un contexte et un groupe de participants. La réinvention vient perturber cette vue. Le réinventeur se doit en effet d'envoyer à qui de droit tous les documents réalisés sur la réinvention qu'il a menée (fig. 3-4). Lorsque j'ai réinventé *Fluids* de 1967 le 11 juin 2011, j'ai reçu un classeur compilant des documents sur l'invention de *Fluids* par Kaprow, puis des documents sur toutes les réinventions de ce happening jusqu'à moi. Ces documents m'ont en partie servi à déterminer la nature de ma réinvention¹⁷. Une fois faite, j'ai envoyé au Allan Kaprow Estate de San Diego et à la galerie Hauser and Wirth de Zürich tous les documents relatifs à cette réinvention. J'avais signé un contrat m'engageant en ce sens. Ces documents venaient ainsi s'ajouter aux documents des précédentes réinventions d'un même happening, connectant par le biais de l'archive les réinventions entre elles depuis l'original. L'œuvre d'Allan Kaprow se présente en quelque sorte dans un inachèvement permanent.

¹⁵ Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance*, New York: Routledge, 1993, p. 149.

¹⁶ *Ibid.*, p. 141.

¹⁷ Article de Corinne Melin, *op. cit.*

économiquement et linguistiquement sa plus grande force»¹⁵. Cette distinction est une condition de la différence temporelle entre la performance et sa documentation. « La performance ne peut pas être sauvée, enregistrée, documentée, ou participer autrement à la circulation des représentations de représentations: une fois que la performance est faite, elle devient autre chose que la performance... »¹⁶. Du point de vue de Kaprow, le document visuel fige ce qui a été fait dans des sortes de modèles alors qu'il ne renvoie que par fragments

Artiste reenactor d'autres artistes : remédier

Dans *Seven easy pieces*, Marina Abramovic a reenacté du 9 au 15 nov. 2005, dans la rotonde du Salomon R. Guggenheim Museum de New York, l'une de ses propres performances *Lips of Thomas* (1975), et cinq performances historiques : *Seedbed* (1972) de Vito Acconci, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) de Joseph Beuys, *Action Pants: Genital Panic* (1969) de Valie Export, *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman et *Self-Portrait(s)* (1973) de Gina Pane (fig. 5). Cette idée lui est venue en visionnant le reenactment de ses propres performances faites par cinq artistes polonais au milieu des années 90. Je dis visionner car lorsqu'elle assista en live à *Marina Positions*, sa réaction première fut le rejet. « Au début, j'étais vraiment en colère mais quand j'ai regardé la pièce, j'ai pensé que c'était fantastique et j'ai compris que l'idée d'originalité en tant que « mon ego - mon art » était un obstacle total à l'essence de la performance. Une performance devrait être comme une partition musicale - comme Mozart, sujet à interprétation et à performer comme



(fig. 5) Marina Abramovic, *Seven easy pieces: Bruce Nauman Body Pressure* (1975), 2005 © Richard Ross

autres pouvant être interprétés. Néanmoins, les documents visuels comprennent un ensemble de « signes » (gestes, postures, objets, espace scénique...) pouvant être repris ou rejoués. Marina Abramovic a repris les images médiatisées de telle ou telle performance, garantes qu'elles sont de l'origine et / ou de l'original (fig. 6). Les « nouvelles » images produites dans l'immédiateté interagissent avec celles du passé. Le film réalisé

¹⁸ *n.paradoxa* numéro 2, février 1997, éditeur Katy Deepwell, entretien avec Marina Abramovic, p. 34, traduction du présent auteur. http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue2_katy-deepwell_29-38.pdf (août 2013).

tu veux. »¹⁸ Les images médiatisées la mettaient à distance d'elle-même, la détachait de son histoire personnelle. Elle regardait une performance. Les documents historiques devenaient des éléments à interpréter comme des partitions musicales. Bien entendu ce sont des partitions musicales singulières. En général, la partition musicale est une composition écrite comprenant des pièces détachées pour chaque instrument différent, écrites sur des portées distinctes. En revanche, la performance est un phénomène profondément incarné d'où il semble difficile d'isoler des éléments formels spécifiques ou

par Babette Mangolde¹⁹ pendant le temps des performances poursuit ces « phénomènes de remédiation des images. »²⁰ Dans son ouvrage *Liveness, performance in a mediatised culture*²¹, Philip Auslander montre que la performance ne précède pas les technologies d'enregistrement. Car le document indique que le corps est déjà référentiel. Il est déjà en relation à la médiatisation qu'il cite et incite. En d'autres termes, la performance contient déjà et dans un certain sens le reenactment. Ce dernier est à considérer comme une recréation de la performance filtrée au travers de ses propres reproductions médiatisées.

Eva et Franco Mattes, la performance dans le monde virtuel

Dans *Synthetic Performances* de 2007-2008, les artistes espagnols Eva et Franco Mattes ont reenacté sur « second life »²² des performances historiques : *Imponderabilia* de Marina Abramovic et Ulay Stood; *The Singing Sculpture* de Gilbert & George; *Seedbed* de Vito Acconci; *Shoot* de Chris Burden; *Tapp*



(fig. 6) Marina Abramovic, *Seven Easy Pieces: Joseph Beuys: How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), 2005. Photo de Kathryn Carr, Courtesy the Marina Abramovic Archives and Sean Kelly Gallery, New York © Marina Abramovic

und *Tastkino* de Valie Export et Weibel. La série est née de leur position polémique à l'égard de l'art de la performance et de la volonté de la faire exister dans un contexte inédit. « Nous avons choisi des actions qui étaient particulièrement paradoxales si elles étaient effectuées dans un monde virtuel. »²³

Les reenactors ont tout d'abord fabriqué deux avatars à partir des traits de leurs visages et corps respectif. Ils les ont fait évoluer dans une galerie 3D

¹⁹ Le film de Babette Mangolde est intitulé *Seven Easy Pieces* et est sorti en DVD en 2007. Babette Mangolde a travaillé aux côtés de Chantal Akerman (*Hotel Monterey, News from Home, Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles, Un jour Pina m'a demandé*, etc.), d'Yvonne Rainer (*Film about a Woman Who, Lives of Performers...*), de Jackie Raynal ou de Jean-Pierre Gorin. Elle y est devenue la photographe de la scène de la performance, du théâtre et de la danse, en produisant les documents (photographies ou films) des travaux de Trisha Brown, de Lucinda Childs, de Robert Morris, de Philip Glass...

²⁰ Anne Bénichou, conférence lors du colloque international, *De l'archive au reenactment...*, op. cit.

²¹ Philip Auslander, *Liveness, performance in a mediatised culture*, New York: Routledge, 2008 (seconde édition), première édition 1999.

²² Sur le site officiel de second life, le jeu est présenté comme « un monde 3D où tout le monde que vous voyez est une vraie personne et chaque endroit que vous visitez est construit par des gens comme vous ». URL: <http://secondlife.com> (17/07/ 2013).

²³ Eva and Franco Mattes, *Nothing is real, everything is possible*, 2007, url 0100101110101101.ORG



schématisée; des mouvements à droite, à gauche ou à 360 degrés les mettent en situation parmi les avatars-spectateurs. Globalement, les déplacements sont imprécis; les corps sont raides et certaines positions sont invraisemblables. Ce sont bien des corps automatisés qui évoluent dans un environnement artificiel. Dans le reenactment *The Singing Sculpture* de Gilbert & George par exemple, l'avatar Eva tient debout, pendant plusieurs secondes, uniquement en prenant appui sur son talon aiguille droit et bouge les bras et la tête dans diverses directions, sans respecter la gravité. Toujours dans ce reenactment, la bouche des avatars performeurs s'ouvre par intermittence comme celle d'un poisson; mouvements dissociés de la chanson qui passe en off (fig. 7). Dans le reenactment *Imponderabilia* d'Abramovic et Ulay, l'un des avatars-spectateurs



(fig. 7) Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG. Synthetic Performances in Second Life. Reenactment of Marina Abramovic and Ulay's *Imponderabilia*, 2007. Courtesy the artists.

se présente assis sur une chaise invisible et passe au travers du corps de l'avatar Eva. Dans le reenactment *Seedbed* d'Acconci, l'avatar Franco se masturbe avec un sexe non érigé et sans le toucher. La main bouge mécaniquement en dehors de l'objet d'attention. Les halètements, les respirations se répètent sans variation réelle. L'énergie propre aux performances originales et leur pouvoir de provocation se dissipent pour se transformer en quelque chose de complètement différent. Lors des reenactments, les avatars-spectateurs interagissent entre eux à l'aide du chat. On entend les frappes d'un clavier et, simultanément, on voit l'avatar bouger les doigts de ses deux mains sur un clavier invisible. La phrase s'affiche alors en temps réel dans le coin gauche de l'écran, aussitôt suivi de la réponse d'un autre. Ces interactions ne sont pas contrôlées par les artistes; elles sont relatives aux choix individuels des spectateurs. Les artistes ont écrit le code pour faire bouger leurs avatars, un autre code pour qu'ils évoluent en relative autonomie des avatars-spectateurs, etc., mais ils n'ont pas codifié comment les spectateurs se devaient d'interagir.

En somme, *Synthetic performances* fait exister le reenactment dans un monde où la vie et sa représentation sont intimement mêlées. En effet, dans le monde virtuel, le médium et la vie ne sont pas distingués, parce que la vie est entièrement médiatisée. « Je suis mon avatar, et le fait que mon avatar soit un artefact, une marionnette fait de polygones et de textures, ne m'empêche pas de

m'identifier à elle. Quand je dis JE c'est mon avatar qui parle. Et je dis JE au même titre que des millions d'autres internautes avec qui je peux parler, danser, travailler, boire un verre, etc. »²⁴ Entrer dans ce monde virtuel signifie faire face à une nouvelle forme d'existence. *Synthetic Performances* tente d'explorer ce nouvel horizon en utilisant une forme d'art qui focalise intrinsèquement sur la vie. Ils utilisent la performance pour explorer « la vie à l'écran », la vie reproduite technologiquement (fig. 8). Si vous n'êtes pas enregistré sur second life, vous pouvez néanmoins voir ces reenactments. Ils ont été téléchargés sur un support vidéo afin d'être diffusés à d'autres moments et dans d'autres lieux. Les reenactments ont été également rejoués dans des lieux institutionnels. Dans ce cas, les artistes ont écrit un code permettant aux spectateurs de



(fig. 8) Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG. Synthetic Performances in Second Life, exhibition view, Carroll / Fletcher, London © les artistes

manipuler les avatars-reenactors. Avec *Synthetic performance*, pas de leurre, si l'on peut dire, car « tout est médié, rien n'est spontané²⁵. »

Pour conclure
« L'archive ne cesse de nous rappeler qu'elle est là pour dire ce qui a disparu²⁶ ». Le document est ce qui reste après la performance, conduisant certainement à une culture de l'archive. Est-ce qu'on ne pense pas en effet la performance en tant que signe de la disparition, justement parce qu'on est dans une logique de l'archive? Si on considère la performance non pas comme ce qui disparaît mais à la fois comme l'acte de ce qui reste et un moyen de « réapparition » et de « re-participation », on est presque immédiatement forcé d'admettre que ce reste ne doit pas être isolé du document. Par le reenactment, le corps devient un genre d'archive bien qu'il soit une présence; il devient un moyen de réapparition. Il invite via la trace à se dégager de l'antinomie entre apparition et disparition ou entre présence et absence. Il permet d'éviter de considérer la performance comme simplement une répétition et/ou une citation de l'original. En effet, approcher de cette manière le reenactment ne serait plus un moyen de fétichiser la performance originale: il serait considéré comme un moment « présent » singulier.

²⁴ Domenico Quaranta, *Synthetic Performances*, 2007, <http://www.reakt.org/imponderabilia/> (juillet 2013).

²⁵ Eva and Franco Mattes, *Nothing is real, everything is possible*, 2007, entretien des artistes <http://0100101110101101.org/works.html> (juillet 2013).

²⁶ Rebecca Schneider, *Performing remains*, New York: Routledge, 2011, p. 103.