

## *Généalogies de la performativité*

Clélia Barbut

### *Enjeux d'une dialectique entre mémoire directe et mémoire archivistique dans les collections d'art contemporain.*

#### *Les vertus des entretiens audiovisuels*

Note de travail, Mai 2023

#### **Clélia Barbut**

Clélia Barbut est maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Après une thèse sur les pratiques artistiques performatives pendant les années 1970 en France et aux États-Unis, elle poursuit aujourd'hui ses recherches au sujet de leur rapport aux archives et à la transmission. Pour interroger la mémoire de la performance, elle allie un travail sur les documents comme les scripts, les partitions, les captations, et les entretiens filmés avec des artistes, qu'elle produit. Elle est responsable scientifique du programme de recherches et de la base de données [Performance Sources](#). En 2021, elle est lauréate d'un financement Théorie et critique d'art du Centre National des Arts Plastiques. Ses recherches l'ont menée dans différents centres d'archives et collections : Bibliothèque Kandinsky (Paris), Archives de la critique d'art (Rennes), Getty Research Institute (Los Angeles), New York University (New York), Concordia University (Montréal), Frac Lorraine (Metz), Cnap (Paris)...

#### **Publications**

Clélia Barbut, « [Performance : la fièvre des archives](#) », *AOC Médias*, 27 janvier 2023

Clélia Barbut, [Performance Matters](#), sur la base de données [Performance Sources](#), 2023

Clélia Barbut, « Du document aux entretiens. Transmission, mémoire et historiographie des performances féministes des années 1970 », in *Constellations subjectives. Pour une histoire féministe de l'art*, Émilie Blanc, Marie-Laure Allain Bonilla, Johanna Renard et Elvan Zabunyan (dir.), Paris : Éditions IXè, 2020.

Clélia Barbut, « Les pratiques performatives à la Biennale de Paris, 1971-1985 : généalogies et glissements », in E. Dulguerova (dir.) *La Biennale internationale des jeunes artistes. Paris 1959-1985*, Presses de l'INHA, 2023

Clélia Barbut, « Transmission et mémoire des pratiques féministes en art des années 1970 », in M.-L. Allain Bonilla, É. Blanc, J. Renard, E. Zabunyan (dir.), *Constellations subjectives. Pour une histoire féministe de l'art*, Éditions iXe, 2020

Clélia Barbut, « [Temporal Drag, scores for memory](#) », in *Kunsttexte*, 2020

Clélia Barbut, « [Raconter la performance. L'entretien comme cadre pour la reprise et la transmission des performances. Entretiens avec Esther Ferrer et Nil Yalter](#) », in *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* n° 29, printemps 2017.

## *Enjeux d'une dialectique entre mémoire directe et mémoire archivistique dans les collections d'art contemporain.*

### *Les vertus des entretiens audiovisuels*

*Généalogies de la performativité* porte sur la présence des performances dans les collections d'art contemporain. La recherche consiste en l'étude d'un large ensemble de protocoles et de performances issus des collections du 49 Nord 6 Est Frac Lorraine et au Cnap : 29 dossiers d'œuvre au Cnap, et 28 au Frac Lorraine. J'ai été guidée dans ces collections grâce à l'aide de Claire Valageas, chargée de collections au 49 Nord 6 Est Frac Lorraine et de Juliette Pollet, responsable de la collection contemporaine au Cnap.

De ce travail ressort d'abord un constat général, celui de la complexité et de l'actualité des questions relatives à la conservation des œuvres performatives. Au regard de la perspective historique, cet objet représente un défi théorique, presque une facétie, car il s'agit d'interroger l'inscription des pratiques éphémères dans le temps long. Plus spécifiquement, l'ambition du projet était d'aborder ces pratiques avec un angle concret, au prisme d'une histoire des techniques artistiques : comment se présente matériellement une « collection immatérielle ou presque<sup>1</sup> » ? Quels supports et quels outils produisent les artistes, pour quels usages et quelles techniques dans les institutions ? Comment penser les modalités d'acquisition, de conservation, de réactivation des performances ?

Dans les collections du Cnap, la recherche s'est concentrée sur une catégorie d'œuvres : les performances à réactiver, qui se présentent « sous forme d'instructions "sujettes à interprétation"<sup>2</sup> ». Ces instructions prennent la forme d'un protocole rédigé par les artistes, qui figure la plupart du temps en annexe du contrat d'acquisition de l'œuvre. Le protocole est le dépositaire principal des conditions de réactivation des œuvres, elles-mêmes garantes de ce que l'œuvre perdure dans le temps et reste vivante.

Or, au fil de l'étude de ces protocoles et d'échanges avec les chargées des collections et plusieurs artistes, un constat s'est dessiné sur lequel se concentre cette note de travail : celui de l'état lacunaire des collections en matière de réactivation.

D'abord, les protocoles sont souvent incomplets, car les conditions de réactivation ne sont pas toujours énoncées avec clarté par les artistes au moment de l'acquisition des œuvres. Le sujet de la réalisation de leurs performances en leur absence et qui plus est à très long terme, dans un futur lointain, est en effet difficile à aborder car il s'agit *in fine* d'envisager leur propre disparition.

Ensuite même lorsque le protocole est précis et détaillé, il n'est pas suffisant pour garantir les réactivations de œuvres à très long terme. Le support textuel fournit certaines catégories d'informations objectives qui sont essentielles mais il n'a pas la capacité à restituer la texture des gestes vivants, qui est la matière première des œuvres performatives.

---

<sup>1</sup> Juliette Pollet, *Performances dans la collection du Centre National des Arts Plastiques – Une traversée*, Note et sélection d'œuvres à l'attention des membres de la commission d'acquisition, collection Arts Plastiques, Centre National des Arts Plastiques, 2022, p. 3.

<sup>2</sup> Ibid.

Pour réaliser correctement la réactivation d'une œuvre performative ou protocolaire, il faut en effet disposer d'informations matérielles relatives à l'activation, mais aussi d'éléments immatériels comme l'idée, l'expérience, les affects, qui ont présidé au choix des gestes par l'artiste. C'est à ce titre que les historien·nes et théoricien·nes spécialistes en appellent aujourd'hui, pour penser la transmission de ces œuvres, à privilégier une dialectique entre mémoire archivistique et mémoire directe<sup>3</sup>. La mémoire directe des œuvres performatives réside dans les souvenirs des artistes d'une part, et aussi souvent des membres de l'institution qui ont réalisé l'acquisition et le cas échéant, son activation. Cette mémoire est très fragile, car elle est éphémère. Si elle n'est pas archivée, elle présente le risque de disparaître. Or, avec elle, disparaîtrait alors la possibilité de réactiver l'œuvre, c'est-à-dire l'œuvre elle-même.

Si on interroge leur vie à long terme, les collections d'œuvres protocolaires et performatives présentent donc aujourd'hui un risque majeur de devenir dormantes. C'est pourquoi il est essentiel de réfléchir à des modalités de conservation et à des outils de transmission qui leur soient endogènes c'est-à-dire qui correspondent à leurs qualités incarnées et fragmentées. Il faut concevoir des outils pouvant être intégrés aux dossiers documentaires qui, de concert avec les protocoles écrits, facilitent la réactivation des œuvres en l'absence de l'artiste et/ou de la personne qui l'a acquise et ou programmée. Comment enregistrer, scripter, conserver les éléments relatifs à la mémoire directe ?

Plusieurs procédés sont expérimentés actuellement par les artistes conjointement avec les institutions qui acquièrent leurs œuvres. Cette note vise à les présenter pour ensuite mettre en évidence les avantages que présentent un outil en particulier : l'entretien audiovisuel, une méthode qui s'inscrit dans le champ de l'histoire orale de l'art contemporain.

---

<sup>3</sup> Anne Bénichou, *Rejoindre le vivant. Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Dijon : Les presses du réel, 2020.

## a) Mémoire directe

### *La co-construction*

Claire Valageas, chargée de collections au Frac Lorraine, raconte le travail réalisé avec Myriam Lefkowitz pour l'acquisition en 2023 de sa performance *Walk, hands, eye (a city)* :

Lorsque nous avons voulu acquérir cette œuvre, se sont posées une multitude de questions. Tout d'abord nous nous sommes dit qu'il fallait que l'on se rencontre. Il était évident pour l'artiste de nous faire vivre l'expérience de l'œuvre afin de comprendre et savoir ce que l'on intégrait dans les collections. Les discussions furent très riches.

Myriam s'est beaucoup questionnée sur la signification de cette transaction « qu'est-ce qui se passe si mon œuvre entre dans une collection publique ? », « qu'est-ce que le Frac achèterait ? » et « comment imagine-t-on une transmission ? », « comment est-ce qu'on garde un lien ? », « Comment se projeter dans le futur ? », « Comment refaire quelque chose, redonner une expérience dans un futur que nous ne connaissons pas pour des personnes qui ne sont pas encore là ? ».

Elle a décidé de travailler avec un ami artiste - Ben Evans - qui vit à New York, qu'elle qualifie de dramaturge du futur, et qui travaille pour une boîte de prévisions du futur. L'idée était de réactiver cette œuvre, qu'il connaît très bien, en sa compagnie. Ils se sont retrouvés au mois de décembre à Porto, et pendant trois jours ils ont refait les balades en se posant la question de la compréhension, de ce qu'ils pourraient transmettre, dans quelles temporalités, pour qui et comment.

La proposition qui en résulte : l'artiste va nous transmettre un manuel (*Bible*), avec des audios, sur une durée de cinq ans, de descriptions lors de réactivations. Un workshop se passera au Frac, de deux trois jours, pour former d'autres personnes, qui mettront en œuvre cette balade pour un public. Un contrat et un certificat d'authenticité feront également partie de l'acquisition. Pour l'artiste il était important de se dire que les capsules audio autant que les éléments d'archive seraient exposables. C'est quelque chose qui s'est co-construit, a pris forme au fur et à mesure des discussions.

(Entretien avec Claire Valageas, 27 janvier 2023)

C'est cette « co-construction » complexe entre l'artiste et les équipes du Frac Lorraine qui a mené à ce que l'œuvre prenne sa forme pouvant être acquise. Il s'agit d'un long processus de travail constitué de nombreuses étapes orientées vers la réalisation d'une proposition : plusieurs activations « privées » réalisées par l'artiste (avec l'équipe du Frac, avec un autre artiste), réalisation d'un *workshop*, de nombreuses discussions... Qui amènent à une proposition protéiforme, composée de documents, d'archives, mais aussi de différentes formes d'activation. Les descriptions audio (produites dans un temps long) et la réalisation d'un *workshop* au Frac, sont en effet des outils dont la seule visée est de transmettre la capacité de transmettre. Dans une telle proposition, la transmission vivante est structurante.

Dans ce premier cas un temps important est consacré par l'équipe de l'institution à travailler avec l'artiste en amont de l'acquisition, en vue de la préparer, qui permet de faire émerger les éléments relatifs à la transmission vivante dans toute leur complexité et de créer conjointement des façons de les conserver et de les reproduire.

### ***Les activations***

Plus simplement, les conditions de réactivation peuvent être transmises par l'artiste à l'équipe dans le contexte d'une première activation au sein du lieu faisant l'acquisition.

Lors de notre entretien Carole Douillard, artiste, explique avoir changé de position par rapport au sujet de la réactivation de ses œuvres en son absence. Lors de ses premières acquisitions de performances cette question pour elle n'était pas élucidée et elle demandait à être systématiquement consultée. Le protocole de sa performance *The Viewers* qui se trouve dans les collections du Cnap, sa première performance à avoir été acquise par une collection en 2014, en témoigne : il stipule en effet que « La présence de l'artiste indispensable et obligatoire. » Cependant aujourd'hui, l'artiste ne souhaite plus que les choses soient formulées ainsi car elle voudrait que ses œuvres puissent être réactivées en son absence. Elle dit aussi : « J'ai évolué sur cette question car j'ai réalisé que j'étais mortelle ! ».

#### [Cut-up entretien Carole Douillard.](#)

C'est pourquoi pour l'acquisition de sa performance *The Waiting Room* par le Frac MECA, Carole Douillard a décidé d'organiser une première activation au sein du Frac, avant de finaliser le protocole. Elle souhaitait trouver des outils pour que cette performance puisse être réactivée sans elle par l'équipe.

Le Frac MECA a acquis *The Waiting Room* il y a deux ans. J'ai écrit le protocole en pensant à cette transmission de la mise en place. On a convenu, en annexe du protocole, le premier moment d'activation comme un moment de transmission. On va la remettre en place cet hiver, ce sera la première activation. Moi je travaillerai avec les équipes au Frac pour qu'on fabrique à ce moment-là des documents et des éléments qui vont permettre à l'équipe de s'approprier la pièce pour que le protocole soit augmenté de la remise en place possible par quelqu'un d'autre que moi.

Je me suis rendu compte que je pouvais faire rentrer un protocole en collection en disant, pour l'instant on laisse une partie ouverte, qui va être revisitée et revue avec l'équipe au moment où activera la pièce pour la première fois. Et là, on va pouvoir fixer quelque chose qui sera nourri des réflexions que j'aurai eues avec l'équipe, pour compléter le protocole.

Donc il y a le protocole d'une part, qui reflète mon point de vue et ce que je veux, mais ensuite il y a l'apport de l'équipe qui met en place. Qui me permet de travailler dans un rapport affectif, d'écoute, de relation avec l'équipe du Frac MECA. Pour qu'on essaie de comprendre ensemble comment elles vont pouvoir s'approprier le travail pour le remettre en place sans moi.

C'est un moment important pour moi parce que ça va me permettre d'apprécier là où je peux lâcher du lest, là où il faut que je sois beaucoup plus claire...

(Entretien avec Carole Douillard, 14 février 2023)

Le protocole *The Waiting Room* qui fait partie des collections du Frac MECA, dont l'acquisition date de 2021, est constitué d'un texte de description de la performance, mais aussi en annexe, d'une première activation. Cette première activation est essentielle pour organiser la présence de l'œuvre dans les collections. Elle est l'occasion d'un moment de travail collectif entre l'artiste et l'équipe du Frac, permettant à l'artiste d'estimer ce qui dans son œuvre doit être fixé, figé, et ce qui au contraire peut être laissé à l'appréciation des personnes en charges de la réactivation. Elle permet enfin d'allier les vertus descriptives du protocole et les vertus affectives et relationnelles d'un moment de travail commun. Ce temps de travail commun occasionne une transmission orale et vivante, par le biais du récit et de la co-création.

~

Dans le cas de la co-création comme dans celui de l'activation, les corps de l'institution prolonge le corps de l'artiste pour incorporer l'expérience qui justifie l'existence de l'œuvre : c'est le ou la commissaire, le ou la conservateur·ice, chargé·e de collection ou médiateur·ice, qui se fait dépositaire de la mémoire directe. Des recherches suggèrent même que l'organicité de la performance doit contaminer le corps du ou de la conservateur·ice pour que celui-ci puisse l'absorber et la retransmettre<sup>4</sup>. Ces modalités nécessitent une grande disponibilité de la part des équipes, tant au moment de l'acquisition qu'au moment des activations. Mais comment faire dans le cas d'une collection de la taille celle du Cnap, dont les équipes ne disposent pas du temps

---

<sup>4</sup> Hélia Pereira Marçal, "Conservation in an era of participation", *Journal of the Institute of Conservation*, Vol. 40, No. 2, 97–104, 2017. Ces questions ont fait l'objet d'un programme développé ces dernières années par la Tate Modern : « [Documentation and Conservation of Performance](#) » ; et sont actuellement développées en Suisse par le programme « [Performance : Conservation, Materiality, Knowledge](#) » porté par l'Institut Matérialités artistiques et culturelles de l'Académie des arts de Berne.

nécessaire pour ce travail commun ? D'autre part, ces modalités de transmission restent actives tant que les dépositaires de cette mémoire directe le sont mais dès lors qu'elles ou ils disparaissent, l'œuvre est menacée de faire de même. Il faut donc trouver des façons d'enregistrer cette mémoire qui survivent aux artistes et à leurs dépositaires direct·es.

## **b) Mémoire archivistique**

*H* est une chorégraphie pour nus cachés. Les danseurs nus exécutent des mouvements qui les transforment en créatures poétiques et grotesques. Pendant toute la durée de la performance, les danseurs dansent en se cachant du regard des spectateurs. La chorégraphie, comme un être conscient, est pathologiquement divisée entre le désir de s'exposer et la gêne d'être représenté. Un jeu qui se joue entre une volonté de représentation et une pudeur iconoclaste. Les gestes chorégraphiques sont dictés selon de courts poèmes, des haikus rédigés par l'auteur, traduisant une simple gestuelle telle que « Je suis ma propre pierre jetée ». Au fur et à mesure le public devient chasseur de ces corps qui se dérobent au regard.

(Alex Cecchetti, *H*, Protocole, collection du Cnap)

*H* est une performance créée en 2012 à l'invitation du centre d'art contemporain de Vilnius où elle a été produite pour la première fois, puis achetée par le Cnap en 2017 et montrée à Pantin en 2018 à l'occasion de *La nouvelle adresse*.

### [Cut-up entretien Alex Cecchetti.](#)

Comme une grande partie des artistes dont les performances figurent dans les collections du Cnap, le protocole d'Alex Cecchetti précise qu'« Il est nécessaire de demander la participation de l'artiste à chaque présentation de sa pièce. » En effet s'il peut être présent, l'artiste souhaite participer à l'organisation de sa performance et à la formation des danseur·es. Mais contrairement à d'autres artistes pour lesquel·les la question de la disparition est difficile à envisager, et qui sont exclusivement engagé·es dans le présent, Alex Cecchetti a conscience du temps long dans lequel ses œuvres peuvent être amenées à cheminer et l'intègre dans ses créations. Ses chorégraphies, formulées comme des objets qui transforment le réel en même temps que celui-ci les transforme, sont ainsi conçues comme des créatures vivantes. Si elles continuent de vivre sans lui, il estime son travail réussi :

S'il faut imaginer que quelqu'un puisse faire la chorégraphie sans que je sois présent, je vais faire de façon telle que ça soit possible. Après, si je fais un très bel objet de transformation – c'est un objet de transformation, qui se transforme pendant qu'il transforme les choses. Dans le protocole, il y a une petite liberté qui est donnée aux danseurs, d'imaginer, interpréter les mouvements mais aussi l'espace. Donc c'est un objet qui se transforme pendant qu'il transforme. Si j'arrive à faire que cet objet-là – vidéo, protocole, dessins – puisse transformer les choses sans ma présence, alors j'ai bien joué. Je pense que c'est ma nécessité première. (...) Donc voilà, cet instrument que je donne, je voulais bien le fabriquer, bien le faire. Comme un télescope pour voir les planètes, bien polir l'outil, bien le faire, comme ça il peut continuer à faire jouer d'autres personnes. (Entretien avec Alex Cecchetti, 5 avril 2023)

Alex Cecchetti donc a pensé, dès le moment de son acquisition par le Cnap, aux modalités de l'activation de *H* en son absence mais aussi après sa disparition. C'est même une perspective à laquelle il a aimé travailler, comme en témoigne la précision des documents qui figurent dans les collections. L'artiste fait ainsi la différence entre les interprètes avec lesquelles il peut travailler de son vivant, dépositaires d'une « mémoire musculaire » de l'œuvre, et celles et ceux qui n'auront pas cette mémoire : les danseur·es d'un futur lointain. C'est à destination des seconds qu'il a produit avec soin et minutie l'instrument de transmission, ce « télescope » qui figure dans le dossier de l'œuvre.

### ***Protocole et documentation***

Le dossier de *H* comprend les documents administratifs traditionnels (la fiche œuvre, le certificat d'authenticité, le contrat d'acquisition) et des documents produits par l'artiste pour la collection : un protocole détaillé dont est extraite la description mentionnée plus haut, et une vidéo préparatoire.

Très détaillé, le protocole se présente suivant différentes catégories d'informations ("site", "durée", "nombre de spectateurs", "interprètes", "vestiaire", "mouvement chorégraphique", "lumière") et des registres d'écriture variés (narratif, poétique, chorégraphique, descriptif, technique...). Il comprend également trois poèmes (les « haikus » évoqués dans la description) qui fonctionnent comme des scripts ou des partitions pour la chorégraphie : les danseur·es sont envisagé·es par l'artiste comme des créatures poétiques qui dansent des poèmes.

Ce protocole comprend enfin une série de dessins visant à illustrer les types de mouvements qui doivent être exécutés par les danseur·ses. Pour l'artiste ces dessins ont une capacité à transmettre le mouvement que le texte n'a pas, et ils ont vocation à compenser l'absence de transmission physique pour les futur·es interprètes de sa pièce :

CB : Les dessins est-ce que vous les montrez aux danseurs ?

AC : Non je les fais après avoir discuté avec eux. Une fois que les danseurs font les mouvements, la mémoire du mouvement est dans son corps, il n'a plus la nécessité de regarder un dessin. Il retrouve l'émotion, il retrouve le mouvement, c'est une espèce de mémoire musculaire. Mais par contre, dans une situation où il faut transférer un enchantement ou la règle d'un jeu, je trouve que c'est très important d'avoir un dessin.

(Entretien avec Alex Cecchetti, 5 avril 2023)

Pour Alex Cecchetti, les dessins sont plus pertinents que le texte pour la transmission du mouvement et de la chorégraphie. Un autre document est présent dans la collection en vue d'aider les futures interprètes, c'est la vidéo d'une répétition filmée. D'une durée de 20 minutes, on y voit l'artiste et trois danseur·ses au travail, répétant la performance dans les locaux vides du Cnap à Pantin, accompagné·es par une personne qui tient la caméra. Les danseur·ses font des essais et des propositions, posent des questions, tandis qu'Alex Cecchetti donne des instructions et explique ses idées. Cette vidéo préparatoire est écrite, au sens où la mise en scène est pensée, la caméra fait des mouvements précis, dirigés par l'artiste qui est équipé d'un micro pour que ses instructions soient enregistrées. Elle permet à l'artiste de développer un point de vue didactique sur son œuvre et de l'enregistrer. Pour lui elle est objet doté d'une vie poétique propre, par opposition à une simple documentation, mais elle a tout de même été pensée et montée dans la perspective de son usage pour une réactivation, afin que « l'enchantement » ou le « jeu » – ainsi qu'Alex Cecchetti nomme sa démarche performative – puisse être transmis à de futures interprètes.

### *Entretiens audiovisuels*

J'ai toujours la sensation, à Vilnius et même au Cnap, dans cette espèce d'espace labyrinthique, cette sensation de l'odeur du danseur quand j'arrive dans la pièce, son odeur alors qu'il s'est déjà enfui. Ou alors le bruit des pas qui capture notre curiosité on y va, on pense qu'il y a quelqu'un qui danse et quand on arrive c'est trop tard. Tout ce qu'on a entendu ce sont les pas de la danse.

Souvent, surtout à Vilnius, mais dans d'autres lieux aussi, moi en tant que créateur et chorégraphe je jouais avec le narcissisme des danseurs. En demandant aux danseurs de danser quand personne ne les regarde, quand ils ne sont pas vus, les danseurs avaient quand même envie de se faire voir ! Et donc ils poussaient les limites le plus loin possible. Donc on avait les visiteurs qui entraient dans une pièce, et les danseurs qui dansaient exactement derrière. Très près. Et donc, il y avait cette sensation de ne pas être seul dans la pièce, d'être deux, de chercher qui est avec nous, derrière nous. Et donc, en se tournant très vite, on pouvait voir peut-être un danseur, ou peut-être deux fesses qui se baladent en courant, ou peut-être des coudes derrière une colonne ou derrière un coin de la pièce. (Entretien avec Alex Cecchetti, 5 avril 2023)

Dans le cadre de notre entretien, Alex Cecchetti se remémore ici les différentes activations de *H* auxquelles il a participé. On voit dans ce témoignage l'importance des éléments sensoriels, affectifs, physiques dans les souvenirs évoqués, qui traduisent presque un point de vue de spectateur : il y a la sensation d'un espace labyrinthique ou de ne pas être tout seul dans une pièce, l'odeur du danseur, le bruit des pas, le mouvement que l'on fait en se tournant très vite, des

fragments de corps que l'on aperçoit... Pendant ce récit, Alex Cecchetti bouge : il se tourne rapidement à droite puis à gauche, ses mains imitent celles des danseurs.

Ces sensations fugaces et anecdotiques parlent d'une caractéristique essentielle de cette œuvre qui est l'évanescence de corps qui se cachent. Elles permettent de se représenter un point de vue incarné sur l'œuvre en train de se faire. Et la vidéo a la capacité d'enregistrer ces éléments physiques et sensoriels, qui se traduisent dans la voix et le corps de la personne qui témoigne.

Notre échange est l'occasion pour l'artiste d'envisager son œuvre depuis un nouveau point de vue : non plus le point de vue de celui qui forme les danseurs et prépare lui-même une activation comme dans la vidéo préparatoire, mais le point de vue de celui qui se souvient et raconte. C'est ce point de vue rétrospectif qui fait émerger le souvenir des sensations propres et subjectives.

L'effort narratif et de transmission orale et le travail long de remémoration qui sont au cœur de l'entretien amènent Alex Cecchetti à formuler une idée qui ne figure encore nulle part dans le protocole ni dans la vidéo mais qui est au cœur de *H*. Il répond ici à ma question qui porte sur les possibilités d'activer son œuvre dans 150 ans :

Je pense que si on veut aider le futur à jour à ce jeu, *H* c'est plutôt... *H* à la base c'est la question du respire. *H* c'est cette lettre presque une voyelle, qui n'a pas de son. Hhh...hhh...hhh... Donc c'est la vie qui presque n'a pas de forme. Ou alors elle a une forme tellement subtile... C'est pour ça que le danseur de *H* il disparaît, il est présent mais pas présent, on l'aperçoit mais pas dans son entièreté. C'est comme le respire, la respiration, qui nous tient en vie, en fait c'est la seule chose qui nous tient en vie, mais c'est presque invisible. On l'entend de temps en temps surtout dans le *H* : hhh...mais on ne le voit pas. Si cet entretien peut aider c'est concentrez-vous sur le *H*, sur la respiration.  
(Entretien avec Alex Cecchetti, 5 avril 2023)

Lorsqu'il exprime cette idée et comme cela se voit et s'entend à l'image, Alex Cecchetti emploie son souffle pour se faire comprendre, il expire et inspire lui-même de façon appuyée et à plusieurs reprises. C'est le sens même de la performance qui se trouve synthétisé par ce mouvement et par ce son, une simple lettre et sa prononciation contenant l'essence de la vie même.

C'est parce que je l'interroge sur la vie de son œuvre dans le temps long, un futur lointain et sur le rôle que pourrait jouer notre entretien, que l'artiste est amené à exprimer les choses ainsi. Cette idée très simple et sa formulation, qui l'est tout autant, ont émergé dans le contexte de notre échange et du point de vue prospectif cette fois, qu'il est l'occasion de développer. En outre elle est formulée à la toute fin de l'entretien.

Il est fréquent que les artistes disent en entretien comme c'est le cas ici, qu'ils ou elles n'avaient auparavant jamais pensé à cette idée. Ceci parce qu'il est nécessaire de prendre du temps pour faire émerger à la fois les souvenirs et les idées, et que c'est au fil des récits et de l'échange que celles-ci se construisent. L'entretien est l'occasion de prendre le temps, un temps qui est différent de celui de l'acquisition et de l'activation.

~

L'entretien audiovisuel présente donc de nombreuses vertus : il permet de faire (re)venir la mémoire directe de l'artiste dans les archives d'une part, et de l'autre d'y déposer des éléments qui ne figurent pas dans le protocole. D'abord, il conserve la trace d'un point de vue incarné, celui d'un

corps qui bouge, qui produit des mouvements et des sons. Cette mémoire musculaire et orale est au cœur même de ce qui définit les œuvres immatérielles et performatives. Ensuite, n'ayant lieu ni pendant la réalisation ni pendant l'acquisition de l'œuvre, mais ailleurs et après, il permet de développer à son sujet des points de vue décalés, à la fois rétrospectif et prospectif. Ces points de vue, qu'il est impossible de faire émerger au moment de l'acquisition et des activations, sont essentiels pour comprendre une œuvre performative depuis une grande distance temporelle, et pour avoir la capacité de la reproduire.

~

Cette note peut se conclure par une hypothèse : les entretiens audiovisuels sont des outils non seulement vertueux mais nécessaires pour conserver et transmettre les œuvres performatives. Ils permettent en effet de concrétiser la dialectique entre mémoire directe et mémoire archivistique qui est la condition pour les maintenir en vie. À ce titre ils pourraient être produits par les institutions qui ont d'importantes collections d'œuvres immatérielles – rétroactivement dans le cas des œuvres qui sont dans la collection, mais également pour chaque future acquisition – et ainsi être systématiquement portés aux dossiers d'œuvre, conjointement avec leurs autres supports de conservation.

## **Bibliographie**

Anne Bénichou, *Rejouer le vivant. Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Dijon : Les presses du réel, 2020.

Hélia Pereira Marçal, « Conservation in an era of participation », *Journal of the Institute of Conservation*, Vol. 40, No. 2, 2017.

Juliette Pollet, *Performances dans la collection du Centre National des Arts Plastiques – Une traversée*, Note et sélection d'œuvres à l'attention des membres de la commission d'acquisition, collection Arts Plastiques, Centre National des Arts Plastiques, 2022.

## **Entretiens avec les chargées de collection**

Juliette Pollet, responsable de la collection d'art contemporain, Cnap, 3 juin 2022

Claire Valageas, chargée de collections, 49 Nord 6 Est Frac Lorraine, 6 mai 2022

## **Entretiens-pilotes avec les artistes, avec Thibault Paris (vidéaste, monteur)**

Alex Cecchetti, 5 avril 2023

Carole Douillard, 14 février 2023

[Cut-up des entretiens accessibles sur Vimeo.](#)