



**Marges**

Revue d'art contemporain

**17 | 2013**

**Remake, reprise, répétition**

---

## Éditorial

**Jérôme Glicenstein**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/88>

DOI : 10.4000/marges.88

ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2013

Pagination : 5-7

ISBN : 978-2-84292-394-5

ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

Jérôme Glicenstein, « Éditorial », *Marges* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 01 novembre 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/88> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.88>

---

# Éditorial

Le mot *remake* désigne dans le langage courant un film prenant pour modèle un film antérieur. Il s'agit le plus souvent de reprendre un scénario déjà utilisé. Il peut être question également de réutiliser des décors, un metteur en scène, des acteurs, voire de refaire les plans ou le montage d'un film déjà tourné. Le *remake* réussi est-il celui qui est fidèle à la lettre, à l'esprit de l'original ou bien celui qui s'en démarque complètement ? La question du degré de fidélité ou des modalités réglant l'écart entre les différentes versions, a une certaine importance, de même que le fait de connaître et différencier la nature des éléments repris et/ou adaptés.

L'idée de *remake* est-elle transposable à toutes les formes d'art ? Lorsque Picasso peint des *Ménines* d'après Vélasquez, s'agit-il d'un *remake* ? Que dire des nombreuses reprises (plus de quarante) qu'a faites Picasso sur ce thème ? Sont-elles des répétitions, des variations ou des versions ? Lorsque Fénelon ou Joyce s'inspirent d'Homère, s'agit-il de *remakes* ? Peut-on utiliser cette notion pour qualifier les traductions de tel ou tel livre d'une langue dans une autre, voire en français contemporain (pour des auteurs du Moyen-Âge) ? Lorsque Marina Abramović choisit de refaire des performances des années 1960-70, s'agit-il de *remakes* ou bien de reprises au sens théâtral ? La question peut être étendue à toute nouvelle adaptation d'une pièce de Molière à la Comédie Française ou d'un opéra de Wagner à la Bastille. N'est-il pas significatif que ce que l'on qualifie ici communément de reprises ne se confond pas avec les répétitions qui préparent chaque spectacle ?

Dans le domaine des arts plastiques, ces questions rencontrent certains échos. On pense notamment aux pratiques académiques et à leur remise en cause à l'âge moderne. Longtemps cette question a été comprise sous l'angle d'une alternative entre fidélité et prise de distance par rapport à

des modèles jugés canoniques. Plus récemment, la question de la reproduction à l'identique d'une œuvre existante a donné lieu à divers développements ; notamment avec la vogue du simulationnisme et de l'appropriationnisme dans les années 1980 ou avec les expériences de *re-enactment* de performances et de reconstitution d'expositions auxquelles on assiste depuis quelques années. S'agit-il de *remakes*, de reprises, de répétitions, d'actualisations, de variations d'une même œuvre ou de versions constituant des œuvres différentes ? Les différentes contributions qui composent ce numéro traitent de certains aspects de ces questions.

Le premier article aborde le cas de la reprise en danse. Laurence Corbel se concentre sur un cas particulier : la reprise par Yvonne Rainer du *Sacre du printemps* de Nijinsky/Stravinsky. Ainsi qu'elle le rappelle, le *Sacre* avait été à l'origine d'un fameux scandale en 1913 et avait constitué de ce fait une inépuisable source d'inspiration pour les chorégraphes des générations suivantes. Face à cela, le *RoS Indexical* d'Yvonne Rainer procède d'une approche singulière en ce qu'il se propose à la fois de réactiver certains enjeux de l'œuvre d'origine tout en adoptant une posture distanciée et critique face à son modèle.

Les deux articles suivants sont plus directement liés au champ des arts plastiques contemporains. Celui de Stéphane Reboul s'interroge sur l'étendue des variations produites par différents artistes à partir des livres d'Ed Ruscha. La prolifération de ces reprises est due pour une part, explique-t-il, au caractère fondateur des livres d'artistes de Ruscha et sans doute aussi au fait que cet artiste se situe à une charnière à la fois pour ce qui est de l'évolution des pratiques artistiques et pour ce qui est des pratiques éditoriales. Ruscha peut ici sembler victime d'appropriations indues ; ce qui ne semble pas être le cas de Sherrie Levine. L'article qu'Hélène Trespeuch lui consacre vise pourtant à discuter les points de vue les plus communs adoptés face à cette artiste dans les discussions sur l'appropriationnisme ou le simulationnisme. Il s'agit de remarquer que Levine, est souvent associée un peu hâtivement à ces mouvances, en une comparaison qui est sans doute moins évidente qu'il n'y paraît.

Nicolas Fourgeaud aborde pour sa part les *re-enactments* de Marina Abramović, vus sous l'angle de leur réinterprétation à l'aune des

théories de Philip Auslander. Ce dernier définit le document de performance comme un artefact performatif (au sens d'Austin). Il s'agit alors de voir comment, en dépit de leurs différences, les démarches d'Abramović et Auslander peuvent partager des présupposés théoriques.

Les deux derniers articles du dossier ne traitent qu'indirectement d'œuvres d'art et permettent plutôt d'élargir les perspectives touchant aux *remake/reprises/répétition* en abordant des domaines non-artistiques. Aline Caillet s'interroge ainsi sur la pratique amateur du *re-enactment*; une activité à laquelle se livrent des groupes de nostalgiques des grandes batailles du passé. À partir de l'exemple d'une œuvre de Sandy Amerio, elle remarque que le fait de mettre à distance artistiquement la pratique du *re-enactment* peut être l'occasion de produire une réflexion sur l'écriture de l'histoire. Mickaël Pierson traite lui aussi des pratiques amateurs au travers de l'expérience de *l'Usine de films amateurs*, un dispositif de production de films proposé par le cinéaste Michel Gondry. Plaçant l'amateur au centre du dispositif et faisant se rencontrer des personnes qui n'ont rien en commun, Gondry cherche à mettre en avant le caractère communautaire du cinéma. L'essentiel n'est plus selon lui dans le résultat (le film, l'objet d'art), mais tout autant dans les moments d'expérimentation en commun.

Nous publions en varia deux articles que l'on peut lire comme répondant également, quoique de manière un peu décalée, à la thématique de ce numéro. Le premier, dû à Déborah Lévy, s'intéresse aux recreations de tableaux célèbres par le photographe japonais Yasumasa Morimura. Le second, de Marie-Hélène Breuil, traite de problèmes de restauration d'œuvres d'art contemporain. L'auteure y décrit assez précisément – en particulier au travers de l'exemple de la restauration d'une œuvre de Richard Long de la collection du CAPC-Musée de Bordeaux – la manière dont la préservation de certaines œuvres implique parfois de devoir les refaire.

Ce numéro ne serait pas complet sans une intervention d'artiste – cette fois-ci due à Michalis Pichler – et sans quelques comptes rendus.

**Jérôme Glicenstein, octobre 2013**