



HAL
open science

Retransmettre la performance filmée : de la documentation à la présentation

Pamela Bianchi

► **To cite this version:**

Pamela Bianchi. Retransmettre la performance filmée : de la documentation à la présentation. Culture et Musées, 2017, 29, pp.97-116. 10.4000/culturemusees.1118 . hal-03262064

HAL Id: hal-03262064

<https://hal.science/hal-03262064>

Submitted on 16 Jun 2021

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.

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

29 | 2017

Conserver et transmettre la performance artistique

Retransmettre la performance filmée : de la documentation à la présentation

Re transmitting Filmed Performance: From Documentation to Presentation

Re transmitir la performance filmada : De la documentación a la presentación

PAMELA BIANCHI

p. 97-116

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.1118>

Résumés

Français English Español

L'article se propose d'étudier le statut hybride de la vidéo dans la transmission contemporaine des performances filmées. Média technique d'enregistrement et de mise en monstration, la vidéo est aussi un dispositif esthétique de création, qui joue un rôle emblématique dans la pratique expographique contemporaine. Il s'agit d'une dialectique entre le caractère narratif du document et la nature représentative de la performance, où le dispositif transforme temporairement le statut des images. À l'aide de quelques exemples spécifiques – les installations performatives de Joan Jonas, l'exposition *Vidéo Vintage*, les performances filmées de Lili Reynaud-Dewar, le film de Babette Mangolte *Seven Easy Pieces by Marina Abramović* -, nous approfondirons les concepts de performativité du document, d'expérience contemporaine et de passivité spectatorielle qui structurent la réflexion contemporaine sur la performance.

This essay aims to study the hybrid status of videos within the contemporary transmission of filmed performances. As a recording and display medium, videos are also aesthetic instruments of creation which play a significant role in the contemporary set up of exhibitions. This creates a dialectic between the narrative aspect of documents and the very nature of performances, where the aesthetic device used for creative purposes temporarily transforms the status of the images. Through the analysis of specific examples – Joan Jonas' performance installations, the Vintage Video exhibition, Lili Reynaud-Dewar's filmed performances, Babette Mangolte's film: *Seven Easy Pieces by Marina Abramović* – we will explore and develop several concepts structuring contemporary reflection on performances: the performativity of documents; contemporary experience; audience passivity.

El artículo tiene como objetivo estudiar el estado híbrido del vídeo en la transmisión contemporánea de las performances filmadas. Soporte tecnológico de registro y exposición, el vídeo es también un dispositivo estético de creación, que desarrolla un papel importante en la práctica expositiva contemporánea. Se trata de una dialéctica entre el carácter narrativo del documento y la naturaleza “de presentación” de la performance en la cual el dispositivo transforma el estado de las imágenes. Utilizando algunos ejemplos específicos – las instalaciones/performances de Joan Jonas, la exposición *Vídeo Vintage*, las performances filmadas de Lili Reynaud-Dewar, el film de Babette Mangolte *Seven Easy Pieces by Marina Abramović* –, profundizaremos los conceptos de la performatividad del documento, de la experiencia contemporánea y de pasividad espectadora que estructuran las reflexiones contemporáneas sobre las performances.

Entrées d'index

Mots-clés : performance filmée, Mangolte (Babette), dispositif vidéo, expérience esthétique, spectateur

Keywords: filmed performance, Mangolte (Babette), video as an aesthetic device, aesthetic experience, beholder

Palabras clave: performance filmada, Mangolte (Babette), dispositivo vídeo, experiencia estética, espectador

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le : 28 août 2016

Version révisée reçue le : 11 janvier 2017

Article accepté pour publication : 26 février 2017

Texte intégral

- 1 Le 14 novembre 1975, à la galerie Krinzinger d'Innsbruck, Marina Abramović présente *Lips of Thomas*, une performance où elle va jusqu'à l'automutilation, en se gravant au rasoir une étoile à cinq points sur le ventre, ou l'autoagression, en avalant, jusqu'à la nausée, un kilo de miel et un litre de vin. Cette action de deux heures a vu l'intervention du public qui, exaspéré par l'expérience traumatique, est intervenu en arrêtant l'artiste.
- 2 Aujourd'hui, nous pouvons visionner la vidéo qui documente cette performance sur le site internet du MoMA. En novembre 2005, au Guggenheim de New York, *Lips of Thomas* a été proposée de nouveau¹ dans le cadre de *Seven Easy Pieces*², le *re-enactment*³ de six performances historiques des années 1960-1970, réinterprétées par M. Abramović, plus une nouvelle performance de l'artiste, créée exprès pour l'occasion. Le film qui « documente⁴ » ces performances, réalisé par Babette Mangolte, a été ensuite exposé, en mai 2006, à la Fridericianum Kunsthalle de Cassel⁵, sous la forme d'installation vidéo.
- 3 Entre la première réalisation de *Lips of Thomas*, en 1975, sa reconstitution en 2005, et la projection filmique de son *reenactment* en 2006, se produit un glissement de statut de la documentation vidéo qui en résulte et de l'expérience spectatorielle. Au-delà de quelques différences techniques dans la réalisation des deux moments performatifs, on peut, d'abord, retracer un changement expérientiel entre les spectateurs de la première présentation et ceux de 2005 et 2006 : le public de
- 4 New York était, en quelque sorte, déjà au courant de ce qui s'était passé, comme celui de Cassel qui, de plus, a vécu l'expérience de façon « doublement passive » (Sontag, 1977 : 229), tel un spectateur cinématographique, éloigné du temps réel de l'action filmée. Pour l'exposition allemande, on devrait alors parler de « perte » de l'esthétique de l'événement présent, de perte de *l'hic et nunc* de l'action performative et de sa mise en scène ; cette perte se produit à travers la transposition filmique de l'action, faisant du spectateur un lecteur d'images en mouvement. Le public y est cantonné à un rôle de contemplateur, de lecteur, dans l'incapacité d'interférer sur des actions survenues dans un temps passé et dans un autre lieu.

- 5 Pour ce qui est de la vidéo, utilisée comme un appareil d'enregistrement, il s'agit d'interroger le rôle esthétique qui lui est attribué et qui diffère selon les contextes expographiques et les intentions sous-jacentes à son utilisation. La vidéo réalisée lors de la première performance, en 1975, visait à enregistrer la trace du geste de l'artiste ; tout en jouant le rôle de média technique, cette documentation, sans montage ni recherche esthétique de l'image, devient une archive qui apporte aujourd'hui un justificatif d'historicité et, en tant que telle, contribue à l'institutionnalisation et à la transmission de la performance de M. Abramović. Dans le film de B. Mangolte, d'environ quatre-vingt-dix minutes, la composition de l'image, tout comme les choix des points de vue ou de montage, joue au contraire avec l'esthétisation des images, du temps fragmenté⁶, du corps de l'artiste et des spectateurs. Le résultat est un artefact qui oscille entre le statut de reportage, de document testimonial, de film, d'œuvre et d'installation vidéo, présenté et soumis au regard du spectateur. En résumé, documentation d'un *re-enactment*, re-documentation⁷, ou œuvre à part entière ?
- 6 L'objectif de cet article est d'approfondir la spécificité de la documentation vidéo et des rapports ambivalents que ce dispositif peut entretenir avec les exigences expographiques et artistiques contemporaines de la performance. Ainsi, on s'interrogera sur la rencontre entre la vidéo et les concepts d'événement et d'expérience spectatoriels ; simultanément, on approfondira ses éphémères glissements statutaire, scientifique et esthétique, dans des performances filmées, historiques et dans la « [...] remédiation des œuvres performatives ou la documentation de leur reconstitution *live* » (Bénichou, 2015 : 128) se fait, parfois, œuvre à part entière.

Une dialectique entre l'œuvre et sa documentation : esthétisation ou compromis ?

- 7 En 1981, Hubert Besacier s'interroge sur le rôle de la vidéo dans la performance, en distinguant deux formes possibles d'interaction (Besacier, 2010 : 171-182) : dans le premier cas, il définit la vidéo comme un moyen de conservation des traces iconiques et transmissibles, au sens du reportage d'une performance publique ; dans le second, il voit la performance, conçue et réalisée uniquement pour la caméra, comme inséparable de la notion de vidéo. Sans vouloir retracer une ontologie de la vidéo dans la performance, ce dernier cas nous permet d'évoquer certains artistes historiques qui ont su, dès le début, instrumentaliser le rôle du document en anticipant les modalités expographiques de la trace : pour n'en citer que quelques-unes, rappelons les actions filmées du groupe Gutai, les vidéo-performances de Joan Jonas, les photographies de Carolee Schneemann, les vidéos et photographies de Gina Pane, ou encore les actions de Vito Acconci, Robert Morris ou Dennis Oppenheim. Dans ce genre de propositions, l'action performative ne peut pas être séparée ou distinguée du dispositif d'écriture – qu'il soit vidéo ou photographique –, car l'un est la contrepartie de l'autre. L'action est mise en place pour être filmée ou photographiée et, *vice versa*, la vidéo est réalisée non tant pour documenter une performance publique que pour réaliser une œuvre esthétique, la plupart du temps jouée en solo. La fonction conceptuelle de la vidéo prévaut, en ce sens, sur sa nature de support d'écriture historique. En effet, dès que la vidéo a été utilisée comme un paramètre signifiant de l'art de la performance, elle a modifié les conditions de perception et d'interaction avec le spectateur.
- 8 À ce sujet, parmi les exemples contemporains, le projet *Mirage* (1976-2014) de Joan Jonas, ainsi que les multiples reprises et repositions vidéo de *Cut Piece* de Yoko Ono⁸, illustrent la nature dynamique des possibilités d'installations performatives, et « [...] l'impossibilité de recréer des événements et des installations performatifs passés

autrement que sous une forme nouvelle ». (Jones, 2010 : 264). En particulier, l'exposition *Mirage : Joan Jonas* (2010) au MoMA rassemble, en une installation, diverses situations de présentation expographique du document, et en particulier de la vidéo. Née en 1976 à la suite d'un voyage en Inde de l'artiste, comme une performance pensée pour être présentée dans les locaux de l'Anthology Film Archives de New York, *Mirage* s'est transformée au fil des années en une installation composée de divers éléments, parmi lesquels on trouve une série de vidéo-performances. L'artiste, en diverses occasions⁹, a manipulé ces vidéos, en changeant leur durée, leur format, en modifiant le montage, en ajoutant d'autres éléments et en les structurant à l'intérieur d'installations performatives toujours diverses. Tout en étant des pièces historiques – pour ce qui est de la singularité du geste réel enregistré –, ces vidéos sont mises en situation par J. Jonas comme des expôts au fonctionnement esthétique. Ce faisant, l'enregistrement vidéo perd son statut de trace historique en devenant un « objet théorique » (Damisch, 1972), et le dispositif – écrans vintage, projecteurs en 16 mm, vidéoprojecteurs à large échelle – acquiert une dimension conceptuelle.

⁹ Le temps historique de la performance disparaît ainsi en laissant la place à la « présence » du document et du corps qui en fait l'expérience, à l'intérieur d'un espace organisé. Il s'agit d'une sorte de déhistoricisation temporaire du document, produite par des exigences expographiques précises, qui demande au spectateur une nouvelle forme d'interaction. En effet, bien que chaque reposition – *live* ou filmée – d'une performance soit dépendante de l'action originelle, sa ré-exposition propose, cependant, des expériences chaque fois inédites qui rendent l'action unique dans son genre. Il ne s'agit pas de vivre une ré-expérience, mais d'expérimenter une expérience nouvelle. Tel que l'explique Erika Fischer-Lichte (Fischer-Lichte, 2004 : 21-40), en effet, ce ne serait pas l'œuvre ou l'action qui donne vie au caractère artistique du spectacle, mais sa théâtralisation, c'est-à-dire sa condition d'unicité (Danto, 1974 : 139-148) qui se déploie dans *l'hic et nunc* de sa réalisation. Le *re-enactment* même serait ainsi unique dans sa performativité. En ce sens, une nouvelle notion de document serait alors possible, une notion qui soulignerait la capacité du document à devenir événement et à « [...] aboutir à une création véritable, par juxtaposition, sélection et comparaison de documents et production de documents auxiliaires » (Briet, 1951 : 13).

¹⁰ « [L]a performance se constitue à travers la performativité de sa documentation » (Auslander, 2006 : 7), si bien que le document, à son tour, en perdant temporellement sa valeur testimoniale, s'insère dans le domaine du conceptuel. En suivant la logique de l'esthétique de l'événement, il apparaît une forme d'esthétisation de la documentation qui, en quelque sorte, peut mettre en discussion le rôle documentaire de ces pièces, et justifier, en même temps, leur exposition en tant qu'œuvres autonomes. De narratives, elles deviendraient alors « présentatives » de leur nature documentaire. Il s'agit d'une forme de dialectique entre la performance et sa documentation (Bénichou, 2010 : 58), qui, s'appuyant sur la nature d'index du document (Jones, 1997 : 16), négocie entre des glissements de statut et entre deux diverses modalités de mise en forme : l'une performative et l'autre représentative.

¹¹ Ce rapport mutuel, entre partage et compromis, va de pair, aujourd'hui, avec la confusion autour du statut du dispositif vidéo qui, se prolongeant depuis les années 1970, rend plus difficile la distinction entre document et œuvre¹⁰.

Performer, enregistrer, répéter...

¹² Revenons à *Lips of Thomas* ; Arthur Danto explique comment « [...] la deuxième performance [en 2005] est à la fois une reperformance et un commentaire de la première » (Danto, 2010 : 33). En particulier, les trois moments de *Lips of Thomas* peuvent être traduits à travers trois actions spécifiques : performer, enregistrer et répéter¹¹. Il s'agit ici de trois régimes de mise en exposition qui peuvent être re-proposés

en boucle : la performance originelle « exposée » *live*, ensuite, sa re-proposition dans un contexte institutionnel, qui historicise la performance de l'époque et, enfin, l'exposition de la documentation de sa reconstitution, qui esthétise la trace vidéo.

13 La mise en perspective de ces trois actions et de leur dialectique donne vie à une pluralité sémantique de la performance qui interroge, dans notre réflexion, le pouvoir et la fonction de la vidéo. En effet, le dispositif vidéo joue un rôle fondamental dans la définition esthétique du concept de performance et de sa « retransmission » contemporaine. Sa nature duale, à la fois média technique de captations vidéographiques et de mise en monstration, et dispositif esthétique de création, rend hybride et ambiguë l'analyse de la retransmission de la performance, surtout pour ce qui est de la pratique expographique contemporaine. En général, sa première nature – documentaire et fonctionnelle – met en contexte la seconde – esthétique et conceptuelle. En revanche, bien que les intentions et les exigences d'une exposition d'œuvres historiques soient bien différentes de celles d'une exposition temporaire, la documentation vidéo d'une performance peut, tout de même, acquérir le statut d'œuvre au fonctionnement esthétique et inversement, comme dans le cas de l'exposition du film de B. Mangolte à la Fridericianum Kunsthalle. Dans ce cas, le cadre expographique, une exposition temporaire d'une semaine¹², et le dispositif de présentation, une vidéoprojection à large échelle, ont contribué à faire du film une œuvre à part entière, et non pas seulement la documentation d'un événement passé.

14 Il s'ensuit que la différence entre une trace documentaire et une performance filmée, parfois, peut ne pas être clairement perceptible. En effet, le plus souvent, l'artefact balance entre les caractères d'une part narratif du document et d'autre part « présentatif » de la performance, en acquérant, selon les contextes expographiques, des identités et des nuances toujours différentes. Il s'agit ensuite d'analyser le statut des expériences vécues par le public.

15 Si d'une part, face à une performance *live*, le spectateur peut avoir l'illusion de son émancipation, face au dispositif vidéo, cette conscience s'affaiblit. Toutefois, dans la plupart des cas, un enregistrement peut donner accès à des aspects fondamentaux d'une action qu'une expérience directe, au contraire, ne peut pas saisir ; ce qui fait écho à la question du spectateur « transcendant et transhistorique » (de Duve, 1981 : 26). En revanche, tout dépend de ce qu'on entend par expérience. Philip Auslander conteste la distinction entre expérience « directe » et « médiatisée », en les considérant comme deux possibles formes de compréhension. Cette dernière considération réévalue le document sous forme d' « [...] énoncé performatif qui fait de l'événement une performance, grâce à l'acte de l'encadrer comme tel » (Auslander, 2008 : 271). Le document, ayant perdu son caractère historique, se veut comme un « espace présentatif » (*ibid*) qui active la performance dans le présent du spectateur en lui offrant la possibilité d'une expérience contemporaine¹³. Le cas de *Mirage* de J. Jonas vient, en ce sens, exemplifier notre réflexion en donnant au document, et donc au dispositif, un rôle actif dans le processus de création esthétique.

Archiver : nécessité ou volonté ?

16 En 2012, le Centre Pompidou organise l'exposition *Vidéo Vintage*. Bien qu'elle se propose comme un événement retraçant une trajectoire de l'art vidéo de 1963 à 1983, le caractère documentaire et historiographique de cette exposition paraît emblématique pour questionner le rôle que le dispositif vidéo joue aujourd'hui dans le processus de retransmission des performances, historiques ou filmées. À côté de la scénographie datée et de l'utilisation de moniteurs – dont l'esthétique correspondait à l'époque de la création des performances –, la cohabitation de diverses modalités de transmission et de création performative (documents d'archivage, véritables performances filmées, etc.) a rendu difficile le déchiffrement de la nature du dispositif vidéo. Dans la première des douze

sections, dédiée aux performances et aux pratiques de l'autofilmage, se trouvait, par exemple, la documentation de la performance *Charged Space* (1978) de M. Abramović et Ulay, à côté de la performance filmée de G. Pane (*Le Lait chaud – Action*, 1972) ou de celle de J. Jonas (*Left Side, Right Side*, 1972). Leur installation, dans le cadre de cette exposition, les reléguait au statut de documents d'une action passée ; alors qu'il existe une nette distinction statutaire entre les natures de ces vidéos – d'une part, trace narrative, d'autre part, œuvre présentative –, leur portée esthétique et expérimentale a été uniformisée. Pour cette raison, tandis qu'une décoration datée a contribué à faire du spectateur le lecteur d'un métadiscours possédant des temporalités diverses, l'exposition simultanée de ces artefacts – documents et œuvres –, leur juxtaposition dans un même contexte expographique, ne permettant pas d'en saisir le fonctionnement, esthétique ou documentaire, a donné vie à un détournement statutaire qui a placé tous les éléments au même niveau. Ainsi, contrairement aux installations performatives de J. Jonas, où le dispositif et la vidéo historique retrouvent une nouvelle identité à chaque nouvelle installation, dans le cas de cette exposition, l'expérience directe du cadre muséographique et de la mise en scène des expôts a transformé le statut de certaines pièces en la documentation d'elles-mêmes. La nature du dispositif expographique a ainsi transformé temporairement le statut des images (Pinotti, 2005 : 139).

17 En effet, alors qu'une réévaluation esthétique du document se développe actuellement dans les domaines expographique et artistique, la portée testimoniale de ces artefacts s'entrelace, le plus souvent, avec leur statut esthétique, potentiel et temporaire. Le dépassement des notions d'ici et maintenant, de présence, d'expérience directe, non médiatisée, etc., longtemps survalorisées dans l'ontologie de la performance¹⁴, réactive les débats sur sa nature et sa transmission, conservation et exposition, en soulignant la nécessité d'une nouvelle herméneutique de la performance. En même temps, le document vidéo, en tant qu'intermédiaire de processus mémoriels, acquiert l'unicité propre à l'événement performatif, en devenant un support autonome dans le processus de transmission et de mise en exposition de la performance.

18 Il se réalise, enfin, une forme d'objectivation de la performance, en tant que document qui devient corps esthétisé, performé. Pouvons-nous parler d'esthétisation du document comme source événementielle ou comme spectacularisation ? S'agit-il de la revendication d'un nouveau statut de la performance qui, pour acquérir une valeur économique plus facilement transmissible et institutionnalisable, contredit son caractère *live* ? S'agirait-il de la « volonté d'archiver » (Lepecki, 2010 : 28-48) qui vient modifier l'ontologie de la performance ?

Le retour à une vision monoculaire

19 En 1979, lorsque les premières réflexions autour de la performance commençaient à se produire, Gillo Dorfles s'attardait sur les rapports respectifs entre artiste, public et support d'enregistrement : « L'interaction entre public et artiste », dit-il, « détermine la vraie valeur de la performance, et le fait de reprendre l'action par la vidéo n'est justifié que si la présence et la participation rituelle du public permettent la ré-édition de la performance, aussi dans son image artificielle et transposée. » (Dorfles, 1979 : 47.) Selon le critique d'art, la vidéo comme « dispositif vidéographique » (Duguet, 1981 : 230) de transmission mémorielle pouvait se justifier grâce à la présence d'un public lors de la théâtralisation du document.

20 Tout en acceptant, théoriquement, la définition selon laquelle la performance « [...] est un art de l'ici et du maintenant [qui] implique la coprésence, en espace-temps réel, du performeur et de son public [...] » (de Duve, 1987 : 159), la complicité – ou participation – de l'individu se fait témoin de la performativité de l'action, qu'elle soit filmée ou *live*. En revanche, selon la nature de la performance, et lorsque le spectateur est amené à réagir au

document, la relation entre performeur et public subit des glissements expérimentiels d'ordre relationnel.

- 21 Revenons de nouveau à *Lips of Thomas* ; en 1975, le public de la galerie autrichienne a subi les gestes de l'artiste. L'hic et nunc de l'expérience, le choc de l'action inédite, son immédiateté et aussi son contexte culturel, ont justifié, en quelque sorte, les actions violentes de l'artiste qui, ce faisant, a posé au spectateur une question d'éthique : intervenir ou observer ? La présence participante du spectateur est à voir, ici, comme un moyen d'appréhension culturelle, car, tel que l'explique Catherine Grenier, dans l'émotion de l'expérience il y aurait une forme de connaissance immédiate, indépendante de la médiation intellectuelle offerte par l'œuvre¹⁵. En revanche, la relation entre expérience et connaissance se perd lorsqu'une performance est vue au travers d'un dispositif vidéo qui accentue la distance, historique autant que spatiale, entre le geste et son référent. Dans ce cas, l'image que donne le public trouve une métaphore dans le spectateur doublement passif de Susan Sontag, pour qui « la vulnérabilité aux événements perturbants est différente selon qu'il s'agit d'une photo [vidéo] ou de l'événement réel. Cette vulnérabilité est inhérente à la passivité caractéristique de quelqu'un qui est doublement spectateur, car il assiste à des événements qui ont déjà reçu leur forme d'abord des participants, et ensuite de celui qui a fait l'image » (Sontag, 1977 : 229). La transmission vidéo d'une performance reconduirait donc le spectateur à un rôle passif-inactif de voyeur.
- 22 En revanche, cette passivité interpelle le spectateur lorsqu'on se réfère à l'expérience cognitive relative à l'enregistrement d'une performance. D'un point de vue esthétique, au contraire, la transmission d'une performance peut offrir au public les moyens pour expérimenter d'autres possibilités d'appréhension. Le cadre expographique et les intentions du réalisateur peuvent déterminer en effet le fonctionnement statutaire du document et donc son glissement temporaire, de pièce documentaire à expôt esthétique. Ce passage se montre lorsqu'on met en comparaison, par exemple, l'exposition *Seven Easy Pieces* à New York et celle de Cassel. Tandis qu'au Guggenheim il s'est agi de la reconstitution réelle de six performances historiques, à la Fridericianum Kunsthalle on a assisté, au contraire, à la médiation de ce *re-enactment* au moyen de la vidéo, présentée non comme un document, mais comme une véritable vidéo-installation. En particulier, le spectateur de l'exposition à Cassel a observé des images influencées par la lecture personnelle que B. Mangolte a voulu leur imprimer. Le film, étant le résultat d'une sélection arbitraire influençant subjectivement le regard, a proposé enfin une traduction au deuxième degré de l'action supposée être restituée¹⁶. On pourrait ainsi parler de « subjectivité » du média. En revanche, le spectateur de Cassel, bien qu'il soit éloigné du temps réel des performances et obligé de regarder à travers le filtre du regard de la cinéaste, a vécu la contemporanéité de la théâtralisation du document, à l'intérieur du cadre expographique de la Kunsthalle.
- 23 La traduction vidéo des actions performatives va, alors, de pair avec la mise à distance du spectateur, son involution dans le processus cognitif du geste performatif, mais aussi avec une nouvelle forme d'expérience esthétique générée par la performativité du document mis en exergue par l'acte expographique.
- 24 Au-delà de ces considérations, il ne faut cependant pas oublier que le dispositif vidéo place le corps du spectateur dans un lieu précis dans l'espace – le lieu idéal d'où regarder – qui répond aux lois spatiales de la vision monoculaire de la Renaissance ou, plus en général, du théâtre et du cinéma. C'est pourquoi nous pouvons parler du retour à un spectateur doté d'une vision monoculaire, antique, en contemplation, qui regarde la vidéo comme une sorte de « peinture [...] électronique » (Connolly, 2009 : 20), témoignant ainsi, comme le souligne Riccardo Venturi, d'un nouveau pictorialisme associé à l'immobilité du public (Venturi, 2013 : 72-76). La distance entre œuvre et spectateur est ici remise en situation ; l'individu « [...] se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. [L'individu] demeure immobile à sa place, passif » (Rancière, 2008 : 8). Il apparaît une sorte d'« architecture du regard » (Mondloch, 2010 : 23) qui met en perspective la nature du

regard spectatorial et le rôle de la vidéo en tant que média de transmission et de médiation.

- 25 Dans ce contexte de questionnement herméneutique autour de la transmission de la performance, il s'agit alors de confronter d'une part les mémoires, directes et archivées et d'autre part, l'expérience active du spectateur, pouvant assister à l'action, et l'expérience filtrée, passive, d'un lecteur d'image en mouvement.

La vidéo comme artifice de distanciation temporelle

- 26 L'éloignement du public de l'action devient emblématique lorsque nous nous référons aux vidéo-performances. Dans ce cas, un bouleversement temporel vient s'ajouter à la réflexion, et l'ontologie même de la performance est mise en discussion. Il ne s'agit plus de la transcription documentaire de performances jouées dans un temps et un espace précis, mais d'œuvres vidéo ou, mieux encore, de performances filmées qui se servent d'une forme d'« intertemporalité » (Moser, 2007 : 69-92) où le *hic et nunc* de l'action réelle disparaît pour donner vie à des atemporalités performatives. La performativité du document est, ici, encore plus évidente.
- 27 À ce sujet, les performances filmées de Lili Reynaud-Dewar, réunies sous le titre *I am intact and I don't care* (2013), peuvent souligner cette ligne frontalière entre deux temporalités diverses, celle de l'action performative jouée en solitude et sans public, et celle de la vision publique, lorsque la vidéo est exposée. Depuis 2011, elle réalise des performances dansées en hommage à la danseuse afro-américaine Josephine Baker. Dans les espaces d'exposition où elle est invitée à exposer (la fondation Generali, l'atelier Brancusi, le Centre Pompidou, ou encore le MAC de Lyon, le consortium de Dijon, le New Museum de New York, etc.), elle danse nue, en solitaire, les spectateurs absents ; ainsi, ses mouvements deviennent un dispositif de découverte spatiale. Ces actions sont exécutées pour être enregistrées et exposées sous forme de vidéo-performances. La vidéo, muette et en noir et blanc, montre un corps nu, recouvert d'une peinture sombre, qui exécute, en boucle, des pas de danse, déconstruits et fragmentés, dans des salles et des galeries désertes.
- 28 Ces actions filmées, tout en s'éloignant d'une conception événementielle de la performance *live*, exploitent la performativité du corps et du geste pour créer des situations hors temps, qui questionnent le spectateur sur sa nature de voyeur. Chez L. Reynaud-Dewar, la performance devient un acte théâtral, fictif, et son enregistrement souligne la perte d'imprévisibilité performative typique d'une action *live* – qu'elle soit nouvelle ou reproduite. De même, l'expérience spectatorielle est rétrogradée à un rapport presque bidimensionnel entre individu et image en mouvement : le spectateur, repositionné dans l'espace, face à l'écran, vit la condition d'observateur immobile évoquée précédemment. Plus généralement, dans une performance filmée, l'écart – spatial autant que temporel – bouleverse la perception et la compréhension des images projetées. Au-delà de la distance physique se dessine un jeu temporel. Entre le temps réel de l'action, ce qui donne à ressentir la traversée du processus créatif, et le temps restitué, ce qui transmet l'atemporalité de l'action, il existe aussi le temps privé du spectateur. Durant le processus d'appréhension esthétique de la vidéo, il s'établit un lien entre deux moments précis qui soulignent un présent continu, se déployant en boucle. Erika Fischer-Lichte, au sujet de la notion de temps dans le concept d'esthétisation de l'événement, parle d'« îlots temporels » (Fischer-Lichte, 2004 : 230), ce qui introduit le caractère discontinu de la vidéo-performance quand elle se veut narrative, et non documentaire. L'expérience esthétique du temps performatif se déploie à travers la fragmentation de l'image et de la ligne temporelle de l'action : nous sommes face au temps réel du spectateur et au temps suspendu de l'œuvre, hors de l'histoire. Deux temporalités diverses cohabitent, dont la seconde, celle de la performance, renvoie à un temps sans profondeur, mis en abyme.

29 Contrairement à une vidéo documentaire, qui normalement enregistre le temps effectif de l'action, dans les vidéo-performances de L. Reynaud-Dewar, le temps est fragmenté et structuré selon une logique esthétique. L'artiste ne cherche pas à dévoiler le *nunc* de son action. Il n'est plus question d'une forme de représentation, mais, au contraire, d'une forme de présentation d'un geste réalisé dans un temps et un espace qui relèguent les images au régime pictural, et qui renvoient le spectateur à une vision monoculaire. Chez L. Reynaud-Dewar, la vidéo est alors conçue comme, déjà en 1976, l'expliquait Dany Bloch : « [...] de telle manière qu'une relation mutuelle et parallèle se crée entre les deux termes [vidéo et performance], [et où] l'image peut être considérée comme une vision subjective proposée au spectateur en tant qu'*artifice de perception*. » (Bloch, 1982 : 44.) Ces vidéo-performances dépassent le problème de la transmission en faisant de la vidéo le dispositif qui les historicise en même temps qu'elle les expose. En effet, la performance filmée anticipe, dans sa structure de production et de présentation, ses modes de transmission et de réception. De même, contrairement à une performance *live*, où le *re-enactment* peut être considéré comme une forme de documentation ou « re-documentation » (Santone, 2008 : 148), produisant, toujours, une nouvelle expérience, la performance filmée acquiert, au moment même de sa réalisation, le statut d'unicité et de répétitivité à l'infini.

Confrontations hybrides

30 Afin de souligner la nature ambiguë de l'enregistrement vidéo d'une performance vis-à-vis des diverses solutions de mise en exposition, comparons les vidéo-performances de l'artiste française avec la vidéo *Water Motor* (1978) de B. Mangolte et *Craneway Event* (2009) de Tacita Dean. *Water Motor* ; de la cinéaste franco-américaine, est l'enregistrement en 16 mm d'une chorégraphie de Trisha Brown, aujourd'hui entièrement visible sur le site internet de la Tate Gallery, et dont le caractère documentaire est clairement énoncé ; *Craneway Event*, de son côté, enregistre la compagnie de danse de Merce Cunningham répétant une chorégraphie, dans une ancienne usine en Californie. Les correspondances formelles sont nombreuses : muet et en noir en blanc pour le film de B. Mangolte, plan fixe pour T. Dean, et joués en solo, pour les trois. Mais, alors que les performances filmées de L. Reynaud-Dewar se veulent comme des vidéos – où le temps suspendu de l'action est fragmenté spatialement et où le corps de l'artiste se fait narrateur principal –, les deux autres artefacts proposent la transmission vidéo des gestes performatifs d'artistes enregistrés à travers le filtre arbitraire d'un autre regard (B. Mangolte et T. Dean). Par la suite, dans la vidéo de B. Mangolte, encore une fois, les choix esthétiques du montage et du tournage rendent ambiguë la définition du dispositif. En juxtaposant la même vidéo ralentie et l'enregistrement réel – réalisé en l'absence de public, dans le studio new-yorkais de Merce Cunningham –, B. Mangolte joue avec la performativité des images filmées, en donnant au caractère historique du document une valeur esthétique. De même, le statut d'œuvre du film de T. Dean va avec l'apparente absence d'un filtre subjectif qui permet à la vidéo d'acquérir la valeur testimoniale de document historique. De plus, l'unicité d'une performance atemporelle de L. Reynaud-Dewar contraste avec la valeur historique attribuée aux deux autres exemples cités, l'un pour être l'enregistrement de ce qui a été défini comme une pièce-clé de la carrière de la danseuse, et l'autre pour être la dernière apparition de Merce Cunningham, avant sa disparition.

31 En revanche, lorsqu'il s'agit d'analyser leurs cadres expographiques, l'aspect esthétique de la mise en exposition prévaut sur la nature documentaire. Si pour les vidéo-performances de L. Reynaud-Dewar, le statut de l'image n'est pas compromis par la nature du dispositif ou de l'exposition, pour les deux autres vidéos, les situations de présentation influencent la nature des images. Parmi les expositions où figure *Water Motor*, par exemple, l'exposition collective *While Bodies Get Mirrored*¹⁷, au Migros Museum de Zurich, en 2010, renvoie au caractère performatif du document de J. Jonas. Inséré à

l'intérieur d'un parcours narratif structuré autour de la nature documentaire et de la relation entre photographie et images en mouvement, *Water Motor* est exposée sous forme de vidéoprojection à large échelle. Dans ce cas, la nature du dispositif¹⁸ et de l'exposition fait de la vidéo un expôt à fonctionnement esthétique. Pour le film en 16 mm de T. Dean, de même, le statut des images se modifie selon les contextes d'exposition. Les séances cinématographiques proposées, par exemple, par le Centre Pompidou (2012) ou le musée Serralves (2015) soulignent le caractère narratif de la vidéo qui, entre autres, joue avec la narrativité du temps enregistré. Sans manipulation temporelle, *Craneway Event* se veut comme l'enregistrement (1 h 48 min) du temps réel de l'action, en balançant ainsi entre une condition d'immersion esthétique et de vision documentaire.

32 Bref, en considérant les enregistrements de performances non pas comme des documentaires, mais comme « [...] des représentations d'actions se déroulant dans le temps » (Popper, 1993 : 59), le document n'est plus à voir comme une simple trace mémorielle, mais comme une proposition qui réactualise des actions, à travers un support divers.

Conclusion

33 La vidéo comme média de création d'une performance perturbe l'idéologie à la base de la performance même : à l'unicité du geste performatif, dans un temps et un espace précis, s'oppose l'unicité du média qui devient lui-même message. Il s'agit d'un glissement du geste qui passe au signe pour revenir au geste. Le document vidéo est performé, réactivé dans ses mises en exposition, et balancé entre la valeur esthétique d'une œuvre à part entière et une trace ayant une portée historique. Cela met en tension la dialectique entre ce que signifie « documenter la performance » et « performer le document » ; ce qui peut s'expliquer par la nature hybride de la vidéo dans le processus d'exposition institutionnelle de la performance.

34 Entendue comme filtre permettant la re-présentation de la performance en vue de ses réceptions futures, la vidéo est intrinsèquement liée à sa capacité de transmission historique qui, en quelque sorte, anticipe l'existence de la performance sous une forme bidimensionnelle et virtuelle. L'image se déplace d'un média à un autre, du corps à la vidéo, en contribuant à rendre encore plus explicite la nature hybride de la documentation et de ses modes de diffusion et de médiation. La vidéo balance alors entre son statut de dispositif de retransmission d'une expérience passée et celui de support pour une nouvelle expérience esthétique offerte au public, en fonction, chaque fois, des intentions et des statuts que les conditions expographiques définissent, arbitrairement.

35 Il s'ensuit la nature hétérogène de la vidéo et l'impossibilité réelle d'en saisir les contours car l'introduction de la performance en tant qu'art muséalisé fait de la présence du corps, performant (réel ou virtuel) et regardant, le seul paramètre essentiel pour justifier l'événement d'une performance. C'est pourquoi, peut-être, la dialectique entre le statut d'œuvre et de documentation de la vidéo se joue dans l'effacement de « [...] la différence entre espaces de production et de reproduction, [...] entre la construction artistique et sa reproduction, entre une exposition d'objets d'art et la vue [vidéo] de son installation » (Buchloh, 1992 : 180).

Bibliographie

Abramović (Marina). 2007. *7 Easy Pieces*. Marina Abramović. Milan: Charta.

Auslander (Philip). 2006. « The performativity of performance documentation ». *Performance Art Journal*, 84(26), p. 1-10.

Auslander (Philip). 2010. « Pictures of an exhibition », p. 297-305 in *Between Ones – On the Representation of the Performative and the Notation of Movement* / sous la direction de Raphael

Gygax et Heike Munder. Zürich : JRP/Ringier.

Bénichou (Anne). 2010. « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », p. 47-76 in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* / sous la direction d'Anne Bénichou. Dijon : Les Presses du réel.

Bénichou (Anne). 2015. « Introduction », p. 9-24 in *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* / sous la direction d'Anne Bénichou. Dijon : Les Presses du réel.

Besacier (Hubert). 2010. « Vidéo et performance », p. 171-182 in *La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines* / sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan. Rennes : PUR. (Communication prononcée lors du 2^e *VideoArt Festival* de Locarno, août 1981.)

Bloch (Dany). 1982. *Art et vidéo. 1960 – 1980/82*. Locarno : Éditions Flaviana.

Briet (Suzanne). 1951. *Qu'est-ce que la documentation ?* Paris : Éditions documentaires, industrielles et techniques.

Buchloh (Benjamin). 1992. « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) » (1990), in *Essais historiques*, vol. 2, Villeurbanne : Art Édition.

Concannon (Kevin). 2008. « Yoko Ono's cut piece: From text to performance and back again ». *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 3(30), p. 81-93.

DOI : 10.1162/pajj.2008.30.3.81

Connolly (Maeve). 2009. *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen*. Bristol et Chicago: Intellect University of Chicago Press.

Damisch (Hubert). 1972. *Théorie du nuage : Pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil.

Danto (Arthur C.). 1974. « The transfiguration of the Commonplace ». *The Journal of Aesthetic and Criticism*, 2(33), p. 139-148.

Danto (Arthur C.). 2010. « Danger and disturbance: The art of Marina Abramović », p. 29-35 in *Marina Abramović: The Artist is Present*, catalogue d'exposition, New York: The Museum of Modern Art.

de Duve (Thierry), 1981. « La performance *hic et nunc* », p. 18-27 in *Performance : Text(e) s & Documents* / sous la direction de Chantal Pontbriand. Montréal : Parachute.

de Duve (Thierry), 1987. « Performance ici et maintenant : L'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre » (1980), p. 159-205 in *Essais datés I. 1974-1986*. Paris : Éditions de la Différence.

Dorfles (Gillo). 1979. « L'Art de la performance ». *T&C Théorie et Critique*, 2, p. 44-48.

Duguet (Anne-Marie). 1981. *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris : Hachette.

Fischer-Lichte (Erika). 2004. *Asthetik des Performativen*. Francfort : Suhrkamp Verlag.

Fourgeaud (Nicolas). 2013. « De Marina Abramović à Philip Auslander : Impasses de la répétition dans deux théories contemporaines de la performance ». *Marges*, 17, p. 54-65.

DOI : 10.4000/marges.152

Gadamer (Hans-Georg). 2002. *Truth and Method*. Londres et New York: Continuum.

Grenier (Catherine). 2008. *La Revanche des émotions : Essai sur l'art contemporain*. Paris : Seuil.

Jones (Amelia). 1997. « Presence in absentia : Experiencing performance as documentation ». *Art Journal*, 56, 4, p. 11-18.

Jones (Amelia). 2010. « Angoisse temporelle, une préface de 2010 à un essai de 1996 », p 263-293 in *Recréer/ Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaine*, sous la dir. de Bénichou (Anne). Dijon: Les Presses du réel.

Jones (Amelia) & Heatfield (Adrian). 2012. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol et Chicago: Intellect.

Kihm (Christophe). 2008. « La performance à l'ère de son *re-enactment* ». *Art Press* 2, 7 « Performances Contemporaines », p. 21-29.

Lepecki (André). 2010. « The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances ». *Dance Research Journal*, 2(42), p. 28-48.

DOI : 10.1017/S0149767700001029

Mangolte (Babette). 2015. « Concevoir le temps dans l'art et la performance. Le point de vue d'une cinéaste », p. 167-183 in *Recréer/Scripter Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* / sous la direction d'Anne Bénichou. Dijon : Les Presses du réel.

Moser (Walter). 2007. « L'interartialité : Pour une archéologie de l'intermédialité », p. 69-92 in *Intermédialité et socialité* / sous la direction de marion Froger & Jürgen E. Müller. Münster: Nodus.

Phelan (Peggy). 1993. « The ontology of performance: Representation without reproduction », p. 146-166 in *Unmarked: The Politics of Performance* / sous la direction de Peggy Phelan. Londres

et New York: Routledge.

Phelan (Peggy). 2003. « Broken symmetries, memory, sight, love », p. 105-114 in *The Feminist and Visual Culture Reader* / sous la direction d'Amelia Jones. Londres et New York: Routledge.

Pinotti (Andrea). 2005. « Un'immagine alla mano. Note per una genealogia dello spettatore », p. 119-140 in *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini* / sous la direction d'Antonio Somaini. Milan : V & P.

Popper (Frank). 1993. *L'Art à l'âge électronique*. Paris : Éditions Hazan.

Rancière (Jacques). 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions.
DOI : 10.3917/lafab.ranci.2008.01

Santone (Jessica). 2008. « Marina Abramović's Seven Easy Pieces: Critical documentation strategies for preserving art's history ». *Leonardo*, 41, p. 147-152.
DOI : 10.1162/leon.2008.41.2.147

Schneider (Rebecca). 2001. « Archives: Performances remains ». *Performance Research*, 2(6), p. 100-108.

Shalson (Lara). 2013. « Enduring documents: Re-documentation in Marina Abramović's Seven Easy Pieces ». *Contemporary Theatre Review*, 3(22), p. 432-441.

Sontag (Susan). 2008 [1977]. *Sur la photographie*. Paris: Christian Bourgois.

Venturi (Riccardo). 2013. « Il corpo perverso del flâneur. Su un effetto eccentrico delle installazioni video ». *Flash Art*, 311, p. 72-76.

Williams (Robin Kathleen). 2015. « A mode of translation: Joan Jonas's performance installation ». *Stedelijk Studies*, 3, « The Place of Performance ». Publication en ligne : <<http://www.stedelijkstudies.com/journal/a-mode-of-translation-joan-jonass-performance-installations/>> Consulté le 6 mars 2017.

Notes

1 M. Abramović réalise la première reconstitution de *Lips of Thomas*, en 1993, dans le cadre de son projet théâtral, commencé en 1989, *The Biography*, où elle re-performe des morceaux de certaines de ses performances.

2 *Marina Abramović : Seven Easy Pieces*, par Marina Abramović et Nancy Spector, dans le cadre de *Performa 05*, Solomon Guggenheim Museum, New York, 9-15 novembre 2005. Cf. le catalogue de l'exposition (Abramović, 2007).

3 « [F]orme vivante de transmission des performances passées. » Considérons le *re-enactment* comme la reconstitution authentique de l'œuvre historique qui demeure, par ailleurs, l'originelle (Bénichou, 2015 : 11).

4 Le film *Seven Easy Pieces by Marina Abramović* de B. Mangolte, tout en possédant un caractère documentaire implicite, se veut plutôt comme un artefact esthétique (Mangolte, 2015 : 167-183).

5 Pour un approfondissement sur l'exposition, voir Kihm, 2008 : 21-29.

6 Le film condense, en une heure et demie, sept jours de performances. Le passage d'une performance à l'autre ne restitue pas le rythme journalier des *re-enactments*. Au contraire, la vidéo de B. Mangolte uniformise les actions autour d'un regard qui privilégie les spectateurs et leur expérience.

7 Pour un approfondissement, voir Schneider, 2001 : 100-108 ; Shalson, 2013 : 432-441.

8 Pour un approfondissement sur l'exposition, voir Concannon, 2008 : 81-93.

9 Après la première exposition de *Mirage*, en 1976, à l'Anthology Film Archive de New York, l'artiste a exposé l'œuvre sous forme d'installation en 1994 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, en 2000 à la Galerie der Stadt de Stuttgart, en 2005 et 2010 au MoMA et en 2014 au Hangar Bicocca de Milan. Ces installations, différant dans le format, l'organisation, le nombre de projections et de vidéos, traduisent l'évolution conceptuelle de sa pratique et sa conscience performative. Pour un approfondissement sur l'œuvre de J. Jonas, voir Williams, 2005.

10 Cf Bénichou, 2010 : 47-76. Anne Bénichou s'interroge sur la dialectique entre œuvre et documentation, en invitant à une réévaluation esthétique de ce rapport.

11 Cf. Jones & Heatfield, 2012.

12 *7 Easy Pieces by Marina Abramović*, 6-14 mai 2006, Kunsthalle Fridericianum, Kassel. À l'occasion de cette exposition, un symposium, intitulé *How to perform ? Re-enactment and documentation in performance art*, a été organisé. Cf publication en ligne : <http://archiv.fridericianum-kassel.de/kunsthalle_bisher.html> Consulté le 6 janvier 2017.

13 Voir, à ce sujet, le concept de *contemporaneity* de Hans-Georg Gadamer, évoqué à plusieurs reprises par Philip Auslander. Cf. Gadamer, 2004.

14 « 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. » (Phelan, 1993 : 146.)

15 Cf Grenier, 2008. Voir aussi les considérations opposées d'Amelia Jones selon laquelle la condition du spectateur de la « documentation » d'une performance n'est pas négative, mais au contraire, en permet la compréhension, grâce au recul sur les faits (Jones, 1997 : 12).

16 Cette situation ouvre une série de questions sur la valeur et le rôle d'une énonciation documentaire, sur son caractère littéral, objectif et éthiquement cohérent avec l'action qu'il est censé enregistrer. Pouvons-nous éviter la simple documentation de la performance sans l'altérer ?

17 Cf le site internet de B. Mangolte. Publication en ligne : <<http://www.babettemangolte.org/installwhilebodies2010.html>> Consulté le 6 janvier 2017.

18 Le caractère historique d'un enregistrement en 16 mm est ici compensé par la mise en exposition contemporaine, à l'aide d'une vidéo-projection.

Pour citer cet article

Référence papier

Pamela Bianchi, « Retransmettre la performance filmée : de la documentation à la présentation », *Culture & Musées*, 29 | 2017, 97-116.

Référence électronique

Pamela Bianchi, « Retransmettre la performance filmée : de la documentation à la présentation », *Culture & Musées* [En ligne], 29 | 2017, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 16 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/1118> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.1118>

Auteur

Pamela Bianchi

Pamela Bianchi est docteure en esthétique, sciences et technologies des arts à l'université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis (AI-AC, équipe EPHA), qualifiée en 18^e section. Ses recherches portent sur l'histoire et l'esthétique de l'espace d'exposition et sur les théories et pratiques de l'exposition aux xx^e et xxi^e siècles. Plus largement, elle mène une recherche interdisciplinaire entre l'architecture muséale, la scénographie expographique et l'expérience esthétique contemporaine. Dernier ouvrage paru : *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*. Paris : Connaissances et Savoirs, 2016. Courriel : pamelabianchi1@gmail.com

Droits d'auteur

Culture & Musées