

02.05.13

03.05.13

04.05.13

DOCUMENTER,
RECRÉER...

MÉMOIRES ET
TRANSMISSIONS
DES ŒUVRES
PERFORMATIVES
ET CHORÉGRAPHIQUES
CONTEMPORAINES

JOURNÉES D'ÉTUDE

Entrée libre
Salle Fernand-Seguin,
Cinémathèque
québécoise
335, boulevard
De Maisonneuve Est,
Montréal

Un partenariat de la
Fondation Jean-Pierre
Perreault et de l'Institut
du patrimoine de
l'Université du Québec
à Montréal, sous
la direction d'Anne
Bénichou, avec la
collaboration de Marc
Boivin, de Ginelle
Chagnon et de Theresa
Rowat.

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

Deux axes seront privilégiés, la documentation et la reprise, non pour les envisager comme des étapes ou des modalités différentes ou consécutives de la transmission (l'archive d'un côté et le *live* de l'autre), mais pour penser leurs liens étroits, leur enchevêtrement dans l'entreprise de transmission. Plusieurs théoriciens des *performance studies* et de la danse contemporaine ont récemment insisté sur l'importance de réarticuler l'archive et le vivant, la documentation

et la reprise parlant, entre autres, du *reenactment* en termes de «volonté d'archive» (André Lepecki) ou de «contre-mémoire» et de «re-documentation» (Rebecca Schneider). Les notations, les partitions et les scripts d'œuvres performatives et chorégraphiques suscitent un intérêt accru, plusieurs publications et expositions leur ayant été récemment consacrées (Laurence Louppe, Liz Kotz, Simon Hecquet et Sabine Prokhoris). Quant aux documents et aux archives, ils ne sont plus seulement pensés en tant que traces, mais aussi en tant que scripts permettant de réactualiser les œuvres dont ils sont issus, ce glissement suscitant de nouvelles herméneutiques de la documentation.

Si sur le plan théorique l'articulation de l'archive et de la reprise, de la documentation et du *live* pose de moins en moins de problèmes, malgré quelques résistances, à un niveau pragmatique, elle est plus difficile à instaurer car elle exige une mutation des pratiques institutionnelles voire l'invention d'infrastructures. La création de formes institutionnelles nouvelles, bien souvent à l'initiative des artistes – la Foundation for Preservation of Performance Art que Marina Abramović a imaginée pour «préserver l'héritage intellectuel et spirituel de l'art de la performance des années 1970 au futur», l'anti-musée que constitue le Musée de la danse de Boris Charmatz à Rennes, les fondations issues des compagnies chorégraphiques (Carnets Bagouet, Fondation Merce Cunningham, Fondation Jean-Pierre Perreault, etc.) – démontre

que cette mutation est déjà bien amorcée. Des institutions traditionnellement consacrées à la culture matérielle, comme les musées d'art, créent des départements dédiés aux arts vivants et se lancent dans des entreprises d'exposition et de réactualisation d'œuvres performatives et chorégraphiques historiques, accompagnées d'ateliers de réflexion et de colloques.

Ce sont ces mutations que les participants aux journées d'étude s'attacheront à saisir, autour de six thèmes: Recréer le *live*; Les espaces photographiques et filmiques; Activer l'archive; Construire l'archive; Oralités: la transmission directe; Écrire les histoires des arts vivants.

DOCUMENTING,
RE-CREATING...
MEMORIES
AND TRANSMISSIONS
OF PERFORMANCE
AND CONTEMPORARY
DANCE WORKS

How do we remember and transmit performance and contemporary dance works? In the last few years, this question has raised lively debates, and even controversy, on the theoretical, artistic, methodological, institutional, legal, and political levels. As ephemeral, multidisciplinary art practices that engage the body, produced in the perspective of a relationship with an audience, contemporary dance and performance works seem to require specific modes of memory and transmission, proceeding both from the archive (transmission via traces and documents) and oral and corporeal memory (direct transmission from one body to another based on oral tradition). This twofold

register partially explains why, until recently, neither contemporary dance nor performance art were incorporated into traditional patrimonial institutions that are based essentially on archival, documentary, and material conceptions of heritage.

Here, two focuses are privileged, documentation and the reprise, not to envisage them as different or consecutive stages or modalities of transmission (the archive on the one hand and live performance on the other), but to reflect on their close ties, their overlapping in the enterprise of transmission. A number of performance-studies and contemporary-dance theoreticians have recently emphasized the importance of rearticulating the archive and the live performance, the documentation and the reprise; among other things, these scholars have spoken of the re-enactment in terms of the "will to archive" (André Lepecki) or "counter-memory" and "re-documenting" (Rebecca Schneider). Notations, scores, and scripts of art and dance performances have recently been the subject of increased interest, with a number of publications and exhibitions having recently been devoted to them (Laurence Louppe, Liz Kotz, Simon Hecquet, and Sabine Prokhoris). As for documents and archives, they are no longer thought of simply as traces, but are also seen as scripts that enable the works that are their source to be reactualized – a shift that provokes new hermeneutics of documentation.

Although the articulation of the archive and the reprise, of documentation and the live performance pose fewer and fewer problems on the theoretical level (despite some resistance),

this articulation is more difficult to institute on the pragmatic level since it requires a modification of institutional practices, even the invention of infrastructure. The creation of new institutional forms, very often on the initiative of artists – the Foundation for Preservation of Performance Art founded by Marina Abramović to "preserve the intellectual and spiritual heritage of performance art from the 1970s for the future," the anti-museum embodied in Boris Charmatz's Musée de la danse in Rennes, and the foundations created by dance companies (Carnets Bagouet, Merce Cunningham Foundation, Fondation Jean-Pierre Perreault, etc.) – show that this modification is well underway. Institutions traditionally devoted to material culture, such as art museums, are creating departments devoted to living arts and undertaking the exhibition and reactualization of historical performance and dance works, accompanied by workshops and colloquia.

It is these transformations that the participants in the workshops will attempt to grasp, through six themes: Re-creating Live Performance; Photographic and Filmic Spaces; Activating the Archive; Constructing the Archive; Oral Tradition: Direct Transmission; and Writing the History of the Living Arts.

02.05.13

Recréer le *live*
10h00–12h30

Reprises, reconstructions, adaptations, *reenactments*, créations, reperformances, etc. Cette prolifération lexicale est-elle le signe d'une divergence de conceptions et d'approches? Quelles relations aux œuvres dites originales ces termes induisent-ils? Comment penser les écarts, les différences entre les itérations d'une même œuvre? Comment s'exercent les prérogatives des « auteurs » et des « acteurs » dans les entreprises de reprise?

Les espaces photographiques et filmiques
14h00–17h30

Les photographies et les films de danse et de performance sont-ils des documents à valeur testimoniale, participent-ils du fonctionnement esthétique des œuvres, ou faut-il les envisager comme des documents performatifs, instaurateurs d'œuvres nouvelles? Comment ces représentations traduisent-elles la temporalité et la corporéité propres aux œuvres chorégraphiques et performatives?

Recréer le live
10h00–12h30

9h30
Accueil et café au Café-Bar
de la Cinémathèque québécoise

9h45
Anne Bénichou et Marc Boivin:
mots d'introduction

10h00
GINELLE CHAGNON
répétitrice, Montréal

Joe, le parcours d'une œuvre
chorégraphique

En 1983, le chorégraphe québécois Jean-Pierre Perreault crée *Joe* avec les étudiants du module de danse et de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Cette œuvre deviendra rapidement l'un des chefs-d'œuvre de la danse contemporaine alors que Perreault décide l'année suivante de la retravailler avec une équipe de danseurs professionnels. Cette étape d'intervention du chorégraphe sur son œuvre se poursuivra au fil des adaptations entre 1984 et 1994. La pièce sera reprise en 1996, puis en 2004, soit deux ans après le décès de son chorégraphe. En parcourant la genèse de *Joe*, nous pouvons voir clairement les prémices qui ont facilité la création de cette œuvre majeure et ont encouragé ses reprises et ses reconstructions au fil des ans.

GINELLE CHAGNON, après des débuts aux Grands Ballets canadiens en 1971, rallie les rangs de la danse contemporaine. Dans les années 1980, elle termine son diplôme d'enseignement et s'initie au travail de répétitrice. Elle rencontre en 1987 Jean-Pierre Perreault et en 1989 Paul-André

Fortier avec qui se forment des alliances de longue durée. Sa collaboration a été également sollicitée par plusieurs chorégraphes montréalais. Depuis 1995, elle fait partie du département de danse contemporaine de l'Université Concordia. Elle donne des stages de formation en interprétation et en processus de création. Membre du conseil d'administration de la Fondation Jean-Pierre Perreault, elle s'occupe de la préservation du legs artistique de son fondateur.

10h30
MARIE DE BRUGEROLLE
commissaire et professeure,
École nationale supérieure
des beaux-arts de Lyon

Le même, mais un autre, reprise,
remake, reenactment, restaging,
rewinding?

« Que vaudrait la théorie, demande Borges, si elle ne servait aussi à inventer la pratique ? » La mémoire se fait toujours au présent. À partir de deux expériences pratiques de reconstruction-recréation, activation des pièces de Guy de Cointet (1934–1983), il s'agira d'envisager la question de la conservation/transmission de types d'œuvres dont l'éphémère, le jeu, l'action sont des éléments intrinsèques. Entre tradition et trahison, la (re)présentation de pièces performatives engage une implication, une position d'auteur presque, de la part du commissaire, qui le distingue du conservateur classique. Se jouent alors des passages avec l'ethnologie, par exemple, où la part d'oralité dans la muséographie relève

aussi de la réactivation. *Tell Me* (1979/2007) et *Five Sisters* (1982/2012) seront des cas d'études à l'aide desquels une présentation et une réflexion témoignent d'une recherche pratique.

MARIE DE BRUGEROLLE est historienne, critique d'art et commissaire d'expositions (*Hors Limites*, Centre Pompidou, Paris, *Bruce Nauman*, MoMA, New York, *Guy de Cointet*, Mamco, Genève et Tate Modern, Londres, *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Villa Arson, Nice, Yvonne De Carlo, MUSAC, León, etc.). Elle est l'auteure d'un grand nombre de textes parus dans divers catalogues et revues internationales. Elle enseigne à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.

11h00
Pause

11h30
BERTRAND CLAVEZ
professeur, Université
de Rennes 2

Les créations créatives de
quelques actions Fluxus

Entre mythographie et récits autorisés, traces visuelles rares et reliques fétichisées, l'accès aux actions de Fluxus se trouve en butte à des brouillages qui, s'ils nous informent sur la réception des œuvres dans leur temps, font de la connaissance des gestes eux-mêmes l'objet d'une reconstruction fantasmatique. Cependant, Fluxus se distingue des autres actionnistes puisque, dès les premiers festivals,

les pièces furent jouées, voire réinterprétées et augmentées, par d'autres que leurs auteurs. Une interprétation canonique des partitions émerge progressivement de leur répétition d'un festival à l'autre, créant un véritable répertoire. Il était aussi tentant qu'aisé de réinterpréter ces actions avec l'aide ou la participation des artistes. Ces créations récréatives ont pris des tours divers au cours de la dizaine d'ateliers dont je tenterai de tirer quelques (r)enseignements quant à ce que l'on peut en attendre.

BERTRAND CLAVEZ est maître de conférences en histoire de l'art contemporain au département d'arts plastiques de l'Université de Rennes 2. Spécialiste de Fluxus, il a organisé les célébrations en France des 40 ans de Fluxus en 2002 et 2003. En 2005, il a dirigé le numéro « Fluxus en France » de la revue *20/21. siècles*. En 2009, il a assuré le commissariat de l'exposition *Alison Knowles, Time Samples* au Musée des moulages de Lyon, ainsi que la publication de son catalogue. Il a également fait paraître, la même année, aux Presses du réel, *George Maciunas – une révolution furtive*, et a organisé avec Ben Patterson un *reenactment* de la *Galerie légitime*.

12h00

Discussion animée par Patrice Loubier, professeur, département d'histoire de l'art, UQAM

12h30–14h00

Pause-repas

Les espaces photographiques
et filmiques
14h00–17h30

14h00
JESSICA SANTONE
independent researcher,
Chicago

Performance Documentation
as Feedback Loop and Adrian
Piper's Yogic Diet

The goal of Adrian Piper's documentary performance *Concrete Infinity Documentation Piece* (1970) was to isolate the body as object and to eliminate traces of the artist's subjectivity. By documenting in text and photography the contents and effects of her yogic diet and poses in her daily reports, the artist creates a feedback loop to transform her routine performance of self-maintenance. In both *Concrete Infinity* and the subsequent *Food for the Spirit* (1971), the artist's personal spiritual involvement with Hinduism and yoga had a profound impact on her negotiation of the performing body as object. In this talk, I argue that documenting and performing go hand and hand to refashion the body artist, whose recounting of her daily diet intensifies the experiences of eating and reinforces her discipline.

JESSICA SANTONE is an independent researcher specializing on archival and documentary practices in 1970s Fluxus and contemporary performance art. She has published several reviews and short articles on performance documentation and is working on a book on the role of archiving in Fluxus performance and its effects on communitarian ideals and the politics of identity. She teaches at Columbia College Chicago and the School of the Art Institute of Chicago.

14h30
JACQUES PERRON
doctorant, UQAM

Le document à l'œuvre ou l'écriture de soi. *One Year Performance 1980-1981*, Tehching Hsieh

De 1978 à 1986, l'artiste Tehching Hsieh a conçu et exécuté *Lifeworks*, série de cinq performances se déroulant chacune sur une période d'une année. Chaque performance a donné lieu à la production de documents: textes, photos, film, vidéos, artefacts divers. Cette communication propose une analyse des documents afférents à la deuxième performance, et porte plus particulièrement sur le seul film réalisé par Hsieh pendant le cycle. Cet objet au statut étrange, oscillant entre le filmique et le photographique, entre l'œuvre et le document, de quoi témoigne-t-il au juste? Et, de façon plus urgente, de qui? Peut-on parler d'une archive-œuvre au sens proposé par Olivier Corpet? Peut-on dire que le film «performe» la performance? Tout se complique lorsque l'on constate que l'artiste ne respecte pas les clauses énoncées dans la note d'intention qui encadre et légitime le dispositif de la performance. Pourquoi?

JACQUES PERRON, après des études en photographie et en philosophie, s'engage dans une pratique artistique de 1985 à 2001. Ses œuvres photographiques, cinématographiques et vidéo-graphiques ont été exposées au Québec, au Canada et en Europe. Il a participé à la création de la fondation Daniel Langlois où il a occupé différents postes jusqu'en 2006. Auteur d'essais et d'articles

publiés dans des revues et des monographies, il poursuit un doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM.

15h00
MARIO CÔTÉ
artiste et professeur, UQAM

Recréation et remédiation: deux œuvres chorégraphiques filmées (avec la projection d'extraits de films)

Deux œuvres majeures de la danse moderne québécoise ont été l'objet d'un travail de récréation par l'artiste multidisciplinaire Mario Côté en étroite collaboration avec les auteures des pièces originales. Il s'agit de *Dédale*, chorégraphie de Françoise Sullivan, interprétée par Ginette Boutin, créée d'abord en 1948 et recréée en 2008 dans un tout autre contexte, et de *Déformité*, chorégraphie de Jeanne Renaud, créée en 1946 et recréée en 2012 sous le titre *A Morte in braccio*, interprétée par Louise Bédard. Deux chorégraphes pionnières de la danse moderne et contemporaine ont été amenées à revisiter leurs propres œuvres et à les envisager comme des œuvres pleinement actuelles, dans la perspective de les filmer.

MARIO CÔTÉ, professeur à l'École des arts visuels et médiatiques, est membre actif au sein du Centre de recherche en arts médiatiques Hexagram/UQAM. Il s'intéresse particulièrement aux rencontres entre les disciplines artistiques, aux rapports de disjonction entre le sonore et le visuel dans des œuvres vidéographiques, ainsi qu'à la notion de traduction interdisciplinaire en peinture

en transposant plusieurs pièces musicales du compositeur américain Morton Feldman. Une importante rétrospective de son travail portant le titre *Tableau* a été présentée, en 2002, au Musée d'art de Joliette, produite par la commissaire indépendante Nicole Gingras.

15h45
Pause

16h15
BABETTE MANGOLTE
filmmaker and professor,
University of California,
San Diego

Conceptualizing Time in Performance Art: A Filmmaker's Perspective (with screening of films excerpts)

When I was working on a film about a performance defined partially through time, I asked myself how film is used to represent time. How do filmmakers manipulate time in films? And what kind of time is found in performance art? Performance art is defined by the presence of the performance artist visible in front of a live audience. Some performances are conceptualized as being repeatable with variations in other venues. Others are a unique event that should not be repeated. There is an implicit non-narrative element in performance art because the justification of what is going on is never literal. If time is part of the performance work, it is because it can modify the artist's body that is exposed. The filmmaker's problematic is how, with the limited average of

90 minutes' duration for a feature film, you can reveal the time inscribed in a performance that is several days long.

BABETTE MANGOLTE is an experimental filmmaker also known for her photography of dance, theatre, and performance works. She has been involved with dance, theatre, performance art, and performers since the early 1970s, when she moved to New York City from Paris. She has recently been creating new works from her photo archives that highlight specific movements in known dance performances and has also created media installations testing ways of looking.

17h00
Discussion animée par Suzanne Paquet, professeure, département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal

03.05.13

Activer l'archive
10h00–12h30

La documentation peut-elle tenir lieu de script pour recréer des œuvres performatives et chorégraphiques ou d'embrayeur pour en créer de nouvelles? La mise en exposition des documents doit-elle contribuer à construire les récits historiographiques des œuvres ou proposer des expériences d'ordre phénoménologique? Est-elle une forme d'activation de l'archive?

Construire l'archive
14h00–17h30

Comment les fonds d'archives relatifs aux pratiques chorégraphiques et performatives sont-ils constitués? Par qui? Dans quelles institutions les « domicilier », les Archives, les musées, les fondations d'artistes et de chorégraphes, selon quelles catégorisations? Les acquisitions récentes d'œuvres *live* participent-elles de l'émergence d'un patrimoine immatériel ou d'une « archive vivante » au sein des institutions dédiées à la préservation de la culture matérielle?

Activer l'archive
10h00–12h30

10h00
CÉLINE ROUX
chargée de projet, Musée
de la danse, Rennes

Le Musée de la danse: l'archive
comme principe(s) actif(s)
et critique(s) de création

Avec ce lieu, à la fois réel, conceptuel et nomade, Boris Charmatz pose en friction les conventions muséales et le corps dansant performatif. Des projets comme *Expo zéro* (2009) ou encore *Jérôme Bel en 3 sec, 30 sec, 3 min, 30 min, 3 h* (2011) problématisent les possibles relations à une archive vivante. Le Musée de la danse est le lieu des paradoxes, un espace de *disputatio*. Il interroge la trace et l'archive dans leur(s) potentiel(s) actif(s), dans un cadre contextuel spécifique croisant la culture française du rapport au document et au patrimoine, le traitement archivistique et de documentation tel que connu dans le champ élargi de l'art contemporain, le contexte des Centres chorégraphiques nationaux – label français et structure légale du Musée de la danse – et, enfin, le travail de réflexion élargie sur le patrimoine chorégraphique, et sur ce qui fait œuvre en danse.

CÉLINE ROUX est docteure en histoire de l'art et membre associé de l'équipe « Histoire et critique des arts » de l'Université de Rennes 2. Spécialiste des pratiques performatives du champ chorégraphique français, elle est notamment l'auteure de *Danse(s) performative(s)* (L'Harmattan, 2007) et collabore aux projets artistiques de danseurs-chorégraphes contemporains. Elle participe actuellement aux projets

éditoriaux du Musée de la danse ainsi qu'au projet de numérisation des œuvres et du travail artistique de Boris Charmatz.

10h30
ANNE BÉNICHOU
professeure, UQAM

Créer des œuvres avec des restes: la fabrique des *Vexations* de Rober Racine

Au cours de la dernière décennie, plusieurs expositions ont consacré une place importante aux objets et aux documents de la performance que Rober Racine avait réalisée en 1978, à la galerie Véhicule Art, à Montréal. Il y avait interprété au piano la courte pièce d'Erik Satie intitulée *Vexations* qu'il joua sans interruption 840 fois, selon les instructions du compositeur. À travers l'analyse de ces expositions récentes, que je mettrai en perspective avec la longue généalogie d'interprétations de la pièce de Satie inaugurée par John Cage en 1963, je montrerai les rouages de la fabrication d'une œuvre d'un artiste à travers les expositions des restes matériels de son exécution de l'œuvre d'un autre artiste. Ces opérations induisent un glissement entre deux conceptions de la transmission, l'une basée sur la répétition, la reprise, la prolifération des interprétations et des différences, l'autre sur la préservation, la fixation, l'unité, la similitude. Comment ces régimes de transmission issus de traditions différentes peuvent-ils s'articuler?

ANNE BÉNICHOU est professeure d'histoire et de théorie de l'art à l'École des arts visuels

et médiatiques de l'UQAM. Ses recherches portent sur les archives, les formes mémorielles et les récits historiques issus des pratiques artistiques contemporaines et des institutions chargées de les préserver et de les diffuser. Elle travaille notamment sur la mémoire et la transmission des œuvres éphémères. Elle a dirigé l'ouvrage collectif *Ouvrir le document* (Presses du réel, 2010) et le dossier « Documents de performance » (*Ciel variable*, 2010); elle a fait paraître *Muntadas. Between the Frames: the Forum* (MACBA, 2011).

11h00
Pause

11h30
MING TIAMPO
curator and professor, Carleton University, Ottawa

To Recapture the Light of a Star: Exhibiting *Gutai* at the Guggenheim
Gutai: Splendid Playground opens in the rotunda of the Guggenheim Museum in February 2013. Creating an installation for this exhibition, which embodied this spirited, experimental group 50 years later and thousands of miles from their point of origin, posed enormous challenges of authenticity, ethics, and accuracy. As an academic working in a major museum, I came to realize that academics and curators face different – sometimes complementary, sometimes contradictory – challenges with respect to the question of reconstructions. This paper will describe our strategy, which rejected reconstructions in favour

of site-specific new commissions that “activated the archive” and rendered palpable the experience of time-based and relational artworks while acknowledging the impossibility of recapturing the precise moment of origin. Although this paper focuses on the work of Gutai, it hopes to propose a few theoretical principles for reconstructing experimental art and to serve as a generative site for debate between curators and academics.

MING TIAMPO specializes in post-1945 Japanese art and examines the cultural consequences of globalization through her interest in transnational modernism. Her book *Gutai: Decentering Modernism* (University of Chicago Press, 2011) is the first book in English to examine Gutai. She is co-curating the forthcoming exhibition *Gutai: Splendid Playground* at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York (2013). Tiampo serves on the board of the Institute for Cultural Inquiry, Berlin, and is a founding member of the Centre for Transnational Cultural Analysis at Carleton University.

12h00
Discussion animée par Marie-Josée Jean, directrice, VOX, centre de l'image contemporaine, Montréal

12h30–14h00
Pause-repas

14h00
MARC BOIVIN
danseur
THERESA ROWAT
directrice du Service
des archives, McGill University

L'œuvre de Jean-Pierre Perreault,
un cas de figure pour le patrimoine
chorégraphique québécois

En 2004, le patrimoine chorégraphique de Jean-Pierre Perreault est en péril : un riche fonds d'archives risque de se perdre. Le souci de répondre à la crise force la rencontre de différents intervenants aptes et prêts à relever le défi. Marc Boivin, danseur, et Theresa Rowat, archiviste, tous deux impliqués dès les premiers efforts, exposeront la dynamique des forces convergentes ainsi que la dimension émotive qui ont rendu possible le travail de la Fondation Jean-Pierre Perreault, au cours des sept dernières années. Seront présentées les circonstances particulières qui ont mené à une résolution ouverte sur l'avenir : la qualité exceptionnelle du fonds d'archives, la force de l'engagement personnel des collaborateurs proches de Perreault, la synergie d'un milieu qui a besoin de se définir face à son histoire, la volonté des instances gouvernementales de développer une vision et un engagement durable à l'égard de la création chorégraphique contemporaine et de sa place dans la société.

MARC BOIVIN est danseur, improvisateur, enseignant et chorégraphe. Il commence sa carrière au Groupe de la Place Royale à Ottawa sous la direction de Peter Boneham et en 1985 se joint à Ginette Laurin et sa jeune compa-

gnie O Vertigo Danse. Il enseigne et chorégraphie régulièrement dans diverses écoles et organismes à travers le Canada. Marc Boivin est président de la Fondation Jean-Pierre Perreault depuis 2006.

THERESA ROWAT est directrice du Service des archives de l'Université McGill. Spécialiste des fonds d'archives à teneur visuelle et médiatique, elle poursuit depuis plus de 30 ans une carrière patrimoniale et culturelle qui l'a amenée à travailler aux Archives nationales (aujourd'hui Bibliothèque et Archives Canada) et au ministère de la Culture de l'Ontario. Elle a servi de conseillère à de nombreuses organisations, dont le Conseil des Arts du Canada et le Festival international du film de Toronto (Film Reference Library). Elle fait partie du conseil d'administration de la Fondation Jean-Pierre Perreault.

14h30
SYLVIE MOKHTARI
éditrice de *Critique d'art*,
Archives de la critique d'art,
Rennes

Les représentations de la performance dans les Archives de la critique d'art à Rennes

Dans le cadre de mes recherches, j'ai observé comment dans les années 1960–1970 des artistes travaillant dans et avec le réel (performance, art conceptuel) ont trouvé dans l'imprimé un espace où mesurer, expérimenter, représenter et diffuser leur activité. Leur travail est désormais documenté dans des revues. Ces laboratoires restent des espaces de lecture de ce travail performatif

qu'il est de fait encore possible de resituer dans l'actualité de l'époque. De telles performances sont largement représentées dans les collections conservées aux Archives de la critique d'art à Rennes. Elles sont inventoriées, identifiées, cataloguées et bénéficient de relectures des chercheurs. Ces derniers dressent l'inventaire des gestes, les resituent, les décrivent, en explicitent le sens. Le travail développé à Rennes s'apparente plus au principe de l'anthologie critique qu'à celui du catalogue raisonné. Un travail de sélection des documents visuels conduit à la production d'un appareil critique et historique permettant d'évaluer et de mettre en perspective les œuvres. Une série d'exemples pratiques sera l'occasion de mesurer les expériences mises en place antérieurement, mais aussi les projets en cours.

SYLVIE MOKHTARI anime la revue *Critique d'art* aux Archives de la critique d'art. Son travail de recherche sur les archives de François Pluchart, fondateur de la revue *arTitudes* et théoricien de l'Art Corporel, ou de Marc Devade, co-fondateur de la revue *Peinture : cahiers théoriques* et membre de Supports-Surfaces, a fait l'objet de communications et de publications. Les questions relatives à l'histoire des revues et à l'histoire de l'art contemporain de la fin des années 1960 à aujourd'hui font partie de ses axes de recherche. Elle enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'Université de Rennes 2 et à l'UBO-Brest.

15h00

Pause

15h30

YVES BERGERON
professeur, UQAMRepenser la notion de patrimoine immatériel pour les musées comme lieu de conservation des œuvres

Depuis que l'UNESCO a entrepris de revisiter le concept de patrimoine culturel qui a conduit à la reconnaissance du patrimoine immatériel de l'humanité et à l'adoption en 2003 de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (PCI), le Conseil international des musées a revu pour sa part la définition de musée (2007) afin d'y intégrer la notion de « patrimoine immatériel de l'humanité ». Par ailleurs, de nombreux pays ont adopté au cours de la dernière décennie des politiques muséales et patrimoniales qui accordent une place prépondérante au PCI. Au-delà des principes soutenus par les organismes internationaux et les politiques culturelles, force est de constater que le concept de « patrimoine immatériel » n'a pas encore été véritablement intégré dans la pratique professionnelle des muséologues. Quels sont les enjeux à cet égard pour les musées, les conservateurs et les archivistes des collections ?

YVES BERGERON se consacre à la recherche dans le champ de la culture matérielle et de la muséologie. Ses travaux portent notamment sur le collectionnement, l'histoire de la muséologie et les pratiques culturelles.

Il a œuvré à titre de conservateur en chef à Parcs Canada et au Musée de l'Amérique française avant d'occuper le poste de directeur du Service de la recherche et de l'évaluation au Musée de la civilisation (1999–2005). Il est professeur de muséologie et de patrimoine au département d'histoire de l'art de l'UQAM, ainsi que professeur invité à l'Université Cheikh Anta DIOP de Dakar (UCAD).

16h00

AMÉLIE GIGUÈRE
chercheuse indépendante,
MontréalCollectionner l'art de la performance selon des formes vivantes

Les institutions muséales acquièrent des pièces issues d'œuvres performatives ou associées à elles. De manière générale, ces pièces prennent la forme de prolongements documentaires – des enregistrements vidéo ou photo, des ensembles d'archives ou de reliques, etc. – que les artistes, le plus souvent, conçoivent de leur propre chef. Or, depuis quelques années, certaines institutions muséales accueillent dans leurs collections des œuvres performatives qui peuvent être réitérées ou rejouées suivant un certain nombre de paramètres que fixent les artistes en collaboration avec les professionnels des musées. À travers l'étude de quelques cas récents de muséalisation de performances, dans des musées et dans des fonds régionaux d'art contemporain, au Canada et en France, nous observons, dans le cadre

de cette communication, les stratégies qu'exploitent les artistes et les musées pour intégrer ces performances dans les collections, de même que les conséquences de cette muséalisation sur l'identité des performances.

AMÉLIE GIGUÈRE détient un doctorat en muséologie, médiation, patrimoine de l'UQAM et de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (2012). Ses travaux portent sur la documentation de l'art contemporain et plus largement sur les enjeux de la muséalisation des œuvres éphémères et performatives. Amélie Giguère a publié dans plusieurs revues dont *Jeu, ETC, Spirale, Muséologies* et *Culture et musées*. Elle a été journaliste, critique de théâtre au journal *Ici* et chercheuse à la télévision de Radio-Canada.

16h30

ELSA BOURDOT
artiste et doctorante, UQAML'institutionnalisation et la patrimonialisation de la performance examinées à travers le prisme des œuvres de réactivation

Il n'y a pas pour la performance de régime codifié et fixe de notation, d'archivage, de muséification ou de transmission. Le travail d'archivage et de patrimonialisation de la performance est-il donc voué à un perpétuel mouvement ? La multiplicité des formes institutionnelles de patrimonialisation de la performance paraît témoigner en ce sens. Les œuvres ou projets d'artistes procédant de réactivations de performances ne posent pas directement la question du

patrimoine. Pourtant, il semble que la stabilité de l'institution artistique ou du musée soit parfois nécessaire à un travail de réactivation de performances, appartenant au régime de l'événementiel. Ces institutions sont en effet les garants des termes (historiques, conceptuels ou documentaires) autour desquels l'œuvre s'articule. Il s'agira donc d'examiner les liens que des œuvres de réactivation de performances entretiennent avec les infrastructures institutionnelles responsables des questions de patrimonialisation.

ELSA BOURDOT est actuellement doctorante en études et pratiques des arts à l'UQAM. Ses recherches portent sur le « médium infrastructure », terme qu'elle développe pour qualifier des œuvres artistiques qui sont des structures possédant un cadre juridique réel, pensées et revendiquées par un artiste comme un geste artistique à part entière. Elle mène de front une pratique artistique en duo avec l'artiste française Clara Gensburger.

17h00

Discussion animée par Christine Bernier, professeure, département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal

04.05.13

Oralités: la transmission directe
10h00–12h30

10h00
ISABELLE POIRIER
répétitrice et adjointe à la
direction artistique, Compagnie
Marie Chouinard, Montréal

Transmettre le répertoire de Marie
Chouinard

En tant que répétitrice et adjointe à la direction artistique de la Compagnie Marie Chouinard, j'ai vécu plusieurs expériences de transmission orale: transmission du répertoire à un nouveau danseur au sein de la compagnie, transmission d'une œuvre à une compagnie étrangère, ou à des écoles. La place que prend le travail de transmission directe d'un danseur à un autre y est primordiale. J'aborderai ici mon expérience de transmission d'un extrait des *24 Préludes* de Chopin, en mai 2012, dans le cadre d'un cours à l'École de danse contemporaine de Montréal en insistant sur trois objectifs: aider l'étudiant à soutenir les qualités que vise la chorégraphe pour l'interprétation de son matériel chorégraphique; être en mesure de mieux comprendre l'approche par système que favorise la chorégraphe; être en mesure de mieux connaître les forces des étudiants avant de les diriger dans un rôle précis. Dans ce processus, l'archive – ou la notation de l'œuvre – et ma mémoire corporelle ont joué des rôles importants.

ISABELLE POIRIER a dansé pour la Compagnie Marie Chouinard pendant huit ans avant de devenir répétitrice et adjointe à la direction artistique en 2006. Elle a suivi sa formation technique aux Ateliers de danse moderne de Montréal et a obtenu une majeure en histoire de l'art à l'Université de Montréal.

Oralités: la transmission directe
10h00–12h30

La transmission directe d'un danseur à un autre est traditionnellement privilégiée dans le domaine chorégraphique. Comment s'articule-t-elle aux archives et aux documents? À quels types de projets pédagogiques donne-t-elle lieu? Qu'en est-il des œuvres dont les modalités de reprise non seulement ne sont pas établies, mais dont la pertinence même de la réitération est souvent contestée?

Écrire les histoires des arts vivants
14h00–16h45

Quels sont les défis propres aux écritures des histoires de la performance et de la danse contemporaines? Comment les historiens d'art négocient-ils avec la nature éphémère et événementielle des œuvres, les impératifs de « coprésence » du performeur et du spectateur? Quels récits historiques les artistes produisent-ils au sein même de leur création?

Elle danse présentement pour Sarah Bild et Sylvain Poirier et enseigne au département de danse de l'Université Concordia et à l'École de danse contemporaine de Montréal. Elle est lauréate du prix Linda Rabin 2003 pour sa carrière exemplaire.

10h30

MICHÈLE RUST

directrice, Centre chorégraphique de la ville de Strasbourg

Reprise d'une œuvre: une incarnation à rejouer

Dans le domaine de la danse, la transmission de l'œuvre se situe avant tout au sein même de sa matière première, le corps. Quels détours et retours doit-on faire pour que la danse à nouveau incarnée résonne pour les nouveaux interprètes et rejoue l'œuvre pour les spectateurs? Les enjeux de la transmission sont bien dans la gageure de rendre une danse vivante et actuelle malgré l'absence et l'oubli. Tout outil est bon: le corps à corps, les mots, le souvenir, les traces écrites et iconographiques, l'imaginaire... mais tout doit être à nouveau filtré par une subjectivité et un point de vue. Cela demande à celui qui regarde et à celui qui danse d'adopter une posture de créateur. L'exercice de la reprise passe alors par le seuil délicat de se mettre à la place de l'autre, de traverser le deuil afin que l'œuvre se poursuive.

MICHÈLE RUST, d'abord interprète et pédagogue au sein du Centre chorégraphique national de Montpellier dirigé par Dominique Bagouet, puis chorégraphe au sein de sa propre

compagnie, Milonga, s'intéresse particulièrement à la transmission de la danse et à la prise de parole du danseur. À travers ses recherches, elle observe l'oralité à la fois dans le corps à corps qu'elle suggère et l'usage des mots portés par la voix. Elle aime s'associer dans sa démarche à des scientifiques et artistes, venus d'univers différents. Elle est également membre du Conseil artistique des Carnets Bagouet et participe à ce titre à la réflexion et aux actions de ce collectif de danseurs sur la transmission de l'œuvre de Dominique Bagouet et de la danse en général.

11h00

Pause

11h30

FLUTURA PREKA ET BESNIK HAXHILLARI (LES DEUX GULLIVERS)
artistes et doctorants, UQAM

The Two Gullivers & Marina Abramović: récit d'une transmission vivante en performance

Notre communication est basée sur la présentation de la performance *Drawing Moving Table* que nous avons réalisée en 2010, inspirée directement de l'œuvre de Marina Abramović, ainsi que sur notre participation au *workshop Cleaning the House* (2009), en préparation aux *reenactments* de l'exposition *Marina Abramović. The Artist Is Present* (2010) au Museum of Modern Art, à New York. Nous aborderons également notre projet *TTC: Nine So Easy Pieces*, projet de *reenactments*

de neuf performances pour lequel nous avons une autorisation officielle de l'artiste. À travers ces expériences, nous réfléchissons aux interrelations complexes qui se tissent dans notre pratique artistique entre la création et la reprise.

FLUTURA PREKA ET BESNIK HAXHILLARI (LES DEUX GULLIVERS) ont étudié l'art à Tirana, à Lausanne, à Berlin et à Montréal où ils travaillent actuellement à leur doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM. Leurs performances ont été vues, entre autres, à la Biennale de Venise (1999), à la Biennale de Pékin (2005) et au festival VIVA Art Action (2006, 2010) à Montréal. Ils ont également obtenu de nombreuses bourses.

12h00

Discussion animée par Marie Beaulieu, professeure, département de danse, UQAM

12h30-14h00

Pause-repas

Écrire les histoires des arts vivants
14h00–16h45

14h00
AMELIA JONES
professor, McGill University,
Montreal

Yearning for Presence: The Live
Body in History

This paper will explore the core drive to reassert presence that motivates most historians of live arts such as performance art and dance. Expanding on Erving Goffman's 1963 concept of co-presence and the rise of social activism in the 1960s, both of which took place in parallel to the explosion of performance, dance, and new music onto the visual arts scene, the presentation looks at particular examples of early performance art from this period to explore the tension between the yearning for presence and the impossible contingency of all live interactions.

AMELIA JONES is a professor and Grierson Chair in Visual Culture at McGill University. Her recent publications include essays on performance art histories, feminist art, and curating. In 2012 she published *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts* and *Perform Repeat Record: Live Art in History*, co-edited with Adrian Heathfield.

14h30
NOÉMIE SOLOMON
Postdoctoral Fellow, McGill
University, Montreal

How Can Movement Make History?
Merce Cunningham and the
Experimental Choreographic Field
Considering the seminal œuvre
of the choreographer Merce

Cunningham, the philosopher José Gil raises the following paradox: How can the work perform a radical critique of traditional dance languages by "rejecting any external referents other than movement itself," while remaining on the same aesthetic plane to transform dance's forms (Gil, *The Dancer's Body*, 2002)? In other words, how might Cunningham remove a certain history from dance without the use of referencing or signifying gestures, to draw unexpected movements for the same field? In this paper, I examine how Cunningham's use of composition and notation devices increases and heightens choreographic articulations (for body movements; for relations between bodies) and thus sets up an experimental field that refigures the hierarchies and normative processes that shape, transmit, and archive dance. By foregrounding movement as that which actualizes the unrealized possibilities of the past and activates new lines for future articulations, I examine a series of choreographic gestures – from that of Cunningham's early pieces to Boris Charmatz's Musée de la danse and contemporary Québécois dance works – as they put forth a practice of the archive as a system of transformation and invention of gestures. Such experimentations ask us to reconsider the relationship between dance and its documents through questions of legibility and signification, of legacy and futurity.

NOÉMIE SOLOMON is a Mellon Postdoctoral Fellow at McGill University. She researched European contemporary dance across issues of subjectivity and

unworking and collaborated on many curatorial and dramaturgical initiatives. She also worked as a choreographer and performer in the re-doing of Allan Kaprow's *18 Happenings in 6 Parts* at the Haus der Kunst, Munich, and the *PERFORMA07* Biennial, New York, which was awarded best performance by the Association Internationale des Critiques d'Art in 2008.

15h00
Pause

15h30
ISABELLE LAUNAY
professeure, Université
de Paris 8

Voler-copier-citer-créer une danse,
modalités et enjeux de la copie
dans l'œuvre de Latifa Laâbissi
(avec projection d'extraits de films)
On observera à partir des différentes pièces de Latifa Laâbissi, notamment *Phasmes*, *Self Portrait Camouflage* et *Écran Somnambule* autant les stratégies de réappropriation, de détournement et de transformation des traces filmées de danses du passé (celles des danses d'expression des années 1920 en Allemagne, notamment de Wigman et Gert) que leurs visées. Comment une artiste contemporaine fait-elle retour, hors de toute tradition légitime, sur ces matériaux pour fabriquer une histoire de la danse au sein même de ses œuvres? Et quels sont les enjeux, notamment postcoloniaux, de ces diverses lectures incorporées de l'archive? De quelles migrations

gestuelles et histoire transnationale de telles œuvres chorégraphiques témoignent-elles?

ISABELLE LAUNAY, professeure au département de danse de l'Université de Paris 8, est l'auteure de *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman* (Chiron, 1996) et a coécrit avec Boris Charmatz, *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine* (Presses du réel/CND, 2002). Elle a publié *Les Carnets Bagouet* (Solitaires Intempestifs, 2008), *Mémoires et histoire en danse* (L'Harmattan, 2011) avec Sylviane Pagès, et *Histoires de gestes* (Actes Sud, 2012) avec Marie Glon. Elle collabore à divers projets d'artistes dans le champ de la danse contemporaine, notamment avec Latifa Laâbissi avec qui elle a performé *La part du rite*, 2012.

16h15

Discussion animée par Catherine Lavoie-Marcus, chorégraphe et doctorante, UQAM

17h00

Cocktail au Café-Bar de la Cinémathèque québécoise, avec une présentation de publications de la Librairie Formats

Programme disponible sur les sites de la Fondation Jean-Pierre Perreault et de l'Institut du patrimoine de l'UQAM:
www.fondation-jean-pierre-perreault.org
www.institutpatrimoine.uqam.ca

Informations:
documenter.recreer@gmail.com

Direction scientifique:
Anne Bénichou

Comité scientifique:
Anne Bénichou, Marc Boivin, Ginelle Chagnon, Theresa Rowat

Assistante de recherche:
Elsa Bourdot

Organisation générale:
Anne Bénichou

Coordination:
Elsa Bourdot, avec la collaboration de Carmen Fontaine, Myriam Grondin, Carolane Hamel et Élodie Labrecque

Traduction:
Käthe Roth

Révision:
Micheline Dussault, Carmen Fontaine et Käthe Roth

Conception graphique:
Amandine Guillard / 1218A

Avec le soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, de la Fondation Jean-Pierre Perreault, de l'Institut du patrimoine de l'UQAM, de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM et de la Faculté des arts de l'UQAM.