

Julien Prévieux. *Le reenactment* ou l'art de déjouer les codes

Camille Prunet

Number 28-29, Fall 2016, Spring 2017

refaire
redoing

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1041086ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1041086ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

ISSN

1920-3136 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Prunet, C. (2016). Julien Prévieux. *Le reenactment* ou l'art de déjouer les codes. *Intermédialités / Intermediality*, (28-29). <https://doi.org/10.7202/1041086ar>

Article abstract

This paper analyzes an unusual form of *reenactment* in a selection of video works by the French artist Julien Prévieux. Prévieux's work relies on archives of bodily movement, replayed in the form of choreographies that are ultimately activated as performances. In this way, the artist works against the grain of what is typically understood as *reenactment*. How does such a turnaround operate within the broader history of performance, specifically in the era of the digital image and its diffusion online?

Julien Prévieux. Le *reenactment* ou l'art de déjouer les codes

CAMILLE PRUNET

L'artiste Julien Prévieux¹ a commencé par réaliser des performances avant de s'intéresser aux « outils et méthodes pour classifier, archiver et visualiser la réalité² ». Il n'est pas à proprement parler l'auteur de *reenactments*, au sens de ces performances artistiques reprenant des œuvres historiques ou reproduisant « des événements sociaux, politiques, culturels ou sportifs³ ». Cependant, deux de ses œuvres vidéographiques, *What Shall We Do Next ? (séquence # 2)*⁴ (2014) et *Patterns of life* (2015), permettent d'envisager une autre approche du *reenactment*. Ces œuvres s'appuient sur des archives de mouvements corporels réalisés à des fins scientifiques, militaires ou commerciales. Les vidéos ne présentent pas une répétition d'œuvres préexistantes ou d'événements historiques⁵ ni ne sont la trace documentée d'une performance⁶. Mais, elles sont susceptibles de devenir elles-mêmes des performances

¹ Julien Prévieux est un artiste français né en 1974. Il vit et travaille à Paris.

² A. Will Brown, « What Shall We Do Next ? / An Interview with Artist Julien Prévieux », *Risd Museum*, http://risdmuseum.org/manual/439_what_shall_we_do_next_an_interview_with_artist_julien_previeux (consultation le 21 juillet 2016).

³ Christophe Kihm, « La performance à l'heure de son *re-enactment* », *Art Press* 2, *Performances contemporaines*, n° 7, 2008, p. 26.

⁴ Cette série *What Shall We Do Next ?*, réalisée entre 2006 et 2016, comprend un film d'animation (*Séquence # 1*, 2006-2011), une vidéo (*Séquence # 2*, 2014) et une performance (*Séquence # 3*, 2014-2016). Voir le site Internet de l'artiste : « Portfolio », *Julien Prévieux*, http://www.previeux.net/pdf/Portfolio_JulienPrevieux.pdf (consultation le 13 juin 2016).

⁵ Aline Caillet rappelle que la signification première de *reenactment* est « la répétition performative ou la re-création de situations ou d'événements historiques connus ou moins connus de l'histoire ». Aline Caillet, « Le *re-enactment* : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges, revue d'art contemporain*, n° 17, 2013, p. 66.

⁶ La notion de performance est polysémique. Cependant, elle peut être définie assez largement comme une œuvre éphémère liée à un contexte précis et effectuée devant un public.

par la suite (*What Shall We Do Next ? (séquence # 3)*). C'est une forme de *reenactment* à contre-emploi qui est opéré par l'artiste. Comment un tel retournement fait-il sens dans l'histoire de la performance à l'heure de l'image numérique et de sa diffusion par les réseaux informatiques ?

92 Julien Prévieux souligne dans ces œuvres le rôle de plus en plus prescripteur de la technologie sur le corps humain et la façon dont la logique informatique modifie notre rapport physique et conceptuel au monde. Le corps ou la réflexion humaine se confrontent à la machine, à l'organisation et au contrôle qu'elle peut induire. Dans *What Shall We Do Next ?* et *Patterns of life*, l'artiste approfondit ces questionnements déjà présents dans certaines de ses œuvres précédentes⁷. Pour la série *What Shall We Do Next ?*, l'artiste a consulté et repris les archives américaines du *United States Patent and Trademark Office* (USPTO)⁸, contenant des gestes brevetés pour l'utilisation de futurs outils technologiques. Julien Prévieux qualifie ce travail d'« archive des gestes à venir⁹ », soulignant l'absurdité de breveter des gestes futurs. La *séquence # 2* de cette série est une vidéo mettant en scène six danseurs habillés sobrement qui évoluent dans un espace nu. Accompagné par les monologues d'une voix hors champ, les danseurs reproduisent certains gestes brevetés (voir la figure 1).

93 La *séquence # 3* en est la déclinaison sous forme de performances. Son dernier film, *Patterns of life* (2015), prolonge cette réflexion autour de l'enregistrement de mouvements corporels. Le titre réfère à l'expression « pattern of life¹⁰ », qui

Concernant l'aspect polysémique de la performance, voir Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, « Introduction », dans Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan (dir.), *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 13.

⁷ Par exemple, *Atelier de dessin B.A.C. du 14^e arrondissement de Paris*, 2011. Cette œuvre est un ensemble de dessins réalisés avec des policiers de la Brigade anti-criminalité. Elle représente des cartes réalisées à partir des données criminelles enregistrées dans l'arrondissement, qui sont normalement obtenues en temps réel par ordinateur. L'objectif des cartes est de repérer les endroits où il y a le plus de criminalité afin d'y intervenir. Le processus du dessin, très lent, rend la carte obtenue inefficace. Les dessins ne sont plus que des cartes abstraites et inutilisables : « Portfolio », *Julien Prévieux, op. cit.*

⁸ Indiqué dans le portfolio de l'artiste. *Ibid.*

⁹ *Julien Prévieux. Gestion des stocks*, Lyon, Éditions Adéra, 2009, p. 49.

¹⁰ Dans un article du philosophe Grégoire Chamayou, l'expression « pattern of life » est empruntée à Derek Gregory concernant le pistage de données pour établir un schéma de vie « normale » : Derek Gregory, « From a View to a Kill: Drones and Late Modern War », *Theory, Culture & Society*, vol. 28, n^{os} 7-8, 2011, p. 188–208, cité dans Grégoire Chamayou, « Patterns of Life: A Very Short History of Schematic Bodies », *The Funambulist Papers*,



Fig. 1. Photogramme de *What Shall We Do Next? (Sequence #2)*, Julien Prévieux, Vidéo HD, 2014, avec l'aimable autorisation de la galerie Jousse entreprise. © Marc Domage

correspond à la récupération de données corporelles afin de définir un modèle de comportement standard. C'est une technologie mise au point par le renseignement américain. Dans la vidéo, les personnages, interprétés par des danseurs de l'Opéra national de Paris, reproduisent différentes expériences scientifiques liées à la mesure des mouvements. Les cinq danseurs évoluent dans un même lieu divisé en plusieurs espaces correspondant à ces diverses situations.

54 La vidéo est à la fois un documentaire, une fiction et une chorégraphie filmée. Bien entendu, il ressort de ce type de *reenactment* une position critique sur la société contemporaine qui classe, traque et enregistre nos moindres gestes quotidiens. Les liens entre *reenactment* et agentivité sont dès lors à interroger : comment, en faisant rejouer certains gestes ou mouvements par des danseurs, l'artiste suggère-t-il une forme d'activisme en faveur d'une réappropriation de l'histoire (mais aussi du futur) du corps ? Répéter, reprendre, refaire semble en effet marquer une appropriation et une interprétation indiquant la possibilité, par le jeu du *reenactment*, à agir et à penser le monde. Ces films questionnent la normalisation et la classification de ces mouvements.

55 La *reenactment* est également l'occasion d'interroger la tension temporelle véhiculée dans ces œuvres jouant des archives. Ainsi que le relèvent Nathalie

n° 57, 4 décembre 2014, para. 10, <http://thefunambulist.net/2014/12/04/the-funambulist-papers-57-schematic-bodies-notes-on-a-patterns-genealogy-by-gregoire-chamayou/> (consultation le 19 juin 2016).

Boulouch et Elvan Zabunyan, « les pratiques récentes de *reenactment* ne sont pas sans soulever la question du statut qu'elles confèrent à leur tour à l'archive, la prenant comme source pour en créer de nouvelles¹¹ ». En réactivant des événements passés, l'œuvre participe à actualiser la lecture de ces archives dans un nouveau contexte et produit dans le même temps une nouvelle trace. Dans la démarche de Julien Prévieux, le temps des films et des performances est renversé et dissocié, bien que formant une même œuvre : les vidéos peuvent donner lieu ensuite à des activations diverses (ateliers, stages ou situations)¹². D'un côté, l'artiste exploite des archives de mouvements futurs, ce qu'il nomme une « archive des gestes à venir », en s'appuyant sur les brevets archivés du USPTO. De l'autre, il crée une vidéo, disponible dans Internet¹³, devenant de ce fait une archive pouvant être ultérieurement réactivée. Le terme de *reenactment* appliqué à ces vidéos permet ainsi de souligner une intermédialité de plus en plus forte, induite par la culture numérique.

AGENTIVITÉ ET REENACTMENT : UNE (RE)LECTURE ACTIVE ET POLITIQUE DES ARCHIVES

56 Julien Prévieux détourne des archives qui l'amènent à interroger l'impact des machines sur nos mouvements corporels. En repensant sous forme chorégraphiée certains gestes ou mouvements codifiés par des inventions technologiques, l'artiste vient interroger la contrainte exercée sur nos corps. La contrainte est une donnée importante dans le travail de Julien Prévieux (tout comme le jeu né de son détournement), qu'elle soit sociale, intellectuelle ou physique. Dans la vidéo *Patterns of Life*¹⁴, les premières images montrent ainsi un danseur reprenant des enregistrements archivés de claudication et de marches pathologiques de la fin du 19^e siècle¹⁵. Julien Prévieux s'est inspiré d'un article du philosophe Grégoire

¹¹ Boulouch et Zabunyan, 2011, p. 14.

¹² Conversation par courriels avec Julien Prévieux, datée du 11 septembre 2016.

¹³ La vidéo *What Shall We Do Next? (Séquence # 2)*, Vidéo HD/2K, 16 min 47 sec, est disponible sur le site Internet de l'artiste : <http://www.previeux.net/html/videos/Nexto2.html> (consultation le 11 juin 2017).

¹⁴ La vidéo *Patterns of life* (2015), Vidéo HD/2K, 15 min 30 sec, est disponible sur le site Internet de l'artiste : <http://www.previeux.net/html/videos/Patterns.html> (consultation le 11 juin 2017).

¹⁵ L'artiste s'inspire des travaux de Georges Demenÿ, par exemple *Mécanisme et éducation des mouvements*, Paris, Félix Alcan, 1905, disponible en ligne : <https://archive.org/details/b21290842> (consultation le 11 juin 2017).

Chamayou sur le corps schématique¹⁶; le philosophe et l'artiste ont d'ailleurs coécrit le scénario de la vidéo. Les textes énoncés dans *Patterns of Life* ont tous un rapport avec la rationalisation des données corporelles. L'article initial de Chamayou propose en effet une histoire des différentes traces que peut laisser un corps et de la façon dont elles ont ensuite été utilisées pour reconstituer son activité. La représentation graphique des déplacements ou des traces de passage crée des formes cartographiques rationalisées, ensuite susceptibles d'être analysées et décryptées. Dans les exemples, ces données sont finalement exploitées à des fins militaires, économiques et commerciales. De cet article, Julien Prévieux retient différentes expériences telles que l'enregistrement des mouvements des yeux, le pistage des animaux puis des humains, ou la collecte de données pour définir un comportement standard mis en place par le renseignement américain. Le *reenactment* d'archives, témoignant de ces recherches peu connues du grand public, permet de les mettre en avant.

97

Le *reenactment* est visible dès la première séquence de cette vidéo, à travers la reprise d'images illustrant un ouvrage du chimiste Jacques-Louis Soret, paru en 1892¹⁷. La voix hors champ reprend en partie le texte original : « J'ai fixé sur des danseurs des petites lampes à incandescence, comme celles des bijoux électriques. » Julien Prévieux met en images à la fois le texte et l'illustration de Soret. Les danseurs portent des costumes de même couleur que le fond afin que seules les petites lampes à incandescence fixées sur les côtés du corps soient visibles (voir la figure 2), rappelant les travaux du physiologiste Étienne-Jules Marey, que Soret cite par ailleurs explicitement¹⁸. À la même époque, Marey publiait régulièrement des chronophotographies de ses expériences : « On rend invisibles, en les noircissant, les parties qu'il n'est pas indispensable de représenter dans l'image, et l'on rend lumineuses au contraire celles dont on veut connaître le mouvement¹⁹. »

¹⁶ Chamayou, 2014.

¹⁷ Jacques-Louis Soret, *Des conditions physiques de la perception du beau*, Genève, H. Georg, 1892, p. 288–289.

¹⁸ Soret, 1892, p. 286 : « Dans ses belles recherches sur la locomotion de l'homme et des animaux, M. Marey a obtenu par la photographie le tracé de la trajectoire de différents points du corps en mouvement : le procédé consiste à fixer au point voulu un petit objet brillant [...]. Au lieu d'une boule réfléchissante, on dispose une petite lampe électrique à incandescence, comme celles que l'on emploie pour les bijoux électriques. »

¹⁹ Étienne-Jules Marey, *Le mouvement*, Paris, G. Masson, 1894, p. 61. Sur la même page, voir la figure 44 intitulée « Image d'un coureur réduite à des lignes brillantes qui représentent l'attitude de ses membres ». On y retrouve illustrés les propos de l'auteur. Mise en ligne le 13 mai 2012 sur le site de Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626089q/f8i.item> (consultation le 11 juin 2017).



Fig. 2. Photographie de tournage, *Patterns of Life*, Julien Prévieux, Vidéo 2K, son, 15'30'', 2015, avec l'aimable autorisation de la galerie Jousse entreprise. © Julien Prévieux

Dans la séquence suivante, l'artiste s'inspire de films réalisés entre 1910 et 1924 par l'ingénieur Frank B. Gilbreth, qui enregistrait les gestes des ouvriers afin de leur montrer comment simplifier leur mouvement²⁰. Plus loin, une autre scène évoque, sur le même thème, un film de promotion de General Motors datant de l'après-guerre²¹. Ce passage est immédiatement suivi d'un plan d'une danseuse déambulant entre des socles sur lesquels sont disposés des « sculptures » de gestes directement inspirées des modèles en fil de fer que Gilbreth réalisait à partir des enregistrements²². L'objectif de ces différents films, ou encore de ces sculptures, était de présenter et de valoriser l'étude des mouvements permettant de réduire le temps de production des travailleurs. En reproduisant ces diverses recherches qui ont pu être menées par Marey, Soret, puis Gilbreth et d'autres, Julien Prévieux vient actualiser la question de la normalisation, de la rationalisation et de la performance

²⁰ *The Original Films of Frank B. Gilbreth*, un choix dans les nombreuses bobines filmées par F. B. Gilbreth présenté par James S. Perkins avec la collaboration du Dr. Lilian M. Gilbreth et du Dr. Ralph M. Barnes. « Original Films Of Frank B. Gilbreth (Part I) », 15 min 23 sec, *Archive.org*, 1^{er} mars 2007, <http://archive.org/details/OriginalFilm> (consultation le 27 août 2016).

²¹ Film de promotion des *Motion Studies* (études de mouvements) produit par Handy (Jam) Organization et sponsorisé par General Motors, intitulé *The Easier Way* (1946). « Easier Way, the », 16 juillet 2002, 12 min 31 sec, *Archive.org*, <https://archive.org/details/EasierWay946> (consultation le 27 août 2016).

²² Conversation par courriels avec Julien Prévieux, datée du 11 septembre 2016.

du corps humain. L'origine du titre de cette vidéo, *Patterns of Life*, renforce la critique des évolutions sociales apportées par une logique sécuritaire, militaire ou de rentabilité. Le *reenactment* de ces archives apparaît alors comme un moyen de repenser le mouvement du corps en le jouant hors contexte. Cette différence de contexte permet de souligner l'actualité de ces expériences qui continuent aujourd'hui à avoir un impact sur la façon de penser le rapport entre corps et machine. L'artiste propose ainsi une réappropriation critique du corps face à ce système de classification et de prescription des mouvements corporels.

58 De plus, le vidéaste développe un univers aux tonalités assez froides dans ses deux vidéos, *What Shall We Do Next?* et *Patterns of Life*. Cette neutralité de l'environnement renforce l'aspect froid et mécanique qui est traditionnellement associé à l'imaginaire techno-futuriste. *What Shall We Do Next?* (Séquence # 2) débute avec un fond noir et le son de voix — celles des six danseurs que l'on verra ensuite. Ces derniers énoncent l'année de dépôt d'un brevet d'une voix neutre, comme celle de la voix hors champ qui s'ajoute par la suite. Puis, les danseurs apparaissent dans une grande salle au sol gris et aux murs blancs, agrémentés de carrés bleus, verts et gris. Ils sont habillés de couleurs monochromes sombres. Les corps des danseurs n'expriment aucune émotion, gommant presque cette incarnation des gestes codifiés par les machines. Leurs mouvements sont les seuls éléments sur lesquels l'attention du spectateur est amenée à se fixer, mais ils sont dénués d'expressivité. De même, la vidéo *Patterns of Life* se déroule essentiellement dans un univers gris ou noir. Cette fois, en plus d'effectuer des chorégraphies, les danseurs manipulent des objets ou des machines (voir la figure 3). La présence d'objets ne les humanise cependant pas, donnant simplement un contexte concret aux gestes effectués. Les danseurs portent aussi des habits sombres, à l'exception de la dernière scène. Dans les deux vidéos, l'esthétique pauvre souligne les gestes, qui sont encore accentués par le travail sur la lumière. La mise en scène imaginée par Julien Prévieux dans ces films oriente la lecture de ces archives rejouées. Celles-ci sont non seulement mises en récit, par un enchaînement travaillé de séquences, mais elles sont aussi pensées dans un seul espace qui les réunit et les associe. La mise en scène souligne, de ce fait, l'uniformisation qu'une rationalisation à l'extrême du corps humain peut entraîner.

59 L'agentivité du *reenactment* consiste ainsi à souligner, par la répétition des actions ou des archives, le développement progressif d'une perception rationalisée et mécanistique de l'être vivant et de ses traces. En Occident, l'analogie entre le corps et



Fig. 3. Photographie de tournage, *Patterns of Life*, Julien Prévieux, Vidéo 2K, son, 15'30", 2015, avec l'aimable autorisation de la galerie Jousse entreprise. © Julien Prévieux

la machine remonte au philosophe René Descartes²³, et est ensuite confortée par des essais comme *L'homme-machine* (1748) de Julien Offray de La Mettrie²⁴. La comparaison entre le fonctionnement humain et la machine s'est largement développée avec la deuxième révolution industrielle. La répétition évoque, dans cette optique, la cadence des machines. Par ailleurs, la répétition est couramment utilisée dans le vocabulaire associé à la danse et à la performance. L'intérêt de l'artiste pour les mouvements du corps et pour les moyens de classification l'a amené à se pencher, dès 2006, sur les archives du USPTO, dont il se sert pour la série *What Shall We Do Next?* (voir la figure 4). L'administration américaine permet en effet la consultation libre, en ligne, des archives des brevets déposés²⁵. *What Shall We Do Next?* (séquence # 2) fait appel à des danseurs pour exécuter ce répertoire de gestes. L'artiste explique dans une entrevue comment il a interprété ces archives : « [...] J'ai réalisé ce film de quinze minutes avec six performeurs en utilisant tous ces gestes comme des notations de performance, en considérant les brevets comme une

²³ *Le traité de l'homme*, Leyde, Florent Schuyf, 1662. Il s'agit d'une publication posthume.

²⁴ *L'homme-machine* [1748], Paris, Gallimard, coll. « folio-essais », 1999.

²⁵ <https://www.uspto.gov/>.

partition pour danseurs²⁶. » L'artiste insiste ici sur la partition et la notation pour traduire son matériau premier en *reenactment*. Il reprend le vocabulaire partagé par la musique, la danse et la performance concernant l'enregistrement du moment artistique : le script²⁷, la partition, la notation, le répertoire, la répétition²⁸. En ce sens, un des danseurs énonce par moments le rythme dans la vidéo : « un, deux, trois, quatre, un... ». Cette façon de marquer le temps vient souligner la répétition, comme le geste fait et refait par l'ouvrier. Finalement, la dernière séquence est un écran noir sur lequel une voix hors champ décrit la performance d'un musicien lors d'un concert. L'artiste fait référence encore une fois au champ musical ainsi qu'aux gestes brevetés, car la façon de décrire la performance musicale évoque un brevet²⁹. Il insère ainsi l'idée de la réplication, de la répétition. Cet effet de répétition est visible également dans la possibilité d'activer en totalité ou en partie des chorégraphies de la vidéo lors de performances ultérieures. En effet, le film peut, selon l'artiste, être activé sous plusieurs formes³⁰, ce qui offre l'intérêt de questionner ces archives sous

²⁶ Entrevue avec A. Will Brown, *op.cit.*

²⁷ Janig Bégoc évoque ainsi le rôle du script chez l'artiste Gina Pane : « Ces "scripts" lui permettaient non seulement d'anticiper et de visualiser mentalement des gestes qu'elle entendait réaliser sans "répétition" préalable, mais aussi de matérialiser à l'intention de la photographe, également destinataire de ces documents, les cadrages nécessaires au "bon" enregistrement photographique de l'action. » « Des envois postaux aux constats d'action. Archéologie d'une pensée de la trace dans le parcours de Gina Pane », dans Aurore Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 490-491.

²⁸ La documentation des performances est envisagée par Anne Bénichou, dans un article consacré à Marina Abramović, non pas seulement comme trace mais aussi comme concept, partageant des similitudes avec le script ou la notation : « [...] on pourrait avancer qu'un concept est une construction de l'esprit qui résulte d'un processus de généralisation impliquant une réduction des singularités. Il peut être élaboré en vue d'un projet à réaliser. Or, la réduction et la virtualisation sont inhérentes à la notation et au script [...] », « Marina Abramović : *The Artist Is [Tele]Present* : les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 17, 2011, p. 153, <http://www.erudit.org/revue/im/2011/v/n17/1005754ar.pdf> (consultation le 6 juin 2016).

²⁹ Cela fait penser à la tendance actuelle des institutions à acheter les instructions de performances afin de pouvoir les faire rejouer par des interprètes. Voir à ce propos Elsa Bourdot et Amélie Giguère, « Les reprises de performances comme entreprises de mémoire. Regard sur des pratiques de musées et d'artistes », dans Anne Bénichou (dir.), *Recréer/scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 419.

³⁰ La forme performative est la plus évidente, mais l'artiste s'intéresse également à des formes permettant le partage d'expériences : « Le travail avec les danseurs sous la forme d'ateliers permet de redistribuer ces connaissances pour mieux les interroger et les comprendre.

différents angles. La répétition engendre dans ce cas une action qui crée une possibilité d'appropriation et d'interprétation.



Fig. 4. Photogramme de *What Shall We Do Next? (Séquence #1)*, Julien Prévieux, Vidéo HD, 3'54", 2006–2011, avec l'aimable autorisation de la galerie Jousse entreprise. © Marc Domage

510

Julien Prévieux fait régulièrement référence à la danse dans les œuvres étudiées. Dans *Patterns of Life*, l'artiste a pensé la transposition chorégraphique des archives de la façon suivante : « Les protocoles de Soret, Marey, Demenÿ ou Gilbreth sont convertis en une série de “tâches” dans le sens qu’ont pu lui donner Anna Halprin ou Yvonne Rainer³¹. Il en sera de même pour les expériences de mesure du regard d’Alfred Yarbus, qui trouvent leur activation sous la forme d’un “solo” d’une

L'œuvre est à double-fond, elle se donne à voir comme film, mais donne aussi lieu à des activations diverses (ateliers, stages ou situations). La mesure des mouvements est l'occasion de définir un cadre de travail et de réflexion avec un groupe de personnes directement concernées par l'objet de la mesure. » Conversation par courriels avec Julien Prévieux, datée du 11 septembre 2016. Cette dimension collaborative ne pourra pas être approfondie dans cet article.

³¹ L'artiste fait également référence à Yvonne Rainer à propos de *What Shall We Do Next? (Séquence # 2)* : « La restitution de ces gestes *ready-made* s'inscrit dans une histoire de la danse, celle qui consiste à travailler avec des gestes trouvés [...] je pense par exemple au travail de la chorégraphe américaine Yvonne Rainer [...]. » Claire Moulène, « Julien Prévieux, archéologue des gestes du futur », *Les Inrocks*, 2 décembre 2014, <http://www.lesinrocks.com/2014/12/02/arts/previeux-11538871/> (consultation le 10 juillet 2016).

danseuse [...] ³². » L'attention portée aux gestes ordinaires est amenée par Anna Halprin dans les années 1950 et se concrétise par le concept de *tasks* (tâches). Lors d'une entrevue avec Yvonne Rainer en 1965, Anna Halprin avait expliqué le principe des « tâches » : « Dans les tâches, la contrainte d'une consigne interdit toute initiative subjective directe et fait de l'organisation chorégraphique un parcours non prémédité, dont les structures dépendent entièrement de l'accomplissement de la tâche. La mise en application des tâches barre la route au retour du connu et à la mise en application des acquis ³³. » Cette façon d'envisager la danse permet de sortir des mouvements stéréotypés de la danse traditionnelle pour retrouver des mouvements plus libres et favoriser l'improvisation. Anna Halprin précise que cette contrainte permet de ne pas subjectiver le mouvement; la chorégraphe dit quoi faire, mais jamais comment exécuter le geste.

911 Julien Prévieux, en inscrivant dans cette histoire de la danse ses réinterprétations des archives relatives aux contraintes exercées sur le corps et à la rationalisation des données corporelles, souligne l'opposition entre contrainte et liberté de mouvement. Cependant, contrairement à Anna Halprin, il ne montre pas l'aspect créateur de la contrainte, mais souligne une contrainte implicitement imposée et dangereuse, car entamant — avec des arguments tels que le bien-être de l'ouvrier ou la sécurité — la liberté de mouvement. L'artiste ne cache d'ailleurs pas sa position critique en évoquant « [...] les théories fumeuses du renseignement américain rejouées dans une transe cathartique ³⁴ ». Il développe ainsi un point de vue politique qui porte un regard critique sur l'utilisation des technologies contemporaines dédiées à la surveillance et à la sécurité.

LES « ARCHIVES DES GESTES À VENIR » ET L'ENJEU TEMPOREL DU *REENACTMENT* FACE AUX DONNÉES NUMÉRIQUES

912 L'archive joue un rôle important dans l'œuvre de Julien Prévieux. Alternant références passées et scénarios à venir, l'artiste invite à une réflexion sur le devenir des archives et des données dans une société largement informatisée. Dans *What Shall We Do Next ? (séquence # 2)*, une voix hors champ décrit ces technologies créant de nouvelles gestuelles. La plupart des textes accompagnant l'image situent ces

³² Conversation par courriels avec Julien Prévieux, datée du 11 septembre 2016.

³³ « Yvonne Rainer Interviews Anna Halprin », *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, hiver 1965, cité dans Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Éditions Contredanse, 1998, p. 79.

³⁴ Conversation par courriels avec Julien Prévieux, datée du 11 septembre 2016.

technologies vers le début du 21^e siècle et décrivent des projets qui ont été abandonnés ou oubliés. Une faible partie des inventions décrites a abouti et a réellement modifié nos gestes quotidiens; la majorité est restée de la science-fiction. Julien Prévieux fait d'ailleurs citer *Le guide du voyageur galactique* de Douglas Adams (1979)³⁵ par l'un de ses danseurs : « Dès lors, il suffisait de bouger la main en direction des composants et d'espérer que ça marche. Bien sûr, cela permettait d'économiser ses forces, mais cela signifiait aussi qu'il fallait rester totalement immobile pour pouvoir continuer d'écouter la même émission³⁶. » Non sans ironie, l'artiste montre les difficultés de gestuelles imposées par certaines avancées technologiques, peu compatibles avec le comportement humain ou avec ce qu'il peut endurer. L'idée de déposer un brevet pour un geste appliqué à un outil qui peut se révéler inutilisable ou inadapté relève d'une logique absurde similaire. *What Shall We Do Next ? (séquence # 1)*, réalisé entre 2006 et 2011, est un film d'animation en 3D. Des mains, vues du dessus, sont dessinées schématiquement et présentent les gestes provenant des archives du USPTO. L'absence de trame narrative dans cette vidéo ne permet pas de rendre compte de l'invention correspondant au geste dessiné. Cependant, il est inscrit en bas à droite de chaque image « geste breveté le ... », avec la date correspondante. À propos de cette vidéo, l'artiste évoque une « abstraction chorégraphique³⁷ ». L'effet esthétique de l'abstraction rend bien compte du décalage avec la réalité. Le dépôt d'un brevet de gestes pour des machines qui ne sont pas encore commercialisées (et qui ne le seront peut-être jamais) paraît relever de la science-fiction (voir la figure 5), et l'expression « archive des gestes à venir » vient justement souligner un paradoxe temporel. La précipitation à protéger juridiquement des actions pour des objets n'existant pas encore finit par créer des scénarios improbables.

913

Finalement, la chorégraphie vient marquer la décontextualisation opérée. Le fait de rejouer ces gestes et ces archives dans un contexte artistique permet de renforcer l'incongruité de ces expériences. Selon Aline Caillet, « la *re-enactment* n'est pas la répétition d'un événement tel qu'il a eu lieu dans le passé [...], mais la reprise dans le présent et pour le présent d'un fait passé³⁸. » La question du contexte de (re)création y est prise en compte. La réactivation par Julien Prévieux de différentes archives qui n'ont ni le même statut ni la même ancienneté va dans ce sens. L'artiste propose un

³⁵ Douglas Adams, *Le guide du voyageur galactique* [1979], traduction de Jean Bonnefoy, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1982.

³⁶ *What Shall We Do Next ? (séquence # 2)*, Julien Prévieux, 2014.

³⁷ « Portfolio », *Julien Prévieux*, p. 49.

³⁸ Caillet, 2013, p. 67.



Fig. 5. *What Shall We Do Next?* (Séquence #1), Julien Prévieux avec l'aimable autorisation de la galerie Jousse entreprise, © Marc Domage.

collage d'expériences de la fin du 19^e siècle à nos jours. Pour créer sa chorégraphie, il s'appuie sur des archives dont il oriente la lecture par leur agencement. Cette chronologie incite à voir dans les expériences de Soret de la fin du 19^e siècle les origines des visées tayloristes de Gilbreth développées au début du 20^e siècle. La vidéo montre l'association progressivement faite entre une schématisation des mouvements, une vision mécanistique du corps et une meilleure rentabilité de l'ouvrier. « Le modèle de mouvement matérialise le fait que le temps, c'est de l'argent. Un geste superflu est donc de l'argent à jamais gaspillé³⁹ », peut-on entendre dans la vidéo. Lors d'une entrevue, Julien Prévieux explique aussi que « le texte est un collage de différentes sources : par exemple, un texte d'un designer sur les interactions humaines avec l'ordinateur, ou une citation de "Notes sur le geste" de Giorgio Agamben [philosophe italien] ⁴⁰ ». L'association de textes de sources variées avec les chorégraphies interprétant les expérimentations archivées et sélectionnées montre que l'artiste veut accentuer l'effet de décontextualisation. Il n'y a pas de copie ou de répétition à l'identique de ce qui a eu lieu, mais une lecture subjective, et assumée comme telle, de la captation des gestes et des déplacements humains par des machines.

³⁹ *Patterns of Life*, 2015.

⁴⁰ Entrevue avec A. Will Brown, *op. cit.*

Cette lecture autorise de fait à imaginer une nouvelle temporalité propre à la vidéo, avec des ellipses de temps ne respectant pas toujours la chronologie réelle.

914 Dans *Patterns of Life*, la chronologie des événements est respectée — du plus ancien au plus récent —, contrairement aux archives dans *What Shall We Do Next ?* qui sont exploitées dans le désordre. Les archives utilisées datent de la fin du 19^e siècle jusqu'à nos jours. C'est donc une vision historique large qui est traduite en mouvements par l'artiste. Mais le film fait référence aux futurs développements des expériences citées. La logique d'anticipation est à nouveau présente et fausse une nouvelle fois la temporalité linéaire. La vidéo consiste alors en un mouvement d'allers-retours déstabilisant entre passé, présent et futur. Le spectateur est simultanément confronté aux perspectives ouvertes par certaines expérimentations, aux scénarios restés lettres mortes, proches de la science-fiction, et à des archives d'expériences oubliées qui sont réactivées.

915 Le renversement de temporalité opéré entre archive et action peut aussi se lire dans la réflexion de l'artiste sur l'optimisation des mouvements des travailleurs recherchée par les industries du début du siècle⁴¹ et visible dans *Patterns of Life*. Très tôt, l'utilisation de la caméra a montré une volonté de mêler archive et diffusion. Déjà chez Gilbreth, l'enregistrement des gestes des ouvriers avait pour finalité d'améliorer rapidement leur rentabilité en leur montrant les erreurs filmées. De nos jours, la diffusion et l'enregistrement de tout événement sont souvent simultanés à son déroulement. Ils soulignent d'autant la séparation temporelle existant dans les performances des années 1960 et 1970 entre le moment de leur réalisation, de leur documentation, puis de la diffusion. Cette différence temporelle a pourtant rapidement cherché à être comblée après l'apparition des premières performances. Par exemple, dès les années 1970, l'artiste Joan Jonas cherchait à réduire l'écart temporel entre la vidéo et le moment de la performance en incluant la vidéo dans sa performance : « Par le biais d'un enregistrement en direct, le mouvement, l'inscription spatiale, le corps deviennent *immédiatement* des éléments à la fois de la performance et de la vidéo⁴². » La recherche d'immédiateté était malgré tout freinée par les capacités des médias de l'époque qui ne permettaient pas une diffusion instantanée. La performance en direct et la vidéo constituaient des couches de lecture entremêlées mais pas encore simultanées.

916 Chez Julien Prévieux, la forme vidéo répond à l'idée de superposition du temps entre présent et passé qu'induit l'utilisation des médias numériques,

⁴¹ Voir *The Easier Way*, Handy (Jam) Organization, 1946.

⁴² Boulouch et Zabunyan, 2011, p. 20.

questionnant ainsi l'idée de *reenactments* et d'archives. Depuis 2014, Julien Prévieux a décliné la série vidéo *What Shall We Do Next ?* en performance avec une troisième séquence. Ainsi, pour sa nomination au prix Marcel-Duchamp 2014, Julien Prévieux a montré sa vidéo *What Shall We Do Next ? (séquence # 2)* à la Foire internationale d'art contemporain de Paris. Il a parallèlement demandé à des danseurs d'exécuter une performance constituée de trois modules distincts, intitulée *What Shall We Do Next ? (séquence # 3)* (voir la figure 6).



Fig. 6. Photographie de performance, *What Shall We Do Next? (Séquence #3)*, Julien Prévieux, 2014, danseurs : Kestrel Leah, Jos McKain, Samantha Mohr, Andrew Pearson, avec l'aimable autorisation de la galerie Jousse entreprise.

917

La vidéo ne vient pas remplacer la performance. L'absence de spectateurs dans les vidéos marque une distance avec les performances (filmées). De plus, le film donne à voir, selon l'artiste, un « essai documentaire chorégraphié⁴³ ». Ce terme clarifie l'idée que la vidéo n'est pas un substitut à la performance physique devant un public et dans un lieu déterminé. Ici, le temps de l'enregistrement précède le temps de la performance, dans ce que l'on peut appeler un « contre-emploi⁴⁴ » du *reenactment*. Dans le portfolio de l'artiste, une célèbre formule de l'écrivain de science-fiction

⁴³ Conversation par courriels avec Julien Prévieux, datée du 11 septembre 2016.

⁴⁴ Elie During, « Contre-emplois », dans *Julien Prévieux. Gestion des stocks*, Lyon, Éditions Adéra, 2009, p. 15 : « Répétons-le, “contre-emploi” indique deux choses : le contournement et le méusage systématique. »

William Gibson est citée à propos de cette série : « Le futur est déjà là — simplement, il n'est pas distribué de façon homogène. » Familier du retournement de situation, Julien Prévieux soulève la question du décalage temporel : le futur est déjà là dans le présent, même si tout le monde n'y a pas accès. Le *reenactment* apparaît comme un moyen de repenser le rapport au temps et à la trace dans la période contemporaine, marquée par la rapidité des échanges numériques.

518 Dans un *reenactment* « classique », le fait de répéter une action antérieure en utilisant les nouveaux médias est un moyen d'articuler deux visions différentes de l'art appartenant à deux générations différentes. C'est ce que souligne Stephen Barber dans *Performance Projections* : « À l'intersection des cultures d'images numériques en mouvement avec les cultures des performances, les corps, les gestes et les actions sont pris dans la répétition qui constitue la dynamique centrale⁴⁵. » La répétition interroge donc le rapport que peuvent entretenir deux cultures distinctes appartenant à deux moments distincts de l'histoire de l'art : performances artistiques et images numériques. Or, le temps identifié de la performance tend à se dissoudre, à la fois par le fait d'une intermédialité forte et d'une dissolution temporelle apportées par la culture numérique. La répétition empêche de plus d'identifier clairement l'origine du propos artistique, car l'enregistrement numérique des chorégraphies produit à son tour de nouvelles archives, soulevant la question de leur source originelle⁴⁶. Le contexte contemporain de l'avènement des plateformes visuelles, telles que Flickr, YouTube ou Instagram, qui sont à la fois des espaces archivistiques extrêmement complets et des espaces de reprises par le partage ou l'appropriation de contenus, ne fait que renforcer cette difficulté à distinguer entre les sources et leur *reenactment*. Par sa démarche, Julien Prévieux rompt avec leur définition classique en déplaçant l'objet répété et le moyen de répétition. L'objet du *reenactment* n'est plus une performance corporelle, mais la trace vidéographique d'un corps. Le *reenactment* se fait au moyen d'un support numérique qui prend le pas sur le corporel. Ce changement de paradigme — la vidéo, puis la performance — valorise d'abord la trace du corps, son image, avant de le montrer en chair et en os devant un public. Cette position fait écho aux propos développés dans les vidéos analysées jusqu'ici : la technologie, captant et

⁴⁵ Stephen Barber, *Performance Projections. Film and the Body in Action*, Londres, Reaktion Books, 2014, p. 230.

⁴⁶ La question de la source originale est d'autant plus forte étant donné la disponibilité dans Internet des documents d'archive ayant servi aux vidéos de Julien Prévieux, des vidéos elles-mêmes ainsi que des enregistrements vidéo de leurs activations ultérieures. Ce point ne pourra cependant pas être approfondi dans cet article.

reproduisant les données émises par le corps, définit les attendus du corps. Celui-ci tend donc à disparaître au profit de ses traces, qui ont une valeur, puisqu'elles permettent de quantifier, de mesurer, puis d'établir des schémas normatifs. La référence foucauldienne au début de l'article de Grégoire Chamayou⁴⁷ l'inscrit dans une réflexion sur le biopouvoir qui est toujours d'actualité.

519 La pression contemporaine sur le corps rappelle sous une forme bien différente la pression sociopolitique sur les mœurs dans les années 1960, pression que les performances d'alors remettaient violemment en question. C'est moins de sexualité et de mœurs qu'il est question aujourd'hui que de contrôle global à des fins sécuritaires, militaires et économiques. Si ces problématiques n'étaient pas ignorées à l'époque ⁴⁸, elles sont devenues nettement plus prégnantes dans le contexte contemporain. Le travail de *reenactment* de Julien Prévieux à partir d'archives relatives à la capture des mouvements corporels révèle le rôle prescripteur des technologies sur nos comportements. La répétition, la tâche, la notation sont autant d'éléments méthodologiques hérités de l'histoire de la danse et de la performance dont s'inspire l'artiste pour réinterpréter les données archivées en chorégraphies. Il n'envisage donc pas le *reenactment* comme simple réitération, mais bien dans sa capacité d'agentivité. L'artiste s'inspire ainsi de l'évolution apportée par les nouveaux médias dans notre perception du temps et des images, pour interroger la notion d'archives et de traces. Le présent de la performance est déjà le passé : enregistré et simultanément diffusé dans Internet, qui en fait une archive visuelle numérisée. Les vidéos et performances de Julien Prévieux, considérées ici comme des formes de *reenactment*, s'interrogent sur le processus qui fait naître l'archive — en tant qu'information enregistrée — dans une nouvelle culture de l'image. À travers les interactions qu'il opère entre archive, vidéo, performance et chorégraphie, l'artiste invite à un déplacement. Il ne s'agit pas seulement de répéter pour révéler une tentation toujours présente de contrôle des corps, mais également d'inviter à une réflexion sur la temporalité induite par la logique numérique. La mise en lumière d'archives plus ou moins connues est au service d'un récit critique sur la place du corps dans une société numérique qui enregistre tout et tend à niveler les repères temporels.

⁴⁷ Chamayou, 2014.

⁴⁸ L'ouvrage de Paul Virilio *Vitesse et Politique. Essai de dromologie* (Paris, Éditions Galilée, 1977) vient notamment à l'esprit, car la notion de vitesse est évidemment au cœur des enjeux numériques.

Julien Prévieux. Le *reenactment* ou l'art de déjouer les codes

CAMILLE PRUNET, UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE, PARIS 3

RÉSUMÉ

L'article propose d'analyser une forme originale de *reenactment* dans des œuvres choisies de l'artiste français Julien Prévieux. Ses vidéos s'appuient sur des archives de mouvements corporels rejouées sous forme de chorégraphies, pouvant être ultérieurement activées en performance. C'est une forme de *reenactment* à contre-emploi qui est opérée par l'artiste. Comment un tel retournement fait-il sens dans l'histoire de la performance à l'heure de l'image numérique et de sa diffusion par les réseaux informatiques ?

ABSTRACT

This paper analyzes an unusual form of *reenactment* in a selection of video works by the French artist Julien Prévieux. Prévieux's work relies on archives of bodily movement, replayed in the form of choreographies that are ultimately activated as performances. In this way, the artist works against the grain of what is typically understood as *reenactment*. How does such a turnaround operate within the broader history of performance, specifically in the era of the digital image and its diffusion online?

NOTE BIOGRAPHIQUE

CAMILLE PRUNET est docteure en esthétique et sciences de l'art et chercheuse associée à l'Université Paris 3. Elle enseigne à l'école supérieure d'art des Pyrénées, à l'Université de Caen et à l'IESA Paris. Ses sujets de recherche se concentrent sur les relations entre art et sciences, en lien avec le monde vivant, sur la notion d'image à l'ère numérique et sur les performances. Elle va prochainement publier l'ouvrage *Œuvre d'art et biotechnologie. Une symbiose effective de l'art et de la vie ?* (L'Harmattan, octobre 2017) et une contribution à l'ouvrage *L'image et son dehors : contours, transitions, transformations* (Presses Universitaires de Rennes, été 2017).