

Re-enactment : fausse évidence et dangers Re-enactment: False Evidence and Dangers

Jacinto Lageira

Number 79, Fall 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69754ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lageira, J. (2013). Re-enactment : fausse évidence et dangers / Re-enactment: False Evidence and Dangers. *esse arts + opinions*, (79), 10–15.

Droits d'auteur © Jacinto Lageira, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

JACINTO LAGEIRA

**RE-ENACTMENT :
FAUSSE ÉVIDENCE
ET DANGERS**

JACINTO LAGEIRA

**RE-ENACTMENT:
FALSE EVIDENCE
AND DANGERS**



PIERRE HUYGHE, *THE THIRD MEMORY*,
CAPTURES VIDEO, 2000.
© PIERRE HUYGHE / SODRAC (2013)
PHOTO: PERMISSION DE L'ARTISTE ET
MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK / PARIS

PIERRE HUYGHE, *THE THIRD MEMORY*,
VIDEOSTILLS, 2000.
© PIERRE HUYGHE / SODRAC (2013)
PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST AND
MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK / PARIS

**RE-ENACTMENT :
FAUSSE ÉVIDENCE
ET DANGERS**

JACINTO LAGEIRA

**RE-ENACTMENT:
FALSE EVIDENCE
AND DANGERS**

JACINTO LAGEIRA

De la même manière que la notion de « performatif », empruntée à la pragmatique linguistique de J. L. Austin, a fait son entrée dans les arts de la performance pour rendre compte de certaines pratiques tout en montrant les limites des usages détournés de cette théorie, la notion de *re-enactment* a désormais acquis une fonction prépondérante dans certaines œuvres de l'art contemporain. Ses éventuelles applications connaissent, tout pareillement, des limites. Ces œuvres rejouent, refont, reconstituent, réactivent, remettent en scène (*restage*) des performances ou des actions, que cela soit fait par des tiers ou par les créateurs eux-mêmes. Assurément, le terme de *re-enactment* signifie re-faire, re-jouer ou encore ré-actier (accomplir à nouveau un acte) et, à cet égard, rejouer la *Ursonate* de Kurt Schwitters ou les ballets d'Oskar Schlemmer est d'une plate banalité, et l'on ne voit pas pourquoi faire tant de bruit pour une simple modification des étiquettes. C'est donc que le *re-enactment* prétend à autre chose que re-jouer ou re-faire ce qui a déjà eu lieu. Justement, la différence est parfois minime, voire indiscernable : rejouer la *Ursonate* ou en faire une reconstitution, on ne voit pas ce qui change. Il s'agit en réalité d'une simple interprétation, une énième version de l'œuvre, comme cela se pratique depuis longtemps. S'il est vrai que *to enact* signifie jouer, représenter sur scène, tenir un rôle, tout logiquement *re-enactment* serait la reprise de ce qui fut joué et représenté. Le défaut principal de cet usage de *re-enactment* est qu'il oblitère la modification historique qu'il fait subir aux événements, aux perceptions et aux interprétations de la réalité factuelle de l'histoire de l'art. Il est bien pauvre de s'en tenir au seul stade d'une *ré-effectuation*, au sens philosophique du terme, sans inscrire dans une perspective historique les

In the same way that the idea of the "performative," borrowed from J. L. Austin's linguistic pragmatics, entered the performing arts in order to account for certain practices while simultaneously demonstrating the limitations of the *détourné* use of the theory, the idea of re-enactment has acquired a preponderant place in some works of contemporary art. Its possible applications have similar limitations. These works are replays, remakes, reconstructions, reactivations, and restagings of performances or actions, whether done by the creators themselves or by some third party. Assuredly, the term *re-enactment* signifies re-making, re-playing or re-acting (performing an act again); and replaying Kurt Schwitters's *Ursonate* or Oskar Schlemmer's ballets is, in this sense, simply banal; one might not understand all the fuss about a mere change of label. Thus re-enactment makes a claim to something beyond re-playing or re-making what has already taken place. Of course, the difference is sometimes minimal, even indiscernible; one might not notice any change between *Ursonate* replayed and *Ursonate* re-enacted. In fact, it is a mere interpretation, an umpteenth version of the work, of the kind that has been done for ages. If to "enact" means to play, to represent on stage, to hold a role, logically re-enactment would be to reprise what has been played or represented. The main flaw in this use of re-enactment is that it obliterates the historical modification that doing so imposes on events, on perceptions and interpretations of the factual reality of art history. Restricting oneself to just a re-performance, in the philosophical sense of the term, without setting the aesthetic and artistic effects in their historical perspective, is a pretty poor showing. The presentation of a construction of Josephine Baker's house (designed by Adolf Loos) as a re-enactment of an object (Ines

PIERRE HUYGHE, THE THIRD MEMORY,
CAPTURES VIDEO, 2000.
© PIERRE HUYGHE / SODRAC (2013)
PHOTO : PERMISSION OF L'ARTISTE
ET MARIAN GOODMAN GALLERY,
NEW YORK / PARIS



PIERRE HUYGHE, THE THIRD MEMORY,
VIDEOSTILLS, 2000.
© PIERRE HUYGHE / SODRAC (2013)
PHOTO : COURTESY OF THE ARTIST
AND MARIAN GOODMAN GALLERY,
NEW YORK / PARIS

retombées esthétiques et artistiques. Présenter, lors de *Mythologies of Re-enactment* à la Royal Academy of Arts, une construction de la maison de Joséphine Baker par Adolf Loos comme le *re-enactment* d'un objet (Ines Weizman/Andreas Thiele en 2008), fût-il un objet architectural réussi, est une facilité de langage. On pouvait lire dans l'annonce : « Le processus de reconstitution, de *re-enactment* – le fait de remettre en scène un spectacle ou de recréer un objet – est au centre de la possibilité d'interpréter le passé. Les reconstitutions transmettent la mémoire, il est vrai, mais elles la modifient inévitablement par la création et la propagation de mythologies¹. » Or reconstruire un bâtiment, refaire ou refabriquer un objet n'est pas du *re-enactment*. C'est très précisément reconstruire, refaire ou refabriquer l'objet ; point. Qu'ajoute véritablement cette notion de *re-enactment*, puisque même l'idée que la fonction du *re-enactment* consiste à transmettre la mémoire, quitte à la modifier et à l'interpréter, peut se dire de tout document, monument ou objet du passé ?

Le terme de *re-enactment* a été rendu si extensible qu'il semble que l'on puisse l'appliquer finalement à presque toute œuvre artistique comportant quelque forme de reprise, ce qui, à la fois, éclaire la notion et la rend plus confuse, car tout ce qui relève d'un « re- » ne conduit pas mécaniquement au *re-enactment*. Il paraît difficile, par exemple, de considérer le projet de Pierre Ménard imaginé par Borges dans sa nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » comme un *re-enactment*, car d'après cette fiction, même si Ménard écrit à la virgule près le roman de Cervantes,

Weizman/Andreas Thiele, 2008) in *Mythologies of Re-enactment* at the Royal Academy of Arts was a trick of language, despite its being an architectural success. The announcement read: "The process of re-enactment—the act of restaging a performance or recreating an object—is central to how the past can be interpreted. Re-enactments transmit memory, yet also inevitably lead to its alteration with the creation and propagation of mythologies."¹ Yet reconstructing a building or remaking or remanufacturing an object is not a re-enactment. It is, precisely, reconstructing, remaking, or remanufacturing the object, period. What does this notion of re-enactment really add, since the very claim that its function is to transmit memory, even if modifying or interpreting it, can be made of any document, monument, or object from the past?

In the end, the term *re-enactment* has been made so extensible that it seems applicable to almost any work of art involving some kind of reprise; this both clarifies and further confuses the notion, since not everything involving a "re" automatically translates into re-enactment. For example, it seems difficult to think of Pierre Ménard's project, imagined by Borges in his story "Pierre Ménard, Author of the Quixote," as a re-enactment, since, according to the fiction, even though Ménard rewrote Cervantes's novel down to the last comma, he is nonetheless the author of a work that is *ontologically other and different, and not the same work simply rewritten, reproduced, or recopied by him*. This is an important distinction—a recognition that re-enactment implies a reprising consequent to the same

1. www.royalacademy.org.uk/architecture/future-memory/mythologies-of-re-enactment,1961,AR.html [Trad. libre]

1. <http://www.royalacademy.org.uk/architecture/future-memory/mythologies-of-re-enactment,1961,AR.html>

il est cependant l'auteur d'une œuvre *ontologiquement* autre et différente, et non de la même œuvre qu'il ne ferait que réécrire, reproduire, recopier. C'est donc là un point de distinction important, à savoir que le *re-enactment* implique une reprise conséquente de la même chose ayant été déjà effectuée. En ce sens, Ménard ne refait pas le Quichotte, il écrit un autre roman.

Plus près de nous, les *re-enactments* artistiques qui traitent de sujets historiques plus ou moins graves, violents ou importants détournent souvent la notion de ce qu'elle signifie réellement, et telle qu'elle a été pensée pour la première fois par le philosophe et historien anglais Robin G. Collingwood. Dans ce qui s'écrit et se dit en art, très peu d'auteurs se réfèrent à son ouvrage *The Idea of History*², dont plusieurs chapitres sont consacrés à cette problématique du *re-enactment*. En effet, selon Collingwood, il est non seulement impossible de « réeffectuer » les mêmes faits ou événements, mais le *re-enactment* porte sur les idées, les pensées et les concepts des acteurs de l'histoire et non sur des faits. Nous ne pouvons avoir une connaissance empirique du passé, le témoignage n'est pas fiable et la connaissance par copie ou reproduction est limitée. Ce qui a eu lieu ne peut, en toute rigueur, être refait — *What's done cannot be undone*, dirait Lady Macbeth. Lorsque Collingwood défend le *re-enactment*, il est question pour lui de re-penser les idées et les conceptions du passé et, surtout, d'en faire une lecture



JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORGREAVE,
17 JUN 2001.
PHOTOS: PERMISSION OF L'ARTISTE
ET GAVIN BROWN'S ENTERPRISE



critique, d'émettre des jugements de valeur et d'apporter les preuves historiques de ce que l'on avance. Le *re-enactment* est alors une opération historique qui critique, juge, éventuellement modifie le passé tel qu'il est appréhendé dans le présent; il est donc susceptible de modifier le présent et le futur de l'Histoire (et pas seulement de l'histoire de l'art). Les *re-enactments* de Jeremy Deller (*The Battle of Orgreave*, 2001) sont parfaitement conscients de ces enjeux, ce qui n'est nullement le cas d'une très grande majorité d'artistes qui confond ainsi le *re-enactment* au sens de Collingwood avec le simple et banal *refaire*. Reprendre, documenter, vérifier, réinterpréter, citer des œuvres ou l'Histoire, ce sont là autant de processus qui se pratiquent depuis que l'art est art; on n'a pas attendu que le terme *re-enactment* circule dans l'art contemporain pour réeffectuer ou reconstituer des œuvres.

Le terme de *re-enactment*, généralement traduit par « réexécution » ou « reconstitution », ne relève pas du *remake*, ce qu'explique clairement la présence du mot *enactment*, lequel signifie: *acting, depiction, performance, personation, play-acting, playing, portrayal, representation*, soit faire-semblant, illustration, performance, personnification, jeu sur scène,

2. Robin G. Collingwood, *The Idea of History* (1926-1935), Oxford, Oxford University Press, 1994 [1946]. Voir notamment *Epilegomena*, chap. 4: « History as Re-enactment of Past Experience ». [Trad. libre]

thing having already been done. In this sense, Ménard does not remake *Quixote*, he writes another novel.

Closer to our concerns, artistic re-enactments of more or less serious, violent, or important historical subjects often divert the idea of what they really signify, as was first suggested by English philosopher and historian Robin G. Collingwood. In all that is written or said about art, few authors refer to his book *The Idea of History* (1946), which contains a number of chapters² dedicated to the problematic of re-enactment. In Collingwood's view, it is not only impossible to "re-perform" facts or events, but, beyond that, a re-enactment deals with the ideas, thoughts, and concepts of history's actors and not with the facts. We cannot have any empirical knowledge of the past; the witnesses are not reliable and the knowledge available through copies and reproductions is limited. What took place cannot, in any rigorous way, be *redone*—"What's done cannot be undone," as Lady Macbeth said. When Collingwood defends the re-enactment, it is, for him, a question of re-thinking the ideas and conceptions of the past and, above all, reading them critically, making value judgments, and bringing forward historical proofs of what we are claiming. The re-enactment is thus a historical operation that critiques, judges, and ultimately modifies the past as it is apprehended in the present; it is likely to modify the present and the future of history (and not only art history). In his re-enactments (*The Battle of Orgreave*, 2001), Jeremy Deller is perfectly aware of such



JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORGREAVE,
JUNE 17, 2001.
PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST
AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE



stakes, but this is not the case for a great majority of artists who confuse "re-enactment" in Collingwood's sense with a simple, banal "remaking." Repeating, documenting, verifying, reinterpreting, citing works or history—these processes have been practised since art became art; we did not wait for the term *re-enactment* to be adopted in contemporary art circles to reperform or reconstruct works.

The term *re-enactment* (generally translated into French as *réexécution* or *reconstitution*) is not synonymous with *remake*; this is explained by the presence of the word "enactment," which is defined as acting, depiction, performance, personation, play-acting, playing, portrayal, or representation. It may be the representation of an action and, as regards re-enactment in Collingwood's sense, the reprising of that representation of an historical event in a different context and situation, which could, nonetheless, be understood simultaneously as past events and as actualized, actualizable events. Collingwood's conception has nothing in common with the spectacular, kitsch remakes by innumerable fantasy re-enactment associations in various countries—the London Riot Re-enactment Society and the Bosworth Battlefield Anniversary Re-enactment in the U.K.; the Re-enactment of the Battle of Stoney Creek in Canada—or the European

2. Robin G. Collingwood, *The Idea of History* (1926-1935), Oxford, Oxford University Press, 1994 [1946]. See, *Epilegomena*, 4: "History as Re-enactment of Past Experience."

jeu de rôle, portrait, représentation. Ce pourrait être la représentation d'une action et, pour ce qui est du *re-enactment* au sens de Collingwood, la reprise de cette représentation d'événements historiques dans un contexte et une situation différents, lesquels peuvent être cependant parfaitement compris à la fois comme événements passés et comme événements actualisés et actualisables. La conception de Collingwood n'est en rien comparable aux *remakes* spectaculaires et kitsch des innombrables associations fantasques de *re-enactment* dans différents pays – *London Riot Re-enactment Society*; *Bosworth Battlefield Anniversary Re-enactment*; *The Re-enactment of the Battle of Stoney Creek* (Canada); associations mettant en scène les batailles de Napoléon ou de la Légion romaine VIII, dite Augusta. Au chapitre 4, intitulé *Epilegomena* (« Choses choisies »), il explique que l'historien travaille plus sur les pensées et les actions que sur les événements, lesquels sont intérieurs et extérieurs, de sorte que « l'action est l'unité de l'événement extérieur et intérieur ». Aussi, « [p]our l'histoire, l'objet à découvrir n'est pas le pur événement, mais la pensée qui s'y trouve exprimée. Découvrir cette pensée est déjà la comprendre³. » Pour ce faire, la seule méthode pour Collingwood consiste en ce que « l'historien repense les pensées en son propre esprit » (*by rethinking them in his own mind*)⁴.

Collingwood insiste également sur le fait que la « remise en acte » de la pensée du passé n'est pas une condition préalable de la connaissance



JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORGREAVE,
17 JUN 2001.
PHOTOS: PERMISSION DE L'ARTISTE
ET GAVIN BROWN'S ENTERPRISE



historique, elle en est un élément intégral⁵ ». Pour y arriver, il en appelle à l'imagination de l'historien et établit une comparaison avec la démarche artistique, moins étonnante qu'il n'y paraît lorsqu'on sait qu'il a rédigé un essai d'esthétique, *Principles of Art* (1937), dans lequel il accorde une grande importance à l'imagination. Dans *The Idea of History*, il explique qu'« [e]n tant qu'œuvres d'imagination, les travaux de l'historien et du romancier ne diffèrent pas. Ils diffèrent en ce que l'image (*picture*) de l'historien prétend être vraie. Le romancier n'a qu'une seule tâche : construire une image cohérente qui fasse sens. L'historien a une double tâche : il doit réaliser la première, et construire une image des choses telles qu'elles furent et des événements tels qu'ils se sont déroulés.⁶ » Cela grâce à trois prescriptions : « l'image doit être située dans l'espace et dans le temps [réels]; toute histoire doit être concrète [et non un monde imaginaire]; l'image de l'historien se trouve dans une relation particulière à la preuve⁷ ». Le *re-enactment* du passé remplit donc plusieurs fonctions

3. Ibid., p. 214.

4. Ibid., p. 215.

5. Ibid., p. 290.

6. Ibid., p. 246.

7. Ibid.

associations staging Napoleon's battles or those of the Legio VIII Augusta (Eighth Roman Legion). In chapter 4 of this book, titled "Epilegomena" ("Chosen Things"), Collingwood explains that the historian works on thoughts and actions more than on events, which are interior and exterior: "An action is the unity of the outside and inside of an event." And, "For history, this object to be discovered is not the mere event, but the thought expressed in it. To discover that thought is already to understand it."³ The only way that the historian can understand past thoughts, in Collingwood's view, is "by rethinking them in his own mind."⁴

Collingwood also insists that the "re-enactment of past thought is not a pre-condition of historical knowledge, but an integral element in it."⁵ To reach this conclusion, he compares the historian's imagination to an artistic process, which is less surprising than it seems when one remembers that he wrote an aesthetic essay, *Principles of Art* (1937), in which he accorded enormous importance to the imagination. "As works of imagination, the historian's work and the novelist's do not differ," he explains in *The Idea of History*. "Where they do differ is that the historian's picture is meant to be true. The novelist has a single task only: to construct a coherent picture, one that makes sense. The historian has a double task: he has both to do this, and to construct a picture of things as they really were and of events as they really happened."⁶ The historian must therefore follow three "rules of method": "First, his picture must be localized in space and



JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORGREAVE,
JUNE 17, 2001.
PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST
AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE



time... Secondly, all history must be consistent with itself... there is only one historical world... Thirdly... the historian's picture stands in a peculiar relation to something called evidence."⁷ Thus a re-enactment of the past must meet several requirements and take place under certain conditions; notably, it must distinguish fictional claims from historical truth.

Faced with such questions from historians, many contemporary "documentary-style" artworks offer to let us relive the past through a process of anamnesis. These works, more or less fictional—as they integrate real documents and documentaries—may affect the events' temporality, which is modified and transformed by this sort of reprising. Pierre Huyghe's work *The Third Memory*, presented at the Centre Georges Pompidou in 1999, is very instructive in this regard. It is largely a documentary re-creation of a fiction, Sydney Lumet's film *Dog Day Afternoon* (1975), itself based on a real event: John Wojtowicz and Salvatore Naturile's armed bank robbery and hostage-taking in an attempt to get the money needed for Wojtowicz's partner's sex-reassignment surgery. The attack,

3. Ibid., p. 214.

4. Ibid., p. 215.

5. Ibid., p. 290.

6. Ibid., 246.

7. Ibid.

et doit se dérouler selon certaines conditions, notamment en distinguant clairement la fiction de la prétention à la véridicité historique.

Face à ces interrogations des historiens, nombre d'œuvres d'art contemporain de « style documentaire » proposent de nous faire revivre le passé par un processus d'anamnèse. Ces œuvres d'art plus ou moins fictionnelles – puisqu'elles intègrent de véritables documents et documentaires – peuvent avoir une incidence sur la temporalité des événements, qui est modifiée et transformée par cette forme de reprise. L'œuvre *The Third Memory* de Pierre Huyghe, présentée au Centre Georges Pompidou en 1999, est à cet égard des plus instructives, car il s'agit en grande part d'une réexécution documentaire d'une fiction, le film de Sydney Lumet, *A Dog Day Afternoon* (1975), lui-même tiré d'un fait réel : l'attaque d'une banque, à main armée et avec prise d'otages, par John Wojtowicz et Salvatore Naturile en vue d'obtenir l'argent nécessaire à l'intervention chirurgicale du compagnon de Wojtowicz pour devenir une femme. L'attaque, retransmise en direct par la télévision, se solda par un échec : mort de Naturile et emprisonnement de Wojtowicz. L'installation de Pierre Huyghe comprenait des documents d'époque, des affiches, des coupures de presse, un extrait d'une émission de télévision avec Ernest Aron (petit ami du protagoniste devenu entretemps Liz Debbie) et John Wojtowicz, en duplex depuis sa prison. Dans une autre salle était pro-

broadcast live on television, ended in failure: Naturile died and Wojtowicz was imprisoned. Huyghe's installation included period documents, posters, press clippings, and an excerpt from a television program featuring Ernest Aron (the protagonist's boyfriend, who had since become Liz Debbie) and John Wojtowicz, who have shared a duplex since the end of his prison term. In another room, the artist's studio reconstruction of the attack was screened; John Wojtowicz played himself and explained *what really happened*. The film, a double projection, is intermittently accompanied by sections of Lumet's fiction film. The set is a reconstruction of the interior of the bank, and the hold-up man himself, seen free years later, is replaying his words and acts. The entire installation primarily seeks to re-establish some truths, which, according to Wojtowicz, detracted from his actions, notably the idea that he sold out his accomplice to the police (which is untrue). The most surprising thing is that, using Huyghe's docu-fiction work, Wojtowicz wants to establish the truth of Lumet's fiction, which in the end is neither true nor false, because it is a fiction. Even if inspired by fact, it remains a pure invention. *The Third Memory* is thus at the crossroads of the documentary reconstruction of facts, gestures, words, spaces, and of the fiction and the actual and real presence of the protagonist rethinking and replaying certain moments. The ensemble manages to become another kind of memory, a third memory, delivering one possible version



JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORGREAVE,
17 JUN 2001.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE
ET GAVIN BROWN'S ENTERPRISE

JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORGREAVE,
JUNE 17, 2001.
PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST
AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE

jeté le film de la reconstitution en studio de l'attaque par l'artiste, avec John Wojtowicz dans son propre rôle expliquant *ce qui s'était réellement passé*; film accompagné parfois, en une double projection, des parties du film de fiction de Lumet. Le décor de la scène est une reconstitution de l'intérieur de la banque et c'est le braqueur lui-même, des années après et désormais libre, qui rejoue ses gestes et ses paroles; l'ensemble de l'installation vise surtout à rétablir certaines vérités qui, selon lui, portaient atteinte à ses actes, notamment l'idée qu'il aurait vendu son complice à la police (ce qui est faux). Le plus étonnant est que Wojtowicz veut rétablir, au moyen de l'œuvre docu-fictionnelle de Huyghe, la vérité de la fiction de Lumet, laquelle est en dernière instance ni vraie ni fausse, puisqu'il s'agit d'une fiction. Même inspirée d'un fait réel, elle demeure une pure invention. *The Third Memory* est ainsi à la croisée de reconstitutions de faits, de gestes, de paroles et de lieux par l'usage du documentaire, de la fiction et de la présence réelle et effective du protagoniste qui repense et rejoue certains moments. L'ensemble aboutit à une mémoire autre, une troisième mémoire qui livre une version possible de la tragédie, où la preuve et la véridicité, le jugement et la critique sont convoqués sans que l'artiste ne prétende à une résolution complète, à une monstration exhaustive de ce qui s'est produit.

of the tragedy in which proof and truth, judgment and critique are brought together without the artist claiming to provide a complete resolution or exhaustive monstration of what happened.

In this kind of work, reprise, re-creation, and reconstruction are a form of re-enactment in that they act on history and, no matter how precise, are not mere reconstitution, copy, or reproduction of other events and contexts. This reprising of an event produces, in turn, another event by being a re-enactment. Therein lie the real stakes of re-enactment, as many more or less successful attempts (including the Center for Historical Reenactments in Johannesburg; the exhibition *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary Art*, at the KW Institute of Contemporary Art in Berlin; and Warren Neidich's work, *American History Reinvented*) transform history, interpret it for better or worse, and risk falling over into partisan manipulation, becoming corrupt, false, or revisionist. The rules articulated by Collingwood should be a rampart against such possible diversions and false uses. If the re-enactment tries to produce truth, at least to a degree sufficient to its not becoming a fiction or purely imaginary reconstruction, the events represented must have some value, reflect some knowledge, and be presented in a form that does not falsify prior events. In his definition of re-enactment, Collingwood subtly makes

En ce sens, et dans ce genre d'œuvres, la reprise, la réexécution, la reconstitution sont une forme de *re-enactment* en ce qu'elles agissent sur l'histoire et ne sont pas seulement la restitution, la copie, la reproduction, aussi précises soient-elles, d'autres événements et d'autres contextes. Cette reprise d'un événement produit à son tour, par le fait même d'être un *re-enactment*, un événement autre. Là réside le véritable enjeu du *re-enactment*, car de nombreuses tentatives plus ou moins réussies – dont le *Central for Historical Reenactments* de Johannesburg; l'exposition *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary Art*, présentée au KW Institute of Contemporary Art de Berlin; l'ouvrage de Warren Neidich, *American History Revented* – transforment l'Histoire, l'interprètent pour le meilleur et pour le pire, avec le risque de verser dans les manipulations partisans, dévoyées, voire fausses ou encore révisionnistes. Les règles énoncées par Collingwood doivent alors devenir un rempart à ces éventuelles dérives et usages faussés. Si le *re-enactment* cherche à produire la vérité, du moins à un degré suffisant pour qu'elle ne devienne pas fiction ou pure reconstruction de l'imagination, l'événementiel alors représenté doit avoir une certaine valeur, refléter une connaissance et présenter une forme qui ne fausse pas l'événement antérieur. La subtilité de Collingwood dans sa définition du *re-enactment* est bien d'en faire la pensée d'une pensée

it the thought of a thought in the present, in that the event is not prior to the thought, even if it is so chronologically. It is immanent to the thought being thought in the here and now, and it takes form and existence as an event only because it is thought. An event that is never thought, much less rethought, can neither take place nor appear as such. That such a thing, action, state, or fact is perceived as an event is the *proof in action* that it takes form or existence only in the thought rethinking it. Re-enactment, thus, can be seen as a return to the past with an actualization in the present and an indeterminate future, for it is always subject to re-creation.

[Translated from the French by Peter Dubé]



JEREMY DELLER, THE BATTLE OF OREGAVE,
17 JUN 2001.
PHOTO: PERMISSION DE L'ARTISTE
ET GAVIN BROWN'S ENTERPRISE

JEREMY DELLER, THE BATTLE OF OREGAVE,
JUNE 17, 2001.
PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST
AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE

au présent, de sorte que l'événement n'est pas antérieur par la pensée, même s'il l'est chronologiquement, il est immanent à la pensée qui le pense ici et maintenant et il ne prend forme et existence, comme événement, que parce qu'il est pensé. Un événement qui ne serait jamais pensé, encore moins repensé, ne peut s'effectuer ni apparaître comme tel. Que telle chose, telle action, tel état ou tel fait soit perçu comme un événement est la *preuve en acte* qu'il ne prend forme et existence que dans la pensée qui le repense. Le *re-enactment* serait donc un retour vers le passé avec une actualisation présente et un futur indéterminé, car toujours soumis à la réexécution.

Jacinto Lageira est professeur d'esthétique à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il a notamment publié *L'image du monde dans le corps du texte* (2003), *L'esthétique traversée – Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre* (2007) et *La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit* (2010). Il a également écrit plusieurs monographies et des textes pour des catalogues d'exposition sur des artistes contemporains, dont Jean-Marc Bustamante, Claire Chevrier et Joseph Kosuth, et édité les écrits de Michael Snow (1958–2005). Son prochain ouvrage, *Regard oblique. Essais sur la perception*, sera publié aux éditions La Lettre volée en 2013.

Jacinto Lageira is a professor of aesthetics at Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Among his notable publications are *L'image du monde dans le corps du texte* (2003), *L'esthétique traversée—Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre* (2007), and *La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit* (2010). He has also written several monographs and essays for exhibition catalogues about contemporary artists including Jean-Marc Bustamante, Claire Chevrier, and Joseph Kosuth, and edited the writings of Michael Snow (1958—2005). His next book, *Regard oblique. Essais sur la perception* will be published by éditions La Lettre volée in 2013.