

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

LA DIFFUSION D'ŒUVRES PERFORMATIVES MUSÉALISÉES :
UNE TYPOLOGIE DES PROCÉDÉS ÉTABLIE À PARTIR DE CAS DU
MUSEUM OF MODERN ART DE NEW YORK
ET DE LA TATE MODERN DE LONDRES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE
LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS
CONCENTRATION MUSÉOLOGIE

PAR

JEAN-MICHEL QUIRION

SOUS LA DIRECTION DE

MÉLANIE BOUCHER

DÉCEMBRE 2019

Résumé

Depuis les années 1960 approximativement, le musée d'art moderne ou contemporain présente de la performance ; cette discipline contemporaine, à priori furtive et subversive, possède une durée de réalisation limitée et pour laquelle son exécution a une valeur artistique inhérente. Ne se limitant pas à créer des « objets matériels » de nature esthétique et classique, les artistes de la performance proposent des « non-objets immatériels ». Par des séries d'actions et d'inactions, ceux-ci entretiennent une relation singulière avec le public dans des contextes spécifiques. Jusqu'à récemment, la performance ne se destinait pas au musée ni au marché de l'art, soulevant ainsi diverses perturbations et préoccupations institutionnelles, en plus de susciter de vifs débats esthétiques, méthodologiques, pratiques et théoriques auprès des autres acteurs du milieu de l'art. En effet, la performance n'est pas imaginée en prévision d'être collectionnée et réclame la reconnaissance d'un « art comme idée » et d'un « art comme action », à l'encontre de l'institutionnalisation et de la marchandisation de l'objet d'art. Corollairement, à ses débuts, vers la moitié du 20^e siècle, la performance expose directement et radicalement le musée face à ses propres contradictions visant la délimitation, la catégorisation, la glorification et la légitimation de l'objet par son intégration dans les collections. Le processus scientifique, technique et méthodologique de la muséalisation, ayant comme fonctions principales la sélection, la thésaurisation et la présentation, semble dès lors (re)mis en cause par la performance. Au fil des ans, la critique du musée générée par la performance en est venue infléchir les vocations et opérations muséales ; jusqu'à un renversement idéologique de la part des artistes de la performance et du musée. Nonobstant, la pratique s'avère officiellement reconnue comme un genre artistique par le musée et ses professionnels dès la fin des années 1960, période à laquelle les artistes se mettent à réfléchir leurs interventions pour le musée, les ajustent à son cadre situationnel tout en considérant son contexte institutionnel. Entre 1970 et 1990, bien que le musée d'art diffuse de la performance, il n'effectue que partiellement la muséalisation de celle-ci en acquérant de la documentation matérielle, principalement

visuelle, qui en témoigne. La performance, en tant que telle, n'est toutefois muséalisée qu'à partir les années 2000.

Si la muséalisation regroupe l'ensemble des activités de sélection, de thésaurisation et de présentation qui octroie à un objet un statut muséal, l'acquisition d'œuvres performatives connaît nécessairement une pérennité à risque. La muséalisation demeure parfois conjecturale puisque certains types de performance repoussent toujours davantage les limites du collectionnable. Comment des propositions artistiques qui n'ont pas de matérialité permanente intègrent-elles les collections muséales ? Par quels procédés, les artistes et professionnels de musée assurent-ils et opèrent-ils la diffusion et la réitération de ces performances muséalisées ? Quels types de performance s'insèrent parmi les collections muséales ?

D'après ces considérations et questions, ce mémoire propose deux études de cas : le Museum of Modern Art (MoMA) de New York et la Tate Modern de Londres, selon les acquisitions de performances qui se trouvent dans leurs collections respectives. Ce mémoire se consacre à l'étude de l'évolution et de l'adaptation de la performance à travers la deuxième moitié du 20^e siècle ainsi que de leur muséalisation tout juste à l'aube du 21^e siècle, et, de ce fait, à la modification des activités muséales. Il concerne, plus précisément, les méthodes de présentation de performances collectionnées par le MoMA et la Tate Modern. C'est notamment l'usage de la reconstitution — *reenactment* — et de la délégation — *delegated performance* —, ces deux récents moyens de diffusion qui, tant développés par le musée que par les artistes, engendre de considérables transformations idéologiques et, de surcroît, méthodologiques. Les modalités dégagées des différents cas étudiés permettent d'établir une typologie de cinq principaux procédés de diffusion d'œuvres performatives muséalisées. Malgré les dissonances passées entre la performance et le musée, un changement de paradigme dans les politiques muséales et à travers la pratique de la performance est observable dès les années 2000 notamment.

Ce faisant, le mémoire s'intéresse de près aux modulations méthodologiques que prennent simultanément le musée comme les artistes relativement à la muséalisation de la performance dans l'objectif de la (re)diffusion de celle-ci.

Mots clés : typologie, performance, œuvre performative, *reenactment*, délégation, collection, muséalisation, acquisition, thésaurisation, présentation, diffusion, institution, musée, Museum of Modern Art (MoMA), Tate Modern, Yvonne Rainer, Simone Forti, Tania Bruguera, Tino Sehgal, Roman Ondák.

Remerciements

D'une part, je tiens à remercier ma directrice de recherche Mélanie Boucher, de même qu'à lui exprimer toute ma reconnaissance pour sa générosité sans égal. Je la remercie de m'avoir guidé à travers l'ensemble de mon parcours universitaire et pour chacun de ses conseils avisés afin de mener cette maîtrise à terme. Je lui témoigne aussi ma gratitude de m'avoir intégré auprès du groupe de recherche et réflexion CIÉCO : *Collections et impératif évènementiel / The Convulsive Collections*, de même que de m'avoir permis de l'assister dans ses recherches entre 2015 à 2018.

D'autre part, je remercie Marie-Hélène Leblanc, directrice de la Galerie UQO et fidèle amie. Je la remercie d'avoir cru en moi en m'engageant à la galerie à titre d'assistant de 2015 à 2018 et pour sa perpétuelle confiance. Elle m'a tant appris.

Je remercie, de part et d'autre, mes collègues de la Galerie UQO et de La Filature — AXENÉO7 et DAÏMÔN — de m'avoir constamment écouté et supporté au fil des années. Je les remercie pour leur compréhension et leur compassion.

Une pensée va à chacune des femmes de ma vie qui m'ont généreusement appuyé dans l'avancement de ce mémoire : Marthe Chabot, Émilie Chenard, Chantal Dumont et Nathalie Roy. Plus particulièrement, je remercie infiniment ma mère Natalie Jacques qui, malgré la distance, m'a calmé et réconforté chaque jour. Je remercie également les hommes de ma vie : Pierre Chenard, mes neveux Antony et William James Lalonde, et notamment mon père Réal Quirion pour ses encouragements indéfectibles. Je remercie immensément mon grand ami Patrice Lalonde pour son écoute attentive et intensive lors de nos innombrables discussions portant sur ce mémoire. Je lui suis très reconnaissant.

Je remercie enfin ma douce moitié Myriam Chenard sans qui je n'aurais probablement jamais étudié en muséologie. Tous les jours, elle me pousse à exiger plus de moi-même et à croire en moi — en mes capacités et en ma volonté. Je lui dédie dès lors ce mémoire. Dans cet élan d'émotions, merci à mon éternelle Didi et à la nouvelle Lily.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	v
Table des matières	vi
Liste des figures	x
Liste des tableaux	ix
Introduction.....	1
La diffusion de performances muséalisées comme objet d'étude.....	7
Une typologie de procédés de diffusion d'œuvres performatives muséalisées.....	9
1. La performance.....	12
1.1. La performance avant 1930.....	14
1.2. La performance de 1930 à 1960 : les premières avant-gardes.....	18
1.3. La performance de 1960 à 1990	21
1.3.1. La performance des décennies 1960 et 1970 : les néo avant-gardes et l' <i>art corporel</i>	21
1.4. La performance de 1990 à aujourd'hui.....	27
1.4.1. L'art relationnel et la chorégraphie.....	27
1.4.2. Le nouveau millénaire : le <i>reenactment</i> et la performance déléguée	30
2. La muséalisation de la performance	33
2.1. La muséalisation : un processus en trois étapes.....	35
2.1.1. La sélection.....	35
2.1.2. La thésaurisation.....	35
2.1.3. La présentation	36
2.2. L'objet matériel et immatériel.....	37

2.2.1. L'objet matériel.....	37
2.2.2. L'objet de musée.....	38
2.2.3. L'objet immatériel.....	39
2.3. Entre l'objet matériel et l'immatériel : la performance.....	40
2.4. La dévaluation du musée et du marché de l'art et la valorisation de la performance par les artistes	43
2.5. La valorisation de la performance par le musée.....	44
2.6. La muséalisation de la performance.....	45
2.6.1. La sélection.....	48
2.6.2. La thésaurisation.....	50
2.6.3. La présentation	51
2.6.3.1. Le <i>reenactment</i> : la reconstitution	52
2.6.3.2. La <i>delegated performance</i> : la performance déléguée.....	55
3. La diffusion de la performance au Museum of Modern Art (MoMA) et à la Tate Modern.....	58
3.1. Le Museum of Modern Art (MoMA) de New York.....	58
3.1.1. La diffusion de la performance au MoMA de 1930 à 1960	59
3.1.2. La diffusion de la performance au MoMA de 1960 à 1990	61
3.1.3. La diffusion de la performance au MoMA de 1990 à aujourd'hui.....	65
3.1.4. Les acquisitions de performances du MoMA	72
3.2. La Tate Modern de Londres	75
3.2.1. La diffusion de la performance à la Tate Modern de 1990 à aujourd'hui	75
3.2.2. Les acquisitions de performances de la Tate Modern	82
4. La typologie de procédés de diffusion d'œuvres performatives muséalisées.....	84
4.1. Première catégorie : Diffuser par des performances « matérielles »	88
4.1.1. Réactualiser à partir de documents	88
4.1.1.1. <i>Trio A</i> (1966-1978), Yvonne Rainer.....	89
4.1.2. Réactiver par l'installation	96

4.1.2.1. <i>Dance Constructions</i> (1960-1961), Simone Forti	97
4.2. Deuxième catégorie : Diffuser par des « situations construites »	108
4.2.1. Diffuser par une situation « événementielle »	108
4.2.1.1. <i>Tatlin's Whisper #5</i> (2008), Tania Bruguera	109
4.2.2. Diffuser par une situation « ponctuelle »	116
4.2.2.1. <i>This is propaganda</i> (2002), Tino Sehgal	117
4.2.3. Initier une situation collaborative et participative	123
4.2.3.1. <i>Good Feelings in Good Times</i> (2003), Roman Ondák	124
Conclusion.....	129
Bibliographie.....	134
Sitographie	145

Liste des tableaux

Tableau 1. Les acquisitions de performances du MoMA	73
Tableau 2. Les acquisitions de performances de la Tate Modern.....	82
Tableau 3. La typologie de procédés de diffusion d'œuvres performatives muséalisées.....	87

Liste des figures

Figure 1. Yvonne Rainer, <i>Trio A</i> (1978)	92
Figure 2. <i>Performance 3: Trio A</i> par Yvonne Rainer présentée au Museum of Modern Art de New York du 7 au 8 mars 2009	93
Figure 3. Performance <i>Censor</i> (1961) de Simone Forti présentée lors de l'exposition <i>Judson Dance Theater: The Work Is Never Done</i> au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019	102
Figure 4. Performance <i>From Instructions</i> (1961) de Simone Forti présentée lors de l'exposition <i>Simone Forti. Thinking with the Body: A Retrospective in Motion</i> au Museum der Moderne Salzburg en Australie du 18 juillet au 9 novembre 2014.	102
Figure 5. Performance <i>Hangers</i> (1961) de Simone Forti présentée lors de l'exposition <i>Judson Dance Theater: The Work Is Never Done</i> au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019	103
Figure 6. Performance <i>Huddle</i> (1961) de Simone Forti présentée lors de l'exposition <i>Judson Dance Theater: The Work Is Never Done</i> au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019	103
Figure 7. Performance <i>Platforms</i> (1961) de Simone Forti présentée lors de l'exposition <i>Judson Dance Theater: The Work Is Never Done</i> au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019	104
Figure 8. Performance <i>Roller Boxes</i> (1960) de Simone Forti présentée au Museum of Contemporary Art de Los Angeles en 2004	104
Figure 9. Performance <i>See Saw</i> (1960) de Simone Forti présentée lors de l'exposition <i>Judson Dance Theater: The Work Is Never Done</i> au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019	105

- Figure 10. Performance *Slant Board* (1961) de Simone Forti présentée lors de l'exposition *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done* au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019 105
- Figure 11. Vue partielle des *Dance Constructions* (1960-1961) de Simone Forti présentées dans le cadre de l'exposition *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done* présentée au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019..... 108
- Figure 12. Performance *Tatlin's Whisper #5* (2008) de Tania Bruguera présentée lors du *UBS Opening: Live — The Living Currency* à la Tate Modern de Londres du 26 au 27 janvier 2008 111
- Figure 13. Puisque la documentation photographique et vidéographique de l'œuvre *This is propaganda* (2002) de Tino Seghal est strictement interdite, aucune image n'est disponible sur le site Internet de la Tate Modern de Londres 122
- Figure 14. Performance *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák présentée lors du *UBS Openings: Saturday Live — Actions and Interruptions* à la Tate Modern de Londres le 10 mars 2007 125

INTRODUCTION

L'institution muséale et l'art contemporain partagent une histoire commune qui remonte au-delà des années 1960, avec le musée d'art moderne qui devient le représentant de « l'art du présent¹ », de « l'art en train de se faire ». L'accueil de l'art contemporain par le musée génère néanmoins un nombre considérable de perturbations et de préoccupations institutionnelles, en plus de susciter de vifs débats esthétiques, méthodologiques, pratiques et théoriques au sein des autres acteurs du milieu de l'art².

Au départ, les artistes de la performance résistent aux diverses formes d'imposition et de catégorisation exercées par l'autorité que représente le traditionnel musée des beaux-arts. De façon générale, et plus principalement à « ses débuts »³, la performance ne se destine pas au musée ni au marché. Celle-ci n'est pas conçue pour être collectionnée, et pas plus pour y être théorisée ou diffusée.

Il faut saisir la performance dans son acception large : en tant que proposition présentée devant public, qui possède une durée de réalisation variable — furtive ou durative — et pour laquelle les gestes d'exécution ont une valeur artistique inhérente. À priori, la discipline annonce, comme l'écrit Lucy R. Lippard et John Chandler (1968), l'obsolescence de l'objet dans l'art et réclame la reconnaissance d'un « art comme

¹ Moulin, R. (1997). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris, France : Flammarion. p. 8.

² Bénichou, A. (2015). *Recréer / Scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon, France : Les Presses du réel. p. 7.

³ À ses « débuts », en référence aux décennies durant lesquelles la performance est considérée comme pratique artistique.

idée » et d'un « art comme action »⁴. Ne se limitant pas à créer des « objets matériels » de nature classique et esthétique, les artistes conçoivent avec les performances, des « non-objets immatériels ». Par maints usages du corps et des séries d'actions ou d'inactions, ils entretiennent une relation singulière avec le public dans des contextes spécifiques⁵. La performance, aujourd'hui, réunie sous ce même terme, des pratiques à l'intersection de la danse et de la chorégraphie⁶.

L'intégrité de la performance dépend alors de son authenticité, soit d'une présentation non répétée, ni simulée, ni appropriée, ou encore moins déléguée à un autre performeur. La performance n'est jamais exécutée que par l'artiste lui-même. À ses débuts, au cours des années 1950 et 1960, la performance expose directement et radicalement le musée face à ses propres contradictions. Certains spécialistes en muséologie vont jusqu'à évoquer la fin d'une muséalisation considérée traditionnelle, voire la fin du musée⁷. La muséalisation, comme processus scientifique et méthodologique, comprend nécessairement l'ensemble des activités muséales, de préservation, de recherche et de communication⁸. Selon Clara Ustinov (2007), l'évolution des pratiques artistiques provoque le bouleversement des trois fonctions de la muséalisation : la « sélection », la « thésaurisation », et la « présentation »⁹. Le caractère aliénant du musée et des instances du marché est accusé, vis-à-vis duquel le corps qu'emploie comme matériau le performeur constitue une échappatoire

⁴ Lippard, L. R., et Chandler, J. (1968). « The Dematerialization of Art ». *Art International*, vol. 12, no. 2. p. 31.

⁵ Bénichou, A. (2013). *Mémoires et transmissions des œuvres performatives : exposer les performances du passé*. Notes et réflexions issues d'une résidence à la Non-Maison du 20 octobre au 17 décembre 2013. p. 2.

⁶ Le terme « performance » réfère dans cette recherche à tous types de propositions performatives — performance, danse ou chorégraphie.

⁷ Vander Gucht, D. (1990). « L'institution muséale à l'épreuve du marché de l'art moderne ». Dans Ducret, A., Heinich, N., Vander, G. D., et Association internationale des sociologues de langue française (dir.). *La mise en scène de l'art contemporain : Actes du colloque Évaluation sociologique et analyse institutionnelle des manifestations artistiques*. Bruxelles, Belgique : Les Éperonniers. p. 24.

⁸ Desvallées, A., et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin. p. 251.

⁹ Ustinov, C. (2007). « Quel musée pour l'art contemporain ? ». *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 1, no. 2. p. 12.

privilegiée. Manifestation contemporaine, conçue à l'origine pour contester l'institution, le marché de l'art et l'industrie culturelle, la performance exige pour être comprise dans sa complexité, voire pour être perçue en tant qu'art, l'accompagnement du commentaire critique de l'effet séparateur du musée qu'avance notamment Daniel Vander Gucht (1990)¹⁰. À travers l'institution muséale, sont accusées des tendances conservatrices manquant de transparence, ainsi qu'une culture de privilèges qui rejettent toute redéfinition de l'art. En l'occurrence, le musée impose une délimitation des pratiques artistiques. Le musée des beaux-arts, d'art moderne ou contemporain s'avère remis en cause, tout comme la performance, durant la moitié du 20^e siècle¹¹.

Au fil des ans, la critique du musée générée par la performance en est venue infléchir les fonctions et les pratiques muséales. C'est au moyen de techniques de gestion, de planification et d'organisation nouvelles et modifiées que la performance s'est progressivement imposée au musée. Tel que le décrit Vander Gucht (1998), il y a eu inversement du processus¹², ou un renversement idéologique du musée et des artistes de la performance. Ils se sont adaptés l'un à l'autre.

Nonobstant, la performance s'avère officiellement reconnue comme un genre artistique par le musée et la critique dès la fin des années 1960, période où les artistes investissent de moins en moins les lieux excentrés et réfléchissent leurs interventions pour le musée, les ajustent à son cadre situationnel tout en considérant son contexte institutionnel. Entre 1970 et 1990, bien que le musée d'art diffuse de la performance, il n'effectue que partiellement la muséalisation de celle-ci. Il n'acquiert que des traces de performances sous forme de documentation matérielle, principalement visuelle. Or,

¹⁰ Vander Gucht, D. (1990). « L'institution muséale à l'épreuve du marché de l'art moderne ». Dans Ducret, A., Heinich, N., Vander, G. D., et Association internationale des sociologues de langue française (dir.). *La mise en scène de l'art contemporain : Actes du colloque Évaluation sociologique et analyse institutionnelle des manifestations artistiques*. Bruxelles, Belgique : Les Éperonniers. p. 19.

¹¹ Ustinov, C. (2007). « Quel musée pour l'art contemporain ? ». *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 1, no. 2. p. 11.

¹² Vander Gucht, D. (1998). *L'art contemporain au miroir du musée*. Bruxelles, Belgique : La lettre volée. p. 67.

graduellement, les artistes performeurs s'invitent au musée tout comme le musée au départ réfractaire les convie à engager son espace.

La performance n'est effectivement muséalisée que depuis les années 2000. Elle ne propose alors quasiment plus de perceptions contre-institutionnelles et répond partiellement aux fonctions de la muséalisation. Depuis moins d'une trentaine d'années, le musée, pour sa part, valorise l'immédiateté — l'intangibilité — de la performance *in vivo*, plutôt que la présentation de documents diversifiés — photographies, enregistrements audio ou vidéo, entre autres —, qui témoignent de son expérience passée. « *Only since the early 2000s, museums have begun to collect live works, by acquiring the means and the rights to re-perform them [...]* »¹³ écrivent les auteures Pip Laurenson et Vivian Van Saaze dans l'essai « *Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives* », issu de l'ouvrage collectif *Performativity in the Gallery* (2014). Collectionner des œuvres performatives dans l'intention de les (re)présenter est en effet récent.

D'après Catherine Millet (1984), le musée consacre ses murs comme son sol à l'artiste, lui demandant de transformer l'ensemble de son espace en véritable œuvre d'art¹⁴. Quant à Clara Ustinov (2007), l'art et le musée sont devenus dépendants de nos jours, au point de pouvoir difficilement s'envisager l'un sans l'autre¹⁵. Daniel Vander Gucht (1998) réitère que « [...] depuis le XIX^e siècle au moins, la création artistique s'est définie en fonction et par rapport au musée »¹⁶. Le musée ne s'impose plus comme une structure figée, il offre la possibilité d'être remanié. Il s'avère un

¹³ Laurenson, P., et Van Saaze, V. (2014). « *Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives* ». Dans Leino, M., MacCulloch, L., et Remes, O. (dir.). *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Londres, Angleterre : Peter Lang. p. 27.

¹⁴ Millet, C. (1984). « L'art moderne est un musée ». *Art Press*, no. 82, juin 1984. p. 32.

¹⁵ Ustinov, C. (2007). « Quel musée pour l'art contemporain ? ». *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 1, no. 2. p. 13.

¹⁶ Millet, C. (1984). « L'art moderne est un musée ». *Art Press*, no. 82, juin 1984. p. 32. D'après Vander Gucht, D. (1998). *L'art contemporain au miroir du musée*. Bruxelles, Belgique : La lettre volée. p. 67.

moyen¹⁷; un moyen de diffusion affranchi et de plus en plus réfléchi pour la performance. La théoricienne Clélia Barbut (2015) affirme que les professionnels de musée d'art contemporain ne se contentent plus d'assumer l'aspect conservateur des institutions et la critiquent même¹⁸. L'autocritique est une habitude que les institutions intègrent progressivement tandis que les artistes sont officiellement invités, par le musée, à le déconstruire ou à le reconstruire, pour peut-être s'en émanciper. À l'aube du 21^e siècle, les pièces anti-institutionnelles sont dans certains cas spécifiquement créées pour l'espace du musée en utilisant l'idée qu'elles n'existent qu'au moment où elles sont diffusées dans ses infrastructures, voyant leur intégrité dépendante de l'institution. Comme l'écrit Jean-Jacques Gleizal (1994), les artistes tendent à s'approprier le musée en s'engageant contre l'interrelation de ses pouvoirs politiques et artistiques¹⁹. Ils semblent adhérer à l'« *experience economy* »²⁰ que définit la théoricienne américaine Claire Bishop dans *Radical Museology Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (2013) et qu'étudie aussi Laurenson et Van Saaze (2014).

Depuis 1990 environ, la répétition de la performance, et ce, par divers moyens de diffusion développés par les artistes, accentue l'accélération de son institutionnalisation et assure son intégration dans les collections muséales. Le musée use pour sa part de stratégies événementielles attractives et interactives pour participer à cette économie basée sur l'expérience. D'après l'étude notoire de Bishop (2013), la reconstitution de performances ou de danses devenues célèbres, de même que la présentation de performances à travers lesquelles les visiteurs sont invités à participer et collaborer, par exemple, suscitent une fréquentation massive du musée. Les

¹⁷ Mairesse, F. (2011). « Musée ». Dans Desvallées, A., et Mairesse, F. (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin. p. 295.

¹⁸ Barbut, C. (2016). « Raconter la performance : l'entretien comme cadre pour la reprise et la transmission des performances. Entretiens avec Esther Ferrer et Nil Yalter ». *Intermédialités*, no. 28-29, automne 2016, printemps 2017.

¹⁹ Gleizal, J. (1994). *L'art et le politique : Essai sur la médiation*. Paris, France : Presses universitaires de France. p. 208.

²⁰ Bishop, C. (2013). *Radical Museology Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. Londres, Angleterre : Koenig Books. p. 34.

performances diffusées dans l'espace du musée impliquent de nouveaux rapports aux spectateurs — visiteurs —, puis au contexte dans lequel elles se déploient. Les performeurs répondent à cette structure institutionnelle et professionnelle en délaissant leurs propositions « controversées » et « révoltées » par l'usage du corps pour des actes plus engagés et politisés, tout en s'inscrivant progressivement dans le processus muséal de marchandisation et d'institutionnalisation de la performance. Leurs productions se font les résonances des mouvements sociopolitiques des années 1960 et 1970, de ses bouleversements théoriques²¹. Le musée s'ouvre sur la société²². L'institution muséale devient là un lieu central à tous les enjeux culturels contemporains dans lequel se déroule cette opposition et conciliation à la fois, entre l'art et le marché, le social et le privé²³. Catherine Millet (1984) mentionne que l'artiste moderne, loin de faire l'économie du musée, trouve en lui un moyen de justement s'y imposer²⁴.

Si la muséalisation regroupe l'ensemble des activités de sélection, de thésaurisation et de présentation qui octroie à un objet un statut muséal, la muséalisation des performances connaît une pérennité à risque. La muséalisation demeure, dans certains cas, conjecturale et souvent complexe. Certains types de performance repoussent toujours davantage les limites du collectionnable puisqu'elles n'ont pas de matérialité permanente. Comment, dès lors, en arrivent-elles à intégrer les collections muséales ? Par quelles stratégies, les professionnels de musée ou les artistes opèrent-ils et assurent-ils la diffusion d'œuvres performatives une fois que celles-ci sont collectionnées ? Quels types de performances s'insèrent parmi les collections muséales ? Vraisemblablement, il y a des méthodes d'acquisition et de conservation qui ont été développées pour l'immatérialité, néanmoins, qu'en est-il de la diffusion ? Ces questions se doivent d'être soulevées, tout particulièrement avec

²¹ Barbut, C. (2015). *Corps à l'œuvre, à l'ouvrage et à l'épreuve : Sociohistorique des arts de la performance*. Thèse en cotutelle Doctorat interuniversitaire en histoire de l'art. Université Laval, Québec, Canada, et Université Sorbonne Nouvelle Paris, Paris, France. p. 2.

²² *Idem*. p. 7.

²³ Gleizal, J. (1994). *L'art et le politique : Essai sur la médiation*. Paris, France : Presses universitaires de France.

²⁴ Millet, C. (1984). « L'art moderne est un musée ». *Art Press*, no. 82, juin 1984. p. 32.

l'inflation de l'événementiel et du tournant performatif et — surtout — participatif caractérisé par des déploiements de plus en plus attractifs pour les visiteurs. Les solutions, qui ne sont encore pas suffisamment définies, sont élaborées, pour l'essentiel, à partir de corpus d'œuvres spécifiques, comme le relève Claire Bishop dans l'essai « *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum* », publié dans *Dance Research Journal* (2014) :

« *It has also displaced all talk about performance as a component of parallel programming to exhibitions, which now seems to occur as regularly as talks and related screenings. At the same time, the question of how to acquire and display performance as part of a museum's permanent collection is far from fully resolved.* »²⁵

La diffusion de performances muséalisées comme objet d'étude

Ce mémoire se consacre à l'étude de l'évolution et de l'adaptation des pratiques performatives à travers le 20^e siècle ainsi qu'à leur muséalisation tardive tout juste à l'aube du 21^e siècle, et, de ce fait, à la modification des activités muséales. Il porte, plus précisément, sur les méthodes de diffusion de performances respectivement collectionnées par le Museum of Modern Art (MoMA) et la Tate Modern qui permettent d'assurer l'itération et la reproduction de celles-ci. C'est principalement l'usage de la reconstitution — *reenactment* — et de la délégation — *delegated performance* —, ces deux récents procédés de la performance, qui engendre de considérables transformations idéologiques et pratiques. Ce faisant, le mémoire s'intéresse de près aux modulations d'adaptation que prennent simultanément le musée comme les artistes depuis les années 2000, quant à la muséalisation de la performance dans l'objectif de la répéter et de la représenter.

L'acquisition de performances, dans l'intérêt de montrer celles-ci à travers une programmation d'expositions, demeure un enjeu de taille avec lequel le musée des beaux-arts, d'art moderne ou contemporain est encore aujourd'hui confronté. Dans « *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum* » (2014), Claire Bishop

²⁵ Bishop, C. (2014). « The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney ». *Dance Research Journal*, vol. 46, no. 3. p. 63.

considère trois musées d'art moderne et contemporain, pour leur engagement sans précédent envers la performance et la danse depuis leur ouverture, dont le Museum of Modern Art (MoMA) de New York, inauguré en 1929, et la Tate Modern de Londres, instituée en 2003²⁶. À partir des résultats de recherche publiés dans cet essai, trois principales hypothèses sont formulées parallèlement à la transformation réciproque de la pratique performative au musée. Premièrement, les performances sélectionnées par le musée seraient envisagées par les artistes de sorte qu'elles puissent intégrer les collections. Les performances s'adapteraient à son cadre institutionnel puisqu'elles sont collectionnables et plus aisément réitérables au moyen de la reconstitution — *reenactment* — et de la délégation — *delegated performance*. Deuxièmement, le MoMA et la Tate Modern offriraient des solutions de muséalisation qui sont non seulement adaptées aux œuvres performatives, mais également au contexte institutionnel, en faisant l'acquisition de performances de certains types et plus essentiellement en fondant des programmes, en initiant de nouveaux modes de diffusion et en créant des départements qui sont entièrement voués à la performance. Stratégiquement, le MoMA et la Tate auraient infléchi leurs pratiques d'acquisition et de diffusion, pour accueillir la performance. En outre, les deux institutions utiliseraient des procédés de présentation comparables. Troisièmement, le processus de muséalisation de la performance — et de sa diffusion — résulterait d'une réciprocité engagée entre les artistes et les diverses autorités muséales, de cette « double responsabilité » qu'énonce Amélie Giguère (2012)²⁷.

²⁶ Dans l'essai « *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum* (2014) », Claire Bishop considère également le Whitney Museum of American Art situé à New York. Toutefois, le Musée n'est pas un cas à l'étude puisqu'il se spécialise en diffusion de la performance et ne procède pas à sa muséalisation si ce n'est que des acquisitions de documents issus de performances.

²⁷ Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. p. 27.

Une typologie de procédés de diffusion d'œuvres performatives muséalisées

Ce mémoire, d'après les hypothèses, poursuit deux objectifs complémentaires. Le premier objectif est de considérer, d'une part, ce qu'est la performance et, d'autre part, la muséalisation, pour révéler les ajustements recherchés et obtenus, parfois difficilement, entre l'art contemporain et le musée. Le deuxième objectif est de dresser une typologie de procédés de diffusion de la performance à partir des initiatives les plus récentes du MoMA et de la Tate Modern, et tente de déterminer les liens entre les deux institutions visées d'après leurs modalités d'acquisition et nommément, de diffusion.

L'essai « *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum* » (2014), de Claire Bishop, s'impose comme une référence en ce qui a trait à l'étude de la présentation de la performance au musée. La théoricienne divise son essai en trois différents temps, de plus ou moins 1930 à aujourd'hui. Bishop établit une analyse entre les institutions qui diffusent de la performance, en primant la danse moderne, postmoderne et contemporaine. En plus de dégager les origines historiques de la danse dans ces musées²⁸, l'auteure retrace les premiers départements et programmes consacrés à l'art vivant dans ceux-ci. L'essai de Bishop permet, dès lors, de structurer et délimiter le mémoire : « *This essay seeks to sketch these institutional histories, to draw out the differences between their approaches and trajectories, and to highlight some of the ongoing possibilities and problems of presenting dance in the museum* »²⁹. Ainsi, à partir de la segmentation chronologique suggérée par Bishop, le présent mémoire et le cadre théorique sont divisés, dans chacun des quatre chapitres, de 1930 à 1960, de 1960 à 1990, et de 1990 à aujourd'hui. Conformément à cette délimitation et tout en privilégiant le segment temporel de 1990 à maintenant, la recherche tend à démontrer que la muséalisation de la performance s'avère indéniablement inhérente aux activités

²⁸ Les musées en question sont le Whitney Museum of American Art et le Museum of Modern Art (MoMA) à New York, de même que la Tate Modern à Londres.

²⁹ Bishop, C. (2014). « The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney ». *Dance Research Journal*, vol. 46, no. 3. p. 63.

muséales du MoMA et de la Tate Modern depuis leur inauguration respective en 1929 et 2000. En ce sens, la recherche se restreint à l'analyse de cinq études de cas issus des vingt-six performances collectionnées par le MoMA et des six performances muséalisées par la Tate Modern.

Les deux premiers chapitres de ce mémoire sont consacrés au cadre théorique de la recherche. Le chapitre 1, « La performance », dresse une chronologie de la pratique de la performance d'hier à aujourd'hui. Celui-ci considère l'intégration progressive de la pratique dans le secteur muséal notamment par la description des différents mouvements de la performance ayant induit à la formation de récents modes de diffusion afin de mieux illustrer les changements résultant de l'adaptation mutuelle du musée et de la performance.

Le chapitre 2, « La muséalisation de la performance », décrit ce qu'est le processus de muséalisation et ses fonctions : la « sélection », la « thésaurisation » et la « présentation ». La muséalisation traditionnelle est comparée à celle, actuelle, et à laquelle se prête de plus en plus le musée d'art. Ensuite, l'objet matériel et celui immatériel sont définis, puis l'objet de musée, suivi de l'objet spécifique que constitue la performance. En privilégiant l'approche comparative par l'opposition binaire des discours théoriques, l'argumentaire de ce deuxième chapitre est antithétique. Les enjeux de la muséalisation y sont concrètement déterminés, clarifiés et comparés, en exposant les difficultés et les possibilités que pose la diffusion et notamment la reconstitution de la performance.

Le chapitre 3, « La diffusion de la performance au Museum of Modern Art (MoMA) et à la Tate Modern », considère la pratique de la muséalisation, et plus particulièrement la diffusion de la performance au MoMA et à la Tate Modern. Les activités reliées à la présentation de la performance y sont recensées, d'après une sélection rigoureuse, en utilisant la division temporelle de Bishop (2014) : de 1930 à 1960, de 1960 à 1990 et de 1990 à aujourd'hui pour le MoMA, et de 1990 à aujourd'hui pour la Tate Modern. De ce fait, les histoires des deux institutions sont étudiées à partir de sources variées, en insistant particulièrement sur les documents retracés dans les

archives du MoMA et fournis par la Tate Modern. Une recherche inductive à même les *Museum Archives and Library* du Museum of Modern Art de New York (du 25 au 31 octobre 2016) a mené à l'analyse de sources exclusives et non publiées : une sélection parmi les dossiers *Dance Archives* ; *Exhibition Files of The Museum of Modern Art* ; *MoMA Exhibition History List 1929-present* ; *Press Releases Archives 1929-97*, de même que *Press Releases 1996-present*³⁰. Une résidence de recherche à la Tate Modern de Londres s'est malencontreusement avérée irréalisable, toutefois, certains documents exclusifs en format numérique ont été consultés directement via le *Tate Archive and Public Records Catalogue*.

Le chapitre 4, « La typologie de procédés de diffusion d'œuvres performatives muséalisées », détermine cinq stratégies établies à partir des deux principaux modes de transmissions : la reconstitution — *reenactment* — et la délégation — *delegated performance* — qui signifient des performances reconstituées et répétées par des professionnels ou non-professionnels, autres que l'artiste. Chaque procédé est considéré à l'aide d'un cas d'acquisition, d'une des deux institutions : *Trio A* (1966-1978) d'Yvonne Rainer, et *Dance Constructions* (1960-1961) de Simone Forti, œuvres respectivement collectionnées au MoMA en 2012 et entre 2009 et 2015, de même que *Tatlin's Whisper #5* (2008) de Tania Bruguera, *This is propaganda* (2002) de Tino Sehgal, puis *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák, œuvres collectionnées par la Tate Modern en 2009, 2005 et 2005.

De cette façon, la méthodologie qualitative et inductive de ce mémoire de maîtrise s'est adaptée au caractère fluctuant du sujet de recherche, se modulant à mesure que les performances collectionnées se sont déployées de 2016 à 2019 dans les programmations des deux musées à l'étude.

³⁰ MoMA. (2020). Archives, *List of the Archives' holdings*. Repéré à : <http://moma.org/research-and-learning/archives/archives-holdings>. Consulté le 24 avril 2020.

1. LA PERFORMANCE

Selon Jonah Westerman (2016), le terme « performance » est contradictoire. La performance désigne des pratiques artistiques diverses et plus divergentes les unes des autres³¹. Certes, la notion de « performance » ne cesse d'être redéfinie. La performance est une discipline relativement récente — début du 20^e siècle —, dont les formes d'expression ont et continuent d'évoluer considérablement. Nulle autre forme d'art n'a fait l'objet de manifestes théoriques et d'expressions pratiques aussi variés³². Elle résulte d'une combinaison de comportements, entre attitudes et gestes, transmis par le corps, bien souvent libérateurs ou provocateurs, et qui ne sont pas tous normés. Laurie Carlos (1999), artiste et théoricienne de la performance, affirme : « La performance était précisément le lieu de la rareté des définitions »³³. Jens Hoffmann et Joan Jonas (2005), pour leur part, considèrent qu'il suffit d'observer la diversité des œuvres associées au terme pour s'apercevoir que la performance peut tout être, à l'exception d'une discipline rigoureusement définie³⁴. L'insaisissable participe alors à son explication.

À ses débuts, la pratique de la performance n'était rattachée à aucune définition spécifique. Il s'agissait d'une activité intégralement permissive et subversive, qui se prêtait naturellement à des digressions intellectuelles, institutionnelles et formelles³⁵.

³¹ Westerman, J. (2016). Tate, Publication, *Performance at Tate: Into the Space of Art*. Repéré à <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance>. Consulté le 29 mai 2018.

³² Goldberg, R. (1999). *Performance : l'art en action*. Paris, France : Thames & Hudson. p. 9.

³³ Goldberg, R. (2001). *La performance du futurisme à nos jours*. Paris, France : Thames & Hudson. p. 9.

³⁴ Hoffmann, J., et Jonas, J. (2005). *Action*. Paris, France : Thames & Hudson. p. 5.

³⁵ Goldberg, R. (1999). *Performance : l'art en action*. Paris, France : Thames & Hudson. p. 10.

La performance des années 1950 semblait le moyen à préconiser pour esquiver les catégorisations établies par le musée ou le marché de l'art, les artistes s'opposant à l'assimilation de l'institutionnalisation et de la spectacularisation des œuvres performatives. Les artistes y déclaraient leur libéralité, en multipliant les actes de contestation devant un public. Au départ, la performance se voulait être en rupture avec les traditions successives, comme le souligne RoseLee Goldberg (1998) :

« *Moreover, within the history of the avant garde — meaning those artists who led the field in breaking with each successive tradition — performance in the twentieth century has been at the forefront of such an activity: an avant avant garde.* »³⁶

D'après André Desvallées et François Mairesse dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (2011), la performance désigne une présentation réalisée en public par un artiste plasticien. Ainsi, la relation avec le regardeur est indissociable et demeure une notion primordiale pour la pratique³⁷. Chacun des mouvements auxquels la performance est rattachée émerge à une période historique. Elle invite à renoncer à la spéculation et à la médiation pour un art opérationnel et socialement efficace. Elle regroupe des propositions artistiques de durée variable, pour lesquelles les gestes d'exécution ont une valeur artistique intrinsèque³⁸. Jens Hoffmann et Joan Jonas (2005) rapportent que le terme performance s'emploie pour désigner une forme artistique fondée sur la représentation en mouvement. Anne Bénichou (2013) va dans le même sens, en affirmant que les actes performatifs mobilisent le corps, qu'ils établissent des relations singulières avec un public et sont réalisés en regard de contextes spécifiques³⁹. RoseLee Goldberg (1999) présente le

³⁶ Goldberg, R. (1999). *Performance : l'art en action*. Paris, France : Thames & Hudson. p. 71.

³⁷ Desvallées, A., et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin. p. 647.

³⁸ Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. p. 7.

³⁹ Bénichou, A. (2013). *Mémoires et transmissions des œuvres performatives : exposer les performances du passé*. Notes et réflexions issues d'une résidence à la Non-Maison du 20 octobre au 17 décembre 2013. p. 2.

concept de « performatif » comme la description de cet état d'animation perpétuelle soulignant la signification de l'engagement de l'artiste comme celui du spectateur. Suzanne Richard (2005) précise qu'à travers cette discipline le corps de l'artiste devient subjectif, objet, matière, véhicule et outil à l'expression de son propos⁴⁰. Chantal Pontbriand (1979), pour sa part, affirme : « Une performance dure souvent le temps du processus qui la sous-entend. [...] la performance est situationnelle et prend son essor dans un lieu et un temps précis »⁴¹. En somme, la performance se définit fondamentalement avec l'exécution d'actions — radicales, ou pas — entreprises par le corps et présentées publiquement pour l'immédiateté de son pouvoir signifiant dans un espace-temps déterminé. La dimension temporelle semble y être primordiale, et ce, d'hier à aujourd'hui, d'un courant de la pratique à un autre.

1.1. La performance avant 1930

Selon RoseLee Goldberg (2001), les futuristes italiens sont les premiers à introduire l'idée de la performance dans la sphère des arts au début du 20^e siècle, avec des « sensations dynamiques » intégrées à des mises en scène synthétiques⁴². C'est le *Manifeste technique de la peinture futuriste*⁴³ (1910) de Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo et Gino Severini qui marque l'origine de la performance⁴⁴. Les peintres italiens déclarent que la peinture s'avère un spectacle théâtral dans lequel le regardeur se doit d'être au centre de l'action picturale. La déclamation semble un élément central à leur pratique.

⁴⁰ Richard, S. (2005). « La performance démystifiée (un brin) ». *Liaison*, no. 127. p. 24.

⁴¹ Pontbriand, C. (1979). « Introduction : notion(s) de performance ». Dans Bronson, A. A., et Gale, P. (dir.). *Performance by Artists*. Toronto, Canada : Art Metropole. p. 22.

⁴² Goldberg, R. (2001). *La performance du futurisme à nos jours*. Paris, France : Thames & Hudson. p. 9.

⁴³ Traduction du titre original en italien *La pittura futurista Manifesto tecnico* (1910).

⁴⁴ Goldberg, R. (2001). *La performance du futurisme à nos jours*. Paris, France : Thames & Hudson. p. 11.

La performance futuriste est alors le résultat logique d'une conception considérée activiste de l'art — sorte de propagande — qui revendiquent une poétique de l'éphémère ainsi qu'une distance par rapport à l'institution et au marché de l'art. À ce propos, Giovanni Lista (2012) affirme que les premières performances du *Futurisme* (1909-1920) inaugurent ce qui est devenu aujourd'hui une expression artistique complexe à part entière, à l'opposé des pratiques vouées à être collectionnées ou achetées⁴⁵. D'ailleurs, Lista souligne également que le terme « performance » est utilisé pour la toute première fois dans sa version artistique par les — avant-gardes — futuristes italiens, en 1914, lors d'une « soirée-événement » se tenant à Naples⁴⁶.

En raison d'un désir de transformation, les soirées futuristes permettent de critiquer la tradition et la commercialisation de l'art ; il est question, dès lors, de la destruction de l'art⁴⁷. L'objet est désincarné au profit des gestes⁴⁸. Les performances de ceux-ci se multiplient jusqu'au milieu des années 1920, et même au-delà, et se dispersent, de Paris à Moscou, en passant par New York, mettant en pratique, çà et là, d'autres manifestes futuristes. La rhétorique futuriste est intrusive, elle s'immisce à travers dissemblables lieux et devient un véritable moyen de propagande artistique.

En plus du *Futurisme*, RoseLee Goldberg (2001) considère certains mouvements des premières avant-gardes qui incluent la performance à leur pratique : le *Constructivisme* (1917-1921) et son théâtre de « dimensions de l'espace réel », le *Dadaïsme* (1916-1923) avec ses foires et cabarets subversifs, le *Surréalisme* (1924-1945) et ses « nouvelles orientations »⁴⁹, puis les ateliers mécaniques et scéniques du *Bauhaus* (1919-1933). Les instigateurs du *Dadaïsme*, principalement Jean Arp, Hugo

⁴⁵ Lista, G. (2012). « La performance historique : le rôle du futurisme ». *Ligéia*, Dossier sur l'art, XXV année, no. 117-120, juillet-décembre 2012. p. 91.

⁴⁶ *Idem*. p. 91.

⁴⁷ Boucher, M. (2014). *La nourriture en art performatif : son usage de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui*. Trois-Rivières, Québec : Éditions d'art Le Sabord. p. 31.

⁴⁸ Perrier, M. (2010). « Pour un geste au préalable, lorsque l'intention se fait forme ». *Appareil*, no. 8. Repéré à : <http://journals.openedition.org/appareil/1291>. Consulté le 23 juillet 2019.

⁴⁹ Béhar, H. (2004). « Le cinéma des surréalistes ». *Mélusine, Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme*, no. 24. Lausanne, Suisse : L'Age d'homme. p. 49.

Ball, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Sophie Taeuber-Arp et Tristan Tzara, sont notamment à l'origine des premières performances musicales et littéraires au Cabaret Voltaire à Zurich en Suisse. Le *Dadaïsme*, aussi surnommé « *Dada* », devient rapidement un mouvement international marquant pour le sujet de la performance :

« *Dada préconisait la confusion des catégories esthétiques comme un des moyens les plus efficaces de donner du jeu à ce rigide édifice de l'art... Dada ne prêchait pas, car il n'avait pas de théorie à défendre, il montrait des vérités en action et c'est comme action désormais il faudra considérer ce que l'on nomme communément art [...].* »⁵⁰

Durant les années 1920, le développement de l'art performatif allemand est le résultat de l'œuvre le *Cabinet des figures* (1922-1923) d'Oskar Schlemmer, l'une des figures notables de l'école du *Bauhaus* à Weimer en Allemagne. La pièce annonciatrice d'un renouveau démontre le refus d'acceptation des catégorisations de l'art. Selon Goldberg (2001), la performance constitue un moyen de prolonger le principe du *Bauhaus* et ses ateliers de théâtre qui réfère à des « œuvres d'art totales »⁵¹ transposant diverses préoccupations artistiques et esthétiques en un art vivant et plus particulièrement en un « espace réel »⁵².

Le *Surréalisme*, terme qu'invente Guillaume Apollinaire en 1917 comme protestation au réalisme du théâtre, est un mouvement qui émane de *Dada*. Il est marqué par l'organisation de spectacles scéniques composés d'œuvres performatives profanant les doctrines académiques et détournant la finalité des expériences esthétiques et poétiques passées. Le *Surréalisme* use des filiations du *Dadaïsme*, par l'utilisation d'un narrateur notifiant et expliquant les actions exécutées.

À l'époque, la performance oscille entre des prémisses théâtrales qui proviennent des avant-gardes de la première moitié du 20^e siècle et des environnements à la fois

⁵⁰ Hugnet, G. (1971). *L'aventure Dada (1916-1922)*. Paris, France : Éditions Seghers. p. 5.

⁵¹ Goldberg, R. (2001). *La performance du futurisme à nos jours*. Paris, France : Thames & Hudson. p. 99.

⁵² *Idem.* p. 99.

contemplatifs, immersifs et participatifs. Comme l'écrit Richard Schechner (1985) : « [...] un théâtre de l'environnement est un théâtre qui rejette la séparation entre la salle et la scène et invite la contribution active des spectateurs »⁵³. Les spectateurs sont intégrés à un théâtre ; un environnement. Une forme d'interaction s'opère avec le public, à l'encontre d'un théâtre conventionnel où la scène balise les acteurs des spectateurs. D'emblée, les attitudes de ces mouvements d'avant-garde relèvent le travail collectif dans la performance. Leur utilisation de scénarios rejoint, à certains égards, des situations propres au théâtre. D'après Richard Martel (2001), le geste et la parole qui dominent à cette époque, annoncent par ailleurs le « performatif »⁵⁴ et, de ce fait, une distanciation face au théâtre traditionnel. RoseLee Goldberg (2001) souligne :

*« À la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnait un comédien, et le contenu ne se conforme guère à une intrigue ou à une narration au sens traditionnel du terme. La performance peut consister tout aussi bien en une série de gestes de caractère intimiste qu'en un théâtre visuel à grande échelle ; certaines durent quelques minutes, d'autres plusieurs heures. Elle peut être exécutée qu'une seule fois, s'appuyer ou non sur un scénario, être improvisée ou avoir fait l'objet de longues répétitions. »*⁵⁵

À cette époque, la performance n'est pas institutionnalisée, et bien éloignée du musée. Les soirées théâtrales dans les lieux de fortunes sont malencontreusement peu documentées. Aujourd'hui, il n'en reste que quelques témoignages : des dossiers comprenant des affiches publicitaires, des extraits de poèmes, des enregistrements sonores ou des objets scéniques comme des costumes. Cependant, les documents matériels et visuels de ces manifestations, patrimonialisés dès les années 1930, est

⁵³ Schechner, R., et Turner, V. W. (1985). *Between theatre & anthropology*. Philadelphie, États-Unis : University of Pennsylvania Press.

⁵⁴ Martel, R. (2001). *Art action, 1958-1998 : happening, fluxus, intermédia, zaj, art corporel, body art, poésie action, action poetry, actionnisme viennois, viennese actionism, performance, art acción, sztuka performance, performans, akció m[ú]vészet*. Québec, Canada : Éditions Intervention. p. 49.

⁵⁵ Goldberg, R. (2001). *La performance du futurisme à nos jours*. Paris, France : Thames & Hudson. p. 8.

souvent plus riche que les archives de performances des années 1960 et 1970 puisque les artistes ne s'opposaient pas précisément à la documentation.

1.2. La performance de 1930 à 1960 : les premières avant-gardes

Certains auteurs tels que RoseLee Goldberg considèrent la performance comme une discipline qu'à partir du début des années 1950, en Occident, et plus particulièrement aux États-Unis avec l'*Action painting* de Jackson Pollock. En Europe, dès 1957, Yves Klein propose des « gestes »⁵⁶ et des actions entièrement immatérielles avec la vente de *Zones de Sensibilité Picturale Immatérielle* (1959), entre autres, et des performances comme *Anthropométrie de l'Époque bleue* (1960). Dans cette œuvre, les corps des modèles, imbibés de peinture, sont en mouvement et en déplacement pulsionnel, d'après les directions de Klein, sur d'immenses toiles disposées au sol. La performance est alors produite en dehors de tous contextes scéniques conventionnels, et ce, par une démarche de remise en cause des codes établis de la représentation théâtrale⁵⁷. Le débordement du cadre par la matière à même une toile posée au sol témoigne formellement des actions de Pollock et, ainsi, une relation directe s'organise entre le tableau et la présence physique de l'artiste-performeur. Harold Rosenberg écrit, dans l'article « *The American Action Painters* » (1952) : « *At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act... What was to go on canvas was not a picture but an event* »⁵⁸. Ce qui compose les toiles de Pollock, selon Rosenberg, n'est pas une

⁵⁶ Ollier, E. (2012). « L'obsession de la lévitation dans le geste performatif d'Yves Klein : L'empreinte du judo dans la mise en scène théâtrale des "anthropométries" et du "saut dans le vide" ». *Ligéia*, Dossier sur l'art, XXV année, no. 117-120, juillet-décembre 2012.

⁵⁷ Dumont, F. (2011). *La rébellion du deuxième sexe : L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*. Dijon, France : Les Presses du réel. p. 34.

⁵⁸ Rosenberg, H. (1952). « The American Action Painters from Tradition of the New ». *Art News*, vol. 51, no. 8. p. 22.

image picturale abstraite, mais un événement qui anéantit la distinction entre « l'art et la vie » : « [...] *new painting has broken down every distinction between art and life* »⁵⁹.

Par ailleurs, c'est au Black Mountain College, en 1952, que John Cage instaure l'*Event*. Inspiré par Antonin Artaud — fondateur du théâtre de la cruauté —, des spectacles multidisciplinaires momentanés et spontanés se déroulent aléatoirement dans des lieux non spécifiques et atypiques. En 1958, Cage propose un cours à la New School for Social Research auquel participent George Brecht et La Monte Young, visant à supprimer les frontières entre toutes les formes artistiques et la vie, et les techniques⁶⁰.

Dans la foulée de l'*Event*, Allan Kaprow réalise ses premiers *happenings* dès 1958 en revendiquant de ne plus être un « peintre d'action », mais dorénavant un « artiste d'action »⁶¹. Kaprow reconnaît que sa référence antérieure au *Happening* date de 1955 avec le groupe *Gutai* ayant organisé le *Festival d'Osaka* au Japon où eut lieu le *happening* initial⁶². D'autres théoriciens considèrent l'*Untitled Event*⁶³ (1952) de Cage comme le premier *happening*. La pratique est, sans tarder, reprise par plusieurs artistes new-yorkais, de Jim Dine à Robert Rauschenberg⁶⁴. Les *happenings* se révèlent également par des expérimentations pluridisciplinaires que laissent présager des compositeurs comme John Cage, Yoko Ono ou La Monte Young. La méfiance de Kaprow envers l'institution le pousse à reprendre des gestes anodins qui, indéniablement, réfèrent au quotidien — au milieu naturel. L'artiste publie le livre *Assemblage, Environments & Happenings* (1956) et décrit ses interventions comme

⁵⁹ Rosenberg, H. (1952). « The American Action Painters from Tradition of the New ». *Art News*, vol. 51, no. 8. p. 28.

⁶⁰ Kaprow, A., Watts, R., et Brecht, G. (1958). « Project in Multiples Dimensions ». Dans Feuillie, N. (2002). *Fluxus Dixit : une anthologie vol. 1*. Dijon, France : Les Presses du réel. p. 114-115.

⁶¹ Jean-Jacques Label publie *Le happening* (1966), la première publication reconnue quant à la performance. Voir Lebel, J-J. (1966). *Le happening*. Paris, France : Denoël.

⁶² Martel, R. (2001). *Art action, 1958-1998 : happening, fluxus, intermédia, zaj, art corporel, body art, poésie action, action poetry, actionnisme viennois, viennese actionism, performance, art acción, sztuka performance, performans, akció m[ú]vészet*. Québec, Canada : Éditions Intervention. p. 67.

⁶³ L'*Untitled Event* (1952) est également intitulé *Theatre Piece No.1*.

⁶⁴ Donguy, J. (2007). « Allan Kaprow 1927-2006 : créateur du happening ». *Inter*, no. 95. p. 84.

des « extensions naturelles de l'environnement »⁶⁵, annonçant les fondements de la performance et de l'installation⁶⁶. Pour Kaprow, l'expansion littérale du cadre de l'art tend vers une expérience accrue de la réalité : « *Happenings are events that, put simply, happen... nothing obvious is sought and therefore nothing is won, except the certainty of a number of occurrences of which we are more than normally attentive [...]* »⁶⁷. Kaprow relève dans son communiqué *Comment faire un happening*⁶⁸ (1966) la non-reproductibilité au nombre des règles à respecter : « N'exécutez le *happening* qu'une seule fois. Le réitérer c'est l'éventrer, ça ressemble à du théâtre et ça provoque la même chose que la répétition : ça oblige à penser qu'il pourrait y avoir amélioration »⁶⁹. Il devient, par ailleurs, l'un des premiers artistes à performer dans une galerie avec *18 Happenings in 6 Parts* (1959) à la Reuben Gallery de New York, puis dans un musée avec *Push and Pull* (1963) au MoMA. Dans ces deux œuvres, les spectateurs sont ouvertement sollicités par Kaprow à participer à la performance en suivant une série d'instructions rassemblée sur un programme.

À la même période, le mouvement japonais *Gutaï* (1954-1972) décloisonne aussi la peinture de son cadre, alors que les artistes participent à une différente version de l'*Action painting* basée sur le manifeste de Jiro Yoshihara paru en 1956. Le cadre de la peinture n'a plus aucune limite, la toile est transpercée et déchirée par des artistes comme Saburo Murakami, ou encore recouverte de boue au moyen du corps par Kazuo Shiraga. Ces œuvres picturales, aujourd'hui conservées dans les plus grands musées, le sont en tant que traces d'actions performatives. Plus que des traces

⁶⁵ Kaprow, A. (1968). *Assemblage, environments & happenings*. New-York, États-Unis : H. N. Abrams. p. 164.

⁶⁶ Martel, R. (2001). *Art action, 1958-1998 : happening, fluxus, intermédia, zaj, art corporel, body art, poésie action, action poetry, actionnisme viennois, viennese actionism, performance, art acción, sztuka performance, performans, akció műjvészet*. Québec, Canada : Éditions Intervention. p. 67.

⁶⁷ Kaprow, A., et Kelly, J. (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, États-Unis : University of California Press. p. 16-18.

⁶⁸ Traduction française du titre original en anglais *How to Make a Happening* (1966).

⁶⁹ Hagelstein, M. (2012). Université de Liège, Culture, *Les paradoxes de l'art performance*. Repéré à : http://culture.uliege.be/jcms/prod_922017/fr/les-paradoxes-de-l-art-performance. Consulté le 12 septembre 2016.

matérielles, l'institution reconnaît pourtant les propositions de ceux-ci ou de Jackson Pollock, comme des œuvres picturales, sans mettre de l'avant qu'elles résultent d'art en action — d'une peinture en action.

1.3. La performance de 1960 à 1990

1.3.1. La performance des décennies 1960 et 1970 : les néo avant-gardes et l'art corporel

Dès 1958, les croisements interdisciplinaires de *Fluxus* résonnent aux États-Unis et de l'autre côté de l'Atlantique, en Allemagne ainsi qu'en France, plus particulièrement, grâce à un nombre important de musiciens et de compositeurs rattachés au mouvement initié par George Maciunas. D'après les fondements de *Fluxus*, des artistes tels que Yoko Ono ou encore La Monte Young explorent les dimensions musicales expérimentales déjà avancées par John Cage durant les années 1950. À la New School for Social Research, les artistes-musiciens entrelacent la musique et la performance en « actions vivantes » par l'expérimentation du son et l'altération d'instruments⁷⁰.

En 1961, Maciunas réalise la publication intitulée *An Anthology* portant les concepts qui représentent la diversité de *Fluxus*⁷¹. Le renversement conceptuel s'opère par « Tout est art, et rien n'est art » de Ben Vautier. En amont, le but avoué est de supprimer toutes les frontières entre l'art et la vie. Par l'intégration du public, les artistes abolissent l'idée d'un art qui se donne à voir, préconisent un art qui s'expérimente et qui se vit. *Fluxus* a une réelle volonté de « transférer des responsabilités »⁷² sur les regardeurs. Ses artistes insistent également sur l'aspect éphémère de leur production. Ben Vautier énonce que « [...] toute rétrospective de *Fluxus* est une fossilisation de

⁷⁰ Feuillie, N. (2002). *Fluxus Dixit : une anthologie vol. 1*. Dijon, France : Les Presses du réel. p. 10.

⁷¹ *Idem*. p. 10.

⁷² Vautier, B. (1974). « Ben : Qu'est-ce que Fluxus ? ». *Art press*, no. 13, septembre-octobre 1974.

Fluxus »⁷³. En d'autres mots, *Fluxus* refuse l'itération et la répétition. Entre 1970 et 1971, par ailleurs, des performances de *Fluxus* sont présentées dans des institutions muséales, dont le Kölnischer Kunstverein à Cologne en Allemagne lors de l'exposition *happening & fluxus* (1970), commissariée par Hans Sohm et Harald Szeemann. L'année suivante, en 1972, Szeemann travaille à nouveau avec les protagonistes de *Fluxus* à des fins de performances pour la *documenta 5* à Kassel en Allemagne. *Fluxus* reste néanmoins ardu à définir et circonscrire. Tel l'écrit Nicolas Feuillie (2002), il y a très peu de textes théoriques le concernant. L'un des seuls, le *Manifeste Fluxus* (1963) de George Maciunas, offre une vision du mouvement qui est fortement teintée par les préoccupations propres à ce dernier.

L'*actionnisme viennois* (1960-1971) est un mouvement qui se déroule en parallèle, à Vienne en Autriche, principalement à travers des propositions psychiques, psychanalytiques et physiques⁷⁴. Ces manifestations débutent lors de cabarets littéraires du Wiener Gruppe vers 1958 avec les poètes polémiques Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm et Oswald Wiener qui incitent à une rupture radicale de la tradition. Rühm décrit ces cabarets comme : « [...] new theater [...] *nothing is feigned, nothing described, and nothing narrated. Everything is just as it happens, and it takes place in the here and now* »⁷⁵. Le *Wiener Aktionismus* annonce, à maints égards, l'*art corporel* des années 1970. À l'encontre du conservatisme autrichien de l'après-guerre, l'idée du démantèlement s'avère intégrée à un processus dévastateur à même l'usage du corps humain et du corps animal. Les artistes Günter Brus, Clara Dertnig, Otto Muehl, Hermann Nitsch et Rudolf Schwarzkogler, entre autres, proposent des actions excrémentielles et des profanations saillies de sang,

⁷³ Lista, G. (2017). « L'Esprit Fluxus à la Fondation du doute ». *Ligéia*, Dossier sur l'art, XXX année, no. 157-160, juillet-décembre 2017. p. 20.

⁷⁴ Martel, R. (2001). *Art action, 1958-1998 : happening, fluxus, intermédia, zaj, art corporel, body art, poésie action, action poetry, actionnisme viennois, viennese actionism, performance, art acción, sztuka performance, performans, akció m[ű]vészet*. Québec, Canada : Éditions Intervention. p. 159.

⁷⁵ Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. (2015). Exhibition, *My Body is the Event. Vienna Actionism and International Performance*. Récupéré à : http://mumok.at/sites/default/files/cms/mumok_saalfolder_koerper_e.pdf. Consulté le 15 septembre 2018.

sortes de rituels en des impulsions communes. Dans le manifeste (1966), Günter Brus affirme : « Mon corps est l'intention, mon corps est l'événement, mon corps est le résultat »⁷⁶. L'automutilation est exercée, de même que la mutilation d'animaux, dont les entrailles deviennent des éléments de transsubstantiation et de protestation.

Le terme *Body Art* apparaît dans un article d'*Arts Magazine* de l'historienne de l'art Cindy Nemser en 1971 et celui d'*art corporel*, la même année dans un éditorial signé par François Pluchart pour le numéro d'ouverture de la revue *Artitudes*. Dans son essai, Nemser évoque les œuvres qu'elle nomme « *body works* » d'artistes tels que Chris Burden, Terry Fox et Bruce Nauman. Le critique d'art François Pluchart, selon la chronologie établie, écrit dans son ouvrage *L'Art corporel* (1983) que le mouvement commence officiellement en 1968⁷⁷. Le *Body Art* est considéré être une partie prenante de la démarche générale de la performance, impliquant l'action corporelle, en direct, de l'artiste. Le corps, nu ou vêtu, évoque divers paradoxes : souffrance et plaisir, lésion et guérison, intérieur et extérieur. À cet effet, Pluchart atteste dans le « *Manifeste de l'art corporel* » (1974) : « Le corps est le donné fondamental. Le plaisir, la souffrance [...] s'inscrivent en lui et, au fil de l'évolution biologique, façonnent l'individu [...] »⁷⁸. L'usage de la mutilation est fréquent pour mettre en évidence les éléments abjects du corps ; les substances corporelles. C'est ainsi dire que les limites individuelles y sont repoussées, et transgressées. Marina Abramović — et Ulay —, Vito Acconci, Chris Burden et Gina Pane sont les principaux protagonistes de cette pratique risquée, qui ne forme pas un mouvement. Les artistes d'*art corporel* sont en situation d'interdépendance et d'interactivité, mais ils ne semblent plus impliqués dans des performances réalisées en collectivité. Ils exécutent des gestes intimes publiquement.

Près du *Body Art*, l'*art féministe* des années 1960 et 1970 est fondé à travers les bouleversements sociaux de cette période afin de contrer le sexisme inhérent à une

⁷⁶ Traduction française du manifeste original en anglais « *My body is the intention. My body is the event. My body is the result* ».

⁷⁷ Pluchart, F. (1983). *L'Art corporel*. Paris, France : L'image 2. p. 60.

⁷⁸ *Idem*. p. 60.

société patriarcale par l'utilisation du corps de la femme⁷⁹. Les actions percutantes et provocantes mettent en accusation les discours d'idéalisation qui participent au mépris et à la dégradation de la corporalité féminine. Laura Cottingham (1996) écrit :

« *Le fait qu'une telle proportion de l'art produit par des femmes depuis les années soixante-dix utilise et engage directement le corps féminin est le résultat inévitable des circonstances historiques qui ont réglé le corps de la femme dans sa position d'infériorité sociale et politique de subordination aux hommes.* »⁸⁰

Des artistes comme VALIE EXPORT, rattachée à la deuxième vague de l'*actionnisme viennois*, et Carolee Schneemann, liée au début du *Happening*, ORLAN, de même que Rebecca Horn se mettent en situation d'exclusion et d'oppression, à l'encontre des stéréotypes des représentations sexuées ou encore des systèmes coercitifs.

Le domaine de la danse voit émerger à cette période de nouvelles pratiques chorégraphiques qui intègrent progressivement le musée. La chorégraphie des années 1960 et jusqu'à la fin des années 1970 est soulignée par le courant de la *Postmodern Dance*, répandu aux États-Unis et plus principalement à New York. Le terme « *Postmodern* » est sujet à de multiples définitions et interprétations, parfois contradictoires ; dans l'histoire de la danse, il signifie ce qui vient après la « *Modern Dance* ». Sensibles à l'ère contestataire des années 1960, les danseurs post-modernes rejettent catégoriquement les principes fondateurs de la *Modern Dance*. Refusant également les codes de la danse classique, leur intérêt se concentre sur les caractéristiques formelles de la danse et sur le mouvement à regarder en tant que tel. Rejetant les expressions de virtuoses, nombres de chorégraphes tels que Merce Cunningham, les pionnières californiennes Simone Forti et Anna Halprin, de même que les New-Yorkaises Trisha Brown, Lucinda Childs, Deborah Hay et Yvonne Rainer

⁷⁹ Broude, N., Garrard, M. D., et Brodsky, J. K. (1994). *The Power of Feminist Art: The American movement of the 1970s, History and Impact*. New York, États-Unis : H. N. Abrams. p. 35.

⁸⁰ Cottingham, L. (1996). « Are you experienced? Le féminisme, l'art, et le corps politique ». Dans *L'art au corps*. Marseille, France : Éditions des Musées de Marseille. p. 335.

s'attardent à déconstruire et reconstruire les conventions de la représentation scénique chorégraphique. Avec le Judson Dance Theater, actif entre 1962 et 1966, et le Grand Union dirigé par Rainer dans les années 1970, les chorégraphes se retirent de la scène traditionnelle, pour exploiter de nouveaux espaces dissociés de la théâtralité. De là, les danseurs préconisent des gestes tirés du quotidien — marcher, sauter, et autres mouvements élémentaires — afin de *réagencer* ceux-ci à des tâches spécifiques à chorégrapier. Ces actes expérimentés sont réinterprétés dans de nouvelles explorations de la banalité. Ils cherchent à simplifier, pour purifier l'expression artistique en accentuant la technique, sans critiquer nécessairement l'influence de la culture et de la société. Ce genre de performance entre très tôt dans le musée avec entre autres la présentation de l'œuvre *Walking on the Wall* (1971) de Trisha Brown au Whitney Museum of American Art de New York en 1972. Les chorégraphies, à cette période, ne sont néanmoins pas collectionnées et ni même la documentation photographique et vidéographique qui en témoigne.

L'usage de l'installation dans les chorégraphies se répand également durant les années 1960 et 1970 avec des artistes qui conçoivent des dispositifs à rendre actifs par le contact de ceux-ci, ou d'autres performeurs ou spectateurs. L'installation, manipulable et dirigeable, agit tel un accessoire à activer par le corps. La danse modifie alors la perception de l'espace, et l'investit en suscitant l'interaction des regardeurs. Simone Forti et ses *Dance Constructions* (1960-1961), ainsi que Robert Morris et ses *Platforms*, notamment exposées à la Tate Gallery en 1971, sont des archétypes. *Bodyspacemotionthings* (1971) de Morris est l'une des premières performances interactives et participatives organisées dans un musée⁸¹. Les installations, par ailleurs, sont partiellement réexposées en 2009 à la Tate.

⁸¹ Mayen, G. (2011). Centre Pompidou, Médiation, *Qu'est-ce que la performance ?*. Repéré à : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>. Consulté le 10 septembre 2017.

Il s'ouvre à ce moment, dans les régimes chorégraphiques, un espace « autre », aménagé pour l'exercice de l'art⁸², auquel est associé le refus de créer des objets marchands. Ainsi, sauf exception, les actions performatives ou chorégraphies sont non reproductibles.

Quoique le terme « performance » circule au cours des années 1960, signifiant des actions comme des occasions ou des situations, il ne s'est véritablement précisé que la décennie suivante. Des publications consacrées à la performance, *High Performance* et *Performance Magazine*, sont respectivement lancées en 1978 et 1979. Puis, à l'aube des années 1980, RoseLee Goldberg publie l'ouvrage de référence *Performance: Live Art, 1909 to Present* (1979). Ces publications constituent les toutes premières tentatives analytiques, critiques et théoriques de la performance et de son histoire américaine principalement.

Les controverses en performance, reléguées aux grandes lignes de l'histoire de l'art des décennies de 1950 à 1970, ont un effet transformateur sur l'institutionnalisation et la marchandisation de la pratique comme le souligne Enrico Castelnuovo (1976) :

*« Commanditaires, publics, institutions, artistes, œuvres. Entre ces divers éléments, les liens sont très forts, mais des distorsions évidentes apparaissent aussi à maintes reprises. Le commanditaire refuse l'œuvre, l'artiste récuse les suggestions ou les volontés du commanditaire, le public repousse l'artiste, détruit les œuvres, l'artiste conteste les institutions, celles-ci s'opposent entre elles et se paralysent à leur tour. »*⁸³

À cette période, les dissonances entre les artistes de la performance et l'institution demeurent, et ce, en raison de pratiques plus factieuses comme le *Body Art*.

La décennie des années 1980 semble de peu d'intérêt pour le développement de la discipline de la performance et l'évolution marquée de ses pratiques. D'après plusieurs sources analysées, nulle d'entre elles n'aborde précisément ou

⁸² Pouillaude, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique : Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris, France : Vrin.

⁸³ Castelnuovo, E. (1976). « L'histoire sociale de l'art : un bilan provisoire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, no. 6. p. 63.

exclusivement les années 1980. Cette période représente un intervalle quant à l'institutionnalisation de la performance.

1.4. La performance de 1990 à aujourd'hui

1.4.1. L'art relationnel et la chorégraphie

Les années 1990 sont marquées par la publication d'ouvrages théoriques sur la performance qui adressent tout spécialement l'usage du corps et la non-reproduction des actions, par exemple : *Unmarked: The Politics of Performance* (1993) de Peggy Phelan ; *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century* (1993) de Cinthya Carr ; *Happenings and Other Acts* (1995) de Mariellen R. Sandford ; *Destruktionskunst* (1995) de Justin Hoffmann, ainsi que *Body Art: Performing the Subject* (1998) d'Amelia Jones.

La performance des années 1990, quant à elle, n'est plus aussi radicale, ni essentiellement corporelle. L'*art relationnel* est un mouvement artistique contemporain, apparu à la fin des années 1990, et théorisé par Nicolas Bourriaud dans son essai *Esthétique relationnelle* (1998) suite à l'exposition *Traffic* (2006) présentée au CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux. L'esthétique relationnelle telle que la conçoit Bourriaud se traduit ainsi : « L'art est un état de rencontre »⁸⁴. Avec l'*art relationnel*, continuum historique des années 1960 — avec les *happenings* ou encore *Fluxus* —, l'accent est mis sur « l'expérience de la relation sociale »⁸⁵. Le courant se matérialise sous forme d'objets d'art qui, la plupart du temps, sont des installations et des événements contextuels, ou considère des documents a posteriori des instants de rencontres individuelles, collectives et notamment interactives⁸⁶. De « micro-événements » qui, sortes d'*interstices* dans le tissu social et culturel, explorent et

⁸⁴ Bourriaud, N. (2001). *Relational Aesthetics*. Dijon, France : Les Presses du réel. p. 30.

⁸⁵ *Idem.* p. 32.

⁸⁶ *Idem.* p. 30.

ouvrent sur d'autres possibilités de vie. Ces propositions instaurent une nouvelle attitude telle que l'affirme Catherine Wood (2019) : « *These new attitudes bloomed fully in the 1990s, a decade marked by the emergence of so-called "relational" situations* »⁸⁷. Elle poursuit : « *Since the early 2000s, visual artists have increasingly turned to action or situations, movement and participation* »⁸⁸. Marie Fraser (1999) soulève que la compréhension de ces œuvres passe par leur rapport à l'espace qui dépasse la dimension physique du lieu afin de prioriser sa proportion « socio-politique ». À ce sujet, Fraser écrit :

« *Les artistes cherchent à établir une relation critique avec le lieu, au-delà de l'objet de sa monumentalisation, qui tient compte à la fois du public et du contexte socio-politique que représente la ville ou la sphère publique. [...] La question du contexte est ainsi appelée à se complexifier par rapport à ce qu'on a nommé, il y a quelques décennies déjà, des pratiques in situ, site-specific, ou encore d'intégration qui tendent vers une adéquation physique de l'œuvre et du site.* »⁸⁹

Dans les salles du musée s'observent surtout des formes portées par le courant des chorégraphes français. Ostensiblement influencés par le Judson new-yorkais, les Français Jérôme Bel, Emmanuelle Huynh, Xavier Leroy ou Julie Nioche proposent une déconstruction de la représentation et une approche plasticienne de la présence scénique. L'improvisation dans les mouvements du corps semble préconisée⁹⁰. Comme l'affirment communément le chercheur et conservateur en performance André Lepecki et l'historien de la danse Mark Franko (2014), le musée manifeste un intérêt pour ces chorégraphies, témoignant d'une inclination institutionnelle de plus en plus marquée pour la danse⁹¹.

⁸⁷ Wood, C. (2019). *Performance in Contemporary Art*. Londres, Angleterre : Tate. p. 140.

⁸⁸ *Idem*. p. 8.

⁸⁹ Fraser, M. (1999). « Sur l'expérience de la ville ». Dans Fraser, M., Gougeon, D., et Perreault, M. (dir.). *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain* [Catalogue d'exposition]. Montréal, Canada : Centre d'art contemporain Optica, 15 août au 17 décembre 1997. p. 13.

⁹⁰ Leigh Foster, S. (2001). « Improviser l'autre : spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine ». *Protée*, vol. 29, no. 2. p. 26.

⁹¹ Franko, A., et Lepecki, A. (2014). « Dance in the Museum ». *Dance Research Journal*, vol. 46, no. 3. p. 97.

Dès 2000, des performances chorégraphiées intègrent graduellement les collections. L'artiste Tino Sehgal propose des « *constructed situations* » — des « situations construites » —, soit des chorégraphies situationnelles interrogeant la façon dont l'art éprouve la muséalisation et les paramètres qui gouvernent l'économie de l'art⁹². D'après l'analyse approfondie de Dorothea von Hantelmann dans *How to Do Things with Art* (2010), Lesley Johnstone écrit : « [...] du déplacement radical que Sehgal opère vis-à-vis les structures mêmes de l'économie du milieu de l'art, le rapport fondamental entre l'œuvre et le visiteur ainsi que l'institution muséale et ses fonctions »⁹³. Pour être présentées et collectionnées, les performances de Tino Sehgal forcent les institutions à revoir leurs protocoles d'acquisition, d'exposition et de médiation. La Fondation Beyeler en Suisse, la Tate Modern de Londres, ainsi que le Solomon R. Guggenheim Museum et le MoMA de New York effectuent, dès 2003, l'acquisition de pièces de l'artiste. Ses œuvres représentent les premiers cas de performances muséalisées pour maints musées. En 2010, le Guggenheim lui consacre une exposition et le Palais de Tokyo à Paris fait de même en 2016.

Les artistes s'intéressent de plus en plus au contexte du musée, à l'instar de ce dernier qui valorise la performance. À cet égard, les artistes sont perçus comme des collaborateurs et des producteurs de situations auprès des visiteurs de l'institution. Les performances participatives des années 1990 à aujourd'hui réfèrent en plusieurs aspects à celles de la fin des années 1950, par leur caractère immersif et interactif. Des artistes collectionnés par le musée, comme Tania Bruguera, Roman Ondák, Amalia Pica ou Tino Sehgal, entre 2005 et 2014 à la Tate Modern, de part et d'autre, transforment les spectateurs en collaborateurs. Ils les convient à participer à leurs propositions, et ce, volontairement ou involontairement. Les œuvres de ceux-ci sont des cas liminaires de ce phénomène.

⁹² Johnstone, L. (2019). « La particularité du tableau vivant dans les situations construites de Tino Sehgal ». *RACAR : La revue de l'Association d'art des universités du Canada (AAUC)*, vol. 44, no. 2. p. 165. Voir aussi : Hantelmann, D., von. (2010). « Object and Situation in the Works of Tino Sehgal ». *How to Do Things with Art*. Zurich et Dijon, Suisse et France : JRP Éditions et Les Presses du réel. p. 128.

⁹³ *Idem.* p. 165.

1.4.2. Le nouveau millénaire : le *reenactment* et la performance déléguée

Depuis le début de ce millénaire, la performance s'inscrit considérablement dans la littérature spécialisée en tant que pratique artistique définie autour du *reenactment* et de la *delegated performance*. Ces pratiques assurent plus aisément l'itération d'œuvres performatives lorsqu'elles sont muséalisées par le musée.

Essentiellement, le *reenactment* désigne la reconstitution d'événements culturels — historiques et politiques — ou encore artistiques⁹⁴. Inke Arns (2007) propose deux genres de *reenactment* : le « *Historical Re-enactments as a Practice of Popular Culture* », d'une part, et le « *Re-enactment as an Artistic Strategy* », d'autre part⁹⁵. En tant que stratégie artistique, le *reenactment* fait son entrée dans la culture du musée et à travers l'histoire de l'art, et participe au processus d'historicisation et d'institutionnalisation de la performance et de la danse tel l'écrit Anne Bénichou (2011)⁹⁶. Mélanie Boucher affirme que le *reenactment* implique nécessairement la recherche historique et que ce genre, en art contemporain, a pour principale particularité de revisiter le passé, artistique, historique ou autre, afin de mieux saisir certaines composantes de celui-ci, de même qu'à le modifier et l'adapter⁹⁷. Comme l'écrit Jacinto Lageira (2013) : « [...] le *reenactment* de l'art contemporain implique une reprise conséquente de la même chose ayant déjà été effectuée »⁹⁸.

La performance déléguée, d'après la formulation « *delegated performance* » de Claire Bishop (2012), se définit comme le fait d'engager des non-professionnels ou des

⁹⁴ Jones, A. (2013). « Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement ». *esse arts + opinions*, automne 2013, no. 79. p. 6.

⁹⁵ Rans, I. (2007). *Contemporary Art in Berlin, History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. Repéré à : <http://kw-berlin.de/en/history-will-repeat-itself-strategies-of-re-enactment-in-contemporary-art/>. Consulté le 3 juillet 2019.

⁹⁶ Bénichou, A. (2011). « Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : Les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance ». *Intermédialités*, no. 17, printemps 2011. p. 147.

⁹⁷ Boucher, M. (2015). « L'exposition de la performance, entre *reenactment* et tableau vivant : les cas de Marina Abramović ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus ». *Muséologies : les cahiers des études supérieures*, vol. 8, no. 1. p. 83-84.

⁹⁸ Lageira, J. (2013). « *Re-enactment* : fausse évidence et dangers ». *esse arts + opinions*, automne 2013, no. 79. p. 15.

professionnels afin d'assurer la présence et la performance de l'artiste, d'après les instructions de celui-ci⁹⁹. Cette stratégie qu'est la délégation s'apparente à la mise en scène où l'artiste adopte la position d'organisateur plutôt que de performeur. L'artiste s'investit en outre au niveau technique ; initier des actions performatives et notamment participatives, pour ensuite recruter, instruire et soutenir des interprètes en prévision de répétitions et de représentations. Celui-ci est également invité à collaborer avec l'institution.

Deux expositions de l'artiste Marina Abramović illustrent particulièrement bien ces procédés. En 2005, dans le contexte de l'exposition *Seven Easy Pieces* au Solomon R. Guggenheim Museum de New York, Abramović propose un modèle typique du *reenactment* avec la reproduction de performances mémorables de ses pairs et des siennes avec, en ordre de parution : *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman ; *Seedbed* (1972) de Vito Acconci ; *Action Pants: Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT ; *The Conditioning* de Gina Pane (1972) ; *Aktionhose: Wie man dem totem Hasen die Bilder erklärt*¹⁰⁰ (1965) de Joseph Beuys ainsi que *Lips of Thomas* (1975) et *Entering the Other Side* (2005), deux de ses propres performances¹⁰¹. Dans son introduction au catalogue *Seven Easy Pieces* (2007) et dans le fascicule qui était distribué au musée lors de l'événement, Abramović explique que ses *reenactments* de performances s'inscrivent dans une entreprise de documentation : « *The only real way to document a performance art piece is to re-perform the piece itself* »¹⁰². Cet événement déclenche une vague de réappropriation sans précédent. Puis, en 2010, dans la rétrospective *Marina Abramović: The Artist is Present* que lui dédie le Museum of Modern Art de New York, d'autres *reenactments* délégués sont présentés. Ces œuvres passées sont reproduites et montrées au côté de documentation des œuvres

⁹⁹ Bishop, C. (2012). « Incidental People: APG and Community Arts ». Dans *Artificial Hell: Participatory Art and the Politic of Spectatorship*. New York, États-Unis : CUNY Academic Works. p. 91.

¹⁰⁰ La performance de Joseph Beuys est également connue sous la traduction anglaise *How to Explain Pictures to a Dead Hare?* (1965).

¹⁰¹ Abramović, M., et Solomon R. Guggenheim Museum. (2007). *Seven Easy Pieces* [Catalogue d'exposition]. Milan, Italie : Charta. p. 2.

¹⁰² *Idem*. p. 11.

originales. Cette exposition renouvelle la transcription des images documentaires photographiques, vidéographiques ou filmiques¹⁰³, en général, et participe largement à cette pratique de diffusion — transmission — qu'est le *reenactment*, de même qu'à sa théorisation.

Récemment, les publications *Performance Now: Live Art in the Twenty-First Century* (2018) de RoseLee Goldberg et *Performance in Contemporary Art* (2019) de Catherine Wood offrent les premières lignes écrites de l'histoire actuelle de la performance.

¹⁰³ Bénichou, A. (2011). « Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : Les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance ». *Intermédialités*, no. 17, printemps 2011. p. 147.

2. LA MUSÉALISATION DE LA PERFORMANCE

La muséalisation est un procédé qui consiste à faire d'un objet quelconque ou artistique, un objet de musée qui est, dès son entrée dans la collection, soumis à une série de manipulations normées. Le mot « muséalisation » est un terme désignant l'opération de la pensée humaine qui cherche perpétuellement la vérité ou les témoignages scientifiques de l'existence à travers les objets collectionnés¹⁰⁴.

La muséalisation est définie dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (2011) par André Desvallées et François Mairesse au moyen de diverses sources de chercheurs — muséologues ou philosophes — tels que Jean Baudrillard (1968, 1976), Jean Davallon (1986), Bernard Deloche (1985, 2001), François Mairesse (2011), Krzysztof Pomian (1987), Dominique Poulot (1986) et Georges Henri Rivière (1989). Les théories de ceux-ci sont majoritairement inspirées des travaux du muséologue tchèque Zbyněk Z. Stránský. Quoique certains d'entre eux s'écartent de la logique plutôt classique de la formation et de la gestion d'une collection, leurs définitions attestent de la muséalisation de « vraies choses »¹⁰⁵. Pour Duncan Cameron (1969), le concept de « vraie chose » signifie une chose qui se présente telle quelle et non comme un modèle, une image ou encore une représentation¹⁰⁶.

Pour Zbyněk Z. Stránský, la muséalisation de l'objet matériel ou immatériel comporte trois étapes successives : la « sélection », la « thésaurisation », et la

¹⁰⁴ Maranda, L. (2009). « Museology: back to basics ». *Musealization, ICOFOM Study Series*, no. 38. p. 251.

¹⁰⁵ Mairesse, F. (2011). « Muséologie ». Dans Desvallées, A., et Mairesse, F. (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin. p. 256.

¹⁰⁶ Cameron, D. (1969). *Are Art Galleries Obsolete? A Report of the Proceedings of Seminar 2, held January 31 to February 3, 1968, organized by the Art Gallery of Ontario*. Toronto, Canada : Peter Martin Associate.

« présentation »¹⁰⁷. La muséalisation est ainsi convenue comme processus scientifique qui implique inéluctablement trois fonctions : « [...] *collecting works is primarily about preserving and protecting them, presenting them for the public* »¹⁰⁸. Le processus de muséalisation ne consiste simplement pas à prendre et positionner un objet dans un musée. Comme le résume Stránský (1974), un objet de musée n'est pas seulement un objet dans un musée. Il utilise le terme pour souligner la singularité de la mise en musée. Dès le début des années 1970, ce dernier atteste que la séparation du contexte d'origine représente une intervention constitutive de l'objet « *musealia* » — « *muséalie* » en français. En ce sens, la muséalisation caractérise l'« objet de musée ». La rectification de l'objet en objet de musée vise à préserver d'une part son intégrité et, d'autre part, sa matérialité afin de conserver son authenticité esthétique et historique.

Communément, pour ces auteurs et chercheurs, la muséalisation désigne la mise au musée d'un objet, l'opération qui consiste à extraire concrètement un objet de son milieu naturel ou culturel d'origine — physiquement et conceptuellement — et à l'intégrer dans la collection muséale qui le met en valeur par sa diffusion en plus d'en assurer sa protection. L'objet obtient ainsi un statut muséal. À l'intérieur du musée, il devient témoin matériel et immatériel de l'être humain et de son environnement, en acquérant une réalité culturelle spécifique. Enfin, la muséalisation ne doit pas être confondue avec « muséification », évoquant le processus péjoratif de « pétrification » et de « momification »¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Desvallées, A., et Mairesse, F. (2005). « Sur la muséologie ». *Culture & Musées*, vol. 6, no. 1. p. 131.

¹⁰⁸ Shouweiler, S. (2011). Walker Art Center, *Cataloguing performance: Who owns what?*. Repéré à <http://walkerart.org/magazine/cataloguing-performance-who-owns-what>. Consulté le 26 juillet 2016.

¹⁰⁹ Desvallées, A., et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin. p. 251.

2.1. La muséalisation : un processus en trois étapes

2.1.1. La sélection

La première étape de la muséalisation s'amorce avec la « sélection », le prélèvement, la « séparation », l'« extraction » (Malraux, 1951), la « suspension » (Déotte, 1986), ou l'« arrachement » (Desvallées, 1998) d'une chose de son milieu d'origine¹¹⁰. Krzysztof Pomian (1987), historien et philosophe, propose l'idée d'une « décontextualisation », qui interrompt la valeur d'usage de l'objet et exacerbe sa qualité de « sémiophore », donc d'objet signifiant¹¹¹. Jean-Louis Déotte (1986), suggère pour sa part l'idée de « suspension », pour définir ce passage du milieu d'origine vers le musée. Quoi qu'il en soit, la muséalisation change le statut initial de l'objet, il est différé de toutes fonctions ou utilisations. L'« arrachement » (Desvallées, 1998) à la réalité constitue une première forme de substitution — l'objet devient un substitut d'une réalité dont il témoigne. Une fois « décontextualisé », il devient témoin sacralisé, un objet fétichiste¹¹². La sélection attribue donc instantanément un statut muséal à l'objet.

2.1.2. La thésaurisation

D'après Zbyněk Z. Stránský (1995), la muséalisation se poursuit par une deuxième étape qui est celle de la « thésaurisation », autrement dit, de la documentation et de l'archivage¹¹³. L'activité assure la préservation et la conservation, non pas seulement de l'objet, mais de ses données. Lors de la transition de l'objet, de son contexte

¹¹⁰ Malraux, A. (1965). *Le musée imaginaire*. Paris, France : Gallimard. p. 12.

¹¹¹ Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XV-XVIIIe siècle*. Paris, France : Gallimard. p. 65.

¹¹² Chaumier, S. (2011). *L'objet de musée*. p. 3. Repéré à : <http://docplayer.fr/10026615-L-objet-de-musee-serge-chaumier>. Consulté le 8 août 2016.

¹¹³ Stránský, Z. Z. (1995). *Muséologie : Introduction aux études*. Brno, République Tchèque : Université Masaryk. p. 40-41.

d'origine au musée, il y a une potentielle perte d'informations¹¹⁴. Cette perte est accentuée lorsque la documentation portant sur l'objet et son contexte n'est pas suffisante ou parfois, inexistante. Or, l'intégration de l'objet au musée se doit d'être documentée, sinon celui-ci se retrouve en quelque sorte privé de données sur sa singularité et ses particularités. Ces informations se doivent alors d'être retrouvées et préservées. Cette étape s'amorce par l'octroi d'un numéro d'inventaire afin de relier l'objet aux opérations d'indexation et de catalogage dans le but d'identifier et de décrire l'objet dans la structure de cette normalisation. Après quoi, la documentation inclut les activités de gestion de l'objet à l'intérieur comme à l'extérieur du musée ; des réserves aux salles d'exposition, et ce, jusqu'à des prêts contingents.

2.1.3. La présentation

Toujours selon Zbyněk Z. Stránský (1995), la muséalisation comporte une troisième étape, la « présentation », qui est déterminante dans cette recherche. Une fois sélectionné et théorisé, l'objet de musée est destiné à être montré. Lors de cette étape, l'objet est considéré par les visiteurs, notamment par le biais d'une expographie spécifique, adaptée à l'objet. D'après Stránský, la présentation est axée sur la rétroaction de la réalité muséalisée vers la conscience sociale et sa signification¹¹⁵. François Mairesse (2011) affirme que le souci premier du musée est d'« exposer », de montrer la « vraie chose » pour émouvoir, distraire ou encore instruire concrètement un public de visiteurs¹¹⁶.

¹¹⁴ Desvallées, A., et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin. p. 251.

¹¹⁵ Stránský, Z. Z. (1995). *Muséologie : Introduction aux études*. Brno, République Tchèque : Université Masaryk. p. 40-41.

¹¹⁶ Desvallées, A., et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin. p. 386.

2.2. L'objet matériel et immatériel

La muséalisation qui porte sur les « vraies choses », considère l'objet matériel, mais aussi celui immatériel. Cependant, qu'est-ce qu'un objet ? Qu'est-ce qu'un objet de musée ? Maints chercheurs affirment que le musée façonne la primauté de l'objet par la muséalisation. Parmi ceux-ci, l'historien Jacques Mathieu (1989) soutient que l'objet est une forme d'expression des réalités matérielles et immatérielles multiples qu'il porte en lui-même¹¹⁷.

2.2.1. L'objet matériel

Avant d'être considéré et transformé en objet de musée, un objet est un objet quelconque. Dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (2011), l'objet, dans son sens philosophique le plus élémentaire, n'est pas une réalité en lui-même, mais un produit, un résultat ou encore un corrélat¹¹⁸. Selon François Mairesse (2011), l'objet diffère de la chose qui entretient avec le sujet un rapport de continuité : « L'outil comme un prolongement de la main est une chose et non un objet ». ¹¹⁹ Toujours conformément aux théories de Mairesse, la chose est quant à elle insérée dans le concret de la vie et le sujet entretient une relation d'usage avec elle. L'objet, au contraire, est mis à distance par le sujet qui l'objective. En ce sens, l'objet qui peut conserver une valeur d'usage possède surtout une valeur symbolique. Sa matérialité évoque sa mémoire, son histoire. À cet effet, Amélie Giguère (2014) affirme : « Cet objet doit par conséquent être conservé, car il constitue le témoin concret et tangible d'une réalité qui n'est ni concrète ni tangible »¹²⁰.

¹¹⁷ Mathieu, J. (1989). « Comment analyser l'objet matériel ». Dans Létourneau, J. (dir.). *Le coffre à outils du chercheur débutant*. Toronto, Canada : Oxford University Press. p. 13.

¹¹⁸ Desvallées, A., et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin. p. 385.

¹¹⁹ *Idem*. p. 385.

¹²⁰ Giguère, A. (2014). « Collectionner la performance : un dialogue entre l'artiste et le musée ». *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 7, no. 1. p. 171.

2.2.2. L'objet de musée

L'objet de musée est, à priori, une chose pouvant être définie comme toute espèce de réalité. L'énonciation « objet de musée » peut pratiquement passer pour un pléonasma dans la mesure où le musée est non seulement un lieu destiné à abriter des objets, mais un lieu dont la principale vocation est de transformer la chose en objet¹²¹. Conséquemment, la chose muséalisée acquiert le statut d'objet alors qu'elle est « transformée ». D'après Serge Chaumier (2011), la différence entre la chose et l'objet de musée consiste, dans les faits, en ce que la chose est prise dans le concret de la vie.

L'objet devenu *muséalie* — objet de musée — est défini en trois critères, selon André Desvallées (2011). Premièrement, il a pour fonction de signifier¹²². Avant de se retrouver dans un musée, l'objet fait déjà sens et il a diverses fonctions : objet utilitaire, objet de fictions artistique ou esthétique, objet culturel, entre autres. À l'intérieur de l'institution, l'objet devient « témoin matériel et immatériel de l'homme et de son environnement, source d'étude et d'exposition, acquérant ainsi une réalité culturelle spécifique »¹²³. Les ethnologues Jean Gabus (1965) et Georges Henri Rivière (1989) attribuent la qualification d'objet-témoin à l'objet de musée, puisqu'il a pour fonction potentielle de témoigner une importante quantité d'informations¹²⁴. Deuxièmement, l'objet de musée appartient à une collection et celui-ci occupe une place spécifique parmi les autres objets. Il devient distinctif par les qualités associées à sa matérialité, à sa particularité et à son histoire. Ces qualités, pour lesquelles il est sélectionné, répondent aux normes et valeurs — discours — de la collection et participent en retour à la définir. Comme l'écrit Susan M. Pearce (1992), les objets de musée sont créés par

¹²¹ Desvallées, A., et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin. p. 385.

¹²² Gharsallah, S. (2008). *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine, Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada. p. 29.

¹²³ Desvallées, A., et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin. p. 251.

¹²⁴ *Idem*. p. 385.

l'acte de collectionner¹²⁵. Troisièmement, l'objet de musée est un objet traité, soumis à une manipulation séquentielle : acquisition, conservation, exposition et restauration. Toujours selon les concepts de Desvallées (2011), les différentes manœuvres ont pour objectif de préserver l'intégrité matérielle de l'objet de musée¹²⁶.

Dans cette approche descriptive de la muséalisation et d'après les considérations énumérées, Pearce (1995) affirme que l'œuvre est un objet authentique, irremplaçable et pourvu d'une valeur intrinsèque¹²⁷ qui conditionne ainsi son statut et sa valeur, entre « chef-d'œuvre », ou la copie et le faux. Dans cette recherche, les objets de musée qui sont progressivement analysés s'avèrent des œuvres d'art et plus spécifiquement des œuvres performatives. Dès lors, les valeurs d'unicité et d'authenticité demeurent pour la performance.

2.2.3. L'objet immatériel

Serge Chaumier (2011) écrit : « Si tous les objets sont désormais concernés par le devenir muséal, les objets de musée sont aussi des non-objets »¹²⁸. Ces non-objets ou « objets immatériels » désignent l'ensemble des données de l'activité humaine qui sont intangibles, que recueille le musée, comme les témoignages oraux, les histoires ou les coutumes, et dont le musée d'ethnologie demeure le principal gardien. Dans le musée d'art, comme l'écrit Chaumier (2011), cela touche surtout les supports diversifiés des œuvres, qui sont parfois insaisissables, comme les performances présentées en direct¹²⁹. Les formes d'arts évanescents posent aussi des problèmes, tant pour la sélection, la conservation que la présentation. L'auteur décrit ce paradoxe

¹²⁵ Pearce, S. M. (1992). *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester, États-Unis : Leicester University Press. p. 7.

¹²⁶ Desvallées, A., et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin. p. 385.

¹²⁷ Pearce, S. M. (1992). *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester, États-Unis : Leicester University Press. p. 14.

¹²⁸ Chaumier, S. (2011). *L'objet de musée*. p. 3. Repéré à : <http://docplayer.fr/10026615-L-objet-de-musee-serge-chaumier>. Consulté le 8 août 2016.

¹²⁹ *Idem*. p. 3.

par la « dématérialisation »¹³⁰. Néanmoins, la performance n'est pas considérée être du nombre des objets patrimoniaux immatériels, si nous en croyons André Desvallées et François Mairesse. Les deux auteurs ne considèrent cependant pas la performance dans la rubrique du patrimoine immatériel. Bien que la performance soit effectivement immatérielle en raison de son caractère intangible, elle demeure une pratique artistique et non ethnologique. Elle est un « objet immatériel » issu d'un « patrimoine artistique » relativement récent.

La notion de patrimoine s'est néanmoins élargie ces dernières années. Traditionnellement associée sous l'angle des valeurs esthétiques et historiques, elle englobe maintenant les traditions et les pratiques sociales, mais aussi les arts du spectacle, dont la danse. L'élargissement de la notion de patrimoine pose la question des nouveaux objets patrimoniaux et muséaux dont les aspects immatériels sont régis par des valeurs qui s'opposent aux valeurs traditionnelles du musée.

2.3. Entre l'objet matériel et l'immatériel : la performance

Robert Klein (1970) affirme que les artistes avant-gardistes ne rejettent pas l'art, mais bien l'objet d'art comme « incarnation des valeurs »¹³¹. C'est l'œuvre qu'ils cherchent à déconstruire ou plus radicalement à détruire durant la première moitié du 20^e siècle ainsi que les années 1960 et 1970. Avant 1950, les dadaïstes et les surréalistes emploient, écrit-il, la parodie ou encore l'imprévu afin de porter atteinte à l'œuvre. Une indétermination « asservie » dans le jeu des rencontres fortuites qui définit les règles d'une approche inédite de la création et qui s'éloigne des démarches traditionnelles que sont l'acte concerté, l'inspiration ou l'expression intéressée¹³².

¹³⁰ Chaumier, S. (2011). *L'objet de musée*. p. 3. Repéré à : <http://docplayer.fr/10026615-L-objet-de-musee-serge-chaumier>. Consulté le 8 août 2016.

¹³¹ Klein, R. (1970). « L'éclipse de l'œuvre d'art ». Dans Klein, R., et Chastel, A. (1988). *La Forme et l'intelligible : Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris, France : Gallimard. p. 403.

¹³² *Idem*. p. 404-405.

L'intérêt, pour la performance, qui se manifeste surtout à partir des années 1950, mène alors les artistes à s'affranchir de l'objet traditionnel et, par conséquent, du musée d'art moderne. Kynaston McShine (1999) écrit :

« *The definition of art, and of how it was to be not only created but presented, broadened fundamentally. The result was that by the late 1960s artists had come to feel quite free in relation to the museum. One day they could live it, the next they could hate it, and the next ignore it [...].* »¹³³

Selon Amélie Giguère (2012), et ce, d'après les écrits de McShine (1999), les artistes interrogent leur dépendance au système muséal fondé sur les acquisitions¹³⁴. La dématérialisation est mobilisée dans cette recherche pour évoquer une dévalorisation de la matérialité de l'objet de valeur ou de l'œuvre « chargée de signification »¹³⁵. Lucy R. Lippard et John Chandler publient dans *Art International* l'article controversé *The Dematerialization of Art* (1968) où ils annoncent l'obsolescence de l'objet — d'art unique — par son rejet dans les pratiques artistiques contemporaines¹³⁶. La notion « dématérialisation », comme l'écrit Amélie Giguère (2012), désigne une tendance, dans la création artistique, à dévaloriser la matérialité de l'objet, ses qualités plastiques associées à un savoir-faire technique, et à ses spécificités uniques¹³⁷. Ann Goldstein et Anne Rorimer considèrent aussi l'idée du rejet matériel dans *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975* (1995). D'après les auteures, le terme « dématérialiser » semble mésinterprété, puisqu'il ne signifie pas

¹³³ McShine, K. (1999). *Museum as Muse: Artists Reflect*. New York, États-Unis : H. N. Abrams. p. 12.

¹³⁴ Giguère, A. (2012). Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. p. 25.

¹³⁵ Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XV-XVIIIe siècle*. Paris, France : Gallimard. p. 20.

¹³⁶ Lippard, L. R., et Chandler, J. (1968). « The Dematerialization of Art ». *Art International*, vol. 12, no. 2, février 1968. p. 34.

¹³⁷ Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. p. 1.

nécessairement immatériel et intangible¹³⁸. En ce sens, Lucy R. Lippard et John Chandler soulignent déjà, en 1968, qu'il ne faut pas confondre ce qui est « non visuel » avec ce qui est « non visible »¹³⁹. La dématérialisation remet toutefois en question la valorisation de l'objet et annonce un intérêt par les pratiques de la performance. Les artistes rejettent de plus en plus l'objet permanent tel que le connaît la tradition, mais aussi l'œuvre d'art moderne formelle et matérielle, et réclament l'acceptation d'un « art comme idée » et d'un « art comme action »¹⁴⁰. La dématérialisation de l'objet, ce renversement alternatif et subversif par lequel les artistes de la performance perçoivent leur corps comme un objet — immatériel —, s'inscrit ainsi dans une transgression qui est en premier lieu institutionnelle.

Dans cette brèche des années 1950 et 1960, les artistes occidentaux, particulièrement, produisent en dehors de tout contexte formel et conventionnel avec une démarche qui conteste les codes (pré)établis. Au sein du musée d'art moderne et contemporain, la performance défie les catégories médiales et disciplinaires. Sous cette perspective, la performance ne peut être collectionnée. L'utilisation du terme « dématérialisation » accentue la conception d'une production artistique écartant ou éliminant tout support matériel, et contribue à l'affranchissement de l'art vis-à-vis du musée et du marché¹⁴¹. C'est le rejet sur le plan idéologique de l'institution muséale par les artistes qui, comme le rapporte Amélie Giguère (2012), génère sur le plan des pratiques muséales, une résistance : « une forme de résistance à l'intégration des œuvres, une résistance à la muséalisation »¹⁴².

¹³⁸ Goldstein, A., Rorimer, A., et Museum of Contemporary Art, Los Angeles. (1995). *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*. Los Angeles, États-Unis : Museum of Contemporary Art.

¹³⁹ Lippard, L. R., et Chandler, J. (1968). « The Dematerialization of Art ». *Art International*, vol. 12, no. 2, février 1968. p. 34.

¹⁴⁰ *Idem.* p. 34.

¹⁴¹ *Idem.* p. 35.

¹⁴³ Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. p. 27

2.4. La dévaluation du musée et du marché de l'art et la valorisation de la performance par les artistes

Avec le déclin de l'objet par les artistes, au profit de la performance, ces derniers en viennent à rejeter le musée et le marché de l'art. Cette dépréciation du musée ne concerne pas seulement les artistes¹⁴³. Selon Nathalie Heinich, dans *L'art contemporain exposé aux rejets : Études de cas* (2012), l'art contemporain est un ensemble de pratiques qui défient des « frontières », comme celles de l'« art », du « musée » ou de l'« authenticité », notamment¹⁴⁴. La performance s'annonce comme une discipline de dénonciation qui affranchit impétueusement les « frontières » des normes institutionnelles et de toutes formes d'oppressions exercées par le musée et le marché sur l'art. Certaines œuvres controversées transforment le musée en un lieu de véritables débats, de là, des tensions entre les artistes et l'institution qui mènent à de nouveaux positionnements.

Dans *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market* (2011), Noah Horowitz synthétise le rapport du musée et du marché vis-à-vis de l'objet tangible et intangible qui nous occupe :

*« Objects salvaged from history are conceived of as repositories for values and identity and as symbols of stability, they also enable an objective view of history. The core attribute of the museum object is that it persists and in so doing it fixes an historical moment. The museum and the market have traditionally demanded that artworks are material, durable and portable. However, as we will explore, this notion of a museum object is under pressure within the contemporary art museum. »*¹⁴⁵

¹⁴³ Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. p. 27.

¹⁴⁴ Heinich, N. (2012). *L'art contemporain exposé aux rejets : Études de cas*. Paris, France : A. Fayard. p. 40.

¹⁴⁵ Horowitz, N. (2011). *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*. Princeton, États-Unis : Princeton University Press. p. 11.

En réponse à Horowitz, Pip Laurenson et Vivian Van Saaze (2014), avancent deux raisons, expliquant la difficulté à collectionner les œuvres performatives : « *First due to the attachment of the museum, the market and conservation practice to the material object, and second, the perception of performance as being conceptually bound to the live ephemeral event* »¹⁴⁶. Ceux-ci poursuivent :

« *Historically, performance or live works seem to have been perceived by artists, theoreticians and curators as a form of practice which defies absorption into an art system dependent on the currency of objects. Being non-material, performance art has long been considered at odds with well-established systems and processes for managing art as a material object.* »¹⁴⁷

De ce fait, le musée et le marché de l'art déclinent aussi communément la performance, ainsi que bien d'autres manifestations artistiques qui émanent au cours des années 1950 et 1960. En réponse, les artistes s'engagent le plus souvent contre l'autorité du musée avec des pratiques qui se déroulent dans le temps, qui s'inscrivent dans un contexte spécifique et qui se régénèrent à chaque mise en vue¹⁴⁸. Évidemment, ces pratiques problématisent les questions de la muséalisation en art contemporain.

2.5. La valorisation de la performance par le musée

Quoique certains musées affichent toujours une certaine rigidité, d'autres, comme le MoMA institué à la fin des années 1920, montrent une envie d'innovation. Les missions institutionnelles évoluent du début de la modernité jusqu'aux années 1960, puis jusqu'au début des années 1990, considérées comme l'ère contemporaine. Le

¹⁴⁶ Laurenson, P., et Van Saaze, V. (2014). « Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives ». Dans Leino, M., MacCulloch, L., et Remes, O. (dir.). *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Londres, Angleterre : Peter Lang. p. 27.

¹⁴⁷ *Idem*. p. 28.

¹⁴⁸ Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. p. 29.

musée adapte davantage ses activités afin d'y introduire la performance. Comme l'affirme Mélanie Boucher (2015) :

« [...] les musées et autres espaces de diffusion de l'art contemporain intègrent de plus en plus à leur programmation des performances qui forcent à repenser la relation entre l'œuvre "matérielle", qui est traditionnellement exposée et l'œuvre dite "immatérielle", qu'est celle performative. »¹⁴⁹

Ce renversement idéologique dans les pratiques muséales et artistiques permet la muséalisation de la performance. Ainsi, le musée valorise des pratiques, que définit Amélie Giguère (2012) d'après les écrits de Peter Osborne (2002), qui se déroulent dans le temps, s'inscrivent dans un contexte et se régénèrent avec chaque mise en vue¹⁵⁰. *Ipsa facto*, le musée fait valoir des pratiques qui au départ servaient à le critiquer, avec l'intention plus ou moins explicite d'« actionner » et animer ses espaces par la diffusion principalement. La performance favorise l'interaction avec les visiteurs, la participation de ceux-ci, et l'exploration de nouvelles modalités de diffusion des œuvres performatives.

2.6. La muséalisation de la performance

La muséalisation de la performance s'exerce surtout à partir des années 1990. Elle est le résultat d'une évolution, avec laquelle le musée, le marché de l'art et les artistes de la performance s'adaptent l'un à l'autre. Cette adaptation réciproque renvoie à cet « inversement du processus », précédemment présenté en introduction, que considère Daniel Vander Gucht (1998)¹⁵¹. Graduellement, les artistes de la

¹⁴⁹ Boucher, M. (2015). « L'exposition de la performance, entre *reenactment* et tableau vivant : les cas de Marina Abramović ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus ». *Muséologie : les cahiers des études supérieures*, vol. 8, no. 1. p. 73.

¹⁵⁰ Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. p. 29. D'après Osborne, P. (2002). *Conceptual art*. Londres, Angleterre : Phaidon. p. 60.

¹⁵¹ Vander Gucht, D. (1998). *L'art contemporain au miroir du musée*. Bruxelles, Belgique : La Lettre volée. p. 67.

performance ne s'opposent plus au musée, puis au marché. Catherine Wood, dans son récent ouvrage *Performance in Contemporary Art* (2019) écrit :

*« If in the 1960s and 1970s, performance art was often imagined to be cross-disciplinary and anti- or extra-institutional, since the late 1980s artists have begun to understand institutions as settings for enacted behaviours that can be challenged through re-imagining or re-playing. »*¹⁵²

Quoi qu'il en soit, certains théoriciens critiquent l'intégration de la performance au musée et son exploitation marchande. Le double pouvoir du musée, artistique et politique, transformerait l'essence même de la performance qui, d'emblée, se voulait transgressive et subversive. Une fois institutionnalisée, la performance est réitérée, reconstituée et répliquée, ce qui va à l'encontre de ses principes d'origine.

L'un des premiers ouvrages portant sur ce sujet est de Peggy Phelan. En valorisant la politique du corps dans *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), Phelan écrit : *« 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 »*¹⁵³. La théoricienne s'oppose à quelconques procédures de manipulation de la performance par le musée et critique formellement sa documentation et sa représentation :

*« Performance in a strict ontological sense is non-reproductive. It is this quality which makes performance the runt of the litter of contemporary art. Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital. »*¹⁵⁴

L'auteure poursuit : *« Re-enactments, like the live in general, might seem to promise an escape from commodification, but the reenactment often (if not always)*

¹⁵² Wood, C. (2019). *Performance in Contemporary Art*. Londres, Angleterre : Tate. p. 140.

¹⁵³ Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres, Angleterre et New York, États-Unis : Routledge. p. 146.

¹⁵⁴ *Idem*. p. 148.

ends up congealing into structures of capital — often via its own documentary traces »¹⁵⁵.

Sous une perspective similaire, Laurenson et Vivian (2014) écrivent :

*« For live performance works their authenticity has been linked to ephemerality and, given that collectable objects are required to be durable, collecting live performance has been considered to contradict the very nature of liveness. Authenticity in performance is connected to the live and linked specifically to a particular moment and person as performer, which is experienced and valued as a form of “presence”. »*¹⁵⁶

Les propos de Phelan ainsi que de Laurenson et Vivian, qui interrogent la problématique de la « présence », sont formulés à deux moments rapprochés, mais différents (les années 1990 et 2000), marquant un tournant muséal de la performance. Rebecca Schneider (2001), contrairement à Peggy Phelan, soutient que la performance, par sa présence, perdure grâce à la répétition qu'elle implique¹⁵⁷.

Dans sa thèse *In the New Body: Simone Forti's Dance Constructions (1960-61) and their Acquisition by the Museum of Modern Art (MoMA)*, Megan Gwen Metcalf reprend, pour sa part, les écrits de Lambert-Beatty, questionnant la qualité de l'expérience performative en contexte muséal : *« Lambert-Beatty addressed the phenomenon of performance in museums, locating problems in the type and quality of “presence” live art professes to provide, and in how institutions acquire and manage the rights to performances »*¹⁵⁸.

Dans la plupart des cas, assurer le *reenactment* d'une œuvre performative repose sur un dialogue entre l'institution et la volonté de l'artiste. Si ce dernier est impliqué

¹⁵⁵ Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres, Angleterre et New York, États-Unis : Routledge. p. 18.

¹⁵⁶ Laurenson, P., et Van Saaze, V. (2014). « Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives ». Dans Leino, M., MacCulloch, L., et Remes, O. (dir.). *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Londres, Angleterre : Peter Lang. p. 32.

¹⁵⁷ Schneider, R. (2001). « Archives. Performance Remains ». *Performance Research*, vol. 6, no. 2. p. 101.

¹⁵⁸ Lambert-Beatty, C. (2010). « Against Performance Art ». *Artforum* 48, no. 9, mai 2010. p. 10.

dans le façonnage de la documentation résultant de son œuvre, les documents ainsi produits peuvent prendre la forme d'un manuel d'instructions qui permet la reconstitution et la mise en valeur. La chercheuse Agathe Dupont (2005) écrit : « Ces documents, nécessaires [...] à la mémoire, et à la conservation de l'œuvre, ne sont pas l'œuvre elle-même, mais, en son absence, s'y substituent, de manière à la révéler au-delà de sa présence éphémère, telle un second degré d'elle-même »¹⁵⁹.

Les artistes aujourd'hui n'utilisent plus la performance pour défier le musée, ou encore le marché. La muséalisation de leurs œuvres infléchit néanmoins les activités de « sélection », de « thésaurisation » et de « présentation » et, par le fait même, questionne ontologiquement la pratique (des performances et danses historiques plus principalement), ses fondements et la nécessité de la « présence ». La muséalisation de la performance qui s'avère très récente — l'usage du terme muséalisation parvient tardivement dans les écrits théoriques de la performance, d'après les recherches effectuées dans le cadre de ce mémoire — s'appréhende en deux temps distincts. Des années 1960 aux années 1990, environ, la performance est essentiellement muséalisée via l'acquisition de documents. Par ailleurs, ces documents préservent difficilement l'immédiateté de la performance, l'expérience singulière des circonstances proposées et l'authenticité de la « présence » de l'artiste qui, dans un deuxième temps, est recherchée depuis les années 2000.

2.6.1. La sélection

La « sélection », cette « extraction » (Malraux, 1951) et « suspension » (Déotte, 1986) d'une chose de son milieu d'origine¹⁶⁰, cette première étape de la muséalisation ne se réfère pas nécessairement aux pratiques artistiques contemporaines. Amélie Giguère (2012) avance un élément considérable quant à la sélection : « Les œuvres

¹⁵⁹ Dupont, A. (2005). *Les créations éphémères ou immatérielles et leurs traces, des années 1960 à nos jours, dans les collections du Centre Pompidou-Musée National d'art moderne : situation paradoxale de l'artiste par rapport à sa création*. Mémoire de recherche appliquée deuxième année, deuxième cycle en muséologie, École du Louvre, Paris, France. p. 36.

¹⁶⁰ Malraux, A. (1965). *Le musée imaginaire*. Paris, France : Gallimard. p. 12.

d'art qui entrent dans le musée d'art contemporain sont des créations qui émergent tout juste des ateliers, voire qui naissent dans l'enceinte du musée »¹⁶¹. À ce sujet, Raymonde Moulin (1997) affirme : « La sanction du musée précède ici celle du marché »¹⁶². De la sorte, le musée acquiert, dans certains cas, des pièces explicitement créées pour son espace, et qui n'ont pas d'environnement concret ou de valeurs historiques et esthétiques. Le délai entre la réalisation d'une œuvre et son acquisition par le musée est de plus en plus rapide¹⁶³. Les théories de la « décontextualisation » ne font donc pas totalement sens quant aux pièces contemporaines.

Aujourd'hui, la muséalisation de la performance s'amorce avec un dialogue engagé entre l'artiste et le musée, qui s'investissent dans la production d'une documentation sur l'œuvre à acquérir, pour l'inscrire dans la collection. Ces deux étapes successives, de discussion et de documentation, ne s'avèrent pas systématiques, ce qui présente certains bénéfices pour une muséalisation adaptée à chaque performance. Certains musées offrent une autorité intégrale à l'artiste sur la finalité de l'œuvre une fois acquise, et d'autres rejettent partiellement les volontés de ce dernier, ce qui n'est pas sans conséquence. L'intention artistique est dès lors niée, par l'autorité muséale. Comme l'affirme Glenn Wharton (2009) : « *When the artist is alive and actively expressing his or her intentions, the focus shifts toward documenting and honoring the artist's interests* »¹⁶⁴. La prise en considération des intentions de l'artiste, surtout l'artiste vivant, permet d'assurer la longévité et l'intégrité de l'œuvre,

¹⁶¹ Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. p. 46.

¹⁶² Moulin, R. (1997). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris, France : Flammarion. p. 69.

¹⁶³ Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. p. 46.

¹⁶⁴ Wharton, G. (2006). « The Challenges of Conserving Contemporary Art ». Dans Altshuler, B. (dir.). *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Princeton, États-Unis : Princeton University Press. p. 164.

participant du même coup au développement de méthodologies nouvelles de documentation et de diffusion.

2.6.2. La thésaurisation

Glenn Wharton, dans *The Challenges of Conserving Contemporary Art* (2009), propose des solutions de conservation de l'art contemporain et des pratiques performatives, plus particulièrement, qui viennent complexifier certaines notions rattachées à la permanence des collections. Les performances collectionnées sont théorisées en amont, car leur acquisition exige la production d'une documentation protocolaire substantielle, contrairement à l'objet traditionnel, dit matériel, qui est soumis à des analyses en laboratoires pour la conservation de même que la restauration et pour prévenir la détérioration chimique ou physique¹⁶⁵.

Dans « *'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation* » (2012), l'historienne de l'art Amelia Jones examine les problèmes ontologiques de l'expérience de la performance à partir des documents qui témoignent de la « présence » de l'artiste ; de ses actions¹⁶⁶. En raison de sa diversité, tant dans la forme que dans le contenu, la documentation poursuit un objectif que Francine Couture et Richard Gagnier (2010) décrivent comme : « [...] l'identification des éléments constitutifs de l'œuvre et la fixation des conditions de sa prestation afin d'en assurer l'intégrité »¹⁶⁷. La documentation de la performance est constituée tout à la fois des descriptions et prescriptions — « scripts »¹⁶⁸ — produites par l'artiste et l'institution, et

¹⁶⁵ Wharton, G. (2009). *The Challenges of Conserving Contemporary Art*. Research scholar, conservation centre of The Institute of Fine Arts and Museum Studies, New York University, New York, États-Unis. p. 164.

¹⁶⁶ Jones, A. (1997). « 'Presence' in Absentia. Experiencing Performance as Documentation ». *Art Journal*, vol. 56, no. 4, hiver 1997. p. 11.

¹⁶⁷ Couture, F., et Gagnier, R. (2010). « Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art ». Dans Bénichou, A. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du réel. p. 323.

¹⁶⁸ Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. p. 344.

qui, idéalement, font consensus entre les deux partis¹⁶⁹. Les intentions techniques sont spécifiques ; il est question d'instructions et de recommandations d'exécution. Pour des gestes au préalable, l'artiste travaille à la rédaction de protocoles artistiques — et souvent chorégraphiques. Ce sont des instructions techniques, relatives aux méthodes de l'artiste, dont le mandat est d'accompagner les professionnels de musée, sans la présence obligée du créateur original, lors de la (re)présentation de l'œuvre¹⁷⁰. Elles servent à élaborer, d'après les mots de Jean-Marc Poinot (2008), sa « version autorisée »¹⁷¹. Une fois l'œuvre collectionnée, le musée détient le droit de monstration et l'obligation de perpétuer son « plein potentiel d'activation »¹⁷² lorsqu'elle est exposée. Pour assumer cette responsabilité, il doit détenir les prescriptions. Comme l'écrit Mélanie Perrier (2010) : « L'existence de l'œuvre ne dépend plus de sa traduction dans le réel, elle peut éternellement rester sous forme écrite [...] »¹⁷³.

2.6.3. La présentation

La performance collectionnée est traditionnellement montrée via la documentation qui en témoigne, à la manière des objets matériels, disposée sur dispositifs de monstration et mise en exposition. Par ailleurs, elle est également diffusée au moyen de stratégies principales regroupées sous les dominations du *reenactment* et de performance déléguée, qui témoignent de l'adaptation réciproque

¹⁶⁹ Clouteau, I. (2004). « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions Auctoriales ». *Culture & Musées*, no. 3, septembre 2004. p. 23.

¹⁷⁰ Couture, F., et Gagnier, R. (2010). « Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art ». Dans Bénichou, A. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du réel. p. 327.

¹⁷¹ Poinot, J-M. (2008). *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés (nouvelle édition revue et augmentée)*. Dijon, France : Les Presses du réel.

¹⁷² Couture, F., et Gagnier, R. (2010). « Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art ». Dans Bénichou, A. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du réel. p. 327.

¹⁷³ Perrier, M. (2010). « Pour un geste au préalable, lorsque l'intention se fait forme ». *Appareil*, no. 8. Repéré à : <http://journals.openedition.org/appareil/1291>. Consulté le 23 juillet 2019.

des pratiques artistiques et muséales. Ces deux modes de transmission adhèrent à l'« *experience economy* »¹⁷⁴ que décrit Claire Bishop (2013) :

« [...] *the repeatability of delegated performance — both as a live event or as a video loop — is central to the economics of performance since 1990, enabling it to be bought and sold by institutions and individuals, performed and reperformed in many venues.* »¹⁷⁵

Cela dit, Laurenson et Van Saaze (2014) écrivent : « [...] *the repeatability of delegated performance (the hiring of non-professionals to do performances) is central to the economics of performance since the 1990s and has accelerated its institutionalization and collectability* »¹⁷⁶. Sans reconstitution de la performance et sans délégation à d'autres performeurs pour en assurer l'exécution, comment (ré)interpréter les performances ? En suivant un protocole et des instructions selon une prescription, certaines performances peuvent être itérées, à savoir, réitérées par un ou des performeurs délégués, sans présence de l'artiste. La documentation, dans certains cas, est aussi (ré)activée et des substituts matériels (ré)actualisés.

2.6.3.1. Le *reenactment* : la reconstitution

Tel que brièvement décrit dans le précédent chapitre, le *reenactment* désigne la reconstitution d'événements culturels — historiques et politiques — ou encore artistiques, d'après les deux genres proposés par Inke Arns (2007) : le « *Historical Re-enactments as an Practice of Popular Culture* » et le « *Re-enactment as an Artistic*

¹⁷⁴ Bishop, C. (2013). *Radical Museology Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. Londres, Angleterre : Koenig Books. p. 34.

¹⁷⁵ Bishop, C. (2012). « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity ». Dans *Artificial Hell: Participatory Art and the Politic of Spectatorship*. New York, États-Unis : CUNY Academic Works. p. 230.

¹⁷⁶ Laurenson, P., et Van Saaze, V. (2014). « Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives ». Dans Leino, M., MacCulloch, L., et Remes, O. (dir.). *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Londres, Angleterre : Peter Lang. p. 33.

Strategy »¹⁷⁷. Tel l'écrit Anne Bénichou, le terme *reenactment* (2017) est un élargissement sémantique de pratiques diversifiées :

« [...] se compose du verbe “enact”, qui signifie “jouer” au sens théâtral ou “promulguer” au sens juridique, et du préfixe “re-”, qui indique aussi bien “le retour à un état antérieur”, “un changement de direction”, “un renforcement” ou “la répétition d’une action. »¹⁷⁸

Tel que l'affirment d'une voix commune Marie Fraser et Florence Agathe Dubé-Moreau (2017) : « Reconstitution, restitution, reconstruction, réplique, remise en acte, réitération ou recréation, tous ces gestes de reprise peuvent être regroupés de façon générale sous le terme anglais *reenactment* »¹⁷⁹. Dans le cadre de cette étude, les termes « *reenactment* », « reconstitution » ou encore « réitération » sont retenus afin de décrire l'ensemble des propositions performatives qui sont et peuvent être répétées.

Les théoriciens Vanessa Agnew (2004), Barbara Clausen (2007), Alexander Cook (2004), et Iain McCalman (2004), entre autres, définissent les reconstitutions passées comme une constatation de faits historiques variés et, de surcroît, de représentations initiales de ceux-ci. D'après Agnew, dans « *Introduction: What is Reenactment?* » (2004), le *reenactment* historique, véritable pratique issue de la culture populaire, a pour objectif de repenser la mémoire collective en lien avec sa médiation. Il s'agit de reconstituer le plus fidèlement possible une situation historique ou politique, sa location et ses conditions, au moyen de l'immersion et de la personnification¹⁸⁰. L'expression réfère à l'interprétation.

La pratique du *reenactment* interrogée dans cette recherche est celle utilisée auprès de la performance — et de la danse — afin de mettre en valeur une œuvre du

¹⁷⁷ Jones, A. (2013). « Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement ». *esse arts + opinions*, automne 2013, no. 79. p. 9.

¹⁷⁸ Bénichou, A. (2016). « Introduction. Le *reenactment* ou le répertoire en régime intermédial ». *Intermédialités*, no. 28-29. Repéré à : <http://doi.org/10.7202/1041075ar>. Consulté le 18 juin 2019.

¹⁷⁹ Fraser, M., et Dubé-Moreau, F. (2016). « Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ? ». *Intermédialités*, no. 28-29. Repéré à : <http://doi.org/10.7202/1041088ar>. Consulté le 17 mars 2019.

¹⁸⁰ Agnew, V. (2004). « Introduction: What Is Reenactment? ». *Criticism*, vol. 46, no. 3. Repéré à : <http://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2>. Consulté le 29 octobre 2017.

passé par la reconstitution ou bien pour l'itération d'une œuvre actuelle — récente. Elle constitue une pratique performative. Cette même pratique est également intégrée dans le secteur des activités muséales par les artistes et professionnels de musée.

Nicolas Bourriaud, dans *Postproduction — La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain* (2004), soulève : « [...] un nombre sans cesse croissant d'artistes interprète, reproduise, réexpose ou utilise des œuvres réalisées par d'autres, ou des produits culturels disponibles »¹⁸¹. Cet art de la postproduction, dans lequel s'ancrent les nouvelles pratiques en performance, correspond à la multiplication de l'offre culturelle, à l'attrait institutionnel, et plus indirectement, à l'annexion de formes d'art jusque-là ignorées ou méprisées¹⁸². Bourriaud (2004) affirme :

« Toutes ces pratiques artistiques, bien que très hétérogènes, ont pour point commun le fait de recourir à des formes déjà produites. Elles témoignent d'une volonté d'inscrire l'œuvre d'art au milieu d'un réseau de signes et de significations, au lieu de la considérer comme une forme autonome ou originale. »¹⁸³

En ce sens, les « pratiques artistiques » comme les *reenactments* visent la reconstitution de performances, qui sont réactualisées d'une itération à l'autre.

Dans *La performance à l'ère de son re-enactment* (2007), Christophe Kihm s'intéresse au rapport de la performance à sa reproduction. Les possibilités de marchandisation, les facilités d'institutionnalisation et de diffusion, de même que les pédagogies de la reconstitution sont accrues dans les nouvelles explorations en performance¹⁸⁴. Depuis le début du millénaire, les institutions se lancent dans des *entreprises* de reconstitutions de performances et danses marquantes des années 1960 et 1970, assurant ainsi leur préservation et leur historicisation. Jones

¹⁸¹ Bourriaud, N. (2004). *Postproduction — La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon, France : Les Presses du réel. p. 2.

¹⁸² *Idem.* p. 2.

¹⁸³ *Idem.* p. 3.

¹⁸⁴ Kihm, C. (2007). « La performance à l'ère de son re-enactment ». *Art press* 2, no. 7, novembre-décembre 2007 et janvier 2008. p. 20.

affirme que les *reenactments* mènent vers la marchandisation¹⁸⁵. Pour l'historienne de l'art Anne Bénichou (2011), le *reenactment* est une méthode de mise en valeur ; un moyen déployé par le musée afin de poursuivre sa mission de conservation tout en assurant la représentation des pratiques contemporaines. Selon Bénichou, cette pratique participe au processus d'historicisation et d'institutionnalisation de la performance¹⁸⁶.

« *Collecting the live* » engendre la « *re-performance* » et la « *repeatibly* » de la performance dans le musée selon Pip Laurenson et Vivian Van Saaze (2014). Les auteurs présentent des performances qui engendrent la « *re-execution* » dont *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák et *This is propaganda* de Tino Sehgal (2002), des œuvres respectivement collectionnées par la Tate et considérées dans ce mémoire.

2.6.3.2. La *delegated performance* : la performance déléguée

La *delegated performance* s'apparente au *reenactment*. Le terme sert à nommer une performance « reenactée » et négociée entre divers performeurs, qui peuvent varier d'une itération à l'autre. Dans le chapitre *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity* de son ouvrage *Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), Claire Bishop décrit la performance déléguée comme une véritable pratique artistique : « [...] *address delegated performance as an artistic practice engaging with the ethics and aesthetics of contemporary labour, and not simply as a micro-model of reification* »¹⁸⁷. Elle poursuit : « [...] *with a concomitant reinvention of the exhibition as a site of production rather than display, a further manifestation of the social turn in contemporary art was emerging thought a new genre of*

¹⁸⁵ Jones, A. (2013). « Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement ». *esse arts + opinions*, automne 2013, no. 79. p. 9.

¹⁸⁶ Bénichou, A. (2011). « Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : Les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance ». *Intermédialités*, no. 17. p. 147.

¹⁸⁷ Bishop, C. (2012). « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity ». Dans *Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York, États-Unis : CUNY Academic Works. p. 219.

performance »¹⁸⁸.

Cette pratique qui débute durant les années 1990 implique l'embauche d'artistes praticiens — acteurs, chanteurs, danseurs, musiciens, performeurs —, professionnels ou non. La représentation n'a, ici aussi, plus à être entreprise par l'artiste. Jusqu'à récemment, les performances dépendaient de la présence de l'artiste, de l'immédiateté de son propre corps en action. Aujourd'hui, ce qui se négocie est avant tout la formation d'un ou des performeurs ayant les compétences nécessaires pour le travail demandé par la performance. Au fil des décennies, l'artiste, l'interprète unique, en est ainsi venu à se joindre à un « *collective body* »¹⁸⁹. La performance déléguée, qui ne nécessite plus la « présence » de l'artiste, s'ancre dans l'institutionnalisation accélérée de sa collectivité :

« [...] *the act of hiring non-professionals or specialists in other fields to undertake the job of being present and performing at a particular time and a particular place on behalf of the artist and following his/her instructions. This strategy differs from a theatrical and cinematic tradition of employing people to act on the director's behalf in the following crucial respect: the artists I discuss below tend to hire people to perform their own socio-economic category, be this on the basis of gender, class, ethnicity, age, disability, or (more rarely) a profession.* »¹⁹⁰

Bishop propose trois genres de performances déléguées. Le premier regroupe les actions « externalisées » à des non-professionnels invités à performer, directement ou indirectement, en exploitant un aspect propre à leur identité, et ce, dans le contexte institutionnel. Le deuxième se compose d'actions réalisées par des professionnels issus de domaines d'expertises diversifiés, embauchés pour leur expertise, en tant qu'acteurs, chanteurs, danseurs, ou musiciens, par exemple :

« [...] *think of Allora and Calzadilla hiring opera singers (Sediments, Sentiments [Figures of Speech], 2007) or pianists (Stop, Repair, Prepare, 2008), of Tania Bruguera hiring mounted policemen to demonstrate crowd-*

¹⁸⁸ Bishop, C. (2012). « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity ». Dans *Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York, États-Unis : CUNY Academic Works. p. 219.

¹⁸⁹ *Idem.* p. 219.

¹⁹⁰ *Idem.* p. 219.

control techniques (Tatlin's Whisper #5, 2008), or of Tino Sehgal hiring university professors and students (This Objective of That Object, 2004; This Progress, 2006). »¹⁹¹

Ainsi, les professionnels sont sélectionnés d'après leur capacité lors d'entretiens avec l'artiste et sont engagés pour leurs capacités. C'est ce genre de délégation, qui semble le plus exploité d'après les propositions retenues pour cette étude. Enfin, le troisième genre vise à déléguer à des professionnels ou non, mais afin de construire des situations pour une documentation vidéographique ou filmique.

Évidemment, chacun des trois procédés use d'instructions préalablement établies par l'artiste. Selon Peter Osborne, dans *Art Conceptuel* (2006), les propositions conceptuelles que sont les performances s'opèrent selon des règles de mise en forme préalablement déterminées par l'artiste. Les pratiques retenues par le musée se manifesteraient ainsi à travers un « système » et en suivant les « instructions » préétablies¹⁹². Osborne regroupe sous l'intitulé « processus, système, série » les propositions qui opèrent selon des règles de mise en forme préalablement déterminées. *Ipso facto*, ces pièces sont entièrement déléguées à chaque mise en vue sans atteinte à leur intégrité, ou authenticité. Maintes disciplines performatives engendrant une part de participation et de collaboration de professionnels comme de non-professionnels par le biais d'instructions : des « visiteurs-spectateurs » ou performeurs, entre autres. Répétables, ces pratiques s'avèrent plus facilement collectionnables : « *The work has an instruction-based character which [...] has facilitated the repeatability of this type of work, and enhanced its collectability by museums* »¹⁹³.

¹⁹¹ Bishop, C. (2012). « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity ». Dans *Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York, États-Unis : CUNY Academic Works. p. 223.

¹⁹² Osborne, P. (2006). *Art Conceptuel*. Paris, France : Phaidon. p. 18.

¹⁹³ Bishop, C. (2012). « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity ». Dans *Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York, États-Unis : CUNY Academic Works. p. 224.

3. LA DIFFUSION DE LA PERFORMANCE AU MUSEUM OF MODERN ART (MOMA) ET À LA TATE MODERN

Le Museum of Modern Art (MoMA) et la Tate Modern présentent depuis leurs débuts un intérêt remarqué pour la pratique de la performance ; dès les années 1930, pour le MoMA inauguré en 1929, et à compter du début des années 2000, pour la Tate Modern qui est instituée la même année. Trois périodes sont significatives pour la diffusion de la performance au MoMA : de 1930 à 1960, de 1960 à 1990, et de 1990 à aujourd'hui. Quant à la Tate Modern, elle démontre un intérêt pour la présentation de la performance de 2000 jusqu'à ce jour.

3.1. Le Museum of Modern Art (MoMA) de New York

Le MoMA, institution inaugurée en 1929 à New York aux États-Unis, collectionne et présente de l'art moderne et contemporain, et ce, malgré son appellation de musée d'art « *modern* » :

« The idea that “modern” art had ended — that “contemporary” art, the art being made today (at whichever “today” one finds oneself), had fundamentally broken away from it — might seem to have presented a problem for an institution called “The Museum of Modern Art”, at least if it was to continue its longstanding practices of exhibiting and collecting new work. »¹⁹⁴

Le Musée est le résultat d'une initiative privée, celle de trois collectionneuses new-yorkaises : Abby Aldrich Rockefeller Jr. (l'épouse de John D. Rockefeller), avec Lillie

¹⁹⁴ MoMA. (2013). *MoMA Highlights Since 1980: 250 Works from the Museum of Modern Art*. New York, États-Unis : The Museum of Modern Art. p. 13-14.

P. Bliss et Mary Quinn Sullivan, également des mécènes influentes et progressistes, qui perçoivent la nécessité de contester les politiques conservatrices des musées traditionnels américains. Elles décident de fonder une institution exclusivement vouée à l'acquisition, la conservation et la présentation de l'art moderne — des œuvres d'artistes vivants reconnus et de la relève. Alfred Barr est le premier directeur du Musée, dès 1929. Inspiré des idéologies du Bauhaus à Dessau en Allemagne, Barr crée des départements, non seulement de peinture et de sculpture, mais aussi d'architecture et de photographie, entre autres¹⁹⁵. Contrairement au Bauhaus, avec ses avancements et accomplissements en théâtre et en scénographie, le MoMA n'inclut pas dès le départ de danse ou autres formes de performativité ou de théâtralité dans ses activités.

La collection qui se développe à partir d'un don initial de huit estampes et d'un dessin, comprend actuellement plus de 200 000 œuvres. La *Library and Archives* possède plus de deux millions d'images archivistiques, et plus de 320 000 documents sur approximativement 90 000 artistes, ce qui en fait la réserve la plus importante de matériel de recherche sur l'art moderne et contemporain¹⁹⁶.

3.1.1. La diffusion de la performance au MoMA de 1930 à 1960

C'est en octobre 1939 que le Musée acquiert ses toutes premières archives de danse, des documents variés de Lincoln Kirstein, mécène de danse aux États-Unis : « *Kirstein's dance archive comprised historical and contemporary books, prints, photographs, slides, films, and other ephemera* »¹⁹⁷. Nommées *The Dance Archives*, elles forment alors une extension de la *Museum's Library*¹⁹⁸. En 1944, cette base

¹⁹⁵ Lorente Pedro, J. (2009). *Les musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*. Paris, France : L'Harmattan. p. 132.

¹⁹⁶ *Idem.* p. 132.

¹⁹⁷ *Idem.* p. 64.

¹⁹⁸ MoMA. (1990). Research and learning, Archives, *Dance Archives in The Museum of Modern Art Archives*. Repéré à : <http://moma.org/learn/resources/archives/EAD/DanceArchivesf>. Consulté le 23 octobre 2016.

d'archives sert à créer une division de la conservation consacrée à la danse et au théâtre, le *Department of Dance and Theater Design*, avec le théoricien de la danse George Amberg à titre de conservateur. Les principales acquisitions se révèlent comme des éléments scéniques, tant des costumes — et accessoires — que des composantes de décors, élaborés par des d'artistes reconnus, tels que Marc Chagall, Nathalie Gontcharoval, ou encore, Michel Larionov. Aucune performance, ou du moins ce qui est défini comme tel à l'époque, n'est toutefois présentée dans les salles du MoMA, ni même envisagée. Seules les acquisitions plutôt documentaires de pièces de théâtre passées sont exposées, de façon à mettre de l'avant leur aspect scénographique en des déploiements qui réfèrent à la *period room*. En d'autres mots, la matérialité prime sur l'immatérialité, et ce qui se traduit dans les expositions suivantes notamment : *Anna Pavlova Memorial Exhibition* (1941); *Isadora Duncan: Drawings, Photographs* (1941-1942) et *Memorabilia, Modern American Dance, From Sketch to Stage* (1941-1942)¹⁹⁹. Par ailleurs, en 1942, *Dancers in Mouvement: Photographs by Gjon Mili* est la première exposition du MoMA entièrement consacrée à des documents, des images captées lors de représentations de danses²⁰⁰.

Enfin, la donation de Lincoln Krstein au *Dance Archives* s'avère transférée en totalité à l'Université Harvard à Boston en 1946²⁰¹. Le *Department of Dance and Theater Design* est alors nommé le *Department of Theater Arts*. Au cours de cette période, l'événement le plus connu à être présenté au MoMA, éloigné de la théâtralité, est le concert expérimental de percussions de John Cage présenté le 7 février 1943²⁰². Avec Cage, affirme RoseLee Goldberg (2001), le Musée confirme son intérêt pour la

¹⁹⁹ Les expositions rétrospectives ont, par ailleurs, été très peu documentées, et ce, même dans les archives du MoMA. Les documents des *Dance Archives*, consultés dans les *The Museum of Modern Art Archives* en octobre 2016, en témoignent.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ Elligott, M. (2015). MoMA, Inside Out, *From the Archives: Dance and Theater*. Récupéré à : http://moma.org/explore/inside_out/2015/10/23/from-the-archives-dance-and-theater/. Consulté le 27 janvier 2018.

²⁰² Goldberg, R. (2001). *La performance du futurisme à nos jours*. New York, États-Unis : Thames & Hudson. p. 123.

performativité²⁰³. En 1948, le Museum of Modern Art organise *An Evening on American Dance*, un événement entièrement consacré à la danse incluant la participation de Martha Graham.

En 1948, près de dix ans après sa fondation, les *Dance Archives* sont remplacées par une division de la MoMA Library. Les documents sont envoyés à la bibliothèque du Musée et les objets considérés comme des œuvres sont transférés dans différents départements de la collection. En 1956, le MoMA transmet les documents à l'origine des *Dance Archives* à la New York Public Library for the Performing Arts²⁰⁴.

3.1.2. La diffusion de la performance au MoMA de 1960 à 1990

La première séquence de performances diffusée au MoMA date du 18 mars 1960, avec *Homage to New York* (1960) de Jean Tinguely : « *The machine was set in motion on March 18, 1960, before an audience in the Museum's sculpture garden* »²⁰⁵. D'après le communiqué de presse, l'événement consiste en : « *A self-constructing and self-destroying work of art conceived and built by Jean Tinguely* »²⁰⁶. L'historien de l'art Dore Ashton, qui assiste à l'acte de destruction affirme : « *Yes, the 1960s had begun* »²⁰⁷. Selon Peter Selz (1960), historien de l'art, l'œuvre renvoie concrètement au principe de la performance, d'emploi du temps et du mouvement : « *Jean Tinguely's experiments are works of art in which time, movement and gesture are demonstrated — not merely evoked. Tinguely accepts the Heraclitan change inherent in life. His is a*

²⁰³ Goldberg, R. (2001). *La performance du futurisme à nos jours*. Paris, France : Thames & Hudson. p. 41

²⁰⁴ Elligott, M. (2015). MoMA, Inside Out, *From the Archives: Dance and Theater*. Récupéré à : http://moma.org/explore/inside_out/2015/10/23/from-the-archives-dance-and-theater/. Consulté le 27 janvier 2018.

²⁰⁵ Selz, P. (1960). Archives, *Homage to New York, Jean Tinguely*. p. 1. Repéré à : http://moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2634/releases/MOMA_1960_0033_27.pdf. Consulté le 29 janvier 2018.

²⁰⁶ *Idem*. p. 1.

²⁰⁷ *Idem*. p. 2.

world in flux and constant self-transformation »²⁰⁸. Suite à cette proposition de Tinguely, les manifestations se succèdent. Par exemple, en 1966, Allan Kaprow présente *Push and Pull* (1966)²⁰⁹, qui se compose d'une mise en espace activant l'interaction et la participation des visiteurs²¹⁰.

Le directeur actuel du Musée, Glenn D. Lowry, rapporte que le MoMA a, depuis les années 1970, continuellement présenté des performances variées à travers des disciplines diversifiées :

« *MoMA's history of engagement with time-based art extends back to the 1970s, when the Museum presented live performances by Laurie Anderson, Simone Forti, Stuart Sherman, and others, which does not distinguish the different programs at MoMA in which they were presented, or their disciplinary sources: dance, music, theater.* »²¹¹

En 1970, du 2 juillet au 4 septembre, le Musée propose l'exposition *INFORMATION*, commissariée par le conservateur Kynaston McShine, qui réunit 92 artistes autour des notions d'immersion, d'interaction et de participation des visiteurs en un espace de diffusion²¹². Il en résulte le tout premier catalogue, du même titre, publié sur les pratiques performatives par l'institution²¹³. La même année, le MoMA

²⁰⁸ Selz, P. (1960). Archives, *Homage to New York, Jean Tinguely*. p. 2. Repéré à : http://moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2634/releases/MOMA_1960_0033_27.pdf. Consulté le 29 janvier 2018.

²⁰⁹ MoMA. (1963). Press release, *Push and Pull — A Furniture Comedy for Hans Hofmann, an environment by Allan Kaprow*. Repéré à : http://moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3139/releases/moma_1963_0051_48.pdf. Consulté le 20 août 2016.

²¹⁰ Bishop, C. (2014). « The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney ». *Dance Research Journal*, vol. 46, no. 3. p. 63.

²¹¹ Elligott, M. (2015). MoMA, Inside Out, *From the Archives: Dance and Theater*. Repéré à : http://moma.org/explore/inside_out/2015/10/23/from-the-archives-dance-and-theater/. Consulté le 27 janvier 2018.

²¹² MoMA. (1970). Press release, *Information*. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_press-release_326692.pdf. Consulté le 19 septembre 2016.

²¹³ McShine, L. K. (1970). *Information*. Catalogue d'exposition. New York, États-Unis : The Museum of Modern Art Repéré à : http://moma.org/documents/moma_catalogue_2686_300337616.pdf. Consulté le 15 juillet 2017.

fonde le programme *Summergarden* qui assure la présentation d'événements de danses et de performances musicales :

« *Visitors to Summergarden are invited to wander throughout the garden among the dancers, musicians (playing everything from flute to pottery), projected films, trees, fountains, and sculptures. Leaflets written for the occasion entitled "Ear Experiences Fountain Volume" and "Metal Meditations" will be distributed to the public, and bells and gongs will be offered to invite audience participation.* »²¹⁴

En 1974, *Artforum* publie un entretien entre William Rubin, directeur du MoMA, Lawrence Alloway, critique, et John Coplans, rédacteur d'*Artforum*, intitulé « *The Museum Concept is Not Infinitely Expandable* »²¹⁵. L'article met de l'avant la vision de Rubin quant aux défis de collectionner et notamment de présenter de l'art contemporain. Lors de la parution, des performances sont déjà diffusées dans les espaces intérieurs et extérieurs du Musée. D'après Rubin, le MoMA est réceptif, dès le milieu des années 1970, aux pratiques performatives et discursives telles que le *happening*.

En 1974, au P.S.1 Contemporary Art Center — maintenant devenu le MoMA PS1, et ce, depuis 2000 lors de l'affiliation officielle du centre d'art et du Musée —, Geoffrey Hendricks présente *Performance* (1974), trois jours de performances avec la participation Guy de Cointet²¹⁶, Michael Galasso, Dan Graham, Peter Grass, William Hellermann, Richard Horn, Richard Dickies Landry, Jim Neu, Liz Pasquale et Stephanie Woodard. Dès la moitié des années 1970, le MoMA collabore avec le P.S.1 pour l'organisation et la présentation d'événements de performance, de part et d'autre. Au Musée, en 1977, une exposition est entièrement dédiée à Vito Acconci avec *Cry Baby*, présentant certaines des premières explorations vidéographiques en

²¹⁴ MoMA. (1970). Press release, *Summergarden*. Repéré en version papier dans les MoMA Archives du Museum of Modern Art. Consulté le 28 octobre 2016.

²¹⁵ Rubin, W. (1974). « Talking with William Rubin: "The Museum Concept is Not Infinitely Expandable" ». *Artforum*, vol. 13, no. 2, octobre 1974. p. 52.

²¹⁶ Sept performances de Guy de Cointet ont maintenant été collectionnées par le MoMA. Voir le Tableau 1. Les acquisitions de performances du MoMA.

performance. Une performance par Jill Kroesen en 1978 annonce une programmation mensuelle consacrée à la performance : *PROJECTS: PERFORMANCE in Summargarden in August*. *PROJECTS* est à l'origine une série d'expositions initiée en 1971 par la collectionneuse new-yorkaise Elaine Danheisser, qui considère de nouvelles orientations en art contemporain. Avec l'édition *PERFORMANCE*, l'accent est mis sur l'art vivant : « *PROJECTS: PERFORMANCE in Summargarden is the first presentation of performance art in The Museum's Projects program and has been selected by the Projects Committee whose members are from the curatorial staff* »²¹⁷. Simone Forti, Stuart Sherman, ou encore Peter Van Riper, sont de la programmation. Les *Spring Dance Series*, lancées en 1981, et parallèlement organisées avec le P.S.1 sous forme d'exposition-événement, sont présentées annuellement jusqu'en 1989. Consacrée exclusivement à la danse, avec différentes approches thématiques, entre des chorégraphies contemporaines et historiques, la série démontre déjà les capacités du MoMA quant à la diffusion de la danse. Plus de dix-sept artistes, dont Johana Boyce, Jane Comfort, Blondell Cummin, Charles Dennis et Kathy Duncan, composent la programmation. En 1982, le *Department of Film* du MoMA présente *PERFORMANCE VIDEO*, l'une des premières expositions, portant sur l'apport réciproque de la vidéo et de la performance, d'après les recherches effectuées :

« *It differs from the simple documentation of a performance in that artists design their performances specifically for the architectural space of video, creating an interaction between artist, camera and viewer. PERFORMANCE VIDEO has come to mean an action composed and limited within the shallow focal area directly in front of the video camera. This exhibition brings together several different tendencies in performance video for the first time.* »²¹⁸

L'exposition est composée en six programmes de quarante à soixante minutes chacun, présentés en continu, avec des œuvres vidéographiques d'artistes tels que Vito Acconci, Laurie Anderson, Trisha Brown, Terry Fox, Howard Fried, Joan Jonas,

²¹⁷ MoMA. (1970). Press release, *Summargarden*. Repéré en version papier dans les MoMA Archives du Museum of Modern Art. Consulté le 28 octobre 2016.

²¹⁸ MoMA. (1982). Press release, *Performance Video Exhibition at MoMA*. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_press-release_332933.pdf. Consulté le 22 janvier 2019.

Richard Serra, John Strugeon et William Wegman. Quelques mois plus tard, se tiennent au P.S.1 le projet *Performance: Performance From the 60's* (1983), avec des propositions de John Cage, Simone Forti, Dick Higgins et Alison Knowles, entre autres, et *Spring Dance Series: Dance Environments: New Collaborations Between Dancers and Visual Artists* (1983). L'exposition *PERFORMANCE VIDEO* est reconduite en 1983 avec un autre programme de six vidéos, cette fois de Randy and Berenicci, Kenneth Robins, John Sanborn ainsi que John Sturgeon. Entre 1984 et 1988, la *Spring Dance Series* se déploie annuellement entre le MoMA et le P.S.1 présentant tour à tour : *Frontline: Dance and Social Commentary* (1984), *Dance and Popular Culture* (1985), *Shared and Borrowed Images: Cross-Cultural Influences in Contemporary Dance* (1986), *He/She: Love, Sex and Gender* (1987) et la *Spring Dance Series: Barbones Dancing* (1988).

Enfin, en 1989, le MoMA présente l'une des premières rétrospectives de *Fluxus*, intitulée *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silvermann Collection* (1989) :

« *In conjunction with the exhibition, a program of Fluxus films will be shown on November 14 and 15 (film program attached). Drawn from the preeminent Gilbert and Lila Silverman Collection of Fluxus material, the exhibition features works by George Brecht, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik, Daniel Spoerri, and Ben Vautier, among others. It includes such diverse records as instruction drawings, correspondence, notations, photographs, prototypes, and films.* »²¹⁹

D'ailleurs, les œuvres composant cette exposition s'avèrent maintenant réparties à travers le fonds *The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives*, consulté dans le cadre de ce projet de recherche.

3.1.3. La diffusion de la performance au MoMA de 1990 à aujourd'hui

La deuxième performance de la série *PROJECTS*, initiée en 1971, est présentée, quoique vingt ans plus tard, de novembre à décembre 1998. Le MoMA décrit

²¹⁹ MoMA. (1988). Press release, *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_press-release_327519.pdf. Consulté le 5 janvier 2017.

Projects 65: Maurizio Cattelan comme suit : « *Cattelan's project consists of an actor, elaborately masked and costumed as a caricature of Picasso in his later years. [...] the actor will mingle with Museum visitors, silently greeting and shaking hands with them* »²²⁰. Cette performance fonctionne sur le principe de la délégation, avec l'usage d'un acteur, et annonce à sa manière un tournant de diffusion dans lequel le MoMA s'engage officiellement au début du 21^e siècle.

En 2006, le MoMA instaure le *Department of Media*, d'après le *Film Department*, auquel s'ajoute une division vouée à la performativité et à l'immatérialité. L'institution s'investit, moins de trois ans après, en 2009, dans un véritable tournant pour la performance et la danse avec la création du *Department of Media and Performance Art*. À cet effet, Claire Bishop souligne (2014) :

« *Since 2009, The Department of Media and Performance Art collects, exhibits, and preserves time-based art. The Museum began to pioneer the collection and exhibition of time-based art in the 1960s and established the Department of Media in September 2006. Its holdings date from approximately 1960 to the present.* »²²¹

Le *Department of Media and Performance Art* est une refonte du *Department of Media*. Il a sous sa responsabilité la muséalisation de la performance, par la sélection, la conservation — thésaurisation — et la diffusion de celle-ci. Le département focalise sur la performativité, et non plus sur la théâtralité et la documentation d'archives, comme c'était précédemment le cas. Le département gère également tout ce qui est basé « sur le temps » — *time-based art* — œuvres cinématographiques, vidéographiques ou sonores²²² :

« *The Performance Program is part of MoMA's increased focus on the historical as well as the contemporary practice of performance-based art. The*

²²⁰ MoMA. (1998). Press release, *Projects 65: Maurizio Catterlan*. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_press-release_386976.pdf. Consulté le 8 janvier 2017.

²²¹ Bishop, C. (2014). « The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney ». *Dance Research Journal*, vol. 46, no. 3. p. 64.

²²² MoMA. (2009). Collection, Curatorial Departments, *Media and Performance Art*. Repéré à : <http://moma.org/collection/about/curatorial-departments/media-performance-art>. Consulté le 18 juillet 2016.

ongoing series brings documentation and reenactments of historic performances, thematic group exhibitions, solo presentations, and original performance works to various locations throughout the Museum. »²²³

En janvier 2009, le MoMA se spécialise dans la reconstitution de performances, via le programme *Performance Exhibition Series* (2009-2011) : « *Performance Exhibition Series is a two-year series of exhibitions that bring installations documenting past performances, live re-enactments of historic performances, and original performance pieces to various locations throughout the Museum* »²²⁴. Organisée par Klaus Biesenbach et Jenny Schlenzka, alors conservateur et assistante à la conservation de ce dernier au sein du *Department of Media and Performance Art*, la série se compose de quinze performances²²⁵. La *Performance Exhibition Series*, qui vise à réactualiser des performances et chorégraphies historiques en plus de présenter de toutes nouvelles propositions, s'insère régulièrement à des expositions comme *Staging Action: Performance in Photography since 1960* (2011), par exemple. Suite à leurs représentations respectives dans le cadre du programme, la documentation de *Trio A* (1978) de Yvonne Rainer, et les performances *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for a Prepared Piano* (2008) de Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, et les *Dance Constructions* (1960-1961) de Simone Forti, intègrent la collection par le biais du département. La dernière performance du programme est présentée en février 2011, plus de deux ans après la diffusion de la première performance en 2009.

Du 14 mars au 31 mai 2010, le MoMA présente *Marina Abramović: The Artist Is Present* (2010). Cette rétrospective, retraçant la carrière prolifique d'Abramović,

²²³ MoMA. (2015). What's on, *Performance*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/events/788>. Consulté le 12 avril 2019.

²²⁴ MoMA. (2009). Press release, *Performance Exhibition Series*. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_press-release_387196.pdf. Consulté le 4 février 2018.

²²⁵ Les quinze performances de la *Performance Exhibition Series* sont *Performance 1: Tehching Hsieh* ; *Performance 2: Simon Forti* ; *Performance 3: Trio A by Yvonne Rainer* ; *Performance 4: Roman Ondák* ; *Performance 5: Mark Leckey* ; *Performance 6: Fischerspooner* ; *Performance 7: Mirage by Joan Jonas* ; *Performance 8: William Kentridge: I am not me, the horse is not mine* ; *Performance 9: Allora & Calzadilla* ; *Performance 10: Alison Knowles* ; *Performance 11: On Line/Trisha Brown Dance Company* ; *Performance 12: On Line/Marie Cool and Fabio Balducci* ; *Performance 13: On Line/Anne Teresa De Keersmaeker* ; *Performance 14: On Line/Ralph Lemon* et finalement, *Performance 15: On Line/Xavier Le Roy*.

regroupe une cinquantaine d'œuvres élaborées sur plus de quatre décennies d'interventions. Une nouvelle proposition exclusivement réfléchit pour la durée de l'exposition — pendant trois mois, et ce, huit heures par jour. *The Artist Is Present* comporte en outre un nombre important de performances originellement présentées par l'artiste elle-même et qui, pour cette exposition, le sont via le procédé de la délégation.

Par la suite, le Musée poursuit son engagement envers la performance, mais avec des projets de moindre envergure comparativement à l'exposition consacrée à Abramović. Du 16 avril au 10 mai 2012, dans le cadre de l'exposition *Ecstatic Alphabets/Heaps of Language*, la programmation de performances *Words in the World* est proposée²²⁶. Elle explore l'interdisciplinarité du langage par l'entrelacement de structures politiques, poétiques et linguistiques. D'après cette thématique, la performance *Alphabet* (2005-2012) de Paulina Olowaska est réactualisée à l'extérieur dans l'Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden du MoMA — à la façon des *Summergarden* de l'époque —, entouré d'œuvres de Gaston Lachaise, ainsi qu'à l'intérieur de l'Atrium, devant une œuvre d'Ellsworth Kelly. La série d'actions, pleinement intégrée aux divers espaces du Musée, se poursuit avec *Countdown Performance* (2007-2012) de Nora Schultz et Ei Arakawa dans le jardin et la *Bauhaus Staircase*, et ce, sur une période de plus de cinq ans. *Five Sisters* (1981-2011) et *Espahor ledet ko Uluner !* (1973-2011) de Guy de Cointet, y sont également présentées et collectionnées par le musée la même année²²⁷.

En 2014, du 17 août au 7 septembre, le MoMA et le PS1, en relation de l'exposition *James Lee Byars: 1/2 an Autobiography*, une série de six performances s'insère dans six différents espaces du MoMA : dans les vestibules ou le jardin, ainsi que le The Donald B. and Catherine C. Marron Atrium. Chacune des performances est reconstituée par des performeurs ou danseurs professionnels. Des objets offerts au

²²⁶ MoMA. (2012). Press release, *Words in the World*. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_press-release_389332.pdf. Consulté le 28 septembre 2018.

²²⁷ *Idem*.

Musée par James Lee Byars en 1966 sont aussi réactualisés²²⁸. Du 2 octobre au 1^{er} décembre, le MoMA PS1 présente *Retrospective*, consacrée à Xavier LeRoy. Le Musée ouvre de nouvelles possibilités d'interaction et d'interrelation spatiotemporelle avec la danse. Le Roy réactive des chorégraphies réalisées entre 1994 et 2010, *Product of Circumstances* (1999) notamment, en les consolidant en un nouvel ensemble²²⁹.

L'année suivante, en 2015, le MoMA présente *The Concept of Dust, or How do you look when there's nothing left to move?* (2015) d'Yvonne Rainer. La chorégraphie incorpore l'œuvre de la collection *The Sleeping Gypsy* (1897) de Henri Riysseay²³⁰. Cette initiative démontre une différente approche de la collection et la volonté de son utilisation par le biais de la performance ou de la danse afin d'« animer » celle-ci. Entre le 11 septembre 2015 et le 1^{er} janvier 2016, dans le cadre de l'exposition *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980* le MoMA orchestre 48 représentations de la performance *Time* (1970) de David Lamelas²³¹. Des performeurs-animateurs embauchés pour les besoins invitent le public à se mettre en file, environ soixante secondes, à l'extérieur de l'entrée d'une galerie, de sorte à suggérer le temps d'attente. *Time* est subséquemment acquise par le Musée en 2017. Le MoMA poursuit l'idée des séries de performances avec les 29 représentations de *PLASTIC* (2016) de Maria Hassabi. Chaque jour, pendant les heures d'ouverture, du 21 février au 20 mars 2016, les danseurs se déplacent sur les étages du Musée et ses escaliers²³². *PLASTIC* révisé la durée d'une performance, comme l'a fait autrement

²²⁸ MoMA. (2014). Calendar, Performance, *James Lee Byars*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/performance/1459?locale=en>. Consulté le 28 septembre 2018.

²²⁹ MoMA. (2014). Calendar, Exhibitions and events, *Xavier Le Roy, Retrospective*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/exhibitions/3731?locale=en>. Consulté le 29 septembre 2018.

²³⁰ MoMA. (2015). Calendar, Exhibitions and events, *Yvonne Rainer, The Concept of Dust, or How do you look when there's nothing left to move?*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/exhibitions/1514>. Consulté le 29 septembre 2018.

²³¹ MoMA. (2015). Calendar, Exhibitions and events, *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/exhibitions/1532?>. Consulté le 29 septembre 2018.

²³² MoMA. (2016). Calendar, Exhibitions and events, *Maria Hassabi: PLASTIC*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/events/1885?locale=de>. Consulté le 23 septembre 2018.

Marina Abramović, dans la performance éponyme de l'exposition *The Artist Is Present* en 2010. Du 27 au 31 octobre 2016, le chorégraphe français Jérôme Bel est également invité par le MoMA à participer à *Artist's Choice*, série d'expositions inaugurée en 1989 qui, périodiquement, convie des artistes à réorganiser des œuvres tirées de la collection. Premier chorégraphe à participer, Bel, choisit de se concentrer sur les membres du personnel afin de transformer son exposition en une série de gestes chorégraphiés et dansés par les employés des divers départements du Musée. En l'occurrence, la *Dance Company* relève de la communauté généralement moins visible du personnel et renverse temporairement la tension de l'habituelle hiérarchisation institutionnelle des postes et départements²³³. *Artist's Choice: Jérôme Bel/MoMA Dance Company* est dansée à neuf reprises dans l'Atrium.

En 2017, le MoMA présente du 17 au 31 janvier *Massacre: Variations on a Theme* (2017), une nouvelle commande majeure d'une performance polyphonique réalisée par Alexandra Bachzetsis²³⁴. La performance est principalement présentée en soirée en raison de certaines séquences de nudité. Anne Teresa De Keersmaeker propose *Work/Travail/Arbeid* (2017), une exposition-événement qui interroge les principes de l'exposition et de la chorégraphie : « *Can choreography be performed in the form of an exhibition?* »²³⁵. Pour répondre à cette question, elle réinterprète la chorégraphie *Vortex Temporum* (2013) en une version abrégée, spécialement intégrée à l'espace de l'Atrium sur une durée de cinq jours. L'œuvre est une suite logique à *Performance 13: One Line/Anne Teresa De Keersmaeker*, diffusée dans le cadre du *Performance Program* en 2011. Quant à elle, Andrea Fraser réitère sa performance *May I Help You?* (1991-2013) en trois occurrences dans le cadre de l'exposition *WHY PICTURES NOW*

²³³ MoMA. (2016). Brochure, *Artist's Choice: Jérôme Bel / MoMA Dance Company*. Repéré à : http://moma.org/d/pdfs/W1siZiZlsljWMTYvMTAvMDUvMWRpCHZicWI4aF9KZXJvbWVCZWxfQnJvY2h1cmVfMTZfRklOUwucGRml1d/JeromeBel_Brochure_16_FINAL.pdf?sha=407b6a1af39493f7. Consulté le 30 octobre 2016.

²³⁴ MoMA. (2017). Calendar, Exhibitions and events, *Alexandra Bachzetsis's Massacre: Variations on a Theme*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/performance/3625>. Consulté le 21 avril 2018.

²³⁵ MoMA. (2017). Calendar, Exhibitions and events, *Anne Teresa De Keersmaeker: Work/Travail/Arbeid*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/exhibitions/1626>. Consulté le 23 avril 2018.

(2017) de Louise Lawler. Après avoir accepté une attente en file, les visiteurs ont droit à un monologue de vingt minutes d'un pseudo employé²³⁶. En marge de l'exposition *Robert Rauschenberg: Among Friends* (2017), consacrée aux collaborations artistiques de Rauschenberg avec les chorégraphes de l'avant-garde, sont présentées *You Can See Us* (1995) de Trisha Brown ; *Three Epitaphs* (1956) et *Tracer* (1962) de Paul Taylor ; *Changeling* (1958), *Excerpts from Antic Meet* (1958), de même que *Travelogue* (1977) de Merce Cunningham²³⁷. Sinon, dans le cadre de l'exposition *Louise Bourgeois: An Unfolding Portrait* (2017), l'artiste-saxophoniste Matana Roberts interprète des pièces musicales improvisées, en circulant autour l'effarante œuvre *Spider (Cell)* (1997) de Louise Bourgeois. Le programme *VW Sunday Sessions* présente la première de *Problems* (2017), une nouvelle œuvre de la chorégraphe Kim Brandt. En se déplaçant dans l'espace, 16 performeurs exécutent des partitions basées sur le mouvement qui relie leur interprétation spatiotemporelle d'un ensemble de structures cinétiques créées spécifiquement pour le *VW Dome* du PS1²³⁸.

Du 16 septembre 2018 au 3 février 2019, l'exposition d'archives *Judson Dance Theater: The Work is Never Done* reconstitue adroitement le contexte des années 1960 où des artistes se réunissent à la Judson Memorial Church, une congrégation protestante engagée socialement à Greenwich Village à New York : « *The Judson artists investigated the very fundamentals of choreography, stripping dance of its theatrical conventions [...]* »²³⁹. À travers l'exposition, une exhaustive programmation

²³⁶ MoMA. (2017). Calendar, Exhibitions and events, *Andrea Fraser Presents May I Help You?*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/events/3095>. Consulté le 26 avril 2018.

²³⁷ MoMA. (2017). Calendar, Exhibitions and events, *Robert Rauschenberg Among Friends*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/exhibitions/3634>. Consulté le 23 avril 2018.

²³⁸ MoMA. (2017). Calendar, Exhibitions and events, *Kim Brandt, Problems*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/events/3840>. Consulté le 28 septembre 2018.

²³⁹ Les artistes de cette exposition sont George Brecht, Trisha Brown, John Cage, Al Carmines, Lucinda Childs, Philip Corner, Merce Cunningham, Diane Di Prima, Bill Dixon, Rosalyn Drexler, Judith Dunn, Simone Forti, Gene Friedman, David Gordon et Anna Halprin. Lawrence Halprin, Alex Hay, Deborah Hay, Fred Herko, Tempête De Hirsch, Jill Johnston, LeRoi Jones, Allan Kaprow, Fred McDarrah, Robert Morris, Claes Oldenburg, Aileen Passloff, Steve Paxton, Rudy Perez, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Elaine Summers, Cecil Taylor, Stan VanDerBeek, James Waring, Robert Whitman, Phyllis Yampolsky et La Monte Young.

de performances et de danses — chorégraphies — consacrée à Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti, David Gordon, Deborah Hay, Steve Paxton et Yvonne Rainer, entre autres, dans le Donald B. and Catherine C. Marron Atrium, est présentée quotidiennement. Les *Dance Constructions* (1960-1961) de Forti et *Trio A* (1966-1978) de Rainer, œuvres chorégraphiques présentées à la Judson et aujourd'hui collectionnées par le MoMA, sont reconstituées à travers des documents d'archives qui témoignent des représentations passées.

3.1.4. Les acquisitions des performances au MoMA

Le Museum of Modern Art effectue sa première acquisition de performance en 2008 seulement, et ce, bien que l'institution démontre un intérêt remarqué pour la performance depuis les années 1930 avec l'intégration progressive de documentation de danse et de théâtre, puis de performance, plus tardivement, dans ses archives. L'addition de *Kiss* (2003) de Tino Sehgal dans la collection du Musée en 2008 atteste de son tournant envers l'acquisition de la performance, au-delà de celle de documents d'archives, avec l'instauration, moins d'un an après, du *Department of Media and Performance Art*. Entre 2008 et 2017, le MoMA procède à la muséalisation de vingt-six performances de plus d'une douzaine d'artistes. Les acquisitions des œuvres résultent généralement d'une première diffusion de celles-ci au Musée par l'entremise des différents programmes. Le MoMA, d'après certains cas²⁴⁰, effectuerait alors la présentation de performances pour ensuite les ajouter dans sa collection en des délais variant d'une à six années. Les performances acquises comprennent, à l'exception de celle de Sehgal, une documentation ou encore une base matérielle sous la forme d'objets — ou d'installations.

²⁴⁰ Ces cas sont ceux de Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, Guy de Cointet, Simone Forti, David Lamelas, Roman Ondák et Tino Sehgal, notamment.

Tableau 1. Les acquisitions de performances du MoMA

Artiste	Titre	Année	Numéro d'acquisition	Département	Année d'acquisition	Médium
Tino Sehgal	<i>Kiss</i>	2003	MoMA #592.2008	Media and Performance Art	2008	Performance
Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla	<i>Stop, Repair, Pepare: Variations on Ode to Joy for a Prepared Piano, No. 1</i>	2008	MoMA #369.2009	Media and Performance Art	2009	Performance et un piano Bechstein préparé
Roman Ondák	<i>Measuring the Universe</i>	2007	MoMA #375.2009	Media and Performance Art	2009	Performance
Michelangelo Pistoletto	<i>Seventeen Less One</i>	2008	MoMA #1668.2009	Media and Performance Art	2009	Performance et sept miroirs
Andrés Jaque	<i>Ikea Disobedients</i>	2011	MoMA #156.2012	Architecture and Design	2012	Performance et des objets Ikea
Guy de Cointet	<i>GSBHNFOUT</i>	1971	MoMA #611.2012	Media and Performance Art	2012	Performance et installation
Guy de Cointet	<i>The brilliant artist Huzo Lumnst presents her new work: CIZEGOH TUR ND JMB</i>	1973	MoMA #612.2012	Media and Performance Art	2012	Performance et installation
Guy de Cointet	<i>At Sunrise a Cry Was Hear... or The Halved Painting</i>	1974	MoMA #613.2012	Media and Performance Art	2012	Performance et installation
Guy de Cointet	<i>Sophie Rummel</i>	1974-1975	MoMA #615.2012	Media and Performance Art	2012	Performance et installation
Guy de Cointet	<i>Two Drawings</i>	1977	MoMA #617.2012	Media and Performance Art	2012	Performance et installation

Guy de Cointet	<i>Going to the Market</i>	1978	MoMA #618.2012	Media and Performance Art	2012	Performance et installation
Guy de Cointet	<i>A New Life</i>	1981	MoMA #620.2012	Media and Performance Art	2012	Performance et installation
Kevin Beasley	<i>I Want My Spot Back</i>	2011-2012	MoMA #1108.2014	Media and Performance Art	2014	Performance et 39 pistes a cappella traitées
Pietro Roccasalva	<i>The Seven Sleepers</i>	2013	MoMA #218.2014	Media and Performance Art	2014	Performance et installation
Alex Schweder et Ward Shelley	<i>Counterweight Roommate</i>	2011	MoMA #103.2015	Architecture and Design	2015	Performance et installation
Tania Bruguera	<i>Untitled (Havana, 2000)</i>	2000	MoMA #303.2015	Media and Performance Art	2015	Performance, installation et vidéo
Simone Forti	<i>Censor</i>	1961	MoMA #1761.2015	Media and Performance Art	2015	Performance avec une poêle en métal, des vis et du son
Simone Forti	<i>From Instructions</i>	1961	MoMA #1764.2015	Media and Performance Art	2015	Performance avec une corde
Simone Forti	<i>Hangers</i>	1961	MoMA #1765.2015	Media and Performance Art	2015	Performance avec une corde
Simone Forti	<i>Huddle</i>	1961	MoMA #1766.2015	Media and Performance Art	2015	Performance
Simone Forti	<i>Platforms</i>	1961	MoMA #1767.2015	Media and Performance Art	2015	Performance avec deux boîtes de contreplaqué
Simone Forti	<i>Roller Boxes</i>	1960	MoMA #1768.2015	Media and Performance Art	2015	Performance avec trois boîtes de contreplaqué sur roues et trois cordes

Simone Forti	<i>See Saw</i>	1960	MoMA #1769.2015	Media and Performance Art	2015	Performance avec une bascule de contreplaqué
Simone Forti	<i>Slant Board</i>	1961	MoMA #1770.2015	Media and Performance Art	2015	Performance avec une rampe de contreplaqué et des cordes
Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla	<i>Fault Lines</i>	2013	MoMA #1348.2016	Media and Performance Art	2016	Performance avec deux jeunes chanteurs sopranos et dix roches métamorphiques
David Lamelas	<i>Time</i>	1970	MoMA #674.2017	Media and Performance Art	2017	Performance et une photographie

3.2. La Tate Modern de Londres

La Tate Modern est située à Londres, à Bankside, en Angleterre. Cette division de la Tate Britain est officiellement instituée en 2000 après l'annonce de l'intention du Musée d'inaugurer une institution dédiée à l'art moderne et l'art contemporain international. L'organisation de la Tate regroupe également la Tate Britain (art britannique, fondée 1897), la Tate Liverpool (art moderne et contemporain international et britannique, fondée en 1988) et la Tate St Ives (art moderne britannique, fondée en 1983). La collection de la Tate Modern provient de la Tate Britain (nommée Tate Gallery jusqu'en 2000).

3.2.1. La diffusion de la performance à la Tate Modern de 1990 à aujourd'hui

L'intérêt de la Tate pour la présentation de la performance remonte à 1968. La première performance répertoriée est *Unscheduled Action* (1968) de Stuart Brisley et

Peter Sedgley. Cette « *action-happening* »²⁴¹ est proposée en l'honneur du sculpteur français César. En 1971, Robert Morris offre une série d'installations immersives et participatives dans l'exposition portant son nom, *Robert Morris* : « [...] *Audiences seemed to delight in testing themselves and the objects but they were also getting hurt navigating what one critic referred to as the Action Sculpture* »²⁴². D'autres expositions incluant des événements ponctuels se succèdent : *Seven Exhibitions* (1972) avec les performances *Trouser Word Piece* (1972) de Keith Arnatt et *Information Action* (1972) de Joseph Beuys ; *Two European Artists: Yves Klein and Piero Manzoni* (1974) avec Klein et Manzoni ; *Performance, Installation, Video, Film* (1981) avec la participation d'une vingtaine d'artistes, dont Vito Acconci, Marc-Camille Chaimowicz, Tim Head et Bruce Naumann ; puis *Performance Art and Video Installation* (1987)²⁴³.

En 2000, lors de l'inauguration de la Tate Modern, le colossal Turbine Hall²⁴⁴ est dévoilé. Conçu pour des commandes d'œuvres monumentales, l'espace est aussi voué à la diffusion de performances. L'institution instaure, en 2003, *Tate & Egg Live*, en collaboration avec la Egg Bank. Sur une durée de neuf mois, une série innovante d'événements en direct réunissant diverses pratiques — la danse, la musique et le théâtre, entre autres — est présentée. La même année, Catherine Wood, historienne de l'art spécialisée en performance, est nommée conservatrice de l'*International Art (Performance)* afin de mettre de l'avant l'acquisition et la programmation d'œuvres performatives au Musée.

En 2003, l'institution instaure *Live Culture*, une exposition en collaboration avec le *Live Art Development Agency*, associant patriciens et théoriciens pour examiner

²⁴¹ Restany, P. (1968). « Modern Magic at the Tate ». *Studio International*, juin 1968, vol. 175, no. 901. p. 332-333.

²⁴² Gosling, N. (1971). « The 'Have-a-Go' Show ». *Observer Review*, 2 mai 1971. p. 29.

²⁴³ Ces expositions ont été répertoriées d'après des recherches dans les communiqués de presse de la Tate.

²⁴⁴ Tate. (2019). Tate Modern, Visit, *The Turbine Hall*. Repéré à : <http://tate.org.uk/visit/tate-modern/turbine-hall>. Consulté le 12 juin 2019.

l'intérêt envers la présentation de pratiques performatives au musée²⁴⁵. La publication *Live: Art and Performance* (2004), dirigée par le conservateur britannique Adrian Heathfield, retrace les résultats de cette initiative.

En 2004, la Tate Modern procède à l'acquisition de sa première performance, *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák : « [...] Good Feelings in Good Times was the first performance work to be included in the national collection »²⁴⁶. S'ensuit de la muséalisation de l'œuvre *This is propaganda* (2002), signée par Tino Sehgal, qui constitue une entrée controversée dans la collection puisque la préservation de cette œuvre s'effectue strictement par transmission orale. Les acquisitions d'Ondák et de Sehgal sont respectivement montrées pour la première fois à la Tate en 2007 et 2006.

En 2006, la Tate Modern annonce sa collaboration avec le service de finances UBS pour instaurer deux programmes fondés sur la diffusion de la performance : *UBS Openings: Saturday Live* et *The Long Weekend*. En mai, le Musée, par l'entremise de ces programmes, présente des *reenactments* d'œuvres reconnues comme *Merma Never Dies* (1978) de Joan Baixas et Joan Miró, ou encore, *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) de Trisha Brown. Suivant ces *UBS Openings*, le collectif des Guerrilla Girls propose *Your Cultural Consciousness* (2006), une intervention qui critique l'inégalité des politiques d'acquisition et l'importance accordée à la femme dans les collections muséales.

La *Tate Triennial 2006: New British Art*, commissariée par la conservatrice Beatrix Ruf, inaugure sa troisième édition du 1^{er} mars au 14 mai 2006. Durant les deux premières semaines de mars, des œuvres performatives de la collection sont diffusées

²⁴⁵ Tate. (2003). Tate Modern, Exhibition, *Live Culture*. Repéré à : <http://tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/live-culture>. Consulté le 29 août 2016.

²⁴⁶ Baniotopoulou, E. (2009). Tate Modern, Art & Artists, *Roman Ondák, Good Feelings in Good Times*. Repéré à : <http://tate.org.uk/art/artworks/ondak-good-feelings-in-good-times-t11940>. Consulté le 28 avril 2019.

avec d'autres, spécialement commandées pour la triennale. Interprétée quotidiennement, *This is propaganda* (2002) de Sehgal est la performance phare.

En 2007, avec l'événement *Actions and Interruptions*, issu du programme *UBS Openings: Saturday Live*, des performances « situationnelles » se succèdent. Elles regroupent des initiatives retraçant les impacts d'actions qui subvertissent subtilement les comportements habituels attendus dans un musée. Les propositions *Clap in Time (All the People at Tate Modern)* (2007) de Nina Beier et Marie Lund, *The Crowd* (2007) de Dora Garcia, *Following Piece (with Evo's sweater)* (2007) de Mario Garcia Torres, *Kissing Through Glass* (2007) de Jiří Kovanda et *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák sont présentées²⁴⁷.

D'octobre 2007 à janvier 2008, l'exposition *The World as a Stage* rassemble des artistes alliant mises en scène théâtrales et performances dramaturgiques, avec Pawel Althamer, Cezary Bodzianowsky, Ulla von Brandenberg, Jeremy Deller, Trisha Donnelly, Geoffrey Farmer, Andrea Fraser, Dominique Gonzalez-Foerster, Jeppe Hein, Renata Lucas, Rita McBride, Roman Ondák, Markus Schinwald, Tino Sehgal, Catherine Sullivan et Mario Ybarra Jr.²⁴⁸.

L'année 2008 est lancée avec le *USB Opening: Living Currency*, organisé par le commissaire indépendant Pierre Bal-Blanc. Les œuvres performées simultanément négocient les rapports au corps et à l'espace. Exécutées dans le Turbine Hall, les propositions emploient divers procédés, dont la reconstitution et la délégation. *Tatlin's Whisper #5* (2008) de Tania Bruguera y est présentée pour la première fois, pour être acquise l'année suivante. Sont également diffusées *Ein Ding Mehr (One More Thing)* (2008) de Prinz Gholam, *Delivering Facts, Producing Tears* (1998) de Sanja Iveković, *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák, et *A Wall Pitted* et *Single Air*

²⁴⁷ Tate. (2007). Performance at Tate, *Saturday Live: Actions and Interruptions*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/resources/documents/actions-interruptions>. Consulté le 10 mars 2017.

²⁴⁸ Tate. (2007). Tate Modern, Exhibitions and Events, *The Word as a Stage*. Repéré à : <http://tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/world-stage>. Consulté le 10 mars 2017.

Rifle Shot (1969) de Lawrence Weiner, parmi d'autres²⁴⁹. Le 29 mars 2008, le *USB Openings: Saturday Live — Happening Again*, présente la reconstitution d'illustres *happenings* d'Allan Kaprow : *Fluids* (1967) et *Scales* (1971). Or, au moyen de la délégation, les performeurs reproduisent des partitions de Kaprow à même la rive et le pont Millennium, à l'extérieur de la Tate Modern²⁵⁰. Du 24 au 25 mai, le programme *UBS Openings: The Long Weekend — States of Flux* est organisé d'après des expérimentations du mouvement *Fluxus* avec la participation de George Brecht, Philip Higgins, Joe Jones, Bengt af Klintberg, Milan Knížák, Alison Knowles, Takehisa Kosugi, George Maciunas, Larry Miller, Ben Patterson, Mieko Shiomi, Yasunao Tone, Ben Vautier, Robert Watts, puis Emmett Williams, notamment. Le 27 septembre 2008, avant l'ouverture du Tanks prévue pour 2012, Bonnie Camplin et Paulina Olowska présentent *Usher We, Down There* (2008) à même cet espace de diffusion dédié à la performance dans le cadre d'*UBS Openings: Saturday Live*.

La proposition *Product of Circumstances* (1999) de Xavier Le Roy est « dansée » sur la passerelle du Turbine Hall de la Tate Modern, les 20 et 21 février 2009, dans le cadre de *UBS Openings: Saturday Live — Characters, Figures and Signs: Choreography as 'Doing' and 'Saying'*²⁵¹. Le Roy utilise la forme d'une conférence-performance pour combiner les méthodes artistiques et scientifiques et explorer les divergences et ressemblances entre celles-ci. À la performance s'ajoutent des artistes — et chorégraphes — invités tels que Jérôme Bel, Bojana Cvejić, Robert Morris, Tino Sehgal, Marten Spanberg, et Catherine Sullivan qui expérimentent les notions de geste et de communication non-verbale.

²⁴⁹ Tate. (2016). Tate Research Publication, *Performance at Tate: Into the Space of Art*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies>. Consulté le 23 février 2019.

²⁵⁰ Gormley, C. (2016). Tate, Publication, *Performance At Tate: Into the Space of Art, Allan Kaprow*. Récupéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/allan-kaprow>. Consulté le 25 septembre 2018.

²⁵¹ Epps, P. (2016). Tate, Publication, *Performance At Tate: Into the Space of Art, Xavier Le Roy*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/xavier-le-roy>. Consulté le 14 juillet 2019.

Du 16 au 19 octobre 2010, *Trisha Brown: Early Works* célèbre rétrospectivement les quarante ans de carrière de la Trisha Brown Dance Company avec la présentation de chorégraphies dans le Turbine Hall ponctuée de projections.

En 2011, Roman Ondák réitère *Measuring the Universe* (2007), une performance participative. L'artiste invite les visiteurs du Musée à dessiner une marque à la hauteur de leur taille, avec leur nom et la date, construisant progressivement une constellation de plus de 90 000 traces référentielles²⁵². Les 18 et 19 mars, l'événement *Push and Pull* est organisé et présenté à la Tate Modern, au MUseum MOderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK) et au Tanzquartier Wien à Vienne. Inspirés de l'œuvre d'Allan Kaprow, les artistes Gregg Bordowitz, Ruth Buchanan, Andrew Geyer, Mélanie Gilligan, Florian Hecker, Mark Leckey, Josiah McElheny, Rabih Mroué et Sarah Pierce, revisitent historiquement et théoriquement ce *happening* marquant.

Le 18 juillet 2012, la Tate Moderne ouvre officiellement l'espace du Tanks, une extension de la Tate Modern vouée à la diffusion de l'art vivant — « *live art* »²⁵³ — et d'installations intégrées au contexte singulier des lieux. En 2012, également, la Tate et le constructeur automobile BMW forment un important partenariat qui conduit aux programmes *BMW Tate Live* et *Performance Room*. Ce dernier présente en direct des performances commandées et conçues exclusivement pour la diffusion simultanée en ligne. En 2012, la McAulay Gallery de la Tate Modern devient le site du premier événement, *The Tate's YouTube Channel*. Les performances déployées en salle sont retransmises via la chaîne YouTube. La série est par la suite reconduite chaque année, jusqu'en 2015, avec la participation de Jérôme Bel, Pablo Bronstein, Harrell Fletcher et Emily Roysdon en 2012 ; de Liu Ding, Joan Jonas, Meiro Koizumi, Nicoline Van Harskamp, Ragnar Kjartansson et Daniel Linehan en 2013 ; d'Alexandra Bachzetsis, Bojana Cvejić, Selma et Sofiane Ouissi ainsi que Nora Schultz et Cally Spooner en

²⁵² Finbow, A. (2016). Tate, Publication, *Performance At Tate: Into the Space of Art, Roman Ondák, Measuring the Universe*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/roman-ondak-measuring-universe>. Consulté le 14 août 2019.

²⁵³ Tate. (2019). Tate Modern, Visit, *The Tanks*. Repéré à : <http://tate.org.uk/visit/tate-modern/tanks>. Consulté le 21 février 2019.

2014 ; et, enfin, de Mary Reid Kelley, Otobong Nkanga, Naufus Ramírez-Figueroa et Michael Smith en 2015. Plus de 300 000 téléspectateurs se sont joints à l'expérience virtuelle.

En octobre 2014, sur une période de plus de deux ans, est lancé *Performance at Tate: Collecting, Archiving and Sharing Performance and the Performative*, une initiative majeure visant à documenter et à interroger le rôle de la performance — sous toutes ses formes — dans l'histoire de l'art moderne et contemporain, en prenant pour appui les performances réalisées à la Tate depuis 1968. La recherche est dirigée par la professeure Gabriella Giannachi de l'Université d'Exeter en Angleterre, Catherine Wood, conservatrice principale du département *International Art (Performance)* et Jennifer Mundy, responsable de la recherche sur les collections à la Tate. L'œuvre *Strangers* (2009) d'Amalia Pica est également acquise cette année-là, en prévision de sa présentation à l'ouverture du nouveau bâtiment de la Tate Modern, la Switch House²⁵⁴.

Le 18 avril 2015, en solidarité envers Tania Bruguera, qui était alors détenue à Cuba, la Tate Modern organise une version de deux heures de *Tatlin's Whisper #6* (2009). Les visiteurs s'expriment, chacun durant une minute, devant un microphone, pour exercer leur droit à la liberté d'expression. Les 15 et 16 mai 2015, le Musée se transforme temporairement. *Boris Charmatz's Dancing Museum* avec l'événement *If Tate Modern was Musée de la danse?* présente une gamme des possibilités chorégraphiques de Charmatz, exécutées par des artistes invités pour l'occasion.

En 2016, après plus de deux ans de recherche, la Tate Modern lance *Performance at Tate: Into the Space of Art*, une publication en ligne incluant des essais, des études de cas spécifiques d'œuvres collectionnées par le Musée, ainsi qu'une chronologie qui recense les œuvres performatives acquises et présentées depuis 1968. La même année, entre le 13 juin et le 24 juillet, la Tate Modern diffuse cinq œuvres de la collection pour l'ouverture du Switch House. Les cinq performances sont diffusées à

²⁵⁴ Tate. (2016). Tate Modern, Exhibitions and Events, *Switch House*. Repéré à : <http://tate.org.uk/whats-on/tate-modern/tour/bsl-tour-switch-house-architecture>. Consulté le 12 juillet 2019.

répétition, les unes après les autres, jour après jour : *Tatlin's Whisper #5* (2008) de Tania Bruguera ; *Time* (1970) de David Lamelas ; *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák ; *Strangers* (2008) d'Amalia Pica ; et *This is propaganda* (2002) de Tino Sehgal. Puis, pour l'exposition permanente *Performer and Participant* (2016), les galeries du troisième étage de la Switch House sont entièrement consacrées à la performance. L'exposition présente des traces de performances de Marina Abramović, Rebecca Horn, Suzanne Lacy, et Helio Oiticica, entre autres, en plus d'installations à activer par les visiteurs. Au centre des galeries est présentée *Rhythm 0* (1974) d'Abramović avec les 72 objets de mutilation et de fascination utilisés lors de la performance initiale, ainsi que sa documentation vidéo.

3.2.2. Les acquisitions de performances de la Tate Modern

La Tate Modern est reliée à l'organisation de la Tate, qui effectue chacune des acquisitions de performance par le biais du *Performance Program* initié 2003 et arrimé au département *International Art (Performance)*. Une panoplie d'initiatives quant à la performance sont instaurées comme le *BMW Tate Live* et bien d'autres, en plus d'espaces adaptés tels la Switch House, le Tanks ainsi que le Turbine Hall. Depuis 2005, le Musée n'a effectué la muséalisation que de six œuvres performatives. La Tate Modern procède à sa première acquisition en 2005 avec *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák et annonce son orientation envers l'intégration exclusive de « situations construites » à sa collection.

Tableau 2. Les acquisitions de performances de la Tate Modern

Artiste	Titre	Année	Numéro d'acquisition	Programme	Année d'acquisition	Médium
Roman Ondák	<i>Good Feelings in Good Times</i>	2003	Tate #T11940	Performance Program	2005	Performance
Tino Sehgal	<i>This is propaganda</i>	2002	Tate #T12057	Performance Program	2005	Performance

David Lamelas	<i>Time</i>	1970	Tate #T12208	Performance Program	2006	Performance et une photographie
Tania Bruguera	<i>Tatlin's Whisper #5</i>	2008	Tate #T12989	Performance Program	2009	Performance
Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla	<i>Balance of Power</i>	2007	Tate #T12962	Performance Program	2009	Performance
Amalia Pica	<i>Strangers</i>	2008	Tate #T12	Performance Program	2014	Performance

4. LA TYPOLOGIE DE PROCÉDÉS DE DIFFUSION D'ŒUVRES PERFORMATIVES MUSÉALISÉES

Ce chapitre propose une typologie de procédés de diffusion élaborée à partir d'acquisitions récentes du Museum of Modern Art (MoMA) et de la Tate Modern. Ces acquisitions partagent les caractéristiques suivantes :

1. Leur muséalisation est assurée par l'entremise des départements ou programmes mis en place pour l'acquisition, la conservation et la présentation de performance ;
2. Elle résulte d'une étroite collaboration entre l'artiste et l'institution ;
3. Elle mène à la constitution d'une documentation conjointement produite par l'artiste et l'institution, aux fins de la reconstitution de la performance ;
4. La reconstitution est planifiée par l'emploi du *reenactment* et de la délégation par des professionnels et non-professionnels, sans engagement nécessaire de l'artiste.

Les œuvres *Trio A* (1966-1978) d'Yvonne Rainer, et *Dance Constructions* (1960-1961) de Simone Forti, respectivement collectionnées au MoMA en 2012 et entre 2009 et 2015, de même que *Tatlin's Whisper #5* (2008) de Tania Bruguera, *This is propaganda* (2002) de Tino Sehgal, puis *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák, collectionnées par la Tate Modern en 2009, 2005 et 2005, constituent cette sélection.

La typologie dégage cinq procédés de diffusion principaux. Elle se divise en deux catégories : les diffusions de performances « matérielles » et de « situations construites ».

La première catégorie, dite de performances « matérielles », regroupe les performances qui réactualisent ou réactivent une matérialité²⁵⁵ évolutive actionnée par des performeurs délégués lors des représentations, et ce, tout en entraînant de nouvelles modalités de diffusion. Les substituts matériels des performances originales sont des documents d'archives agencés à des accessoires ou, encore, à des composantes installatives. Les performances ici étudiées sont issues du domaine de la danse — de la chorégraphie. En danse, dès les années 1980, il est déjà d'usage de distinguer les « reconstructions », les reprises et les recréations, écrit Anne Benichou (2016)²⁵⁶. Il s'agit de chorégraphies historiques dont le contenu doit être retrouvé et réarticulé ou qui, au contraire, n'ont jamais cessé d'être représentées et qui ont perduré à travers le temps.

La deuxième catégorie, dite de « situations construites »²⁵⁷, réfère à un terme du traité du théoricien Guy Debord (1957) sur la « construction des situations »²⁵⁸. Ce terme reprend également l'usage sémantique qu'en fait Tino Sehgal, tout en s'appliquant aux autres œuvres considérées comme telles dans cette recherche. Il réunit les œuvres qui sont amenées à interroger les habitudes de circulation ou de contemplation des visiteurs dans l'institution. L'insertion de ces situations au musée met en tension des modes d'organisation spatiotemporelle qui façonnent l'expérience des visiteurs. Chacun des artistes exploite la délégation et forme des interprètes pour aborder, étonner, déstabiliser ou même subjuguier les spectateurs. Les performances sont donc constituées par l'action conjointe des visiteurs et des performeurs. Les visiteurs activent certaines situations par leur simple présence. Dans d'autres cas, les

²⁵⁵ Caractère de ce qui est matériel : tangibilité. Dans ces cas-ci, il est question de documentation, d'objets ou d'installations.

²⁵⁶ Bénichou, A. (2016). « Introduction. Le *reenactment* ou le répertoire en régime intermédial ». *Intermédialités*, no. 28-29, automne 2016, printemps 2017. Repéré à : <http://doi.org/10.7202/1041075ar>. Consulté le 18 juin 2019.

²⁵⁷ Cette locution est inspirée du traité du théoricien marxiste français Guy Debord (1957) sur la « construction des situations ». Debord, G. (1957). *Report of the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*. 16 p. Repéré à : <http://theanarchistlibrary.org/library/guy-debord-report-on-the-construction-of-situations.pdf>. Consulté le 28 juillet 2018.

²⁵⁸ *Idem*.

propositions sont davantage chorégraphiées et mises en scène selon des instructions prédéterminées. Ce sont des expériences immersives, interactives, et participatives. Au sujet des « situations construites », Michel Gauthier (2007) écrit : « [...] il ne s'agit pas d'une œuvre qui consiste en une chose, en un objet, au sens courant des deux mots, mais d'un événement, d'une action, d'une situation qui se déroule »²⁵⁹.

²⁵⁹ Gauthier, M. (2007). « Tino Sehgal : la loi du live ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 101, automne 2007. p. 17-18.

Tableau 3. La typologie de procédés de diffusion d'œuvres performatives muséalisées

Procédés de diffusion	Études de cas	Types de performances	Institutions et programme ou département	Année d'acquisition	Années de diffusion
Catégorie 1.					
Réactualiser à partir de documents	<i>Trio A</i> (1966-1978), Yvonne Rainer	Vidéo Danse — Chorégraphie	MoMA Media and Performance Art	2012	2009, 2018
Réactiver par l'installation	<i>Dance Constructions</i> (1960-1961), Simone Forti	Installation Danse — Chorégraphie	MoMA Media and Performance Art	2015	2009, 2018, 2019
Catégorie 2.					
Diffuser par une situation événementielle	<i>Tatlin's Whisper #5</i> (2008), Tania Bruguera	Situation construite	Tate Modern Contemporary Art and Performance	2009	2008, 2016
Diffuser par une situation ponctuelle	<i>This is propaganda</i> (2002), Tino Sehgal	Situation construite	Tate Modern Contemporary Art and Performance	2005	2003, 2006, 2007, 2008, 2016
Initier une situation collaborative et participative	<i>Good Feelings in Good Times</i> (2003), Roman Ondák	Situation construite	Tate Modern Contemporary Art and Performance	2005	2007, 2008, 2016

4.1. Première catégorie : Diffuser par des performances « matérielles »

4.1.1. Réactualiser à partir de documents

Le premier procédé « Réactualiser à partir de documents » vise à présenter une performance, dans ce cas-ci une chorégraphie²⁶⁰, en prenant pour appui son fonds documentaire. Cette documentation substitut, qui rend possible la reconstitution, se réactualise elle-même à chaque représentation. Ce procédé se distingue ainsi de la modalité traditionnelle qu'exploite depuis les années 1930 le musée d'art moderne, et qui consiste à exposer sous forme statique les documents matériels en tant qu'« objet de musée », contribuant à une « muséologie d'objet »²⁶¹. Ces documents produits et colligés par les artistes perpétuent en eux-mêmes le caractère d'authenticité et d'unicité de la performance originale. Ils ne sont pas générés par le musée, mais gérés par celui-ci. Ils sont des références directes, des substituts, afin d'assurer la pérennité et l'intégrité de la performance.

La muséalisation de cette documentation permet également de réactualiser les performances, ce qui implique l'ajout de documents « conceptuels » aux documents « matériels ». D'après la conception du théoricien Jean Meyriat (2001)²⁶², le document « matériel » s'appréhende tel un support : « [...] fixe de l'information ; il est stable, et durable [...]. Il est aussi reproductible [...] ». Quant au document « conceptuel », il a un contenu informatif. Roger T. Pédaque (2006) affirme : « L'important est le contenu, matérialisé par l'inscription, qui est porteur de sens »²⁶³. Dès lors, le sens de cette documentation substitut, matérielle et conceptuelle, de forme et de contenu, se reconstruit selon chaque contexte de production et de diffusion. Son usage est

²⁶⁰ Le terme « performance » est utilisé et priorisé dans cette recherche afin de décrire toutes propositions confondues : performance, danse ou chorégraphie.

²⁶¹ Davallon, J. (2004). « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche ». *Hermès*, no. 38. p. 30.

²⁶² Meyriat, J. (2001). « De l'écrit à l'information : la notion de document et la méthodologie de l'analyse du document, dans *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation* ». Paris, France : ADBS Éditions. p. 114.

²⁶³ Pédaque, T. R. (2006). *Le document à la lumière du numérique*. Paris, France : C & F Éditions. p. 17.

nécessaire au *reenactment* et à la délégation, qui remédie l'image photographique, vidéographique ou filmique, comme l'écrit Anne Bénichou (2011)²⁶⁴. La documentation, qui rend possible la reconstitution performative, intervient tel un guide et la valide²⁶⁵.

4.1.1.1. *Trio A (1966-1978), Yvonne Rainer*

Yvonne Rainer, née à San Francisco en 1934, est une chorégraphe et danseuse américaine. Elle déménage à New York en 1957 afin d'y étudier le théâtre qu'elle délaisse rapidement pour la danse. Elle étudie à la réputée Martha Graham School, auprès de Dan Graham et du danseur Merce Cunningham. Elle y côtoie le compositeur John Cage. Quelques années après son arrivée à New York, elle co-fonde en 1962 le Judson Dance Theater, un collectif d'artistes plasticiens, cinéastes, danseurs et compositeurs qui se produit à la Judson Memorial Church — une congrégation protestante engagée socialement, située dans le Greenwich Village de Manhattan, de 1962 à 1966.

Les artistes du Judson Dance Theater rejettent les limites de la danse moderne, suivant plutôt les préceptes de la danse postmoderne²⁶⁶. La danse postmoderne mise sur des mouvements banals, souvent lents, qui définissent l'exploration d'un nouveau langage physique, à l'encontre des conventions et de la narration dramatique de la danse moderne. Les gestes, profondément influencés par Anna Halorin et ses techniques d'improvisation, visent la libération du corps, et de la fragmentation rigide de celui-ci ; de l'artificialité et des mouvements chorégraphiés et virtuoses. Comme

²⁶⁴ Bénichou, A. (2011). « Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : Les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance ». *Intermédialités*, no. 17. p. 147.

²⁶⁵ Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. p. 342.

²⁶⁶ Banes, S. (2002). *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Durham, États-Unis : Duke University Press. p. 29.

l'affirme Rainer : « *Early on, I began to question the pleasure I took in being looked at, this dual voyeuristic, exhibitionistic relation of dancer to audience* »²⁶⁷.

Trio A (1966-1978) est une séquence chorégraphique qui devient sa « signature »²⁶⁸ et la première partie de sa série emblématique *The Mind Is a Muscle* (1966-1968). Lors de la conception, Rainer imagine *Trio A* pour trois interprètes. La durée de la chorégraphie, d'approximativement 4 minutes 30 secondes, est portée à varier : « *The individual sequences last from four and a half to five minutes, depending on each performer's physical inclination* »²⁶⁹. Elle consiste en une série de mouvements fluides qui se succèdent les uns aux autres en une improvisation contrôlée. Les mouvements coordonnés, à la fois simples et difficiles, précis et désarticulés, impliquant la torsion des membres, ne sont pas culminant et à grand déploiement. La chorégraphie en continu, sans hiérarchisation des mouvements, s'oppose délibérément aux schémas de la danse moderniste : « *Yvonne Rainer may be best known as the voice of an avant-gardist litany of 1965, in which she captured what she has called the "oppositional aesthetic" of the 1960s* »²⁷⁰. Julia Bryan-Wilson (2012) écrit : « [...] *Trio A has refigured what it means to talk about the medium — or mediums — of contemporary art* »²⁷¹.

Yvonne Rainer exécute *Trio A* à la Judson Memorial Church pour la première fois le 10 janvier 1966, avec David Gordon et Steve Paxton. Les critiques sont alors peu enthousiastes. Celle de Clive Barne, notamment, est parue dans le *New York Times* du 11 janvier 1966 : « [...] *the evening was nothing but the exercise of puerile egocentric minds in the futile quest of shocking the already unshockable. [...] total*

²⁶⁷ MoMA. (2012). MoMA Learning, *Yvonne Rainer, Trio A*. Repéré à : http://moma.org/learn/moma_learning/yvonne-rainer-trio-a-1978/. Consulté le 23 septembre 2018.

²⁶⁸ Gibellini, L. F. (2016). « Not Doing. On Unpredictability and Allowing Things to Happen ». *MaHKUscript. Journal of Fine Art Research*, vol. 1, no. 2. p. 14.

²⁶⁹ Rainer, Y. (2009). « Genealogy, Documentation, Notation ». *Dance Research Journal*, vol. 41, no. 2, hiver 2009. p. 12.

²⁷⁰ Lambert, C. (1999). « Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's "Trio A" ». *October*, no. 89, été 1999. p. 89.

²⁷¹ Bryan-Wilson, J. (2012). « Practicing Trio A ». *October*, no. 140, printemps 2012. p. 54.

*nothingness [...] »²⁷². Malgré ses débuts difficiles, l'exploration chorégraphique de *Trio A* se poursuit, les représentations s'enchaînent et se transforment²⁷³ : « *It has been performed in both traditional dance spaces and traditional art spaces, like museums. Trio A, specifically, proves true iteration and continued relevance through repeated, but varied, performances since 1966* »²⁷⁴.*

En 1978, l'artiste danse à nouveau *Trio A* pour sa documentation sur un film 16 mm au Merce Cunningham Studio, produit en collaboration avec Sally Banes :

« *If the articulate, articulated bodies in Trio A's still images seem to contradict this radically antispectacular dance program, a 1978 film produced by dance historian Sally Banes preserves something more like the expected vision of Rainer's choreography. The film's stationary camera frames an empty, gray space, in which Rainer performs her piece at a deliberate pace and with quiet concentration.* »²⁷⁵

²⁷² Barnes, C. (1966). « Review of Dance Concert ». *New York Times*, 11 janvier 1966. La source fut trouvée dans cette publication : Pearlman, E. (2012). *Nothing and everything: The influence of Buddhism on the American avant-garde, 1942-1962*. Berkeley, États-Unis : Evolver Editions.

²⁷³ En 2009, dans le *Dance Research Journal*, Yvonne Rainer publie un texte qui retrace l'historique de *Trio A* sur plus de quatre décennies, en plus des nombreuses publications abordant la pièce : Wood, C. (2007). *Trio A: Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*. Londres, Angleterre : Afterall Books. et Lambert-Beatty, C. (2008). *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*. Cambridge, États-Unis : MIT Press.

²⁷⁴ Partamian, C. (2011). Independent Curators International Post, *An Analysis of Yvonne Rainer's Trio A, Survival through Repetition*. Repéré à : http://curatorsintl.org/posts/an_analysis_of_yvonne_rainers_trio_a_survival_through_repetition_carolie. Consulté le 27 février 2019.

²⁷⁵ Lambert, C. (1999). « Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's "Trio A" ». *October*, no. 89, été 1999. p. 89.



Figure 1. Yvonne Rainer, *Trio A* (1978).

Yvonne Rainer
Trio A (1978)
 Médium : Vidéo
 Durée : 10 min 21 s.
 Caméraman : Robert Alexander
 Productrice : Sally Banes
 Crédits : Committee on Media and Performance Art Funds
 Numéro d'acquisition : MoMA #625.2012
 Département : Media and Performance Art

D'après le texte de Rainer paru dans le *Dance Research Journal* (2009), pour la documentation vidéographique de *Trio A*, il n'y a eu aucune improvisation. L'artiste répète sa chorégraphie et la scénarise pour sa documentation officielle après plus d'une quinzaine de représentations. Dans *The Performativity of Performance Documentation* (2006), Philip Auslander prend pour exemple *Trio A* afin de considérer la reconstitution d'une chorégraphie marquante, par le biais d'un document²⁷⁶. Contrairement à la majorité des œuvres performatives — performances ou danses — de l'époque, qui ne sont présentées qu'une seule fois, *Trio A* est reproduite par d'autres

²⁷⁶ Auslander, P. (2006). « The Performativity of Performance Documentation ». *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, no. 3, septembre 2006. p. 1.

danseurs que les interprètes originaux, perpétuant et renouvelant à chaque fois l'authenticité de la chorégraphie et la singularité des gestes.

La vidéo documentaire, réalisée en 1978 par Sally Banes, sert de substitut à cette fin. Filmée en noir et blanc, de même qu'avec son, elle est d'une durée de 10 minutes 21 secondes. Avant même l'acquisition de l'œuvre, en 2012, le MoMA active cette vidéo dans la *Performance Exhibition Series* les 7 et 8 mars 2009 d'après le *Performance Program*, initié par Klaus Biesenbach et Jenny Schlenzka, qui sont alors respectivement conservateur et assistante à la conservation au sein du *Department of Media and Performance Art*²⁷⁷. *Performance 3: Trio A* y est présentée, devant la projection de la vidéo de 1978, et ce, par une collaboratrice de longue date de Rainer, Pat Catterson, accompagnée de deux jeunes danseurs²⁷⁸. Trois ans plus tard, en 2012, le Musée effectue l'acquisition de la bande vidéo en plus d'une multitude de documents attestant de la chorégraphie, comme des notes.



Figure 2. *Performance 3: Trio A* par Yvonne Rainer présentée au Museum of Modern Art de New York du 7 au 8 mars 2009.

²⁷⁷ MoMA. (2009). Calendar, Exhibitions and events, *Performance program, Performance 3: Trio A by Yvonne Rainer*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/exhibitions/867>. Consulté le 18 octobre 2017.

²⁷⁸ Metcalf. M. G. (2018). *In the New Body: Simone Forti's Dance Constructions (1960-61) and their Acquisition by the Museum of Modern Art (MoMA)*. University of California, Los Angeles, États-Unis. p. 2. Repéré à : <http://escholarship.org/uc/item/39b102wg>. Consulté le 29 décembre 2018.

L'enregistrement vidéo de *Trio A* devient à la fois un document « matériel » et « conceptuel »²⁷⁹. Le document, selon la description qu'en fait Jean Meyriat (2001), s'appréhende tel un support ; il est une source d'information reproductible, durable et stable²⁸⁰. L'information « [...] est l'objet propre de la démarche documentaire »²⁸¹ et le document, en tant que support « reproductible », occupe une position subordonnée : « Considérer un objet comme document, c'est privilégier cette fonction informative, c'est l'ériger en fonction principale [...] »²⁸². À cet effet, Roger T. Pédaque (2006) écrit : « L'important est le contenu, matérialisé par l'inscription, qui est porteur de sens. [...] Le sens, lui-même se construit par rapport au contexte de production et de diffusion du document qui va conditionner l'interprétation du contenu »²⁸³.

La documentation photographique, vidéographique ou filmique de *Trio A* exemplifie les liens qui se tissent entre le *reenactment* de la chorégraphie et l'image. Comme l'explique Anne Bénichou (2010), les photographies historiques sont interprétées en tant que scripts permettant et assurant de réactualiser conformément la chorégraphie passée :

« Conçus pour la caméra, les reenactments engendrent des phénomènes de remédiation des images, selon des chaînes complexes d'opérations intermédiaires. Enfin, dans le contexte d'une mutation institutionnelle de la performance, l'image devient l'instrument de l'exercice de l'autorité de l'artiste, parce que, en tant que fixation d'une œuvre éphémère [...]. »²⁸⁴

²⁷⁹ À l'encontre de la théorie que conçoit Robert Klein sur la désacralisation dans Klein, R. (1970). « L'éclipse de l'œuvre d'art ». Dans Klein, R., et Chastel, A. (1988). *La Forme et l'intelligible : Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. France, Paris : Gallimard. p. 403-441.

²⁸⁰ Meyriat, J. (2001). « De l'écrit à l'information : la notion de document et la méthodologie de l'analyse du document ». Dans Jean Meyriat, *théoricien et praticien de l'information-documentation*. Paris, France : ADBS Éditions. p. 117-118.

²⁸¹ *Idem* p. 155.

²⁸² *Idem* p. 114.

²⁸³ Pédaque, T. R. (2006). *Le document à la lumière du numérique*. Paris, France : C & F Éditions. p. 49.

²⁸⁴ Bénichou, A. (2011). « Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : Les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance ». *Intermédialités*, no. 17. p. 1.

Par ailleurs, comme le rapporte Catherine Wood (2007), *Trio A* est entrecoupée d'enregistrements et de représentations depuis sa création dans les années 1960²⁸⁵.

Le procédé de diffusion de *Trio A*, par le MoMA en collaboration étroite avec Yvonne Rainer, renouvelle le rôle et le statut des images documentaires captées en 1978. Il ne s'agit donc pas d'une exposition documentaire. La performance est immédiate tandis que la vidéo est témoin d'un passé. Leur présentation commune génère ainsi un dédoublement dialogique, entre action et représentation. L'action se vit par l'entremise du document, tandis que l'histoire captée est ravivée. À cet effet, dans la publication *Performance at Tate: Into the Space of Art* (2016), Jonah Westerman écrit :

*« If the work somehow engages reality, this ultimately depends on how it deploys techniques of representation and how it works against conventions in a given context. In other words, reality is understood or imagined as that which exceeds representation; the definition of each depends on how one imagines the other. »*²⁸⁶

Dans *An Analysis of Yvonne Rainer's Trio A, Survival through Repetition* (2011), Caroline Partamian d'Independent Curators International New York (ICI) pose, en quelque sorte, la question de l'authenticité. Est-ce que la reconstitution de performances — d'une danse historique, dans ce cas-ci — est difficile à reconnaître parce que le musée est reconnu pour montrer des originaux ? :

« In watching re-performances of ballets and modern dance pieces, it occurred to me how simple it is for the viewer to detach themselves from the original performance, without losing sight of the original choreographer behind the concept of the incorporated movements. However, in viewing reperformance in the context of a museum, it is more difficult for the viewer to recognize that what they are seeing is not the original [...]. Dance, as a practice, has room to grow and be reinterpreted, since the artist is the original choreographer and the reference from which future participants interpret a

²⁸⁵ Wood, C. (2007). *Trio A : Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*. Londres, Angleterre : Afterall Books. p. 2.

²⁸⁶ Westerman, J. (2016). Tate, Publication, *Performance At Tate: Into the Space of Art, Tania Bruguera*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tania-bruguera>. Consulté le 20 novembre 2018.

*work. However, with performance art acquired by a museum, there is a set date, time, and author, and thereby a definite "original". »*²⁸⁷

Trio A est ontologiquement réitérable comme l'affirme Philip Auslander (2006), et ce, bien que la proposition date de l'intervalle des années 1960 et 1970 ; époque où la performance ne devait pas se répéter. Ainsi, même dans un contexte muséal, la danse de Rainer reste originale. Tel qu'exprimée par Catherine Wood (2007), *Trio A* peut être considérée comme une « œuvre d'art éditée », enseignée de personne à personne, comme une sorte de code, et ce, même si elle est acquise par un musée²⁸⁸. Bien qu'elle ait été filmée, sa véritable transmission reste la chorégraphie, de danseur en danseur. Malgré la volonté de Rainer d'éviter la répétition dans les mouvements de *Trio A*, c'est grâce à sa réitération, d'une génération à une autre, qu'elle demeure un « *work-in-progress* »²⁸⁹. Sa documentation, quant à elle, demeure activée par les actions. Enfin, Wood (2007) décrit le document comme étant une « *living archive* » ; une archive vivante²⁹⁰.

4.1.2. Réactiver par l'installation

Le deuxième procédé de diffusion « Réactiver par l'installation » engage aussi l'usage de documentation, mais plus principalement d'accessoires mis en exposition sous forme installative. Pratique apparue durant les années 1960, l'installation opère comme la base de certaines performances — de séries d'actions — puisqu'elle est tridimensionnelle et facile à « performer », « danser », ou « chorégrapier ».

²⁸⁷ Partamian, C. (2011). Independent Curators International Post, *An Analysis of Yvonne Rainer's Trio A, Survival through Repetition*. Repéré à : http://curatorsintl.org/posts/an_analysis_of_yvonne_rainers_trio_a_survival_through_repetition_carolie. Consulté le 27 février 2019.

²⁸⁸ Wood, C. (2007). *Trio A: Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*. Londres, Angleterre : Afterall Books. p. 93.

²⁸⁹ Partamian, C. (2011). Independent Curators International Post, *An Analysis of Yvonne Rainer's Trio A, Survival through Repetition*. Repéré à : http://curatorsintl.org/posts/an_analysis_of_yvonne_rainers_trio_a_survival_through_repetition_carolie. Consulté le 27 février 2019.

²⁹⁰ Wood, C. (2007). *Trio A: Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*. Londres, Angleterre : Afterall Books. p. 93.

L'installation est un terme généralement employé pour décrire une intervention spécifique dans un environnement spatial ou architectural. Les composantes des installations sont utilitaires — fonctionnels — et, en l'occurrence, incitent à leur manipulation et activation. Malléable et dirigeable, l'installation peut agir tel un accessoire à activer par le corps. Elle modifie la perception de l'espace et l'investit en provoquant une interaction avec les visiteurs ou spectateurs par sa mobilité.

4.1.2.1. *Dance Constructions (1960-1961), Simone Forti*

Simone Forti est née en 1935 à Florence en Italie. Elle déménage aux États-Unis en 1939 à Los Angeles et fréquente ensuite le Reed College à Portland, en Oregon, de 1953 à 1955²⁹¹. En 1955, Forti et son partenaire de l'époque, Robert Morris, quittent Portland pour San Francisco en Californie. Elle s'inscrit à des cours à la Halprin-Lathrop School, une institution cofondée par la danseuse et chorégraphe Anna Halprin. En 1955, lorsque Halprin fonde le *San Francisco Dancer's Workshop* (antérieurement nommé la *Dancer's Workshop of Marin*), Forti la suit pour continuer à étudier la « *dance improvisation* ». De 1955 à 1959, elle contribue aux premières œuvres de Halprin et réalise ses propres chorégraphies autour de San Francisco, avec d'autres membres influents de l'atelier du danseur, comme A. A. Leath et John Graham. Elle commence officiellement sa carrière de danseuse tandis qu'elle quitte l'ouest pour l'est et emménage à New York en 1959 où elle s'inscrit à un cours de composition et d'improvisation au studio de Merce Cunningham, puis rencontre des danseurs de la danse postmoderne, notamment Trisha Brown et Yvonne Rainer²⁹². Elle se lance, comme Rainer, dans l'exploration d'une nouvelle forme de danse contemporaine qui

²⁹¹ Metcalf, M. G. (2018). *In the New Body: Simone Forti's Dance Constructions (1960-61) and their Acquisition by the Museum of Modern Art (MoMA)*. University of California, Los Angeles, États-Unis. p. 19. Repéré à : <http://escholarship.org/uc/item/39b102wg>. Consulté le 29 décembre 2018.

²⁹² Paxton, S. (2014). « The Emergence of Simone Forti ». Dans Breitwieser, S., Forti, S., Somers, N., et MdM Salzburg. *Simone Forti: Thinking with the Body*. Salzburg, Autriche : Museum der Moderne. p. 59.

rejette la chorégraphie structurée de la danse moderne au profit de l'improvisation par des gestes tirés du quotidien.

Simone Forti conçoit les *Dance Constructions* (1960-1961) deux ans seulement après son arrivée à New York. L'œuvre de sa carrière est basée sur des mouvements « ordinaires » établis en relation à des objets, intégrés à des installations. Les danseurs engagés dans les chorégraphies et elle-même sont en équilibre sur des bascules ou diverses plateformes à la stabilité précaire. Ils s'entrelacent en se tenant immobiles dans des boucles de corde, s'adaptent selon les règles de Forti, tout en improvisant des actions et en négociant avec les objets « installatifs » et « performatifs ». Selon les principes de Forti, ces gestes sont « piétons ». Dans *Thinking With the Body* (2014), la conservatrice Sabine Breitwieser écrit à propos des *Dance Constructions* :

« *One could look at the Dance Constructions as problematizing everyday or, as you call them, pedestrian movements. If you take something out of an everyday context and isolate it, then it becomes something else. Using a rope to scale a steep ramp in Slant Board, for instance, evokes a typical climbing movement, but you've turned it to an isolated action that lacks a purpose, that exists just for itself.* »²⁹³

Fabriquée à partir de matériaux accessibles, notamment du contreplaqué et de la corde, chaque construction appelle à des actions telles que grimper, marcher, sauter ou siffler. Les installations sont, dès le moment de leur création, accompagnées d'instructions chorégraphiques afin de gérer les mouvements des danseurs qui les activent.

À la fois sculpture et performance, les propositions de Forti sont considérées comme des installations en raison de la mobilité de leur mobilier, qui implique la participation de performeurs délégués qui entretiennent une relation avec les spectateurs :

²⁹³ Breitwieser, S. (2014). « The Workshop Process: Sabine Breitwieser in Conversation with Simone Forti ». Dans Breitwieser, S., Forti, S., Somers, N., et MDM Salzburg. *Simone Forti: Thinking with the Body*. Salzburg, Autriche : Museum der Moderne. p. 15.

« *Forti's Dance Constructions exceeded these nascent categories in dance and sculpture with wilder proposals about art and its relation to an audience, its environment, and even the artist making it, reorganizing or eliminating these hierarchies altogether.* »²⁹⁴

Les *Dance Constructions* sont présentées publiquement pour la première fois à la galerie Reuben de New York, en décembre 1960, dans l'exposition *Happenings at the Reuben Gallery*²⁹⁵. Un peu plus d'un an plus tard, en mai 1961, Forti montre des éléments de la séquence, qu'elle nomme dès lors *Five Dance Constructions*, au studio de l'artiste Yoko Ono²⁹⁶. Finalement, les pièces identifiées comme étant parties prenantes de la série complète sont *Accompaniment* (1961) en collaboration avec La Monte Young, *Censor* (1961), *From Instructions* (1961), *Hangers* (1961), *Huddle* (1961), *Platforms* (1961), *Roller Boxes* (1960), *See Saw* (1960), ainsi que *Slant Board* (1961). Steve Paxton et Yvonne Rainer considèrent les *Dance Constructions* de Forti avoir eu une influence déterminante de la direction créative novatrice du Judson Dance Theater. Comme l'explique Stuart Comer (2016), conservateur du *Media and Performance Art* au MoMA, suite aux représentations de 1960 et 1961, la série s'appréhende telle : « [...] *a watershed moment when the relationship between bodies and objects, movement and sculpture, was being fundamentally rethought* »²⁹⁷. Les *Dance Constructions* proposent un nouveau mode de mouvement pour la danse, comme le soutient Megan Gwen Metcalf (2018) :

« *These developments in dance, for which Forti was a crucial innovator, overlapped with other artistic practices in the late 1950s and 1960s that were*

²⁹⁴ Metcalf, M. G. (2018). *In the New Body: Simone Forti's Dance Constructions (1960-61) and their Acquisition by the Museum of Modern Art (MoMA)*. University of California, Los Angeles, États-Unis. p. 19. Repéré à : <http://escholarship.org/uc/item/39b102wg>. Consulté le 29 décembre 2018.

²⁹⁵ Breitwieser, S. (2014). « The Workshop Process: Sabine Breitwieser in Conversation with Simone Forti ». Dans Breitwieser, S., Forti, S., Somers, N., et MdM Salzburg. *Simone Forti: Thinking with the Body*. Salzburg, Autriche : Museum der Moderne. p. 17.

²⁹⁶ Les pièces originales des *Dance Constructions* qui sont alors présentées sont *Accompaniment*, *Huddle*, *From Instructions*, *Platforms*, *See Saw* et *Slant Board*.

²⁹⁷ Lim, N. (2016). MoMA, Inside Out, *MoMA Collects: Simone Forti's Dance Constructions*. Repéré à : http://moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions/. Consulté le 19 septembre 2018.

similarly concerned with real space, time, and objects from the world, and their size and scale reflected this engagement. »²⁹⁸

Les *Dance Constructions* acquises par le MoMA entre 2009 et 2015 forment en cela un modèle. Selon Comer (2016), les œuvres de Simone Forti sont des performances établies en rapport à des installations qui, tout comme le corps, s'appréhendent comme un instrument malléable par leur activation et leur manipulation : « [...] *a watershed moment when the relationship between bodies and objects, movement and sculpture, was being fundamentally rethought* »²⁹⁹. Les pièces muséalisées, *Censor* (1961), *From Instructions* (1961), *Hangers* (1961), *Huddle* (1961-1974), *Platforms* (1961), *Roller Boxes* (1960), *See Saw* (1960) et *Slant Board* (1961), traduisent toutes à leur façon le procédé de l'activation de l'installation, depuis des instructions et une documentation protocolaire³⁰⁰.

En décembre 2015, le MoMA complète l'acquisition de huit des neuf *Dance Constructions*, amorcée en mars 2009 suite à la présentation de *Performance 2: Simone Forti* dans le cadre du programme *Performance Exhibition Series*³⁰¹. Le processus d'acquisition des œuvres s'est déroulé sur plus de six ans³⁰² ; à partir de 2009, lors des premières discussions entre Jenny Schlenzka, conservatrice du MoMA à l'époque, et Simone Forti, et ce, jusqu'à l'acquisition définitive en 2015. Évidemment, l'entrée progressive des pièces sur une période de plus ou moins six ans implique des ressources professionnelles considérables.

Les huit œuvres à l'étude, *Censor*, *From Instructions*, *Hangers*, *Huddle*, *Platforms*, *Roller Boxes*, *See Saw* et *Slant Board*, sont traitées au sein du Musée comme des

²⁹⁸ Metcalf, M. G. (2018). *In the New Body: Simone Forti's Dance Constructions (1960-61) and their Acquisition by the Museum of Modern Art (MoMA)*. University of California, Los Angeles, États-Unis. p. 7. Repéré à : <http://escholarship.org/uc/item/39b102wg>. Consulté le 29 décembre 2018.

²⁹⁹ Lim, N. (2016). MoMA, Inside Out, *MoMA Collects: Simone Forti's Dance Constructions*. Repéré à : http://moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions/. Consulté le 21 octobre 2018.

³⁰⁰ *Idem*.

³⁰¹ MoMA. (2009). Calendar, Performance program, *Performance 2: Simone Forti*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/performance/866?locale=en>. Consulté le 18 octobre 2017.

³⁰² D'après les recherches réalisées au MoMA Archives en octobre 2016 dans le cadre de ce mémoire.

« *Dance as Art Object* »³⁰³. Metcalf (2018) soulève aussi la notion de l'objet : « [...] *Posing very basic questions about bodies and objects — even turning bodies into objects* »³⁰⁴. Certaines des « *Constructions* » sont des objets singuliers, acquis directement des archives de Forti. D'autres sont des plans conçus pour la reproduction des installations. Les œuvres sont aussi variées que cinq cordes en boucle suspendues et auxquelles cinq performeurs s'agrippent afin d'exécuter une série de manœuvres d'après des instructions (*Hangers*); une rampe de bois inclinée et escarpée à laquelle sont accrochées cinq cordes à la disposition des performeurs invités à monter sur la surface pour s'y tenir en équilibre (*Slant Board*); deux plates-formes en bois, sortes de boîtes sans fond, pouvant être activées par deux interprètes de sexe opposé qui se cachent dans celles-ci pour y siffler, en écho, durant environ quinze minutes (*Platforms*); six performeurs positionnés face à face, rapprochés les uns des autres, pour former un groupe uni en se penchant vers l'avant, les bras autour des épaules et les genoux légèrement infléchis (*Huddle*); une bascule de bois à expérimenter par deux performeurs (*See Saw*); une boîte de bois sur roulettes dans laquelle s'insère un interprète pour être tirée par un autre avec une corde nouée (*Roller Boxes*); ou, encore, un performeur secouant une poêle en métal remplie de vis, tandis qu'un autre chante (*Censor*).

³⁰³ Lim, N. (2016). MoMA, Inside Out, *MoMA Collects: Simone Forti's Dance Constructions*. Repéré à : http://moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions/. Consulté le 19 septembre 2018.

³⁰⁴ Metcalf, M. G. (2018). *In the New Body: Simone Forti's Dance Constructions (1960-61) and their Acquisition by the Museum of Modern Art (MoMA)*. UCLA. p. 19. Repéré à : <http://escholarship.org/uc/item/39b102wg>. Consulté le 15 février 2019.



Figure 3. Performance *Censor* (1961) de Simone Forti présentée lors de l'exposition *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done* au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019.

Simone Forti

Censor (1961)

Médium : Performance avec une poêle de métal, des vis et du son

Dimensions et durée : Dimensions et durée variables

Crédits : Committee on Media and Performance Art Funds

Numéro d'acquisition : MoMA #1761.2015.1

Département : Media and Performance Art



Figure 4. Performance *From Instructions* (1961) de Simone Forti présentée lors de l'exposition *Simone Forti. Thinking with the Body: A Retrospective in Motion* au Museum der Moderne Salzburg en Australie du 18 juillet au 9 novembre 2014.

Simone Forti

From Instructions (1961)

Médium : Performance avec une corde

Dimensions et durée : Dimensions variables et d'une durée de 10 min. Composante (corde de fibre naturelle de Manille : 853,4 par 3,8 cm)

Crédits : Committee on Media and Performance Art Funds

Numéro d'acquisition : MoMA #1765.2015.1

Département : Media and Performance Art



Figure 5. Performance *Hangers* (1961) de Simone Forti présentée lors de l'exposition *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done* au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019.

Simone Forti

Hangers (1961)

Médium : Performance avec une corde

Dimensions et durée : Dimensions variables et d'une durée de 10 min. Composante (corde de fibre naturelle de Manille : 853,4 par 3,8 cm)

Crédits : Committee on Media and Performance Art Funds

Numéro d'acquisition : MoMA #1765.2015.1

Département : Media and Performance Art



Figure 6. Performance *Huddle* (1961) de Simone Forti présentée lors de l'exposition *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done* au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019.

Simone Forti

Huddle (1961)

Médium : Performance

Dimensions et durée : Dimensions variables et d'une durée de 10 min

Crédits : Committee on Media and Performance Art Funds

Numéro d'acquisition : MoMA #1765.2015.1

Département : Media and Performance Art



Figure 7. Performance *Platforms* (1961) de Simone Forti présentée lors de l'exposition *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done* au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019.

Simone Forti

Platforms (1961)

Médium : Performance avec deux boîtes de contreplaqué

Dimensions et durée : Dimensions variables et d'une durée de 10 min. Composantes (boîte de contreplaqué no. 1 : 152,4 par 91,4 par 76,2 cm) et (boîte de contreplaqué no. 2 : 165,1 par 91,4 par 61 cm)

Crédits : Committee on Media and Performance Art Funds

Numéro d'acquisition : MoMA #1767.2015

Département : Media and Performance Art



Figure 8. Performance *Roller Boxes* (1960) de Simone Forti présentée au Museum of Contemporary Art de Los Angeles en 2004.

Simone Forti

Roller Boxes (1960)

Médium : Performance avec trois boîtes de contreplaqué sur roues et trois cordes

Dimensions et durée : Dimensions variables et d'une durée de 10 min. Composantes (trois boîtes de contreplaqué : 91,4 par 91,4 par 30,5 cm) et (trois cordes de fibre naturelle de Manille : 121,9 par 3,8 cm)

Crédits : Committee on Media and Performance Art Funds

Numéro d'acquisition : MoMA #1770.2015

Département : Media and Performance Art



Figure 9. Performance *See Saw* (1960) de Simone Forti présentée lors de l'exposition *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done* au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019.

Simone Forti

See Saw (1960)

Médium : Performance avec une bascule de contreplaqué

Dimensions et durée : Dimensions et durée variables

Crédits : Committee on Media and Performance Art Funds

Numéro d'acquisition : MoMA #1769.2015.1

Département : Media and Performance Art



Figure 10. Performance *Slant Board* (1961) de Simone Forti présentée lors de l'exposition *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done* au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019.

Simone Forti

Slant Board (1961)

Médium : Performance avec boîtes de contreplaqué et des cordes

Dimensions et durée : Dimensions variables et d'une durée de 10 min. Composantes (deux feuilles de contreplaqué de chacune : 243,8 par 121,9 cm) et (six cordes de fibre naturelle de Manille)

Crédits : Committee on Media and Performance Art Funds

Numéro d'acquisition : MoMA #1770.2015

Département : Media and Performance Art

Depuis leur acquisition, les pièces de Forti sont les plus demandées du *Département* pour des prêts potentiels avec d'autres institutions³⁰⁵. Afin d'assurer des itérations justes et d'après les instructions prédisposées, l'assistant de Forti, Jason Underhill, réactualise les pièces avec cette dernière lors de l'entrée de celles-ci dans la collection. Le MoMA qualifie les installations d'archives vivantes puisqu'elles sont intégrées à la collection et transmises par Forti elle-même en prévision de leur (ré)activation. Les conservateurs utilisent le terme « *body-to-body transmission* », ainsi une transmission corps-à-corps pour décrire les stratégies de communication somatique particulières des *Constructions* qui ne peuvent s'enseigner que verbalement ou physiquement : « *It's not always about executing — there's also body-to-body transmission, a way of thinking, learning and activating* »³⁰⁶. La transmission au sein du Musée s'appuie sur l'activation :

« *The “body-to-body transmission” at the heart of dance produces a stronger relationship between something and its prior instantiations than the framework of original and copy, rattling models of modern art and the art museum that rely on these measures of quality and authenticity.* »³⁰⁷

En plus de ce corpus spécifique, le MoMA possède la documentation complète disponible sur les itérations antérieures, incluant les instructions des constructions et de l'exécution des gestes.

En décembre 2016, à l'occasion de l'acquisition des *Dance Constructions*, le *Danspace Project* et le *Media and Performance Art Department* collaborent étroitement dans le cadre d'une résidence de recherche sans précédent avec Simone Forti. Au cours de la résidence d'une semaine, l'artiste et des invités participent à des

³⁰⁵ Lim, N. (2016). MoMA, Inside Out, *MoMA Collects: Simone Forti's Dance Constructions*. Repéré à : http://moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions/. Consulté le 21 octobre 2018.

³⁰⁶ Wagley, C. (2018). Artnet News, *How MoMA Rewrote the Rules to Collect Choreographer Simone Forti's Convention-Defying 'Dance Constructions'*. Repéré à : <http://news.artnet.com/exhibitions/moma-rewrote-rules-collect-choreographer-simone-fortis-convention-defying-dance-constructions-1350626>. Consulté le 18 décembre 2018.

³⁰⁷ Metcalf, M. G. (2018). *In the New Body: Simone Forti's Dance Constructions (1960-61) and their Acquisition by the Museum of Modern Art (MoMA)*. UCLA. p. 31. Repéré à : <http://escholarship.org/uc/item/39b102wg>. Consulté le 15 février 2019.

discussions et à des ateliers afin de s'assurer que ce travail soit présenté à la communauté de la danse et aux nouvelles générations qui le mèneront.

Deux ans plus tard, dans le cadre de l'exposition *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done*, organisée au MoMA du 16 septembre 2018 au 3 février 2019, les œuvres de Forti s'insèrent à la programmation de façon sporadique. Du 29 septembre 2018 au 2 février 2019, 177 représentations sont effectuées³⁰⁸. En plus des échanges impartis entre Forti, les danseurs et les conservateurs, perçus comme les négociateurs de l'activation et de la perpétuation des chorégraphies, des *Dance Constructions Workshops* sont proposés aux visiteurs. À cette fin, pendant dix jours, Simone Forti, alors à Los Angeles, offre une formation à cinq danseurs devenus tour à tour ses collaborateurs officiels. Forti forme ces interprètes sur les principales stratégies d'enseignement des *Constructions*, pour qu'à leur tour, ils perpétuent les ateliers approfondis. D'après un article de Catherine Wagley (2018) publié sur *Artnet* : « *Nearly every time MoMA lends the Constructions — which have, in under three years, become the department's most requested artwork — some version of these in-depth workshops play out* »³⁰⁹.

³⁰⁸ MoMA. (2018). What's on, *Simone Forti's Dance Constructions, December 2018*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/events/4783>. Consulté le 15 décembre 2018.

³⁰⁹ Wagley, C. (2018). *Artnet News, How MoMA Rewrote the Rules to Collect Choreographer Simone Forti's Convention-Defying 'Dance Constructions'*. Repéré à : <http://news.artnet.com/exhibitions/moma-rewrote-rules-collect-choreographer-simone-fortis-convention-defying-dance-constructions-1350626>. Consulté le 18 décembre 2018.



Figure 11. Vue partielle des *Dance Constructions* (1960-1961) de Simone Forti présentées dans le cadre de l'exposition *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done* présentée au Museum of Modern Art de New York du 16 septembre 2018 au 3 février 2019.

4.2. Deuxième catégorie : Diffuser par des « situations construites »

4.2.1. Diffuser par une situation « événementielle »

Le troisième procédé « Diffuser par une situation événementielle » réunit des œuvres qui recréent vraisemblablement un événement — à caractère exceptionnel — dans le musée, survenant à un instant déterminé (annoncé ou pas). Ce genre de performance met en place la reconstitution d'un événement d'importance en continu dans une programmation muséale, et autant en réponse à la montée de l'impératif événementiel³¹⁰. La performance événementielle devient, d'après les acquisitions récentes de la Tate Modern notamment, des expériences de contrôle, et d'interactions directes avec les spectateurs.

³¹⁰ Le Groupe de recherche et réflexion CIÉCO : *Collections et impératif événementiel / The Convulsive Collections* proposent de nouvelles modalités dans la conception et le traitement des collections. Celles-ci refaçonnent significativement trois paramètres : leur rapport au temps, qui passe de la longue durée à un temps événementiel plus convulsif ; leur rapport à l'espace, qui encourage l'exposition d'une œuvre en dehors des séries et voisinages prévisibles où elle prenait habituellement place ; et leur rapport à l'usage, dans la mesure où certaines stratégies visent à penser la collection sous un registre événementiel et médiatique plutôt que dans le cadre de son paradigme encyclopédique. Repéré à : <http://cieco.umontreal.ca/presentation-du-projet/>. Consulté le 12 novembre 2019.

4.2.1.1. *Tatlin's Whisper #5* (2008), Tania Bruguera

Artiste et activiste cubaine, Tania Bruguera est née à La Havane à Cuba en 1968. Fille d'un diplomate, Bruguera passe son enfance entre la France, le Liban et le Panama, puis retourne à La Havane entre les années 1970 et 1980. Elle étudie à la Elementary School of Arts de 1980 à 1983, à la San Alejandro School of Plastic Arts de 1983 à 1987, ainsi qu'à la Higher Institute of Art de 1987 à 1992, à Cuba, pour finalement, en 2001, obtenir sa maîtrise à la School of the Art Institute of Chicago. Elle réalise des performances dissidentes et prenantes, de même que des installations, ponctuées de revirements inattendus, dans lesquelles l'autocensure est utilisée comme moyen de résistance contre l'autoritarisme politique. Bruguera propose des situations immersives, interactives et participatives en s'appropriant des structures politiques qu'elle détourne, d'après une logique de décentralisation des pouvoirs. Elle exploite la situation cubaine en inversant les stratégies d'oppression politiques et en les transposant dans le musée. Ses œuvres révèlent les expériences d'aliénation et de désorientation éprouvées par les citoyens cubains. Pour Bruguera, provoquer une expérience vécue et ressentie est plus efficace que l'approche allégorique.

L'acquisition de *Tatlin's Whisper #5* (2008) par la Tate Modern en 2009 est paradigmatique en ce qui concerne la présentation de performance dans l'institution muséale. Au-delà d'une situation construite, maints auteurs qualifient et décrivent l'œuvre de Bruguera comme un événement (Antón Castillo, 2008 ; Cippitelli, 2010 ; Espionna, 2009 ; Griffin, 2008 ; Lambert-Beatty, 2010 ; Perez-Rementería, 2008 ; Posner, 2013 ; Schwartz 2012). À cet effet, Lucrezia Cippitelli (2010) écrit : « *Tania puts the observer in a situation of having to live an event, and often having to react and take part, as opposed to passively observing* »³¹¹. L'œuvre propose une interaction directe avec les spectateurs par la reconstitution partielle d'un événement, ici, d'oppression, de domination, puis d'intimidation : deux policiers vêtus en uniforme des membres de

³¹¹ Cippitelli, L., Scudero, D., Università degli studi di Roma La Sapienza., et Istituto italo-latino americano. (2010). « To put an end to aesthetic judgements. Life, useful art, civil society and the diasporic gaze ». Dans *Tania Bruguera*, Milan, Italie : Postmedia. p. 18.

la London's Metropolitan Police montés à cheval font irruption dans l'espace tout en appliquant des techniques de contrôle de masse sur les visiteurs. Les policiers et leurs chevaux — l'un blanc, l'autre noir —, patrouillent l'espace de présentation afin de diriger les visiteurs à l'aide d'indications orales qui sont utilisées à Cuba, ou ailleurs, lors d'événements démesurés : « *The image of mounted police, usually seen during riots, protests, or urgent situations of social unrest, is the one that is being rescued, and questioned, by Tatlin's Whisper #5* »³¹². Les entrées et sorties étant fermées, les visiteurs sont éloignés les uns des autres par les mouvements latéraux des chevaux, ils sont ensuite réorientés pour ne former qu'un seul groupe, encerclés, ou encore, divisés en groupes distincts :

*« Among other techniques used, one of the horses corners the audience that divides into two large groups and are then regrouped and compelled to crowd together while the size of circle made by the mounted police decreases making them stay within or without the space since entry is blocked by the horse's body. »*³¹³

³¹² Bonham-Carter, C., Mann, N., et Springer International Publishing AG. (2017). *Rhetoric, Social Value and the Arts: But How Does it Work?*. Basingstoke, Angleterre : Palgrave Macmillan. p. 96.

³¹³ Savin. A. (2017). « Tania Bruguera's 'Travelling Performances: Challenging Private and Public Spaces/Voices' ». *e-cadernos*, no. 27. p. 92. Repéré à : <http://journals.openedition.org/eces/2240>. Consulté le 20 mars 2019.



Figure 12. Performance *Tatlin's Whisper #5* (2008) de Tania Bruguera présentée lors du *UBS Opening: Live — The Living Currency* à la Tate Modern de Londres du 26 au 27 janvier 2008.

Tania Bruguera

Tatlin's Whisper #5 (El susurro de Tatlin #5) (2008)

Médium : Performance avec deux performeurs (deux policiers) et deux chevaux

Dimensions et durée : Dimensions variables et d'une durée de 20 min

Collection : Tate

Numéro d'acquisition : Tate #12989

Tatlin's Whisper #5 s'inscrit dans la série *Tatlin's Whisper* (2006-), qui exploite l'« *Arte de Conducta* », soit l'art comportemental³¹⁴. Les performances de cette série sont composées d'actions reprenant des images de l'actualité qui, d'après le *Certificate of Authenticity and Ownership Conditions*, deviennent des expériences vécues par leur

³¹⁴ Bonham-Carter, C., Mann, N., et Springer International Publishing AG. (2017). *Rhetoric, Social Value and the Arts: But How Does it Work?*. Basingstoke, Angleterre : Palgrave Macmillan. p. 94.

activation dans un musée³¹⁵. Bruguera décrit les composantes matérielles de son œuvre ainsi « *Mounted police, crowd control techniques and audience* », et ses moyens de diffusion comme ceci : « *Decontextualisation of an action, Unannounced Performance, Behavior Art* »³¹⁶. En l'occurrence, les conditions d'un « art du comportement » et de la « décontextualisation d'une action » sont réunies en une performance « non annoncée ». Ce genre de situation présentée sous la forme d'un événement à grand déploiement survient inopinément, transposant des images médiatiques en expériences réelles. Au sujet de cette performance, Santiago Olmo écrit (2010) : « [...] *reproduced power relations between policemen and people in the streets... but inside a museum* »³¹⁷. L'intrusion dans la Tate amplifie l'idée de délocalisation et de décontextualisation : « [...] *Tate Modern became a space for the organization of people; there was a repressive hand in an artistic institution* »³¹⁸. Elle transpose la relation paradoxale entre l'autorité et la société dans l'institution : « *Examining choreographed performance and experiences embedded within reality, the work reflects on the complex relationship between agents of authority and the people they aim to control* »³¹⁹. Comme le précise Bruguera, l'œuvre réinterprète la situation sociopolitique de Cuba, mais également d'autres contextes sociohistoriques : « *Mounted police is something you can see it in 1935, 1968 and 2000, you know, so it's a kind of historically recurrent image of power. And always linked to a very specific political action in order — from the audience* »³²⁰. Le

³¹⁵ Bonham-Carter, C., Mann, N., & Springer International Publishing AG. (2017). *Rhetoric, Social Value and the Arts: But How Does it Work?*. Basingstoke, Angleterre : Palgrave Macmillan. p. 94.

³¹⁶ Bruguera, T. (2008). *Tatlins Whisper #5*. Repéré à : <http://taniabruquera.com/cms/478-0-Tatlins+Whisper+5.htm>. Consulté le 12 novembre 2018.

³¹⁷ Olmo, S. (2010). « How to Speak from the Media ». Dans *La Promesa de la Política / The Promise of Politics*. León, Espagne : Fundación RAC. p. 14.

³¹⁸ Bonham-Carter, C., Mann, N., & Springer International Publishing AG. (2017). *Rhetoric, Social Value and the Arts: But How Does it Work?*. Basingstoke, Angleterre : Palgrave Macmillan. p. 97.

³¹⁹ Barson, T. (2008). Tate, Art & Artists, Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #5*. Repéré à : <http://tate.org.uk/art/artworks/bruguera-tatlins-whisper-5-t12989>. Consulté le 23 septembre 2018.

³²⁰ Bruguera, T. (2008). *Tatlins Whisper #5*. Repéré à : <http://taniabruquera.com/cms/478-0-Tatlins+Whisper+5.htm>. Consulté le 12 novembre 2018.

comportement des visiteurs, devenus les acteurs de cette situation, est influencé. Olmo Santiago (2010) justifie que l'artiste est néanmoins consciente que les expériences de contrôle changent selon le contexte dans lequel elles sont exercées :

*« Interaction works as a catalyst for change, and together with a participation framework and even collective catharsis, underlining the conditions of community self-awareness in the absence of an effective and articulated civil society, are among the elements on which the social and discursive importance of performance in these contexts is based. »*³²¹

La proposition de l'artiste dépasse l'effet spectaculaire de l'événement lui-même : *« Bruguera's case, however, the struggle with the aesthetic frame stemmed from more than a desire to overcome a presumed spectatorial passivity and encourage active participation »*³²². Les visiteurs sont amenés à questionner leur propre soumission face à l'autorité. Tel l'écrit Jonah Westerman (2016) : *« "Unannounced Performance" meant no warning or explicit framing — no sign, no wall label, no announcement — to introduce the work as art. This provided the conditions for Behaviour Art and Decontextualisation of an Action to take hold »*³²³. Comme la représentation n'est pas annoncée, la situation induit à une confusion instantanée auprès des visiteurs, influençant directement les comportements de ceux-ci :

*« The names of the piece and of the artist are not announced before the presentation to try to make the experience fresh for the spectators, which is linked to their media memory, rather than their artistic one. The piece activates a police situation exercising the limits of authority and power on civil society and where, through their behavior, the members of the audience turn into citizens. »*³²⁴

³²¹ Olmo, S. (2010). « How to Speak from the Media ». Dans *La Promesa de la Política / The Promise of Politics*. León, Espagne : Fundación RAC. p. 14.

³²² Westerman, J. (2016). Tate, Publication, *Performance At Tate: Into the Space of Art, Tania Bruguera*. Répéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tania-bruguera>. Consulté le 20 novembre 2018.

³²³ *Idem*.

³²⁴ Bruguera, T. (2008). *Tatlins Whisper #5*. Répéré à : <http://taniabruquera.com/cms/478-0-Tatlins+Whisper+5.htm>. Consulté le 12 novembre 2018.

L'œuvre de Bruguera, tel l'affirme Pérez Moreno, décontextualise de son milieu naturel une situation, pour la transposer et la recontextualiser en milieu institutionnel, et ce, par l'utilisation du *reenactment* et de la délégation. Décontextualiser cette action, c'est exploiter le cadre régularisé du musée pour contrôler les visiteurs, à qui une expérience participative n'est pas proposée, mais bien imposée. L'espace sécurisé du musée peut devenir dès lors menaçant.

Quant au contexte de présentation, la pièce doit être montrée, d'une part, dans des endroits où des événements sociaux-politiques importants se sont déroulés :

« *The work can be shown in places where abrupt social and political events have happened either in their recent history, in the significant history of the place, at the moment when such events are an overwhelming presence in the media or when the tension leading to the conditions for sudden civilian uprising are present.* »³²⁵

D'autre part, l'œuvre peut être présentée dans le cadre d'une exposition de l'artiste ou collective portant sur la performance, ainsi que sur l'art politique et social. Un document, *Conditions for Showing Tatlin's Whisper #5*, décrit les conditions pour la reproduction de la situation³²⁶. Pour la reconstitution comme telle, Tania Bruguera expose sept points auxquels se conformer :

- Deux officiers de police montés à cheval sont embauchés pour accéder à la salle d'exposition où ils utilisent les techniques de contrôle de foule apprises à l'académie de police (du pays ou de la ville où la pièce est présentée) pour les manifestations politiques ;
- Les deux chevaux sont de différentes couleurs, l'un est blanc et l'autre est noir (ou brun foncé) ;
- Les policiers se doivent d'être en uniforme (du pays ou de la ville où la pièce est présentée) ;
- Les policiers utilisent au moins six techniques de contrôle de foule : « *Closing the entrance(s), pushing the audience with lateral movement of the horses, concentrating the audience into one group and tightening it by circling around it, frontal confrontation with the horse, breaking the group into two clearly differentiated groups, etc.* »³²⁷ ;
- Aucun acteur ou performeur qui ne sont pas des policiers en activité ne peuvent être embauchés pour intégrer la situation ;

³²⁵ Bruguera, T. (2008). *Tatlin's Whisper #5*. Repéré à : <http://taniabruquera.com/cms/478-0-Tatlin's+Whisper+5.htm>. Consulté le 12 novembre 2018.

³²⁶ Bruguera, T. (2008). *Conditions for Showing Tatlin's Whisper #5*. Repéré à : http://taniabruquera.com/cms/files/tatlin___s_whisper_tech_spec_1.pdf. Consulté le 12 juin 2019.

³²⁷ *Idem.*

- Chaque fois que la pièce est présentée, de nouveaux policiers doivent être embauchés. En aucun cas, l'un des deux policiers montés ne devrait participer à plus d'une édition. Si la durée et la fréquence de la pièce sont présentées dans un format où les interventions de la police sont répétées plus de fois, les policiers et chevaux doivent être remplacés par d'autres ;
- Chaque représentation ne doit pas dépasser vingt minutes, à moins que les réactions des visiteurs ne demandent des interventions accrues de la police.

Le travail de main-d'œuvre aux fins des représentations est visible dans le musée : les deux policiers embauchés aux fins des performances, les agents de sécurité supplémentaires, les employés informant avec diligence les visiteurs. De plus, la promotion comporte maints points à observer. Lorsque les visiteurs du musée font face à cette situation inopinée, ils ne devraient pas être immédiatement en mesure de savoir qu'il s'agit d'une œuvre d'art. Dès lors, le nom de l'artiste ne peut pas paraître dans la promotion de la pièce, et l'œuvre ne doit pas être annoncée, ni en salle, ni en conférence ou en communiqué de presse pour respecter son caractère inopiné. Dans les expositions de groupe, les informations sur *Tatlin's Whisper #5* ne doivent figurer en aucun cas sur un cartel indicatif ou dans un texte explicatif. Les seules informations possibles sont les documents imprimés résultant de l'exposition, une fois celle-ci terminée.

Avec des documents d'instructions et de recommandations techniques, dont le *Certificate of Authenticity and Ownership Conditions* et le *Conditions for Showing Tatlin's Whisper #5*, la muséalisation de la situation de Bruguera s'avère facilitée. Pour la diffusion, la proposition ne résulte pas d'une chorégraphie singulière à réitérer, mais de gestes standardisés ; de techniques de contrôle. De plus, les interventions, inhérentes aux visiteurs devenus acteurs, dépendent *ipso facto* des réactions de ceux-ci. Quant à sa thésaurisation, l'intégrité de l'œuvre ne résulte pas de sa transmission, comme les deux cas précédemment à l'étude de Rainer et Forti. La préservation de l'œuvre résulte de documents précis et relativement concis. Malgré les explications dans ceux-ci, la situation événementielle se déroule d'après les comportements des visiteurs. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est quantifiée des contraintes budgétaires en raison son caractère événementiel et de de la main-d'œuvre qu'elle nécessite.

La première représentation de la performance s'est déroulée à la Tate Modern les 26 et 27 janvier 2008, avant même son acquisition par l'institution en 2009, en une succession d'interventions d'environ vingt minutes à l'occasion du *UBS Openings : Live — The Living Currency* dans le Turbine Hall. Du 17 juin au 3 juillet 2016, la situation est présentée, sans que les représentations ne soient annoncées, toujours à l'intérieur du Turbine Hall, dans le cadre du programme *BMW Tate Live* pendant plus de deux semaines³²⁸. La performance est en association avec d'autres œuvres de la collection permanente comme *Good Feelings in Good Time* (2003), la file d'attente de Roman Ondák.

4.2.2. Diffuser par une situation « ponctuelle »

Le quatrième procédé « Diffuser par une situation ponctuelle », regroupe des performances anti-événementielles et anti-sensationnelles, même à peine perceptibles à l'exception du moment où elles se produisent. Les actions spontanées et momentanées, interrompues et non pas en continu, sont sporadiquement exécutées dans une salle d'exposition sélectionnée aléatoirement, ne nécessitant pas de mise en espace particulière. Les actions sont chorégraphiées, mais rien ne démontre que celles-ci sont des gestes artistiques. Elles ne sont ni annoncées ni délimitées dans un espace. Les termes « dimension furtive » ou « actions furtives », définis par Patrice Loubier (2002), réfèrent à ces situations ponctuelles³²⁹. Paul Ardenne (2015), décrit des interventions artistiques « micro » qui prennent la forme de performances furtives. Ces « micro-interventions » se veulent sans effet spectaculaire³³⁰. Au retrait en matière d'engagement, toute intervention furtive ajoute la stratégie de l'invisibilité, comme l'affirme Ardenne : « [...] la furtivité, nous apprend le dictionnaire, désignant tout ce qui

³²⁸ Tate. (2016). *Whats On, BMW Tate Live: Alexandra Pirici and Manuel Pelmus*. Repéré à : <http://tate.org.uk/whats-on/tate-modern/special-event/new-tate-modern-opening-weekend/alexandra-pirici-and-manuel>. Consulté le 23 juin 2019.

³²⁹ Loubier, P. (2002). « Un art à fleur de réel : considération sur l'action furtive ». *Inter*, no. 81. p. 12.

³³⁰ Ardenne, P. (2015). « L'art furtif, stade ultime, et vain, de la micro-intervention ? ». *Inter*, no. 120. p. 60.

se révèle difficile à détecter »³³¹. Décrites comme des situations ponctuelles, les performances diffèrent par un impératif de la discrétion par leur expansion limitée et s'inscrivent dans à travers les définitions de l'art furtif des années 1960.

4.2.2.1. *This is propaganda (2002), Tino Sehgal*

Artiste d'origine britannique, Tino Sehgal est né en 1976 à Londres. Sehgal grandit entre l'Allemagne et la France. Il suit des cours de danse à la Folkwang Universität (anciennement Folkwang Hochschule) à Essen, puis il étudie l'économie politique et la chorégraphie à Essen et à Berlin où il s'installe définitivement durant les années 1990³³². Cette formation en économie politique est, pour maints critiques tels que Jens Hoffmann (2003), Claire Bishop (2004) et Anna Colin (2006), à l'origine de sa recherche portant sur la danse et l'immatérialité qui éprouve les systèmes d'échanges matériels. Il intègre ensuite des troupes françaises de danses respectivement dirigées par Jérôme Bel et Xavier Le Roy. Depuis son ascension rapide au début des années 2000, il développe des « situations construites » qui suscitent la polémique et animent la critique.

En 2001, Sehgal élabore l'une de ses premières situations construites avec *This Is Good* (2001) au Museum Ludwig de Cologne. En 2005, il devient le plus jeune artiste à représenter l'Allemagne à la 51^e édition de la Biennale de Venise en Italie avec *This Is So Contemporary* (2005). Subséquemment, il présente *Kiss* (2007) au Museum of Contemporary Art de Chicago, dans laquelle sont notamment reconstituées des accolades passionnées de l'histoire de l'art des œuvres de Gustav Klimt ou Auguste Rodin. *This Variation* (2012), à la Documenta 13 à Kassel en Allemagne, et *These Associations* (2012) lors de la 13^e commande de la série *Unilever* dans le Turbine Hall de Tate Modern à Londres, lui valent une place pour la sélection de l'édition de l'illustre

³³¹ Ardenne, P. (2015). « L'art furtif, stade ultime, et vain, de la micro-intervention ? ». *Inter*, no. 120. p. 60.

³³² Tate. (2016). Art and Artists, *Tino Sehgal*. Repéré à : <http://tate.org.uk/art/artists/tino-sehgal-8300>. Consulté le 30 août 2017.

Turner Prize en 2013. La même année, Sehgal est récipiendaire de la distinction du Lion d'or lors de la 55^e Biennale de Venise.

Plutôt que d'utiliser les terminologies de « performance » ou de « danse », l'artiste emploie « installation » ou, mieux encore, « situation construite » afin de définir le plus justement possible ses singulières propositions. Tel que définit en introduction de ce chapitre, le terme est inspiré par le traité du théoricien marxiste français Guy Debord sur la « construction de situations » (1957)³³³.

Pour la diffusion de ses situations, Sehgal procède à la sélection et à la formation d'« interprètes », pour reprendre sa formulation, qui s'avèrent être des performeurs, danseurs, acteurs, ou autres, souvent professionnels. Ces interprètes travaillent en équipe afin d'exécuter, en continu, pendant les heures d'ouverture du musée ou de la galerie, les chorégraphies de Sehgal. Ceux-ci suivent des instructions précises fournies par un ou des membres professionnels du musée ou de la galerie alors avisés et formés par Sehgal ou par l'un des représentants de l'artiste. Ces instructions ne sont pas écrites et n'existent que par une transmission verbale — orale :

*« The staff members responsible for recounting the work are now able to teach the selected “interpreters” how to perform the instructions, creating an extended network of teaching and learning, which enables the transmission of the piece to continue — through body-to-body repetition — into the future. »*³³⁴

À cet égard, Pip Laurenson et Vivian Van Saaze (2014) écrivent : « *The conversation of this work depends on memory and body to body transmission, a notion drawn from dance* »³³⁵. La notion « *body to body transmission* » est aussi utilisée pour

³³³ Debord, G. (1957). *Report of the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*. 16 p. Repéré à : <http://theanarchistlibrary.org/library/guy-debord-report-on-the-construction-of-situations.pdf>. Consulté le 28 juillet 2018.

³³⁴ Finbow, A. (2016). Tate, Tate Research Publication, *Performance At Tate: Into the Space of Art, Tino Sehgal*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tino-sehgal>. Consulté le 28 mars 2018.

³³⁵ Laurenson, P., et Van Saaze, V. (2014). « Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives ». Dans Leino, M., MacCulloch, L., et Remes, O. (dir.). *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Londres, Angleterre : Peter Lang. p. 35.

définir la modalité de conservation et de présentation d'œuvres comme celles de Yvonne Rainer et de Simone Forti, à l'étude dans cette recherche. Quant à elle, Véronique Hudon (2019) affirme : « [...] *the interpreters, whether they are dancers or players, become the living memory of the work, as they ensure the conservation of the latter* »³³⁶.

Les œuvres de Sehgal se caractérisent par le fait qu'elles ne sont ni documentées ni enregistrées sous une forme matérielle quelconque³³⁷. Il ne subsiste aucune trace afin de reconfigurer les systèmes d'acquisition, de conservation et de présentation établis, exception faite des articles et des entretiens avec les conservateurs de musée. Les situations construites, une fois collectionnées, n'existent qu'en raison d'un accord verbal strict, discuté et négocié en présence d'un notaire qui assure l'autorité de l'artiste et l'interdiction à la documentation visuelle — photographique et vidéographique —, de même que les notes écrites. Aucun certificat tangible n'atteste de l'acquisition, si ce n'est qu'un contrat entièrement verbal. Le contrat oral, juridiquement tenu par un notaire et des employés du musée, est appuyé que de concises et précises notes écrites qui attestent de l'achat³³⁸. Les conditions d'acquisition se résument en cinq points : la présentation des œuvres doit être préparée et autorisée par l'artiste ou son représentant ; l'œuvre doit être présentée d'après des conditions spatio-temporelles préalablement établies par l'artiste ; les interprètes doivent être rémunérés ; une stricte interdiction de captation et de diffusion vidéographique ou photographique, d'impression de documents ou publications

³³⁶ Hudon, V. (2019). « The Curator's Work Stories and Experience from Tino Sehgal's Events ». Dans Davida, D., Gabriels, J., Hudon, V., et Pronovost, M. (dir.). *Curating live arts: Critical perspectives, essays, and conversations on theory and practice*. New York, États-Unis : Berghahn Books. p. 265.

³³⁷ Bishop, C. (2005). « No Pictures, Please: Claire Bishop on the Art of Tino Sehgal ». *Artforum International*, vol. 43, no. 9, mai 2005. p. 215.

³³⁸ Ce fait est établi d'après une discussion avec Marie Fraser qui a procédé à l'acquisition de l'œuvre *This Situation* (2007) de Tino Sehgal au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) en 2013.

didactiques ; enfin, si le musée veut se départir des œuvres, les mêmes processus et conditions s'appliquent au nouvel acquéreur³³⁹.

La transmission orale de l'œuvre est en soit remarquablement différente des habitudes muséales d'acquisition. Ces situations intangibles se révèlent telle une exigence conceptuelle et non matérielle afin d'explorer la possibilité de faire de l'art sans produire d'objet tangible. Tino Sehgal crée des rencontres interpersonnelles dans le cadre d'un engagement continu en faveur d'une économie non matérielle³⁴⁰. La production économique et artistique de l'artiste s'avère fondamentalement immatérielle. Ses pièces proposent une alternative en libérant l'art du monopole de l'objet traditionnel et de sa marchandisation conventionnelle. Catherine Wood (2019), conservatrice en performance à la Tate Modern, affirme qu'une œuvre momentanée s'avère tout aussi durable dans l'esprit d'un visiteur qu'une rencontre avec une pièce matérielle comme des peintures ou sculptures³⁴¹. Selon Wood, l'art immatériel est un parallèle directe à l'« *experience economy* » qu'aborde Claire Bishop (2013), et à travers laquelle le musée se distancie de la matérialité pour diffuser des événements exclusifs, interactifs et participatifs ; des expériences vécues et une économie basée sur des situations en musée.

L'artiste décrit son travail ainsi : « *My works are defined precisely by their purely actional based character ... you simply arrive in the situation* »³⁴². Les situations ne sont jamais substituées ou représentées par un objet et ce sont les itérations de celles-ci qui en assurent la transmission. Les présentations cycliques sont continuellement ponctuées d'intermittences. D'ailleurs, la théoricienne de la performance Sandra

³³⁹ Johnstone, L. (2019). « La particularité du tableau vivant dans les situations construites de Tino Sehgal ». *RACAR : La revue de l'Association d'art des universités du Canada (AAUC)*, vol. 44, no. 2. 167.

³⁴⁰ Finbow, A. (2016). Tate, Tate Research Publication, *Performance At Tate: Into the Space of Art, Tino Sehgal*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tino-sehgal>. Consulté le 28 mars 2018.

³⁴¹ Wood, C. (2019). *Performance in Contemporary Art*. Londres, Angleterre : Tate. p. 140.

³⁴² Heiser, J. (2005). *Funky Lessons*. Exhibition catalogue. Vienne, Autriche : BAWAG P.S.K. Contemporary. p. 102.

Umatham (2009) affirme quant à cette répétition en continu, « *permanence of repetition* »³⁴³. Cette question de permanence résume bien le système de production et de circulation des actions de Sehgal et c'est cette limitation de la documentation par Sehgal qui assure la continuité de ses situations ; leur réitération. En définitive, les propositions de l'artiste restent collectionnables malgré les règles exigeant la non-documentation de celles-ci. Par cette répétition, les œuvres se retrouvent renouvelées d'une itération à une autre, et ce, bien que les interprètes, les professionnels et l'artiste cherchent à reconstituer le plus justement possible chacune des actions. En outre, cette transmission par la répétition engendre nécessairement des variations inévitables ; une désynchronisation. Comme l'écrit Amelia Jones (2013) :

« *Prétendre établir l'authenticité par la reconstitution introduit un mensonge dans la proposition initiale : une œuvre d'art en direct ou un événement n'est jamais "authentique", n'est jamais accessible dans une forme singulière faisant office de vérité. L'événement ne peut être appréhendé que par le travail continu de la mémoire, elle-même une sorte de reconstitution créative (et jamais tout à fait fiable) du passé.* »³⁴⁴

This is propaganda (2002) de Tino Sehgal, performance collectionnée par la Tate Modern en 2005, démontre ce genre de performance qui est une situation ponctuelle, parfois séquentielle, et non un événement en soi. L'œuvre consiste en des actions précises et répétitives qui sont entreprises par un artiste interprète salarié habillé en préposé officiel de la galerie — en gardien. Les visiteurs sont directement sollicités alors que leur entrée dans la salle déclenche simultanément la situation et que leur sortie l'interrompt. Le gardien se tourne face au mur de la galerie et commence à chanter : « *This is propaganda, you know you know, This is propaganda you know* ». Ensuite, il se retourne vers les visiteurs et dit : « *This is propaganda* ». C'est à ce moment précis que les visiteurs s'aperçoivent que le chant ne provient pas d'un enregistrement diffusé dans l'espace, mais qu'il s'agit bel et bien d'une

³⁴³ Umatham, S. (2009). « Given the Tino Sehgal Case: How to Save the Future of a Work of Art that Materializes Only Temporarily ». *Theatre Research International*, vol. 34, no. 2. p. 196.

³⁴⁴ Jones, A. (2013). « Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement ». *esse arts + opinions*, automne 2013, no. 79. p. 9.

performance inopinée en direct. En guise de « cartel », lorsque la concise performance est terminée, le gardien dit le titre de l'œuvre : « *Tino Sehgal, This is propaganda, 2002* ». La présentation de l'œuvre doit minimalement s'étaler sur quatre semaines consécutives durant les heures d'ouverture de l'exposition.



Figure 13. Puisque la documentation photographique et vidéographique de l'œuvre *This is propaganda* (2002) de Tino Sehgal est strictement interdite, aucune image n'est disponible sur le site Internet de la Tate Modern de Londres.

Tino Sehgal
This is propaganda (2002)
 Médium : Performance et un performeur
 Dimensions et durée : Dimensions et durée variables
 Collection : Tate
 Numéro d'acquisition : Tate #12057

Quant à la « simultanété », la notion de Sandra Umathum (2009) est à retenir pour définir la proposition de Sehgal : « *It also means "simultaneous" and, as the Merriam-Webster Collegiate Dictionary notes, refers in this sense of the term to something happening, existing, living, or coming into being during the same period of time* »³⁴⁵. Or, la situation ponctuelle n'interrompt que momentanément l'expérience des visiteurs. Ces derniers demeurent plus ou moins impliqués dans la situation. Leur entrée dans la salle déclenche simultanément les actions du performeur, sans plus. Agissant comme

³⁴⁵ Umathum, S. (2009). « Given the Tino Sehgal Case: How to Save the Future of a Work of Art that Materializes Only Temporarily ». *Theatre Research International*, vol. 34, no. 2. p. 196.

une interruption de l'expérience normative du mouvement à travers les espaces de la galerie et par la présence peu active des responsables du musée, cette œuvre attire l'attention des visiteurs, en remettant en question l'expérience institutionnelle. Sehgal perturbe l'expérience du visiteur avec une conscience de soi qui encourage un questionnement sur l'institution et l'appréhension des œuvres :

« *The locus of This is propaganda, and Sehgal's work more broadly, is not necessarily in the action, or even the experience of the action, but rather in the full system of that action's production, repetition and circulation within the museum framework. By creating a work that not only confronts but also inhabits the space between ephemerality and permanence through an alternation between activation and dormancy, Sehgal has harnessed the rhythms of museum collecting and exhibition organising to ensure the life of his work. The result is a work of art that is much more complex than its simple actions first suggest.* »³⁴⁶

L'œuvre, depuis son acquisition, est montrée, du 1^{er} mars au 14 mai 2006, dans le cadre de la *Tate Triennial 2006: New British Art*. Du 24 octobre 2007 au 1^{er} janvier 2008, la proposition de Sehgal est aléatoirement présentée dans l'exposition *The World as a Stage*. Enfin, entre les 17 et 19 juin 2016, la situation construite est diffusée à travers la programmation du *BMW Tate Live*.

4.2.3. Initier une situation collaborative et participative

Le cinquième procédé « Initier une situation collaborative et participative » s'appuie entièrement sur la collaboration, la participation et l'interaction des visiteurs pour activer des moments conviviaux. Ce genre de performance, d'après Claire Bishop (2012), s'est révélé à l'aube des années 1990³⁴⁷. Par des instructions élémentaires — comportementales — que des acteurs, sortes d'instructeurs et interlocuteurs, exécutent dans une des salles du musée lors d'une exposition, les performances

³⁴⁶ Finbow, A. (2016). Tate, Tate Research Publication, *Performance At Tate: Into the Space of Art, Tino Sehgal*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tino-sehgal>. Consulté le 28 mars 2018.

³⁴⁷ Bishop, C. (2012). « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity ». Dans *Artificial Hell: Participatory Art and the Politic of Spectatorship*. New York, États-Unis : CUNY Academic Works. p. 1.

consistent en l'exécution d'un geste intuitif, par exemple faire la file. Ces propositions qui sont réactivées à chaque monstration impliquent, de surcroît, la participation obligatoire d'interprètes engagés ou inopinément invités comme les visiteurs qui deviennent corollairement les performeurs.

4.2.3.1 *Good Feelings in Good Times* (2003), Roman Ondák

Roman Ondák, né en 1966 à Zilina en Tchécoslovaquie, travaille aujourd'hui à Bratislava en Slovaquie. Il étudie à l'École des beaux-arts de Bratislava. Durant l'année de l'indépendance de la Slovaquie en 1993, Ondák étudie partiellement à la University of Pennsylvania aux États-Unis. Par le biais de performances discrètes, l'artiste articule une pensée de la représentation d'après une réflexion sur l'espace d'exposition, et notamment l'appréhension et la perception du visiteur dans celui-ci. Pour Ondák, l'exposition devient le réceptacle d'expérience collective. Son travail vise à élaborer des situations. Après des expositions remarquées, à la Moderna Galeria de Zagreb (2002), au Kölnischer Kunstverein en Allemagne (2004) et dans le festival La Monnaie Vivante à Paris (2006) et à la Tate à Londres (2008), il représente la Slovaquie à la 55^e Biennale de Venise (2009).

L'œuvre la plus reconnue de Roman Ondák consiste en la réalisation d'une file d'attente sans but. *Good Feelings in Good Times* (2003), acquise en 2005 par la Tate Modern, est la première œuvre performative à intégrer la collection permanente d'un musée³⁴⁸. Pour qualifier la proposition de Roman Ondák, la Tate utilise le terme « installation »³⁴⁹. Cette « situation-installation » nécessite entre huit et douze figurants positionnés en une ligne à la dimension inégale et à la durée variable. Lors des premières représentations de l'œuvre, l'artiste embauche des participants pour qu'ils

³⁴⁸ Artlyst. (2016). What's on, Archive, *Roman Ondák: Good Feelings in Good Times*. Repéré à : <http://artlyst.com/whats-on-archive/roman-ondak-good-feelings-in-good-times-tate-modern/>. Consulté le 12 avril 2019.

³⁴⁹ Tate. (2009). Art & Artists, *Roman Ondák, Good Feelings in Good Times*. Repéré à : <http://tate.org.uk/art/artworks/ondak-good-feelings-in-good-times-t11940>. Consulté le 28 avril 2019.

forment une queue, à une heure fixe et prédéterminée, à l'extérieur du Kölner Kunstverein en Allemagne ou dans les allées de la Frieze Art Fair à Londres.



Figure 14. Performance *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák présentée lors du *UBS Openings: Saturday Live — Actions and Interruptions* à la Tate Modern de Londres le 10 mars 2007.

Roman Ondák
Good Feelings in Good Times (2003)
Médium : Performance et des performeurs (visiteurs)
Dimensions et durée : Dimensions et durée variables
Collection : Tate
Numéro d'acquisition : Tate #11940

Celle-ci consiste à embaucher non pas des performeurs professionnels, mais de simples figurants qui s'inscrivent en tant que « visiteurs-flâneurs », pour la formation d'une file d'attente dans l'espace du musée, parallèlement à la programmation d'expositions. Dans une conversation avec Evi Banitopoulou en 2004, l'artiste affirme quant à la participation :

*« I became interested in the phenomenon of the queue because it is very unstable, but on the other hand it shows a very strong sense of participation ... even if you are not queuing, you are participating as you are facing your memories of queues in the past. There is no description of the queue — it is about feelings, about desire and your decision to be in it, and I like this ambiguity of the queue in our society. »*³⁵⁰

La file d'attente, dans le cas de Ondák, n'est pas annoncée ni même expliquée aux « visiteurs-participants » par les « acteurs-figurants », ceux-ci intégrant indirectement l'action. Il est question d'une pièce évolutive : les passants et les visiteurs se demandent à quoi peut rimer cette file et découvrent qu'elle ne mène à rien. Ils participent pleinement à la formation de l'œuvre ; ils en sont la principale constituante. En cette mise en cause des attentes des visiteurs, il est question de perturbation et de transition.

À l'encontre des propositions respectives de Tina Bruguera et de Tino Sehgal, un cartel est positionné à proximité de l'endroit précis où est constituée la file. Le « cartel » liste le matériel en la mention « *people* ».

Good Feelings in Good Time est facilement reproductible et durable, sans besoin technique, ni audition de performeurs pour la recherche de qualifications spécifiques. L'œuvre, dont l'acquisition implique une description contractuelle et un protocole, rejoint la collection de la Tate sous la forme d'un contrat signé par l'artiste et l'institution³⁵¹. Sa véritable occurrence ne se fait en réalité que dans ses réalisations

³⁵⁰ Banitopoulou, E. (2009). Tate, Art & Artists, *Roman Ondák, Good Feelings in Good Times*. Repéré à : <http://tate.org.uk/art/artworks/ondak-good-feelings-in-good-times-t11940>. Consulté le 28 avril 2019.

³⁵¹ Souriau, J. (2012). « Mesurer l'univers, Roman Ondák ». *Mouvement*, 20 décembre 2012. Repéré à : <http://mouvement.net/teteatete/portraits/mesurer-lunivers>. Consulté le 23 janvier 2019.

effectives, nécessairement limitées et furtives. Les indications protocolaires sont aisément exécutables et réitérables :

« *The installation comprises eight to twelve people positioned in a line varying in shape, length and duration. The artist has instructed that the volunteers/professional actors are dressed in context with their immediate environment and may handle relevant personal items such as mobile phones, portable music players and newspapers. "They have to look as natural as possible, and act as if they are really queuing somewhere, waiting for something to happen. They are not allowed to divulge any information about the performance, so they need to have been briefed/instructed on that beforehand". The work can be displayed in variable locations that make it possible to queue.* »³⁵²

Suite à son intégration dans la collection, la performance s'insère fréquemment à la programmation d'expositions. Elle est, d'après cette recherche, l'œuvre performative collectionnée la plus réitérée à la Tate. En mars 2007, durant l'*UBS Openings: Saturday Live — Actions and Interruptions* deux groupes de dix individus forment des files d'attente dans divers espaces de la Tate Modern. D'octobre 2007 à janvier 2008, l'exposition *The World as a Stage* présente sporadiquement la propositions d'Ondák à travers celles d'une vingtaine autres artistes usant de la performativité et de la théâtralité dans leur travail. L'année 2008 est lancée avec *USB Opening: Living Currency* et *Good Feelings in Good Time* s'insère à la programmation. Entre le 17 juin et le 3 juillet 2016, l'œuvre est présentée par intermittence pour l'ouverture de la nouvelle Tate Modern, par l'entremise du programme événementiel *BMW Tate Live*. Un slogan est même utilisé pour la promotion de l'œuvre : « *A chance to see the first performance work to enter the Tate collection* »³⁵³.

Cette proposition s'inscrit indéniablement à travers la lignée des « œuvres-protocoles » apparues avec l'art conceptuel des années 1970 avec des instructions à

³⁵² Glen-Martin, J. (2005). Tate, Art & Artists, Technique and condition, *Roman Ondák, Good Feelings in Good Times*. Repéré à : http://tate.org.uk/art/artworks/ondak-good-feelings-in-good-times-t11940#tabs0__section-technique-and-condition. Consulté le 2 juillet 2019.

³⁵³ Tate. (2016). Exhibitions and Events, Tate Modern Performance, *BMW Tate Live: Roman Ondák, Good Feelings in Good Times*. Repéré à : <http://tate.org.uk/whats-on/tate-modern/special-event/new-tate-modern-opening-weekend/roman-ondak>. Consulté le 13 mars 2018.

suivre. Similaire à *Good Feelings in Good Time*, l'œuvre *Time* (1970) de David Lamelas réunit vingt-cinq volontaires disposés en une file d'attente. De minute en minute, les participants à la file échangent l'heure afin de transférer le temps d'une personne à une autre. La participation et la collaboration sont indéniables à la construction de cette situation respectivement collectionnée par le MoMA en 2017 et par la Tate en 2006.

CONCLUSION

Le premier objectif de cette recherche a été de considérer, d'une part, ce qu'est la performance et, d'autre part, la muséalisation. Les deux premiers chapitres ont été consacrés à une présentation chronologique des pratiques performatives, de même qu'à une description analytique de la notion de la muséalisation par la démonstration et la comparaison des rapports conflictuels entre la performance et le musée. D'après l'essai de Claire Bishop (2014), cette chronologie se divise en trois différentes temporalités, de 1930 à aujourd'hui. Au troisième chapitre, par l'observation de l'évolution progressive de la muséalisation — et de la diffusion — de la performance à travers les activités des institutions analysées, le Museum of Modern Art (MoMA) de New York et la Tate Modern de Londres, certains cas se sont imposés comme des modèles afin d'envisager l'intégration d'œuvres performatives au musée.

Le deuxième objectif de ce mémoire a été de dresser une typologie de procédés de diffusion de la performance à partir des initiatives les plus récentes du MoMA et de la Tate Modern, et tente de déterminer les liens entre les deux institutions visées d'après leurs modalités d'acquisition et de diffusion. Ainsi, une étude de cas a été menée au quatrième chapitre. Cinq propositions performatives collectionnées parmi les deux musées considérés constituent cette typologie.

Dans cet ordre d'idées, la typologie apporte des réponses aux interrogations soulevées en introduction : comment des propositions artistiques qui n'ont pas de matérialité permanente intègrent-elles les collections muséales ? Par quels procédés, les artistes et professionnels de musée assurent-ils et opèrent-ils la diffusion et la répétition de ces performances muséalisées ? Quels types de performances s'insèrent parmi les collections muséales ?

Comment des propositions artistiques qui n'ont pas de matérialité permanente intègrent-elles les collections muséales ?

Le changement dans les politiques institutionnelles, de la manipulation d'objets matériels à des « non-objets immatériels »³⁵⁴, ainsi qu'un engouement du musée pour la performance, sont de nouvelles conditions propices à l'intégration d'œuvres performatives dans les collections. La description théorique proposée par Zbyněk Z. Stránský, d'après les trois étapes successives de muséalisation, semble toujours de mise, et ce, même en ce qui concerne la performance. Ces étapes de sélection, de thésaurisation et de présentation s'adaptent effectivement à des œuvres immatérielles. Il est question d'une muséologie conformée à des performances. Ainsi, les propositions artistiques étudiées intègrent principalement les collections par l'entremise des départements ou programmes mis en place pour la muséalisation de celles-ci, d'après des modalités d'acquisition et de diffusion prédéterminées entre les artistes et professionnels de musée. Le MoMA effectue la muséalisation de la performance dès 2008 avec le *Department of Media*, puis, depuis 2009, par le biais du *Department of Media and Performance Art*. Des programmes tels que la *Performance Exhibition Series* (2009-2011) et le *Performance Program* représentent des initiatives majeures pour la coordination de performances à travers sa programmation et ses expositions. La majorité des performances présentées sont maintenant acquises par le Musée. Des espaces comme The Donald B. and Catherine C. Marron Atrium et l'imminent Studio³⁵⁵, sont principalement dévoués à la diffusion de la performance. La Tate Modern, quant à elle, est reliée à l'organisation de la Tate qui accomplit chacune de ses acquisitions

³⁵⁴ Turgeon, L. (2010). « Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux ». *Ethnologie française*, no. 40. p. 389.

³⁵⁵ « The Studio is a new live space dedicated to performance, music, sound, spoken word, and expanded approaches to the moving image. Since MoMA's founding, the Museum has shown a commitment to dance and the performing arts through its collection and exhibition programming. It has been a bold innovator in positioning live art within broader narratives of art history. Situated at the heart of the Museum, within the collection gallery circuit on the fourth floor, the Studio is the world's first dedicated space for performance, process, and time-based art to be centrally integrated within the galleries of a major international Museum ». MoMA. (2019) Exhibition, *First Year of Media and Performance Programming For New State of the Art Studio*. Repéré à : <http://press.moma.org/exhibition/first-year-of-media-and-performance-programming-for-new-state-of-the-art-studio/>. Consulté le 4 août 2019.

par le biais du *Performance Program* initié en 2003 et arrimé au département *International Art (Performance)*. Le programme, en partenariat avec le *BMW Tate Live*, assure la programmation de performances de la collection avec *Performance Events* et sa série d'expositions organisée avec le *BMW Tate Live* qui visent à présenter annuellement les performances muséalisées dans le cadre d'événement-expositions. Qui plus est, les espaces du Tanks et du Tubrine Hall sont entièrement consacrés au « *live art* »³⁵⁶ de la Tate.

Par quels procédés, les artistes et professionnels de musée assurent-ils et opèrent-ils la diffusion et la réitération de ces performances muséalisées ?

La muséalisation des performances résulte d'une étroite collaboration entre les artistes et professionnels de musée et mène à la constitution d'une documentation conjointement produite par les deux parties, en prévision de leur diffusion. Il est question d'une muséalisation collaborative et consultative. Le personnel du musée se réfère à l'artiste pour l'intégration de la performance dans la collection et l'élaboration de méthodologies adaptées. Dans le cas de Tino Sehgal, l'œuvre, une fois collectionnée, oblige à ce que le personnel du musée soit impliqué en raison de l'acquisition entièrement immatérielle — non-documentée. Quant aux autres cas, les professionnels sont également impliqués à travers les trois procédures de la muséalisation en considérant qu'ils doivent élaborer des sources d'informations. Ceux-ci sont alors engagés dans les modalités de transmission de l'œuvre, mais aussi d'acquisition et de thésaurisation. Le processus de muséalisation mène à la constitution d'une documentation conjointement produite par les artistes et professionnels du musée. La reconstitution est assurée par l'emploi du *reenactment* et de la délégation par des performeurs professionnels et non-professionnels, sans engagement obligé de l'artiste, mais d'après le commandement du personnel du musée. L'utilisation de ces deux modes de transmission certifie la diffusion de la performance par la réactualisation de documents et la réactivation d'objets. Ainsi, la

³⁵⁶ La Tate utilise le terme « *Live art* » afin de qualifier la performance.

muséalisation des performances résulte d'une étroite collaboration entre l'artiste et l'institution.

Quels types de performances s'insèrent parmi les collections muséales ?

Les performances sélectionnées pour la typologie se divisent en deux catégories : diffuser par des performances « matérielles », premièrement, et par des « situations construites », deuxièmement. Ces genres de performances, relativement aux recherches effectuées, semblent intégrer plus facilement les collections par une muséalisation articulée au moyen de prolongements matériels comme des documents et objets — des installations —, ou encore d'après des situations construites constituées d'un ensemble de modalités participatives.

D'une part, la première catégorie concerne des documents ou objets pour la (ré)activation ou la (ré)actualisation de performances. Ces substituts matériels sont généralement produits par l'artiste en amont de la muséalisation de la performance, toutefois, ils sont « bonifiés » par les professionnels du musée en collaboration avec celui-ci. Les documents ou objets ne tendent pas à faire œuvre dans la mesure où leur fonction principale, pour l'artiste et pour le musée, est d'appuyer la réitération de la performance puisqu'ils sont porteurs d'informations. Dans le cas des installations, les constituantes matérielles semblent partie intégrante de la proposition performative.

D'autre part, la deuxième catégorie s'applique à des situations construites qui perturbent les habitudes de circulation ou de contemplation des visiteurs dans l'institution. L'artiste forme des interprètes pour aborder, étonner, déstabiliser ou même subjuguier les visiteurs durant leur visite au musée. Les propositions sont donc constituées par l'action conjointe des visiteurs et des performeurs embauchés qui activent des mises en scène selon des instructions prédéterminées ou improvisées. Ce sont des expériences immersives, interactives, participatives ou collaboratives.

Chacune des œuvres à l'étude met en scène des interprètes par le biais du *reenactment* et de la délégation, et en aucun cas les artistes eux-mêmes. Ces performances ne sont pas improvisées, mais prédéterminées. Afin d'assurer leur

itération à travers des occurrences multiples, elles sont constituées de documents protocolaires, à l'exception du cas de Tino Sehgal.

Au-delà d'une typologie de procédés de diffusion d'œuvres performatives muséalisées

En recensant l'état de la situation concernant la muséalisation de la performance par le biais des cas issus du Museum of Modern Art et de la Tate Modern, le mémoire démontre que les conditions actuelles et potentielles sont propices à de nouveaux modes d'acquisition, de thésaurisation et notamment de diffusion de la performance. Diffuser des performances muséalisées engendre inévitablement la conservation de celles-ci puisqu'elles sont réitérées, réactualisées et réactivées. Au-delà de la typologie de procédés de diffusion proposée, les œuvres collectionnées adhèrent à cette méthode du « *body-to-body transmission* » ; à cette transmission corps-à-corps qu'entraînent le *reenactment* et la délégation. Ces deux pratiques fonctionnent selon la complémentarité entre le corps et la documentation — l'objet ou l'installation — et le travail collaboratif entre l'artiste et l'institution. Outre les cinq modalités suggérées, la transmission de la performance entre l'artiste et le musée, et ce, par l'utilisation du corps de performeurs délégués, garantit chacune des étapes de la muséalisation et notamment la (re)présentation.

BIBLIOGRAPHIE

Abramović, M., et Solomon R. Guggenheim Museum. (2007). *Seven Easy Pieces* [Catalogue d'exposition]. Milan, Italie : Charta. 240 p.

Agnew, V. (2004). « Introduction: What Is Reenactment? ». *Criticism*, vol. 46, no. 3. Repéré à : <http://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2>. Consulté le 29 octobre 2017.

Ardenne, P. (2015). « L'art furtif, stade ultime, et vain, de la micro-intervention ? ». *Inter*, no. 120. p. 60-64.

Auslander, P. (2006). « The Performativity of Performance Documentation ». *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, no. 3, septembre 2006. p. 1-10.

Auslander, P. (2007). « On the Performativity of Performance Documentation ». Dans Clausen, C. (dir.). *After the Act: The Re(Presentation) of Performance Art*. Vienne, Autriche : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. p. 21-33.

Banes, S. (2002). *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Durham, États-Unis : Duke University Press. 288 p.

Barnes, C. (1966). « Review of Dance Concert ». *New York Times*, 11 janvier 1966.

Barbut, C. (2015). *Corps à l'œuvre, à l'ouvrage et à l'épreuve : Sociohistorique des arts de la performance*. Thèse en cotutelle Doctorat interuniversitaire en histoire de l'art. Université Laval, Québec, Canada et Université Sorbonne Nouvelle Paris, Paris, France. 484 p.

Barbut, C. (2016). « Raconter la performance : l'entretien comme cadre pour la reprise et la transmission des performances. Entretiens avec Esther Ferrer et Nil Yalter ». *Intermédiatités*, no. 28-29, automne 2016, printemps 2017.

Béhar, H. (2004). « Le cinéma des surréalistes ». *Mélusine, Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme*, no. 24. Lausanne, Suisse : L'Age d'homme. 342 p.

Bénichou, A. (2010). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du réel. 448 p.

Bénichou, A. (2010). « Performance ». *Ciel variable*, no. 86, septembre-décembre 2010. p. 3-59.

Bénichou, A. (2011). « Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : Les nouveaux horizons photographiques de la (re) performance ». *Intermédialités*, no. 17, printemps 2011. p. 147-167.

Bénichou, A. (2013). *Mémoires et transmissions des œuvres performatives : exposer les performances du passé*. Notes et réflexions issues d'une résidence à la Non-Maison du 20 octobre au 17 décembre 2013. 9 p.

Bénichou, A. (2015). *Recréer / Scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon, France : Les Presses du réel. 527 p.

Bénichou, A. (2016). « Introduction. Le *reenactment* ou le répertoire en régime intermédiaire ». *Intermédialités*, no. 28-29, automne 2016, printemps 2017. Repéré à : <http://doi.org/10.7202/1041075ar>. Consulté le 18 juin 2019.

Bishop, C. (2004). « Antagonism and Relational Aesthetics ». *October*, no. 110. p. 51-79.

Bishop, C. (2005). « No Pictures, Please: Claire Bishop on the Art of Tino Sehgal ». *Artforum International*, vol. 43, no. 9, mai 2005. p. 215-217.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York, États-Unis : CUNY Academic Works. 390 p.

Bishop, C. (2013). *Radical Museology Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. Londres, Angleterre : Koenig Books. 88 p.

Bishop, C. (2014). « The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney ». *Dance Research Journal*, vol. 46, no. 3. p. 62-76.

Bonham-Carter, C., Mann, N., et Springer International Publishing AG. (2017). *Rhetoric, Social Value and the Arts: But How Does it Work?*. Basingstoke, Angleterre : Palgrave Macmillan. 184 p.

Boucher, M. (2014). *La nourriture en art performatif : son usage de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui*. Trois-Rivières, Québec : Éditions d'art Le Sabord. 285 p.

Boucher, M. (2015). « L'exposition de la performance, entre *reenactment* et tableau vivant : les cas de Marina Abramović ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus ». *Muséologies : les cahiers des études supérieures*, vol. 8, no. 1. p. 73-89.

Bourriaud, N. (2001). *Relational Aesthetics*. Dijon, France : Les Presses du réel. 126 p.

Bourriaud, N. (2004). *Postproduction — La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon, France : Les Presses du réel. 96 p.

Bousteau, F. (2010). « L'extraordinaire exposition de Tino Sehgal au Guggenheim ». *Beaux-arts magazine*, no. 311, mai 2010. p. 82-89.

Breitwieser, S. (2014). « The Workshop Process: Sabine Breitwieser in Conversation with Simone Forti ». Dans Breitwieser, S., Forti, S., Somers, N., et MdM

Salzburg. *Simone Forti: Thinking with the Body*. Salzburg, Autriche : Museum der Moderne.

Broude, N., Garrard, M. D., et Brodsky, J. K. (1994). *The Power of Feminist Art: The American movement of the 1970s, History and Impact*. New York, États-Unis : H. N. Abrams. 318 p.

Bryan-Wilson, J. (2012). « Practicing Trio A ». *October*, no. 140, printemps 2012. p. 54-74.

Castelnuovo, E. (1976). « L'histoire sociale de l'art : un bilan provisoire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, no. 6. p. 63-75.

Chaumier, S. (2011). *L'objet de musée*. Repéré à : <http://docplayer.fr/10026615-L-objet-de-musee-serge-chaumier>. Consulté le 8 août 2016.

Cippitelli, L., Scudero, D., Università degli studi di Roma La Sapienza., et Istituto italo-latino americano. (2010). « To put an end to aesthetic judgements. Life, useful art, civil society and the diasporic gaze ». Dans *Tania Bruguera*. Milan, Italie : Postmedia. 128 p.

Clouteau, I. (2004). « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions Auctoriales ». *Culture & Musées*, no. 3, septembre 2004. p. 23-44.

Colin, A. (2006). « Tino Sehgal : Adeptes du progrès ». *Art press*, août-octobre 2006. p. 110-111.

Cottingham, L. (1996). « Are you experienced? Le féminisme, l'art, et le corps politique ». Dans *L'art au corps*. Marseille, France : Édition des Musées de Marseille. 479 p.

Couture, F., et Gagnier, R. (2010). « Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art ». Dans Bénichou, A. (dir.). (2010). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du réel. 448 p.

Couture, F. (2010). « Réexposition et pérennité de l'art contemporain ». *Culture & Musées*, no. 16. p. 137-156.

Danto, I. (2012). « Ce qu'il reste de la performance ». *Esprit*, no. 3, mars et avril 2012. p. 221-223.

Davallon, J. (2000). *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, France : L'Harmattan. 384 p.

Davallon, J. (2004). « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche ». *Hermès*, no. 38. p. 30-37.

David, C. (1989). « L'art contemporain au risque du musée ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série. p. 54-58.

Debord, G. (1957). *Report of the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*. 16 p.

Repéré à : <http://theanarchistlibrary.org/library/guy-debord-report-on-the-construction-of-situations.pdf>. Consulté le 28 juillet 2018.

Desvallées, A., et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin. 732 p.

Desvallées, A., et Mairesse, F. (2005). « Sur la muséologie ». *Culture & Musées*, vol. 6, no. 1. p. 131-155.

Donguy, J. (2007). « Allan Kaprow 1927-2006 : créateur du happening ». *Inter*, no. 95. p. 84-85.

Dulguerova, E. (2010). « L'expérience et son double. Notes sur la reconstitution d'expositions et la photographie ». *Intermédiatités*, no. 15, printemps 2010. p. 53-71. Repéré à : <http://id.erudit.org/iderudit/044674ar>. Consulté le 2 août 2016.

Debord, G. (1957). *Report of the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*. 16 p. Repéré à : <http://theanarchistlibrary.org/library/guy-debord-report-on-the-construction-of-situations.pdf>. Consulté le 28 juillet 2018.

Dubuc, E. (2012). « Les mutations muséales. Pour une compréhension élargie de la fonction des musées ». Dans Meunier, A. (dir.). *La muséologie, champs de théories et de pratiques*. Québec, Canada : Presses de l'Université du Québec. p. 151-164.

Dumont, F. (2011). *La rébellion du deuxième sexe : L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*. Dijon, France : Les Presses du réel. 532 p.

Dupont, A. (2005). *Les créations éphémères ou immatérielles et leurs traces, des années 1960 à nos jours, dans les collections du Centre Pompidou-Musée National d'art moderne : situation paradoxale de l'artiste par rapport à sa création*. Mémoire de recherche appliquée deuxième année, deuxième cycle en Muséologie, École du Louvre, Paris. 20 p.

Feuillie, N. (2002). *Fluxus Dixit : une anthologie vol. 1*. Dijon, France : Les Presses du réel. 283 p.

Forti, S. (1984). « Mouvements pleins. Réflexions sur le comportement de danse ». *Contredanse*, no. 44-45, automne et hiver 2000. p. 194-197.

Franko, A. et Lepecki, A. (2014). « Dance in the Museum ». *Dance Research Journal*, vol. 46, no. 3. p. 96-107.

Fraser, M. (1999). « Sur l'expérience de la ville ». Dans Fraser, M., Gougeon, D., Perreault, M. (dir.), *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain* [Catalogue d'exposition]. Montréal, Canada : Centre d'art contemporain Optica, 15 août-17 décembre 1997. 179 p.

Fraser, M., et Dubé-Moreau, F. (2016). « Performer la collection. Comment le reenactment performe-t-il ce qu'il recrée ? ». *Intermédiatités*, no. 28-29,

automne 2016, printemps 2017. Repéré à : <http://doi.org/10.7202/1041088ar>. Consulté le 17 mars 2019.

Gauthier, M. (2007). « Tino Sehgal : la loi du live ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 101, automne 2007. p. 17-18.

Gharsallah, S. (2008). *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine, Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada. 292 p.

Gibellini, L. F. (2016). « Not Doing. On Unpredictability and Allowing Things to Happen ». *MaHKUscript. Journal of Fine Art Research*, vol. 1, no. 2. Repéré à : <http://doi.org/10.5334/mjfar.21>. Consulté le 28 août 2018.

Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine. Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada, et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, France. 514 p.

Giguère, A. (2014). « Collectionner la performance : un dialogue entre l'artiste et le musée ». *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 7, no. 1. p. 169-185.

Gleizal, J. (1994). « Art et politique ». Dans Gleizal, J. *L'art et le politique : Essai sur la médiation*. Paris, France : Presses universitaires de France. p. 101-124.

Goldberg, R. (1984). « What Happened to Performance? ». *Flash Art*, no. 116, mars 1984. p. 28-29.

Goldberg, R. (1999). *Performance : l'art en action*. Paris, France : Thames & Hudson. 240 p.

Goldberg, R. (2001). *La performance du futurisme à nos jours*. Paris, France : Thames & Hudson. 232 p.

Goldberg, R. (2018). *Performance Now: Live Art for the Twenty-First Century*. London, Angleterre : Thames & Hudson. 256 p.

Goldstein, A., Rorimer., et Museum of Contemporary Art, Los Angeles. (1995). *Reconsidering the object of art: 1965-1975*. Los Angeles, États-Unis : Museum of Contemporary Art. 335 p.

Gosling, N. (1971). « The "Have-a-Go" Show ». *Observer Review*, 2 mai 1971. p. 29.

Griffin, J. (2008). « Tania Bruguera: Cuba, performance and society's relationship to its history ». *Frieze*, no. 118, octobre 2008. p. 286-287.

Hantelmann, D., von. (2010). « Object and Situation in the Works of Tino Sehgal ». *How to Do Things with Art*. Zurich et Dijon, Suisse et France : JRP Éditions et Les Presses du réel. p. 128-174.

Heiser, J. (2005). *Funky Lessons* [Catalogue d'exposition]. Vienne, Autriche : BAWAG P.S.K. Contemporary. 128 p.

Heinich, N. (1999). « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique ». *Terrain*, no. 33. p. 7.

Heinich, N. (1999). « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain ». *Le Débat*, vol. 2, no. 114. p. 106-115.

Heinich, N. (2012). *L'art contemporain exposé aux rejets : Études de cas*. Paris, France : A. Fayard. 216 p.

Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain, structure d'une révolution artistique*. Paris, France : Gallimard. 384 p.

Hoffmann, J., et Jonas, J. (2005). *Action*. Paris, France : Thames & Hudson. 208 p.

Horowitz, N. (2011). *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*. Princeton, États-Unis : Princeton University Press. 400 p.

Hudon, V. (2019). « The Curator's Work Stories and Experience from Tino Sehgal's Events ». Dans Davida, D., Gabriels, J., Hudon, V., et Pronovost, M. (dir.). *Curating live arts: Critical perspectives, essays, and conversations on theory and practice*. New York, États-Unis : Berghahn Books. p. 263-272.

Hugnet, G. (1971). *L'aventure Dada (1916-1922)*. Paris, France : Éditions Seghers. 234 p.

Johnstone, L. (2019). « La particularité du tableau vivant dans les situations construites de Tino Sehgal ». *RACAR : La revue de l'Association d'art des universités du Canada (AAUC)*, vol. 44, no. 2. p. 165-168.

Jones, A., et Heathfield, A. (2012). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Bristol, Angleterre : Intellect Books. 652 p.

Jones, A. (1997). « 'Presence' in Absentia. Experiencing Performance as Documentation ». *Art Journal*, vol. 56, no. 4, hiver 1997. p. 11-18.

Jones, A. (2013). « Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement ». *esse arts + opinions*, automne 2013, no. 79. p. 6-17.

Kaprow, A. (1968). *Assemblage, environments & happenings*. New York, États-Unis : H. N. Abrams. 344 p.

Kaprow, A., Watts, R., et Brecht, G. (1958). *Project in Multiples Dimensions*, Robert Watts Studio Archives. Dans Feuillie, N. (2002). *Fluxus Dixit : une anthologie vol. 1*, Dijon, France : Les Presses du réel. p. 114-115.

Kaprow, A., et Kelly, J. (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, États-Unis : University of California Press. 297 p.

Kihm, C. (2007). « La performance à l'ère de son re-enactment ». *Art press 2*, no. 7, novembre-décembre 2007 et janvier 2008. p. 20-29.

Kihm, C. (2010). « Une pragmatique de la performance ». *Art press 2*, no. 18, août, septembre-octobre 2010. p. 10-19.

Klein, R. (1970). « L'éclipse de l'œuvre d'art ». Dans Klein, R., et Chastel, A. (1988). *La Forme et l'intelligible : Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. France, Paris : Gallimard. 504 p.

Lageira, J. (2013). « Re-enactment : fausse évidence et dangers ». *esse arts + opinions*, automne 2013, no. 79. p. 10-15.

Lambert, C. (1999). « Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's 'Trio A' ». *October*, no. 89, été 1999. p. 87-112.

Lambert-Beatty, C. (2010). « Against Performance Art ». *Artforum*, vol. 48, no. 9, mai 2010. p. 209-213.

Lambert-Beatty, C. (2008). *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*. Cambridge, États-Unis : MIT Press. 384 p.

Lambert-Beatty, C. (2009). « Political People: Notes on Arte de Conducta ». Dans Posner, H., Mosquera, G., et Lambert-Beatty, C. (dir.). *Tania Bruguera: On the political imaginary*, Milan, Italie : Charta. p. 37-45.

Larocque, G. (2014). *Musée et objet vivant : réflexion sur la conservation et la mise en valeur du patrimoine dansant*. Programme de maîtrise en muséologie, Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada. 34 p. Repéré à : http://quebecdanse.org/images/upload/files/gLarocque_Patrimoine%20dansant%20+%20cahier%20d%27image.pdf. Consulté le 4 juin 2019.

Laurenson, P., et Van Saaze, V. (2014). « Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives ». Dans Leino, M., MacCulloch, L., et Remes, O. (dir.). *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Londres, Angleterre : Peter Lang. p. 27-41.

Lebel, J-J. (1966). *Le happening*. Paris, France : Denoël. 89 p.

Leigh Foster, S. (2001). « Improviser l'autre : spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine ». *Protée*, vol. 29, no. 2. p. 25-37.

Lippard, L.R., et Chandler, J. (1968). « The Dematerialization of Art ». *Art International*, vol. 12, no. 2, février 1968. p. 31-36.

Lista, G. (2012). « La performance historique : le rôle du futurisme ». *Ligeia*. Dossier sur l'art, XXV année, no. 117-120, juillet-décembre 2012. p. 89-105.

Lista, G. (2017). « L'Esprit Fluxus à la Fondation du doute ». *Ligeia*. Dossier sur l'art, XXX année, juillet-décembre 2017, no. 157-160. p. 20-24.

Lorente Pedro, J. (2009). « Les musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique ». Paris, France : L'Harmattan. 378 p.

Loubier, P. (2002). « Un art à fleur de réel : considération sur l'action furtive ». *Inter*, no. 81. p. 12-17.

Mairesse, F. (2006). « L'histoire de la muséologie est-elle finie ? ». *ICOFOM Study Series*, no. 35, octobre 2006. p. 79-86.

- Malraux, A. (1965). *Le musée imaginaire*. Paris, France : Gallimard. 256 p.
- Maranda, L. (2009). « Museology: back to basics ». *ICOFOM Study Series*, no. 38, juin 2009. p. 251-258.
- Marontate, J. (2005). « Rethinking Permanence and Change in Contemporary Cultural Preservation Strategies ». *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 34, no. 4, hiver 2005. p. 285-305.
- Martel, R. (2001). *Art action, 1958-1998 : happening, fluxus, intermédia, zaj, art corporel, body art, poésie action, action poetry, actionnisme viennois, viennese actionism, performance, art acción, sztuka performance, performans, akció m [új] vészet*. Québec, Canada : Éditions Intervention. 496 p.
- Martel, R. (2005). *Art action*. Dijon, France : Les Presses du réel. 176 p.
- Mathieu, J. (1989). « Comment analyser l'objet matériel ». *Le coffre à outils du chercheur débutant*, sous la dir. de J. Létourneau. Toronto, Canada : Oxford University Press. 227 p.
- McShine, L. K. (1970). *Information* [Catalogue d'exposition]. New York, États-Unis : The Museum of Modern Art. 214 p. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_catalogue_2686_300337616.pdf. Consulté le 15 juillet 2017.
- McShine, K. (1999). *Museum as Muse: artists reflect*. New York, États-Unis : Museum of Modern Art : H. N. Abrams. 304 p.
- Metcalf, M. G. (2018). *In the New Body: Simone Forti's Dance Constructions (1960-61) and their Acquisition by the Museum of Modern Art (MoMA)*. University of California, Los Angeles, États-Unis. 401 p. Repéré à : <http://escholarship.org/uc/item/39b102wg>. Consulté le 29 décembre 2018.
- Metcalf, M. G. (2014). *Simone Forti: Thinking with the Body*. Chicago, États-Unis : University of Chicago Press. p. 276-291.
- Meyriat, J. (2001). *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*. Paris, France : ADBS Éditions. 511 p.
- Millet, C. (1984). « L'art moderne est un musée ». *Art Press*, no. 82, juin 1984. p. 32-37.
- Millet, C. (1997). « Qu'est-ce que l'art contemporain ? ». *Art Press*, no. 222, mars 1997. p. 19-24.
- Montenegro Rosero, A. D. (2017). « Arte de Conducta: On Tania Bruuguera's Tatlin's Whisper Series ». Dans Bonham-Carter, C., Mann, N., et Springer International Publishing AG. (dir.). *Rhetoric, Social Value and the Arts: But How Does it Work?*. p. 85-106.
- Moulin, R. (1989). « Le musée d'art contemporain et le marché ». Dans Michaud, Y. (dir.). *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série. p. 19-24.

- Moulin, R. (1997). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris, France : Flammarion. 437 p.
- MoMA. (2013). *MoMA Highlights Since 1980: 250 Works from the Museum of Modern Art*. New York, États-Unis : The Museum of Modern Art. 280 p.
- Ollier, E. (2012). « L'obsession de la lévitation dans le geste performatif d'Yves Klein : L'empreinte du judo dans la mise en scène théâtrale des "anthropométries" et du "saut dans le vide" ». *Ligéia*, Dossier sur l'art, XXV année, no. 117-120, juillet-décembre 2012. p. 116-132.
- Olmo, S. (2010). « How to Speak from the Media ». Dans *La Promesa de la Política / The Promise of Politics*. León, Espagne : Fundación RAC. p. 9-29.
- Osborne, P. (2006). *Art Conceptuel*. Paris, France : Phaidon. 203 p.
- Partamian, C. (2011). Independent Curators International Post, *An Analysis of Yvonne Rainer's Trio A, Survival through Repetition*. Repéré à : http://curatorsintl.org/posts/an_analysis_of_yvonne_rainers_trio_a_survival_through_repetition_carolie. Consulté le 27 février 2019.
- Paxton, S. (2014). « The Emergence of Simone Forti ». Dans Breitwieser, S., Forti, S., Somers, N., et MdM Salzburg. *Simone Forti: Thinking with the Body*. Salzburg, Autriche : Museum der Moderne. p. 59-62.
- Pearce, S. M. (1992). *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester, États-Unis : Leicester University Press. 312 p.
- Pearce, S. M. (1995). *On Collecting an Investigation into Collecting in the European Tradition*. Londres, Angleterre : Routledge. 456 p.
- Pearlman, E. (2012). *Nothing and everything: The influence of Buddhism on the American avant-garde, 1942-1962*. Berkeley, États-Unis : Evolver Editions. 264 p.
- Pédauque, T. R. (2006). *Le document à la lumière du numérique*. Paris, France : C & F Éditions. p. 49-51.
- Perez-Rementería, D. (2008). « Performance: An Open-Heart Operation on Selected Works by Tania Bruguera ». *Art Nexus*, vol. 7, no. 70, septembre-octobre 2008. p. 94-99.
- Perrier, M. (2010). « Pour un geste au préalable, lorsque l'intention se fait forme ». *Appareil*, no. 8. Repéré à : <http://journals.openedition.org/appareil/1291>. Consulté le 23 juillet 2019.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres, Angleterre et New York, États-Unis : Routledge. 207 p.
- Pluchart, F. (1983). *L'Art corporel*. Paris, France : L'image 2. 139 p.
- Poinsot, J-M. (2008). *Quand l'œuvre a lieu — L'art exposé et ses récits autorisés (nouvelle édition revue et augmentée)*. Dijon, France : Les Presses du réel. 376 p.

Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XV-XVIIIe siècle*. Paris, France : Gallimard. 368 p.

Pomian, K. (1989). « Le musée face à l'art de son temps ». Dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 5-10.

Pontbriand, C. (1979). « Introduction : notion(s) de performance ». Dans Bronson, A. A., et Gale, P. (dir.). *Performance by Artists*. Toronto, Canada : Art Metropole. p. 9-24

Posner, H., Mosquera, G., et Lambert-Beatty, C. (2009). *Tania Bruguera: On the political imaginary*, Milan, Italie : Charta. 144 p.

Pouillaude, F. (2014). *Le désœuvrement chorégraphique : Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris, France : Vrin. 274 p.

Rainer, Y. (2009). « Genealogy, Documentation, Notation ». *Dance Research Journal*, vol. 41, no. 2, hiver 2009. p. 12-18.

Restany, P. (1968). « Modern Magic at the Tate ». *Studio International*, vol. 175, no. 901, juin 1968. p. 332-333.

Richard, S. (2005). « La performance démythifiée (un brin) ». *Liaison*, no. 127. p. 23-24.

Rosenberg, H. (1952). « The American Action Painters from Tradition of the New ». *Art News*, vol. 51, no. 8. p.

Rubin, W. (1974). « Talking with William Rubin: 'The Museum Concept is Not Infinitely Expandable' ». *Artforum*, vol. 13, no. 2, octobre 1974. p. 51-57.

Savin, A. (2017). « Tania Bruguera's 'Travelling Performances: Challenging Private and Public Spaces / Voices' ». *e-cadernos*, no. 27. p. 87-106. Repéré à : <http://journals.openedition.org/eces/2240>. Consulté le 20 mars 2019.

Schechner, R., et Turner, V. W. (1985). *Between theater & anthropology*. Philadelphie, États-Unis : University of Pennsylvania Press. 360 p.

Schneider, R. (2001). « Archives. Performance Remains ». *Performance Research*, vol. 6, no. 2. p. 100-108.

Schwartz, S. (2012). « Tania Bruguera: Between Histories ». *Oxford Art Journal*, vol. 35, no. 2, 2 juin 2012. p. 215-232.

Shouweiler, S. (2011). « Cataloguing performance: Who owns what? ». *Walker Art Center*, 3 novembre 2011. Repéré à : <http://walkerart.org/magazine/cataloguing-performance-who-owns-what>. Consulté le 26 juillet 2016.

Smith, R. (2010). « I Just Popped Out to Play Beethoven ». *The New York Times*, 10 décembre 2010. Repéré à : <http://nytimes.com/2010/12/10/arts/design/10nine.html>. Consulté le 19 décembre 2019.

Souriau, J. (2012). « Mesurer l'univers, Roman Ondák ». *Mouvement*, 20 décembre 2012. Repéré à : <http://mouvement.net/teteatete/portraits/mesurer-lunivers>. Consulté le 23 janvier 2019.

Stránský, Z. Z. (1995). *Muséologie : Introduction aux études*. Brno, République Tchèque : Université Masaryk. 116 p.

Turgeon, L. (2010). « Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux ». *Ethnologie française*, no. 40. p. 389-399.

Umatham, S. (2009). « Given the Tino Sehgal Case: How to Save the Future of a Work of Art that Materializes Only Temporarily ». *Theatre Research International*, vol. 34, no. 2. p. 194-199.

Ustinov, C. (2007). « Quel musée pour l'art contemporain ? ». *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 1, no. 2. p. 11-40.

Vander Gucht, D. (1998). *L'art contemporain au miroir du musée*. Bruxelles, Belgique : La lettre volée. 120 p.

Vander Gucht, D. (1990). « L'institution muséale à l'épreuve du marché de l'art moderne ». Dans Ducret, A., Heinich, N., Vander, G. D., et Association internationale des sociologues de langue française (dir.). *La mise en scène de l'art contemporain : Actes du colloque Évaluation sociologique et analyse institutionnelle des manifestations artistiques*. Bruxelles, Belgique : Les Éperonniers. p. 23-38.

Vautier, B. (1974). « Ben : Qu'est-ce que Fluxus ? ». *Art press*, no. 13, septembre-octobre 1974.

Wagley, C. (2018). « How MoMA Rewrote the Rules to Collect Choreographer Simone Forti's Convention-Defying 'Dance Constructions' ». *Artnet News*, 19 septembre 2018. Repéré à : <http://news.artnet.com/exhibitions/moma-rewrote-rules-collect-choreographer-simone-fortis-convention-defying-dance-constructions-1350626>. Consulté le 18 décembre 2018.

Wharton, G. (2006). « The Challenges of Conserving Contemporary Art ». Dans Altshuler, B. (dir.). *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Princeton, États-Unis : Princeton University Press. p. 164-178.

Wood, C. (2007). *Trio A: Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*. Londres, Angleterre : Afterall Books. 112 p.

Wood, C. (2019). *Performance in Contemporary Art*. London, Angleterre : Tate. 256 p.

SITOGRAPHIE

Artlyst. (2016). What's on, Archive, *Roman Ondák: Good Feelings in Good Times*. Repéré à : <http://artlyst.com/whats-on-archive/roman-ondak-good-feelings-in-good-times-tate-modern/>. Consulté le 12 avril 2019.

Baniotopoulou, E. (2009). Tate, Art & Artists, *Roman Ondák, Good Feelings in Good Times*. Repéré à : <http://tate.org.uk/art/artworks/ondak-good-feelings-in-good-times-t11940>. Consulté le 28 avril 2019.

Barson, T. (2008). Tate, Art & Artists, *Tania Bruguera, Tatlin's Whisper #5*. Repéré à : <http://tate.org.uk/art/artworks/bruguera-tatlins-whisper-5-t12989>. Consulté le 23 septembre 2018.

Bruguera, T. (2008). *Conditions for Showing Tatlin's Whisper #5*. Repéré à : http://taniabruquera.com/cms/files/tatlin___s_whisper_tech_spec_1.pdf. Consulté le 12 juin 2019.

Bruguera, T. (2008). *Tatlins Whisper #5*. Repéré à : <http://taniabruquera.com/cms/478-0-Tatlins+Whisper+5.htm>. Consulté le 12 novembre 2018.

Elligott, M. (2015). MoMA, Inside Out, *From the Archives: Dance and Theater*. Récupéré à : http://moma.org/explore/inside_out/2015/10/23/from-the-archives-dance-and-theater/. Consulté le 27 janvier 2018.

Epps, P. (2016). Tate, Publication, *Performance At Tate: Into the Space of Art, Xavier Le Roy*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/xavier-le-roy>. Consulté le 14 juillet 2019.

Finbow, A. (2016). Tate, Publication, *Performance At Tate: Into the Space of Art, Roman Ondák, Measuring the Universe*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/roman-ondak-measuring-universe>. Consulté le 14 août 2019.

Finbow, A. (2016). Tate, Tate Research Publication, *Performance At Tate: Into the Space of Art, Tino Sehgal*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tino-sehgal>. Consulté le 28 mars 2018.

Glen-Martin, J. (2005). Tate, Art & Artists, Technique and condition, *Roman Ondák, Good Feelings in Good Times*. Repéré à : <http://tate.org.uk/art/artworks/ondak->

good-feelings-in-good-times-t11940#tabs0__section-technique-and-condition.
Consulté le 2 juillet 2019.

Gormley, C. (2016). Tate, Publication, *Performance At Tate : Into the Space of Art, Allan Kaprow*. Récupéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/allan-kaprow>. Consulté le 25 septembre 2018.

Hagelstein, M. (2012). Université de Liège, Culture, *Les paradoxes de l'art performance*. Repéré à : http://culture.uliege.be/jcms/prod_922017/fr/les-paradoxes-de-l-art-performance. Consulté le 12 septembre 2016.

Larousse. (2019). Dictionnaires, *Situation*. Repéré à : <http://larousse.fr/dictionnaires/francais/situation/72975>. Consulté le 3 juin 2019.

Lim, N. (2016). Museum of Modern Art, Inside Out, *MoMA Collects: Simone Forti's Dance Constructions*. Repéré à : http://moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions/. Consulté le 19 septembre 2018.

Mayen, G. (2011). Centre Pompidou, Médiation, *Qu'est-ce que la performance ?*. Repéré à : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>. Consulté le 10 septembre 2017.

MoMA. (2016). Brochure, *Artist's Choice: Jérôme Bel / MoMA Dance Company*. Repéré à : http://moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTYvMTAvMDUvMWRpcHZicWI4aF9KZXJvbWV/CZWxfQnJvY2h1cmVfMTZfRkIOQUwucGRmI1d/JeromeBel_Brochure_16_FINAL.pdf?sha=407b6a1af39493f7. Consulté le 30 octobre 2016.

MoMA. (2017). Calendar, Exhibitions and events, *Alexandra Bachzetsis's Massacre: Variations on a Theme*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/performance/3625>. Consulté le 21 avril 2018.

MoMA. (2017). Calendar, Exhibitions and events, *Anne Teresa De Kerrsmaeker: Work/Travail/Arbeid*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/exhibitions/1626>. Consulté le 23 avril 2018.

MoMA. (2017). Calendar, Exhibitions and events, *Andrea Fraser Presents May I Help You?*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/events/3095>. Consulté le 26 avril 2018.

MoMA. (2017). Calendar, Exhibitions and events, *Kim Brandt, Problems*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/events/3840>. Consulté le 28 septembre 2018.

MoMA. (2016). Calendar, Exhibitions and events, *Maria Hassabi: PLASTIC*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/events/1885?locale=de>. Consulté le 23 septembre 2018.

MoMA. (2009). Calendar, Exhibitions and events, *Performance program, Performance 3: Trio A by Yvonne Rainer*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/exhibitions/867>. Consulté le 18 octobre 2017.

MoMA. (2017). Calendar, Exhibitions and events, *Robert Rauschenberg Among Friends*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/exhibitions/3634>. Consulté le 23 avril 2018.

MoMA. (2015). Calendar, Exhibitions and events, *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/exhibitions/1532?>. Consulté le 29 septembre 2018.

MoMA. (2014). Calendar, Exhibitions and events, *Xavier Le Roy, Retrospective*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/exhibitions/3731?locale=en>. Consulté le 29 septembre 2018.

MoMA. (2015). Calendar, Exhibitions and events, *Yvonne Rainer, The Concept of Dust, or How do you look when there's nothing left to move?*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/exhibitions/1514>. Consulté le 29 septembre 2018.

MoMA. (2014). Calendar, Performance, *James Lee Byars*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/performance/1459?locale=en>. Consulté le 28 septembre 2018.

MoMA. (2009). Collection, Curatorial Departments, *Media and Performance Art*. Repéré à : <http://moma.org/collection/about/curatorial-departments/media-performance-art>. Consulté le 18 juillet 2016.

MoMA. (2012). MoMA Learning, *Yvonne Rainer, Trio A*. Repéré à : http://moma.org/learn/moma_learning/yvonne-rainer-trio-a-1978/. Consulté le 23 septembre 2018.

MoMA. (1988). Press release, *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_press-release_327519.pdf. Consulté le 5 janvier 2017.

MoMA. (1970). Press release, *Information*. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_press-release_326692.pdf. Consulté le 19 septembre 2016.

MoMA. (2009). Press release, *Performance Exhibition Series*. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_press-release_387196.pdf. Consulté le 4 février 2018

MoMA. (1982). Press release, *Performance Video Exhibition at MoMA*. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_press-release_332933.pdf. Consulté le 22 janvier 2019.

MoMA. (1998). Press release, *Projects 65: Maurizio Catterlan*. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_press-release_386976.pdf. Consulté le 8 janvier 2017.

MoMA. (1963). Press release, *Push and Pull — A Furniture Comedy for Hans Hofmann, an environment by Allan Kaprow*. Repéré à : http://moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3139/releases/moma_1963_0051_48.pdf. Consulté le 20 août 2016.

MoMA. (1970). Press release, *Summergarden*. Repéré en version papier dans les MoMA Archives du Museum of Modern Art. Consulté le 28 octobre 2016.

MoMA. (2012). Press release, *Words in the Wold*. Repéré à : http://moma.org/documents/moma_press-release_389332.pdf. Consulté le 28 septembre 2018.

MoMA. (1990). Research and learning, Archives, *Dance Archives in The Museum of Modern Art Archives*. Repéré à : <http://moma.org/learn/resources/archives/EAD/DanceArchivesf>. Consulté le 23 octobre 2016.

MoMA. (2015). What's on, *Performance*. Repéré à : <http://moma.org/calendar/events/788>. Consulté le 12 avril 2019.

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. (2015). Exhibition, *My Body is the Event. Vienna Actionism and International Performance*. Récupéré à : http://mumok.at/sites/default/files/cms/mumok_saalfolder_koerper_e.pdf. Consulté le 15 septembre 2018.

Partamian, C. (2011). Independent Curators International Post, *An Analysis of Yvonne Rainer's Trio A, Survival through Repetition*. Repéré à : http://curatorsintl.org/posts/an_analysis_of_yvonne_rainers_trio_a_survival_through_repetition_carolie. Consulté le 27 février 2019.

Rans, I. (2007). Contemporary Art in Berlin, *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. Repéré à : <http://kw-berlin.de/en/history-will-repeat-itself-strategies-of-re-enactment-in-contemporary-art/>. Consulté le 3 juillet 2019.

Selz, P. (1960). Archives, *Homage to New York, Jean Tinguely*. Repéré à : http://moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2634/releases/MOMA_1960_0033_27.pdf. p. 1. Consulté le 29 janvier 2018.

Shouweiler, S. (2011). Walker Art Center, *Cataloguing performance: Whoowns what?*. Repéré à <http://walkerart.org/magazine/cataloguing-performance-who-owns-what>. Consulté le 26 juillet 2016.

Tate. (2016). Art and Artists, *Tino Sehgal*. Repéré à : <http://tate.org.uk/art/artists/tino-sehgal-8300>. Consulté le 30 août 2017.

Tate. (2016). Exhibitions and Events, Tate Modern Performance, *BMW Tate Live: Roman Ondák, Good Feelings in Good Times*. Repéré à : <http://tate.org.uk/whats-on/tate-modern/special-event/new-tate-modern-opening-weekend/roman-ondak>. Consulté le 13 mars 2018.

Tate. (2016). Exhibitions and Events, Tate Modern Performance, *BMW Tate Live: Alexandra Pirici and Manuel Pelmus*. Repéré à : <http://tate.org.uk/whats-on/tate-modern/special-event/new-tate-modern-opening-weekend/alexandra-pirici-and-manuel>. Consulté le 23 juin 2019.

Tate. (2007). Performance at Tate, *Saturday Live: Actions and Interruptions*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/resources/documents/actions-interruptions>. Consulté le 10 mars 2017.

Tate. (2003). Tate Modern, Exhibition, *Live Culture*. Repéré à : <http://tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/live-culture>. Consulté le 29 août 2016.

Tate. (2016). Tate Modern, Exhibitions and Events, *Switch House*. Repéré à : <http://tate.org.uk/whats-on/tate-modern/tour/bsl-tour-switch-house-architecture>. Consulté le 12 juillet 2019.

Tate. (2007). Tate Modern, Exhibitions and Events, *The Word as a Stage*. Repéré à : <http://tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/world-stage>. Consulté le 10 mars 2017.

Tate. (2016). Tate Research Publication, *Performance at Tate: Into the Space of Art*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies>. Consulté le 23 février 2019.

Tate. (2019). Tate Modern, Visit, *The Tanks*. Repéré à : <http://tate.org.uk/visit/tate-modern/tanks>. Consulté le 21 février 2019.

Tate. (2019). Tate Modern, Visit, *The Turbine Hall*. Repéré à : <http://tate.org.uk/visit/tate-modern/turbine-hall>. Consulté le 12 juin 2019.

Westerman, J. (2016). Tate, Publication, *Performance at Tate: Into the Space of Art*. Repéré à <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance>. Consulté le 29 mai 2018.

Westerman, J. (2016). Tate, Publication, *Performance At Tate: Into the Space of Art, Tania Bruguera*. Repéré à : <http://tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tania-bruguera>. Consulté le 20 novembre 2018.