

Performer le patrimoine
disparu du Musée national
de Rio de Janeiro



Il y a une évidence à lier la recherche menée par Carolina Bonfim sur le corps comme archive vivante, dans le cadre de sa thèse de doctorat, et celle à laquelle elle s'est consacrée grâce au soutien du FRArt, au cours de laquelle le corps demeure un support de mémoire, mais ce serait oublier que la recherche est part intégrante de sa pratique artistique depuis les débuts de sa formation en arts visuels et en arts du spectacle.

Celle qui se définit aujourd'hui en tant qu'artiste-chercheuse-enseignante a défendu un PhD intitulé *Le Corps en tant qu'archive de l'Autre : appropriation, incorporation et transmission* en Art et Sciences de l'art à l'Université Libre de Bruxelles et à l'ENSAV La Cambre en 2019, dans la lignée de ses études supérieures au cours desquelles le corps était son premier outil. Bonfim était l'autrice et la principale actrice de ses performances, incarnant alors un corps ayant valeur et fonction d'archive.

Pour le projet *La Dernière archive. Performer le patrimoine disparu du Musée national de Rio de Janeiro*, non seulement Bonfim a choisi de travailler à partir des collections du Musée national de Rio de Janeiro après l'incendie qui a ravagé celui-ci en 2018 mais elle ne l'avait jamais visité auparavant. Alors que le projet est aujourd'hui abouti,

cette donnée se lit presque comme une condition à cette recherche. Les collections du musée, riches d'une des plus importantes collections d'objets indigènes au monde, d'artefacts historiques des cultures afro-brésiliennes et du Pacifique, des reliques égyptiennes et d'œuvres d'art gréco-romaines, se présentent alors comme un patrimoine devenu immatériel dont l'artiste a décidé de sauvegarder les expériences et les relations créées à leur contact plutôt que les objets eux-mêmes ou une documentation à leur sujet.

En effet Bonfim a mené des recherches et plus de 40 entretiens au sujet de ce musée — selon un protocole précis et systématique — sans jamais voir ni produire aucune image en relation avec cette mémoire. Sa connaissance du musée et de ses collections reposent exclusivement sur les récits sensibles qu'elle a collectés auprès des personnes rencontrées (visiteuses, conservatrices, employé·es, etc.). La dramaturgie de cette matière a été travaillée dans un deuxième temps pour être activée lors d'une performance qu'elle confie à l'artiste, lui-même performer, Flavio Rodrigo. C'est alors en empruntant des méthodes du théâtre documentaire et avec une adresse délicate que ces récits sont partagés avec un public européen.

(A/R) Ton travail artistique et tes recherches sont familières des notions d'archive, d'immatérialité et de mémoire somatique. Depuis ce point de vue, qu'est-ce qui t'a intéressée dans la situation du Musée national de Rio de Janeiro et de son devenir après l'incendie qui a ravagé ses collections en 2018?

(C.B.) Avant toute chose, je voudrais mettre en contexte cette attirance pour la notion de corps en tant qu'archive. Je ferai un bref détour. Tout commence à l'occasion d'un voyage que j'ai fait en 2010 et qui a complètement changé ma démarche et ma perception artistique. J'ai reçu, en octobre 2010, une bourse de résidence artistique de dix mois en Europe. C'était la première fois que je quittais le Brésil pour aller vivre sur un autre continent. Après quelques semaines passées à Barcelone, la première ville de ma résidence, je sors pour aller danser. Je n'avais jamais rien fait de ce genre, seule, avant. Parmi les choix de discothèques du centre-ville, j'opte pour le MOOG, une petite boîte de nuit, dans une ruelle sombre et hors du circuit touristique. C'est un club de musique électronique, particulièrement intimiste, faiblement éclairé, avec une piste de danse entourée de miroirs. Après avoir laissé mon manteau au vestiaire, je vais vers la piste de danse et me fais une place entre les gens. Sans m'en rendre compte, je reste debout, immobile, à regarder les corps qui dansent. La première chose qui attire mon attention sont les mouvements de hanches, durs et marqués. Mais pas seulement. Je me souviens très bien de tout ce que j'ai vu autour de moi : une personne « A » bougeait à peine la tête avec des coups secs et rythmés ; « B » levait et baissait les bras à hauteur d'épaules comme une chauve-souris ; « C » mettait les bras en X devant sa poitrine et bougeait lentement le tronc d'avant en arrière, sans suivre le rythme de la musique ; « D » bougeait rapidement les jambes et les pieds ; « E » secouait les hanches et les fesses dans un mouvement de va-et-vient. Tous les mouvements des corps étaient, en général, très différents de mon habitat culturel et de ce que j'étais habituée à voir dans les boîtes de nuit, au Brésil. J'étais fascinée par la singularité de la danse de chaque corps. C'était comme la manifestation visible de tout un univers invisible, suggéré seulement par le mouvement. Sans trop réfléchir, je commence à imiter les mouvements des gens. C'est une réaction instinctive en réponse à mon envie, à ce moment-là, de sentir mon corps bouger d'une manière jamais imaginée avant. Je passe toute la soirée à jouer à danser comme les autres. De retour chez moi, je me sens très enthousiaste à l'idée de ce qui vient de m'arriver. Alors, je me mets à dessiner et à décrire tous les mouvements dont je me souviens. En regardant ces notes et illustrations le lendemain, je me demande : la manière dont nous bougeons reflète-t-elle le sens de ce que nous sommes ? En quoi le contexte géographique conditionne-t-il nos mouvements ? Même si notre façon de bouger est influencée par notre environnement et par un système culturel prescripteur de valeurs et de normes de conduite, qu'y a-t-il de singulier dans la manière de se mouvoir ? La découverte que je fais dans cette boîte de nuit me bouleverse et je me sens désorientée. Mais c'est juste pour le plaisir de renouveler l'expérience que, la nuit suivante, j'y retourne. Et la suivante. Et ainsi de suite pendant huit mois. Trois à quatre fois par semaine, je vais m'y rendre seule pour observer des personnes inconnues et essayer d'imiter fidèlement chacun de leur mouvement et copier le rythme de leurs corps. Pour mieux les « étudier », j'utilisais les miroirs de la piste de danse qui me permettaient de ne regarder personne de façon trop directe. Ensuite, une fois à la maison, je faisais des vidéos pour garder une trace des mouvements que j'apprenais chaque nuit. Tous ces enregistrements étaient très improvisés et amateurs, sans aucune préoccupation esthétique. Pourtant, ce qui s'est passé dans

cette discothèque a été quelque chose de très personnel, que je n'avais pas l'intention de transformer en projet artistique au départ. En y repensant, je me suis rendue compte que ce qui m'avait motivée à aller chaque jour dans cette boîte de nuit était le fait de m'être sentie, à travers l'expérimentation des corps des autres, plus intégrée à ce nouveau contexte. Pour moi, la sensation était semblable à celle procurée par l'apprentissage d'une langue.

C'est l'artiste Luis Bisbe – au cours d'une conversation que nous avons eue, pendant mon Master en production et recherche artistique, à l'Université de Barcelone – qui m'a encouragée à repenser cette expérience, dans le but de lui donner une forme plastique et visuelle. Ainsi, malgré ma réticence, voire ma résistance, à rendre ces moments publics, j'ai décidé de faire une première présentation de mes « archives » dans le cadre de l'exposition *Pogo* (2012). À cette occasion, j'ai montré les vidéos faites chez moi en rentrant de discothèque. Ensuite, en 2013, j'ai été invitée à participer à l'exposition *Dansa en Catalunya* (1966-2012) au Centre d'Art Santa Mònica de Barcelone, dont l'objectif était de récupérer la mémoire de la danse en Catalogne. Dans ce contexte, j'ai pensé qu'il serait intéressant de montrer une partie de mon archive de mouvements dans une performance. Pour sa réalisation, j'ai dû reprendre toutes mes notes, vidéos et dessins, et réactiver ma mémoire pour revivre tous les corps que j'avais observés et essayés d'imiter. La performance s'intitule *Remake Movements in Nightclub*¹ et est composée d'environ deux cent cinquante mouvements.

Je réalise que ma démarche a profondément changé depuis cette expérience. Sans le prévoir, la problématique du « moi » et de l'« autre » a pris une place importante dans mon univers intime et artistique. En poursuivant l'analyse des processus de création de mes œuvres après *Remake Movements in Nightclub*, bien que celles-ci présentent des généalogies diverses, j'arrive à deux autres constats. D'une part, le corps est l'outil fondamental de mon travail de création, même si les pièces générées ne se limitent pas à la performance. Et, d'autre part, la manière dont je traite de la connaissance corporelle se nourrit des méthodologies de l'archivage. Je dirais que j'ai commencé à m'intéresser à l'archive en 2006, quand j'ai débuté comme assistante d'archiviste. Au cours de cette expérience, différentes techniques d'archivage me seront enseignées qui vont peu à peu devenir un sujet de grand intérêt. Aujourd'hui, je réalise que cet acquis a influencé ma façon de travailler en tant qu'artiste. En effet, la transposition de certains mécanismes comme la documentation, l'indexation, la préservation et la diffusion se retrouvent dans ma création, particulièrement dans la façon dont le corps peut collecter, s'approprier et garder les savoirs.

Après avoir raconté tout cela, c'est, entre autres, cette attirance pour le corps en tant qu'archive vivante qui m'a motivée à proposer le projet : *La Dernière archive. Performer le patrimoine disparu du MnRJ*². Pour détailler ce qui m'a poussée à écrire ce projet, il est important de contextualiser ce qui s'est passé au musée. Le 2 septembre 2018, un incendie a ravagé le Musée national de Rio de Janeiro et a réduit en cendres près de 90% de son patrimoine de plus de 20 millions d'objets parmi lesquels figurait une des plus importantes collections d'objets indigènes au monde, ainsi que des artefacts historiques des cultures afro-brésiliennes et du Pacifique, des reliques égyptiennes et des œuvres d'art gréco-romaines. Outre la destruction de la collection, la valeur symbolique associée à la transmission du patrimoine a également été perdue. Face à cette catastrophe, je me suis interrogée : comment une personne qui n'est jamais allée dans ce musée – c'est mon cas – pourrait accéder à un patrimoine qui n'existe plus ? Comment pourrait-on évoquer et visiter un musée sans collection ni bâtiment ? Une première réponse



fig. 02-03

fig. 01-03 En page d'ouverture et tout au long de l'entretien: Carolina Bonfim en collaboration avec Flavio Rodrigo et Pol Esteve Castelló, *La Dernière archive. Performer le patrimoine disparu du Musée national de Rio de Janeiro*, à la Société libre d'Emulation, Liege, 2022; Crédit photo: Carlos Valverde.

possible consisterait à récupérer toute l'information disponible c'est-à-dire à recréer le musée à partir des livres, articles de journaux, revues scientifiques, actes de colloques et de conférences, thèses, études, rapports, documents publics et d'archives, manuscrits, photographies, encyclopédies, documentaires, sources électroniques, en somme à partir de toute l'œuvre produite autour des objets du musée. Une seconde réponse – sans doute moins évidente – pourrait s'appuyer sur la connaissance intellectuelle, sensible et sensorielle imprégnée dans le corps des « témoins ». Dans ce cas, ceux-ci seraient compris dans un sens large. Il s'agirait de tous ceux et celles qui sont entrés dans le bâtiment tel-les que les scientifiques, les historien-nes, les conservateur-ices, les anthropologues, les archivistes, le public visiteur, le personnel d'entretien, de sécurité et de sauvetage, en somme toutes les personnes qui ont manipulé, transporté, regardé, senti, conservé, surveillé, nettoyé, admiré, passé du temps avec l'un des millions d'objets de la collection du musée. Certes, nous sommes plus habitués à considérer et à valoriser comme source première les documents scientifiques et techniques, sans trop nous soucier du vécu et de la mémoire des témoins. Mais comme je ne peux m'empêcher de penser aux échos que ces objets peuvent encore avoir au-delà de leur existence matérielle, j'ai commencé à concevoir ce projet en 2018, quelques mois après l'incendie.

(A/R) Un volet important de ta recherche a consisté à mener des entretiens. Pourrais-tu nous dire comment tu as choisi les personnes que tu as rencontrées et comment tu as procédé pour conduire ces entretiens ?

(C.B.) Pour ce faire, j'ai eu le soutien de Manuelina Duarte, professeure au sein du Master en Histoire de l'art et Archéologie de l'Université de Liège et interlocutrice de référence dans mon projet. En 2019, Manuelina Duarte a été à l'initiative du dossier thématique *O destino das coisas e o Museu Nacional*³ [Le Destin des choses et le Musée national], dans lequel elle a invité des professionnel-les de différents domaines à parler de la situation du musée après l'incendie. Parmi ces personnes, Manuelina Duarte m'a mise en relation avec Cecilia Ewbank (historienne et muséologue au MnRJ), Renata Menezes (anthropologue et professeure au MnRJ/l'Universidade Federal do Rio de Janeiro⁴), André Onofre (chercheur doctorant rattaché à la collection en égyptologie du MnRJ), Rafael Andrade (chercheur doctorant rattaché à la collection indigène (Karajá) du MnRJ) et Mariana Soler (biologiste et muséologue qui a photographié le musée quelques jours avant l'incendie). Mon objectif en contactant ces personnes était tout d'abord : de connaître l'état actuel du musée et toutes les transformations subies depuis l'incendie et de savoir s'il était possible d'avoir accès à l'inventaire de sa collection avant et après l'incendie.

Les échanges que j'ai pu avoir avec ces personnes m'ont permis d'avoir une compréhension globale de la complexité de la reconstruction du musée et des travaux de sauvetage, toujours en cours depuis 2018. Parmi elles, certaines m'ont également recommandé deux publications. Ces dernières m'ont donné une vision plus détaillée de l'état du musée. La première, *Museu Nacional – Panorama dos acervos: passado, presente e futuro* [Musée national – Panorama des collections: passé, présent et futur], traite de la manière dont l'incendie a affecté les différentes collections du musée, tandis que la deuxième, *500 dias de Resgate – Memória, coragem e imagem* [500 jours de sauvetage – Mémoire, courage et image], est consacrée aux récits des premières actions de sauvetage. En outre, ces premiers interlocuteurs m'ont mise en relation avec d'autres personnes qui, à leur tour, m'ont orientée vers d'autres personnes. Entre décembre 2021 et janvier 2022, j'ai été en contact (via mail, téléphone ou visioconférence) avec

une trentaine de personnes. Je leur ai présenté mon projet et, de leur côté, elles m'ont permis de comprendre deux choses : le première est que l'espace physique du musée n'existe pas encore, de nombreuses personnes travaillaient à distance ou dans des installations temporaires situées à proximité du bâtiment incendié ; la deuxième est que de nombreux chercheur-ices/travailleur-ices sont parti-es travailler dans d'autres institutions, notamment à São Paulo mais aussi dans d'autres régions du pays et à l'étranger. Ces deux constats m'ont fait reconsidérer la phase d'entretiens de ma recherche ainsi que son déroulement. En effet, dans mon chronogramme initial, il était prévu que les entretiens auraient lieu de façon présenteielle et commenceraient à partir du sixième mois. Cependant, le nouveau panorama de connaissances m'a encouragée à débiter les entretiens à distance sans attendre. Avant d'être sûre que cela fonctionnerait, j'ai fait un premier essai en interviewant les contacts de Manuelina Duarte. Pour ce faire, il fallait tout d'abord définir le questionnaire d'entretien. Après mûre réflexion, j'ai finalement choisi de donner des instructions aux personnes interviewées plutôt que de leur soumettre un questionnaire :

1. Choisissez un objet du Musée national qui, pour une raison ou une autre, a de l'importance pour vous (d'un point de vue professionnel, émotionnel et/ou académique).
2. Pensez à l'objet. Si vous préférez, fermez les yeux.
3. Parlez-moi de cet objet, de ce que vous aimeriez transmettre à une personne qui ne l'a jamais vu. Vous pouvez, par exemple, me parler de ses caractéristiques – couleur, taille, poids, forme, odeur le cas échéant – et, si vous les connaissez, de son histoire et/ou de ses utilisations avant qu'il ne devienne un objet de musée.

(A/R) On peut se prêter à imaginer que, dans le cadre d'une recherche d'un ou deux ans, sur un sujet bien délimité, il est possible de viser une forme d'exhaustivité dans l'accès aux sources, cela dit, dans le cadre de ta recherche, c'est au contraire avec une retenue choisie que tu as manœuvré. Pourrais-tu nous parler de ce que tu as choisi de ne pas savoir et pourquoi ?

(C.B.) Chaque personne interviewée a reçu les mêmes instructions. Pour moi, il s'agissait d'une invitation à parler de ce qui lui semblait le plus pertinent, le plus urgent à transmettre à une autre personne. Le plus important était la transmission orale et gestuelle, je n'ai jamais demandé à la personne de m'envoyer des photos des objets. Même si elle voulait me les montrer, je préférerais ne pas savoir à quoi ressemblait l'objet. Je voulais me concentrer sur la mémoire enfouie dans le corps et comment chaque personne évoque les traces que laisse un objet dans son corps.

J'ai proposé ces instructions à mes premier-es interlocutrice-s en visioconférence et le résultat a été tout à fait satisfaisant. J'ai enregistré l'image et le son. Après une première analyse de ces matériaux, ce qui m'a semblé le plus intéressant, comme matière de travail, a été la voix des gens. Ainsi, l'enregistrement des entretiens privilégierait la voix comme matière première. Par conséquent, ce qui a dû être adapté, en premier lieu, sont les entretiens qui ont finalement commencé à distance. Cette décision m'a aussi permis d'interviewer beaucoup plus de gens, même si les entretiens présenteiels menés à Rio de Janeiro et à São Paulo ont également eu leur importance. Afin de trouver de nouvelles personnes à interviewer, chaque participant-e a dû m'orienter vers une autre personne, de sorte à ce qu'à partir de cette chaîne de contacts, une espèce de constellation se crée de manière exponentielle.

Les entretiens ont donc généré un vaste matériel composé d'histoires, de gestes et d'émotions qui ont servi d'inspiration pour la création d'une performance. Celle-ci est une possibilité poétique de traduction de ce qui a été recueilli lors des entretiens, étant entendu que l'acte de traduire est en soi un acte de découverte, de négociation et de renoncement qui implique inévitablement la production d'un nouvel objet. La performance s'inspire du théâtre *verbatim*, une technique de théâtre documentaire qui reproduit les témoignages de personnes réelles à travers l'interprétation d'acteurs. Les récits des entrevues ainsi que la gestualité des personnes interrogées ont servi de matériau pour la création de cette pièce. Conçue en collaboration avec le performeur brésilien Flavio Rodrigo et l'artiste catalan Pol Esteve Castelló, la performance a intégré l'exposition *L'Objet qui parle*⁵ et a été pensée pour être exécutée en continu pendant toute la durée de l'exposition.

(A/R) En tant qu'artiste tu as une pratique de la performance. Pour le format exposé de ce projet tu avais décidé de ne pas performer. À quelle stade de la recherche le format de la performance est toutefois arrivé et quel déplacement cela suppose de faire acter un autre artiste, en l'occurrence Flavio Rodrigo ?

(C.B.) Le dernier projet que j'ai performé est *90 mouvements sur TECHNOGYM G6508D*, réalisé en 2016 dans une salle de gym à Bruxelles. Après cela, pour une raison que je ne sais pas vraiment expliquer, je n'ai plus eu envie de travailler avec mon propre corps, car je trouvais beaucoup plus intéressant de mettre en scène le corps de l'autre. Pour la performance *La Dernière archive. Performer le patrimoine disparu du Musée national de Rio de Janeiro*, je souhaitais travailler avec un.e artiste brésilien.ne, et surtout avec quelqu'un qui comprendrait les difficultés qui existent au Brésil en ce qui concerne l'accès à la protection de son héritage qui est particulièrement fragile⁶. J'ai rencontré Flavio Rodrigo grâce à l'indication de l'artiste brésilienne Carolina Mendonça, qui m'avait été indiquée par Raquel Versieux, une artiste belgo-brésilienne qui vit à Bruxelles.

Pour parler de la performance, de son processus et de sa mise en œuvre, je passe la parole à Flavio Rodrigo afin qu'il nourrisse ce dialogue à partir de sa propre expérience dans ce projet.

(A/R) Comment avez-vous travaillé ensemble pour préparer cette performance ?

(F.R.) La préparation de la performance a été relativement rapide et s'est déroulée sur deux mois. Le travail a consisté en un processus partant de la première rencontre avec le *texte-papier*, et donc avec les mots, les idées et les archives qui le constituent, pour aboutir au *texte-corps* avec son espace, et donc à la parole, à l'image racontée et à la rencontre avec l'auditeuse de ce texte.

Ce parcours a eu lieu lors des premières rencontres où nous avons lu les textes à haute voix, une sorte de travail sur table, mais qui comportait déjà une des indications les plus importantes que Carolina m'ait donnée, celle d'essayer de faire en sorte que le texte puisse imprégner mon corps jusqu'à ce que cette imprégnation fasse bouger le geste. À ce stade, nous avons rencontré une difficulté, celle d'un corps qui agissait presque comme un mime ou une illustration des mots prononcés. Carolina a donc repris l'idée d'imprégner le corps du *mot-texte* pour que le geste ne vienne pas avec l'intention d'illustrer ou d'imiter l'idée du mot, mais que le geste puisse potentiellement venir, imprégné de l'affection de ces mots. Un geste qui laisse le texte se répercuter dans le corps.

Cette description du processus que je fais ici doit sembler très abstraite et subjective, elle l'est en effet mais elle fait partie de la complexité du processus que nous avons vécu

ensemble. Ce fut une rencontre très délicate et subtile. Carolina a toujours eu un énorme respect pour mon corps et ma voix et ne m'a pas dicté ce que je devais faire ou comment je devais le faire. Au contraire, elle a mené une recherche qui s'est faite petit à petit entre moi et toutes les personnes qui ont écrit/narré ce texte. Elle était une médiatrice qui avait pour mission de favoriser un espace d'entente entre les deux parties.

Je n'ai pas eu accès aux voix ou aux images enregistrées des personnes interrogées, ni aux images des objets du musée (à l'exception des objets que j'avais vus auparavant à d'autres occasions de ma vie). C'était le choix de Carolina, qui ne voulait pas que je déclenche l'impulsion de mimer les personnes ou les objets. J'ai eu à ma disposition le texte écrit à partir de la transcription des entretiens, puis j'ai commencé à m'appuyer sur le texte enregistré par moi-même pour guider le dispositif adopté pour la performance. La proposition a toujours été de construire l'incarnation des textes, et donc des personnes à qui ces textes appartiennent, à travers la visualisation des objets racontés.

Outre l'intérêt que je porte à l'exécution de la performance, ma rencontre avec Carolina repose sur une proposition qui participe de ma recherche artistique qui articule le récit, le corps et la mémoire. Cette idée qu'à travers la narration, je peux construire la visite d'un musée qui n'existe plus, m'anime à chaque séance de cette performance. Un espace qui commence par être vide et qui se remplit progressivement de mots et se matérialise dans la rencontre avec le public, un musée fantôme qui a besoin de mon corps et de ma voix pour se manifester afin de pouvoir poursuivre son existence.

Ce qui m'a surpris le premier jour où nous avons présenté le travail au public, c'est que la matérialisation de ces objets n'est possible que grâce à l'écoute du public. Sans l'écoute de ces récits, les objets ne se manifestent pas. Cela semble évident, mais l'acte principal de cette performance n'est pas dans la narration et le geste de mon corps, mais dans l'écoute et la perception du public, qui remplit l'espace de son imagination et de son imaginaire des musées déjà visités. Et cette notion, je ne l'ai vraiment acquise que dans l'acte de jouer en présence des « visiteuses » de ce musée fantôme.

Je n'interprète pas un texte mémorisé. Le dispositif est contraignant : je dis les mots que j'entends, le dispositif ne me permet jamais d'interpréter le texte comme si c'était le mien, mais me positionne plutôt comme un médiateur qui transporte ce texte auprès de chaque personne dans la salle. De même qu'il n'y a pas de manière unique de livrer le texte au public, il n'y a pas de manière unique de visiter ce musée, dans la mesure où, à chaque séance, l'œuvre change parce que l'imaginaire du musée par le public est également en mutation. Je n'ai jamais eu l'impression qu'il s'agissait d'une visite répétée, mais d'une nouvelle visite qui m'obligeait à m'adapter et même à comprendre le texte lui-même différemment. Cela crée un état de risque constant auquel je dois faire face à chaque fois que je rencontre un nouveau public.

Dans son ensemble, le dispositif dure environ 50 minutes et le protocole de performance proposé consistait à boucler quatre sessions par jour sur une période totale de quatre heures. Ce protocole était variable, j'attendais parfois dans la pièce pendant une heure jusqu'à ce qu'un nouveau public décide de visiter l'installation. C'est l'entrée de la première personne dans la pièce qui déclenche le début de la performance et si, à la fin, il y a déjà une autre personne présente ou même si les personnes qui ont déjà entendu le texte décident de continuer dans la pièce, alors le mode boucle s'active et je recommence le dispositif jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que moi à l'intérieur de la salle.



fig. 04

fig. 04 Carolina Bonfim en collaboration avec Flavio Rodrigo et Pol Esteve Castelló, *La Dernière archive. Performer le patrimoine disparu du Musée national de Rio de Janeiro*, à la Société libre d'Emulation, Liège, 2022; Crédit photo: Carlos Valverde.

À ce moment je pouvais alors faire une pause. Il y a une certaine soumission dans le protocole qui, en même temps qu'il me donnait l'énergie de continuer, sollicitait ma résistance mais une résistance physique à la poursuite du protocole performatif.

J'aimerais également souligner l'importance de l'installation d'éclairage faite par Pol Esteve Castelló, qui rendait visible le vide de la pièce. C'est comme s'il dessinait la présence de l'absence. En plus de constituer une autre des nombreuses couches d'inattendu dont la performance était empreinte, la lumière changeait selon un rythme lent et cadencé jamais exactement synchronisé à la narration. À chaque répétition du cycle, la lumière n'était jamais la même. C'était comme si l'installation de Pol m'appelait à l'instant présent, à composer en dehors d'une possible et séduisante mécanisation de l'acte de jouer. À chaque instant, la lumière me convoquait à la nouveauté et au présent de la performance.

Pour finir, j'aimerais relever la remise en cause de la hiérarchie d'une création performative, car j'ai le sentiment que cette collaboration entre trois artistes a permis de créer une œuvre où le contrôle, comme l'*authorship*, sont fluctuants et variables. De même que le pouvoir du performeur est effectivement inhibé, le public entre quand il veut, se déplace comme il veut et quitte l'espace quand il veut, et rien ne peut changer cette autonomie. De même, la conception dépend du performeur et de son corps, qui lui-même dépend de la conception et du texte, lesquels dépendent de l'espace et de l'éclairage. Le centre de l'œuvre est, pourtant, creux et pour qu'il le soit, il faut que nous soyons toutes les trois – Carolina, Pol et moi – à la périphérie de la création. Et ce centre doit être creux parce que c'est là que se manifeste le fantôme du Musée national de Rio de Janeiro.

(A/R) Considères-tu que le dispositif présenté au Théâtre de Liège est aujourd'hui une expérience possible de découverte, pour ne pas dire de visite – du Musée national de Rio de Janeiro – ou bien une telle visée supposerait d'autres recherches et une extension de ta proposition ?

(C.B.) Le projet et la performance n'ont aucune visée scientifique ni ne sont l'illustration des objets décrits par les personnes interviewées. Le musée est le point de départ, mais pas le point d'arrivée, même si, parfois, l'*aura* du musée se manifeste. L'intention principale de la performance c'est d'évoquer ces objets à travers la dimension subjective, affective et imaginaire présente dans les récits. Je dirais que la performance nous invite plutôt à un voyage ouvert dans un musée intangible.

1. Les œuvres de cette période sont : l'installation vidéo *Before or After Pornography* (2011), la performance *Heart 190* (2013), la performance et la série photographique *Balmes 88 - The Last Dance* (2014), la performance *A Spatial Mode of Use* (2015), les œuvres créées pour l'exposition *90 mouvements sur TECHNOGYM G6508D*, ainsi que le livre *Not himself, Not Herself, Not Itself* (2019).
2. L'acronyme MnRJ sera utilisé pour faire référence au Musée national de Rio de Janeiro.
3. Le dossier a été publié dans la revue *Ventilando acervos* disponible en ligne au lien suivant : <https://ventilandoacervos.museus.gov.br/v-especial-n-1-set-2019>.
4. Le MnRJ est rattaché à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro depuis 1946.
5. L'exposition a eu lieu au Théâtre de Liège et à la Société libre d'Émulation, du 6 au 26 novembre 2022. Pour plus d'informations, voir le lien suivant : <https://www.saint-luc.be/lobjet-qui-parle-exposition-2>.
6. Cela est dû à un manque d'investissement public, d'infrastructures et d'intérêt des gouvernements pour leur propre patrimoine.