

Continuity Error: Mediatized Re-Enactment in the Work of Kerry Tribe

Erreur de continuité : la reconstitution médiatique dans l'oeuvre de Kerry Tribe

Mariane Bourcheix-Laporte

Numéro 79, automne 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69758ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourcheix-Laporte, M. (2013). Continuity Error: Mediatized Re-Enactment in the Work of Kerry Tribe / Erreur de continuité : la reconstitution médiatique dans l'oeuvre de Kerry Tribe. *esse arts + opinions*, (79), 40–45.

Droits d'auteur © Mariane Bourcheix-Laporte, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

MARIANE BOURCHEIX-LAPORTE

MARIANE BOURCHEIX-LAPORTE

ERREUR DE CONTINUITÉ :
LA RECONSTITUTION
MÉDIATIQUE¹ DANS L'ŒUVRE
DE KERRY TRIBE

CONTINUITY ERROR:
MEDIATIZED¹ RE-ENACTMENT
IN THE WORK OF
KERRY TRIBE



KERRY TRIBE, H.M., 2009.
PHOTO: FREDRIK NILSEN
PERMISSION DE 1301PE, LOS ANGELES

KERRY TRIBE, H.M., 2009.
PHOTO: FREDRIK NILSEN
COURTESY OF 1301PE, LOS ANGELES

DE KERRY TRIBE
MÉDIATIQUE¹ DANS L'ŒUVRE
LA RECONSTITUTION
ERREUR DE CONTINUITÉ :

KERRY TRIBE
IN THE WORK OF
MEDIATIZED¹ RE-ENACTMENT
CONTINUITY ERROR:

MARIANE BOURCHEIX-LAPORTE

MARIANE BOURCHEIX-LAPORTE

KERRY TRIBE, H. M., CAPTURES VIDEO, 2009.
PHOTOS: PERMISSION DE 1301PE, LOS ANGELES



L'Oxford Dictionary définit la reconstitution, le *re-enactment*, comme l'action ou le processus qui consiste à reproduire, à recréer ou à présenter de nouveau¹. Cette définition suggère l'existence d'une tension entre l'événement original, d'une part, et la copie de cet événement, d'autre part. Mais en tant que stratégie de l'art contemporain, on ne saurait limiter la reconstitution à un processus de duplication. La reconstitution en tant qu'entreprise artistique ne se contente pas de reproduire un événement : elle le réactualise. Ce faisant, elle complique le rapport naturel de l'événement original avec le temps et modifie la perception que nous avons de cet événement dans le présent. La reproduction est implicite, mais dans la reconstitution, l'événement a lieu « à nouveau » bien plus que « de nouveau » – il se produit non pas « une autre fois », mais « autrement ». Ce processus de reproduction particulier est révélateur de nouvelles significations et de nouvelles relations, parce que la reconstitution, comprise comme une projection du passé sur un point dans le futur, constitue un déplacement dans le temps. Elle provoque, simultanément, la déconstruction d'un événement passé et sa reconstruction en un point ultérieur de la ligne du temps. En rendant manifeste la multilinéarité du temps, la reconstitution transcende la stricte reproduction, elle se fait structure de reconfiguration. En reliant le temps sur lui-même, elle devient une structure productive qui permet d'expérimenter de multiples versions du passé. Parce qu'elle joue avec la fluidité du temps, la reconstitution met en cause la notion même d'exactitude de la représentation et ébranle la fixité d'événements qui ont déjà eu lieu.

En explorant le potentiel de médiation des supports documentaires dits temporels, l'artiste de Los Angeles Kerry Tribe met au jour la possibilité de reconfiguration qui émerge du processus de reconstitution. Son travail, qui se déploie dans la performance en direct, le son, l'installation cinématographique et la vidéo, examine les possibilités de reconstitution événementielle qu'offrent les caractéristiques matérielles de ces supports d'enregistrement temporels. Ce faisant, l'artiste cherche à brouiller la perception que nous avons dans le présent d'un événement du passé. Dans son exploration, Tribe associe la souplesse du contenu de la documentation sur support indiciaire aux moyens incongrus par lesquels l'esprit humain se remémore les événements. Si l'on attribue habituellement au support indiciaire, dans sa relation directe avec les

1. J'emploie le mot « médiatique » au sens où l'entend Philip Auslander dans son analyse de la performance médiatique – à savoir une performance qui est transmise par des médias technologiques ou qui intègre de tels médias – dans son ouvrage [non traduit] *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (New York, Routledge, 1999). Le caractère performatif des œuvres filmiques et vidéographiques de Tribe permet de les assimiler à la performance médiatique telle que définie par Auslander.

2. *Oxford English Dictionary Online*, « Re-enactment » : www.oed.com.proxy.lib.sfu.ca/view/Entry/250343?redirectedFrom=re-enactment#eid [consulté le 28 mars 2013]. [Trad. libre. Du côté français, le *Petit Robert* donne : « Action de reconstituer [de rétablir dans sa forme, dans son état d'origine, en réalité ou par la pensée] une chose disparue. » NDLT]

KERRY TRIBE, H. M., VIDEOSTILLS, 2009.
PHOTOS: COURTESY OF 1301PE, LOS ANGELES



The Oxford Dictionary defines re-enactment as “the action or process of reproducing, recreating, or performing again.”² This definition establishes tension between, on the one hand, an original event, and on the other, a copy. But re-enactment as a contemporary art strategy cannot be said to serve only as a process of duplication. Re-enactment as an artistic endeavour does not simply replicate a past event: it re-actualizes it. By doing so, the re-enactment complicates the original event's rapport with time and changes our perception of this event in the present. Reproduction is implicit; however, what the re-enactment induces is the production of an event not again, but anew. This process of replication is itself indicative of new meanings and relations because the re-enactment, as a projection of the past onto a point in the future, constitutes a displacement in time. The process of re-enacting initiates at once the de-construction of an event past and its re-construction at a later point in time. Making tangible the multi-linearity of time, the re-enactment transcends strict representation and thus becomes a framework for reconfiguration. Folding time on itself, the re-enactment becomes a productive framework through which we can experience multiple versions of the past. Playing with the fluidity of time, it is a strategy by which the very notion of accurate representation of the past can be questioned, and the fixity of events that have already occurred unhinged.

The work of Los Angeles-based artist Kerry Tribe underlines the potential for reconfiguration that emerges from the process of re-enactment, through an exploration of the mediating potential of time-based documentation. Working in live performance, sound, film installation, and video, Tribe examines the possibilities afforded by the material qualities of time-based recording media to re-enact a particular event. In doing so, the artist's works seek to complicate our perception of a past event in the present. Tribe's exploration connects the flexibility of material in indexical media documentation to the incongruous ways by which the human mind recollects. If indexical media, in its direct rapport with actual events, is normally thought of as having the capacity to document objectively, what we must contend with in Tribe's work is the idea that indexical recording induces an inevitable process of mediation, which causes glitches in representation at the moment of playback. Tribe's work is not concerned with producing accurate renderings of past events. Instead, the artist exploits the simultaneous loss and gain of information that occurs from the translation process inherent to documentary representation. Speaking to this effect, the artist notes: “A lot of my work [tries] to capitalize on the failures of representation, particularly the failures of representation in

1. I use the term “mediatized” in reference to Philip Auslander's analysis of mediatized performance—performance mediated through or integrating technological media—in *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (New York: Routledge, 1999). The performative character of Tribe's video and film works renders them akin to mediatized performance as understood by Auslander.

2. *Oxford English Dictionary Online*, s.v. “Re-enactment,” accessed March 28, 2013, www.oed.com.proxy.lib.sfu.ca/view/Entry/250343?redirectedFrom=re-enactment#eid.

KERRY TRIBE, *THERE WILL BE _____*, 2012.
PHOTOS: FREDRIK NILSEN, PERMISSION DE 1301PE, LOS ANGELES



événements réels, la capacité de les documenter objectivement, le travail de Tribe nous force à considérer l'idée que l'enregistrement indiciaire met en branle un inévitable processus de médiation qui introduit une déformation des signaux dans la représentation au moment de la lecture de l'enregistrement. Dans son œuvre, Tribe ne se soucie pas de reproduire avec exactitude des événements passés. L'artiste cherche plutôt à exploiter la perte et le gain simultanés d'informations que provoque le processus de traduction inhérent à la représentation médiatique. À ce sujet, elle déclare : « Une grande partie de mon travail [consiste à essayer] de profiter des échecs de la représentation, en particulier des échecs de la représentation sur supports indiciaires et temporels³. » Je soutiendrais quant à moi qu'au-delà de l'examen des échecs de la représentation, le travail de Tribe suggère en fait que la représentation fidèle d'un événement passé est impossible, à cause des mécanismes défectueux tant de la cognition que de la documentation.

Les installations médiatiques de Tribe sondent ce terrain fragile qu'est la mémoire où se posent le souvenir, la reconstruction et la réactualisation du passé. Dans le catalogue de l'exposition *Speak, Memory* (The Power Plant, Toronto, 2012), Eli Horwatt écrit : « Tribe s'est fait une habitude de renverser le caractère "essentialisant" de l'image photographique et son statut de prothèse mémorielle; elle signale plutôt les intersections piégées entre l'esprit et la machine en les forçant à se rencontrer par des moyens inattendus⁴. » Le travail de Tribe postule une analogie entre la partialité de la documentation sur support indiciaire et la partialité de la mémoire humaine, et étudie la façon dont

3. Kerry Tribe, « Image and Amnesia », *Music and the Brain Symposium at Stanford University*, Stanford, Californie, 5 mars 2011 : <http://vimeo.com/21762753> [consulté le 28 mars 2013]. [Trad.libre]

4. Eli Horwatt, « Speak, Memory, Cinema », dans Melanie O'Brian (dir.), *Kerry Tribe: Speak Memory*, Toronto, The Power Plant, 2012, p. 42-43. [Trad.libre]

KERRY TRIBE, *THERE WILL BE _____*, 2012.
PHOTOS: FREDRIK NILSEN, COURTESY OF 1301PE, LOS ANGELES

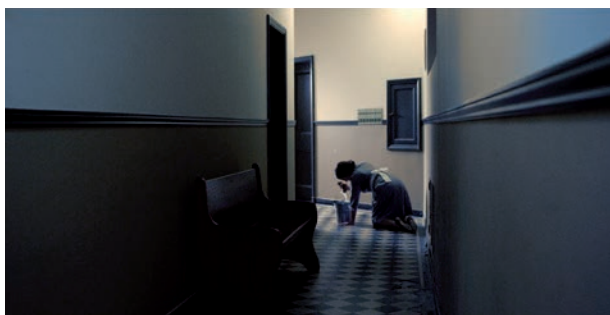
indexical and time-based media.³ I would argue that, more than examining the failures of representation, what Tribe's work introduces is the idea that the accurate *re*-presentation of a past event is impossible due to the flawed mechanisms of both human cognition and documentation.

Tribe's media installations investigate the shifting ground that memory procures for recollecting, reconstructing, and re-actualizing the past. In the catalogue of Tribe's recent exhibition *Speak Memory*, presented at The Power Plant (Toronto) in the spring of 2012, Eli Horwatt writes: "Tribe has made a practice of inverting the essentializing character of the photographic image and its status as prosthetic memory machine, pointing to tricky intersections between mind and machine by interfacing the two in unexpected ways."⁴ Tribe's work positions the partiality of indexical media documentation as analogous to the partiality of human memory, and examines how the process of mediated re-enactment can transform present perceptions of the past. Instead of considering the partiality of mediatization as a deficiency of the medium, Tribe capitalizes on this infidel rendering to produce new readings of the past. The artist relies on the inherently flawed nature of memory, whether ethereal or material, to produce work that remodels the past by inflecting our perceptions of it in the present. Two of Tribes's works, the film installation *H.M.* (2009) and the video *There Will Be _____* (2012), provide insight into the different ways in which the artist aligns the flaws of human cognition with those of indexical media documentation in order to rework the past and construct new versions of it in the present. Exploiting two different techniques to re-enact events via technological media, these works respectively reveal the

3. Kerry Tribe, "Image and Amnesia." *Music and the Brain Symposium at Stanford University*, Stanford, California, March 5, 2011, accessed March 28, 2013, <http://vimeo.com/21762753>.

4. Eli Horwatt, "Speak, Memory, Cinema," in *Kerry Tribe: Speak Memory*, ed. Melanie O'Brian (Toronto: The Power Plant, 2012), 42-3.

KERRY TRIBE, *THERE WILL BE _____*, CAPTURES VIDEO, 2012.
PHOTOS : PERMISSION DE 130IPE, LOS ANGELES



le déroulement d'une reconstitution médiatique peut transformer les perceptions présentes du passé. Au lieu d'envisager la partialité de la médiatisation comme une déficience du support, Tribe se sert de cette « infidélité » pour générer de nouvelles lectures du passé. L'artiste compte sur la nature intrinsèquement imparfaite de la mémoire, matérielle ou immatérielle, pour produire des œuvres qui donnent une nouvelle forme au passé en altérant les perceptions que nous en avons dans le présent. Deux de ces œuvres, l'installation filmique *H.M.* (2009) et la vidéo *There Will Be _____* (2012), donnent un aperçu des différents moyens qu'elle emploie pour mettre en parallèle les défauts de la cognition humaine et ceux de la documentation sur support indiciare, dans le but de remodeler le passé et d'en construire de nouvelles versions. En exploitant deux techniques différentes de reconstitution d'événements au moyen de supports technologiques, ces œuvres révèlent, respectivement, le pliage temporel provoqué par la reconstitution et les effets de cette dernière sur notre perception du passé.

H.M. est une installation cinématographique qui repose sur l'histoire du « Patient H.M.⁵ », un homme qui a perdu la capacité de retenir des souvenirs après avoir subi une opération au cerveau. Pour soulager son épilepsie sévère, H.M. a subi une ablation de l'hippocampe, cette partie du cerveau qui, nous le savons maintenant, est essentielle à la mémoire à long terme. L'opération est un succès, sauf qu'elle a rendu le patient amnésique : alors que H.M. peut se souvenir d'événements antérieurs à l'intervention, sa mémoire à court terme est limitée à un intervalle de

5. L'amnésie de Henry Gustav Molaison (1926–2008), mieux connu sous le nom de « Patient H.M. », est une conséquence non voulue de l'opération au cerveau qu'il a subie en 1953, qui devait le guérir d'une épilepsie sévère. Pendant plus de cinquante ans, il a servi d'objet d'étude à la neuropsychologie. H.M. est un cas clinique important grâce auquel des percées ont été réalisées dans la recherche neuroscientifique sur la mémoire humaine.

KERRY TRIBE, *THERE WILL BE _____*, VIDEOSTILLS, 2012.
PHOTOS: COURTESY OF 130IPE, LOS ANGELES

particular time-fold that occurs through re-enactment and its subsequent effects on our perception of the past.

H.M. is a film installation based on the story of “Patient H.M.”⁵ a man who lost the ability to retain memories after undergoing brain surgery. To alleviate his severe epilepsy, H.M. underwent a surgical procedure that removed his hippocampus—the part of the brain that we now know is responsible for making lasting memories. The surgery was successful but caused the patient to become amnesiac; while H.M. could recall events that occurred before the surgery, post-operation, his short-term recollection became limited to a 20-second time span. H.M.'s story provides fertile ground for Tribe to investigate the hazards of memory both conceptually and materially. Her eponymous installation consists of a double projection of a single loop of 16 mm film that re-enacts moments of H.M.'s life by combining restaged scenes of his past, narrated accounts of his surgery, historical photographs, and shots of significant locations from H.M.'s youth. Using the material of film as analogue to human short-term memory, Tribe's installation creates a destabilizing viewing experience whereby viewers' recollection abilities are tested through the delayed duplication of the projected film. Upon entering the installation, viewers come in contact with two adjacent film projectors through which passes a single loop of film. On the other side of the installation are two projections of the same film: the projected image on the right plays back the projected image on the left with a 20-second delay. This playback interval is caused by the space separating the two projectors, through which the film loop travels as it passes between the two projector reels. As a result, the 20-second

5. Henry Gustav Molaison (1926–2008), better known as “Patient H.M.,” became amnesiac as an unintended side effect of the brain surgery he underwent in 1953 to cure his severe epilepsy. As a result, he became an important case study in the field of neuropsychology (he was studied for over fifty years), which enabled breakthroughs in neuroscientific research into human memory.

vingt secondes. L'histoire de H.M. offre à Tribe un terrain fertile pour étudier, tant conceptuellement que matériellement, les écueils de la mémoire. L'installation éponyme consiste en la double projection d'une unique boucle de pellicule 16 mm qui présente des moments de la vie de H.M., mariant des reconstitutions de scènes tirées de son passé, des récits de son opération, des photographies anciennes et des images de lieux qui ont marqué sa jeunesse. En faisant du matériel filmique le pendant de notre mémoire à court terme, l'installation de Tribe crée pour le spectateur une expérience déstabilisante où les habiletés mémorielles sont mises à l'épreuve par la projection doublée et décalée du film. Dès leur arrivée dans l'installation, les spectateurs remarquent deux projecteurs placés l'un près de l'autre, reliés par une boucle de pellicule. De l'autre côté de l'installation tournent deux projections du même film : l'image projetée sur la droite rejoue celle projetée sur la gauche, avec un décalage de vingt secondes. Cet intervalle dans la lecture est causé par l'espace qui sépare les deux projecteurs et que doit parcourir la pellicule quand elle passe d'une bobine à l'autre. L'intervalle de vingt secondes qui correspond à la mémoire à court terme du patient H.M. est ainsi reproduit dans la manipulation physique par l'artiste du support d'enregistrement.

Le film est construit comme un pseudo-documentaire de la vie de H.M. ; on peut donc dire qu'il en représente une reconstitution partielle. La reproduction se double ici du mécanisme de répétition mis en place dans le cadre de l'installation. La répétition imbriquée dans la reconstitution crée une situation par laquelle les événements originaux réactualisés se réactualisent encore dans le processus de présentation. Devant ces itérations multiples d'un même intervalle chronologique, les spectateurs sont amenés à prendre conscience des limites de leurs propres capacités mnémoniques. Et comme ils découvrent le système de projection avant de voir la moindre image, ils savent que ce qu'on leur donne à voir, ce sont, bien que décalées, deux projections du même film. Mais l'effet déstabilisant demeure : parce que de nombreuses scènes ont l'air d'apparaître sur la droite pour la première fois, il arrive que les spectateurs ne se souviennent pas de la séquence des images ; de nouvelles connexions sont alors créées entre les deux flux d'images. Il se produit un aller-retour dans le temps entre la projection de gauche et celle de droite, ce qui complique la narration intégrée dans le film qui, déjà en train de recréer une nouvelle version de l'histoire d'H.M., se recrée lui-même au moment où il est projeté. L'expérience de visionnement ainsi offerte par Tribe superpose le passé et le futur dans la chronologie du film ; les deux projections deviennent interchangeable et font jaillir de nouvelles relations entre les éléments présentés. En se servant des mécanismes de la projection cinématographique pour provoquer la reconstitution de la reconstitution « originale », l'artiste fait émerger des récits multiples et des lectures simultanées d'une même histoire. En ayant recours à la fois aux rouages de la cognition humaine et de la projection filmique, Tribe réussit à démanteler la fixité du passé par le processus même de représentation.

There Will Be _____ ne s'appuie pas sur les mécanismes physiques des supports indiciaires pour reconfigurer les événements du passé, mais plutôt sur les relations tissées par l'histoire cinématographique elle-même. Cette vidéo HD de trente minutes est composée d'un groupe de séquences, dont chacune propose une version possible des morts inexpliquées (meurtres ? suicides ? meurtre et suicide ?) d'Edward Doheny Jr. et Hugh Plunkett au manoir Greystone, à Beverly Hills, en 1929. En jouant de l'incertitude qui entoure les événements réels, la vidéo de Tribe reconstitue cinq séquences d'événements qui pourraient lever le voile sur la mort du magnat du pétrole et de son secrétaire. En cours de route, l'artiste rend compte de l'histoire du manoir, ce qui l'amène à intégrer à son œuvre des fragments de la mémoire collective constituée au fil des ans par le milieu du cinéma. Dans sa remise en scène de ce qui a peut-être conduit à la mort des deux hommes, Tribe insère des dialogues et des prises de vue tirées de films tournés au manoir Greystone devenu, quelques années après la tragédie, un lieu de tournage

time span that constitutes Patient H.M.'s short-term recall is mimicked by Tribe's physical manipulation of the playback medium.

The film is constructed as a pseudo-documentary of H.M.'s life, and therefore can be said to constitute a partial re-enactment of it. This instance of re-production is doubled by the repetition mechanism that the installation sets in place. Repetition within the re-enactment creates a situation whereby the re-actualized original events re-actualize themselves anew in the process. Presented with multiple iterations of the same projected timeline, viewers face the limitations of their own mnemonic capacities. Since viewers come into contact with the displayed projection apparatus before they even see the projections, they *know* that what they are presented with are two projections of the same film, albeit different moments of it. Yet the destabilizing effect remains: because many scenes seem to appear on the right channel for the first time, viewers may fail to remember the sequencing of the images, and new connections between the two projected channels are created. A back and forth in time operates between the left and the right projection channels, which complicates the narrative that unfolds in the film itself. Already re-creating a new version of H.M.'s story, the film re-creates itself as it is being screened. The viewing experience that Tribe has created superimposes the past and the future of the film's timeline; the two channels become interchangeable and establish new relations between the elements that compose the film. Tribe opens the possibility for multiple narratives and concurrent readings of the same original story to emerge as she exploits the mechanics of film projection to trigger the re-enactment of the "original" re-enactment. Using the mechanics of both human cognition and film projection, Tribe successfully unhinges the fixity of the past as it is in the process of being re-presented.

There Will Be _____ relies not on the physical mechanics of indexical media to reconfigure past events, but rather on the internal set of relations that the history of film itself has fostered. The 30-minute HD video presents a set of sequences, each of which proposes a possible narrative for the unresolved murder(s) and/or suicide(s) of Edward Doheny Jr. and Hugh Plunkett at Greystone Mansion in Beverly Hills in 1929. Playing with the uncertainty surrounding the original events themselves, Tribe's video re-enacts five suites of events that may have led the oil tycoon and his assistant to their deaths. In the process, the artist references the history of the mansion itself, which leads her to incorporate fragments of collective memory, forged over the years by the cinema industry, into the work. In her re-staging of the possible events leading to the men's deaths, Tribe incorporates dialogue and shots from films that were made in the Greystone Mansion, which became a prime Hollywood filming location some years after the tragedy occurred. *There Will Be _____*'s dialogue is constructed solely of appropriated lines from movies that were shot on location, and Tribe films the mansion's interior in a manner that re-stages the sets of a number of scenes of popular Hollywood films.⁶ The re-enactment here is therefore doubled since the video re-constitutes speculative versions of the deadly events of 1929, but also revisits the cinematic history that took place at the mansion.

Multiple moments in Greystone Mansion's past are overlaid in Tribe's re-actualization of events that took place within its walls. *There Will Be _____* revisits not only Doheny's and Plunkett's deaths but also lines that were spoken in the mansion and shots that were captured of it. Tribe's blending of multiple instances of the past creates an impression of déjà vu. This impression is established both through the video's internal structure, which showcases multiple iterations of the same events, and through references to fictitious collective memory constructed by instances of cinematic representation. Tribe's video therefore skews viewers' perceptions of time as memories creep up on their present viewing experience. The internal logic of Tribe's video distorts the linear unfolding of time; past perceptions superimpose themselves on the present so as to re-produce the past. Events are enacted not again, but anew, as they

6. Among them: *Eraserhead* (1977), *Indecent Proposal* (1993), *The Big Lebowski* (1998), and *There Will Be Blood* (2007).

privilegié de Hollywood. Le dialogue de *There Will Be _____* est composé uniquement de répliques choisies, extraites de films tournés sur place, et Tribe filme l'intérieur de la demeure d'une manière qui présente autrement différents décors de grands succès hollywoodiens⁶. La reconstitution est donc double, ici, puisque la vidéo reconstitue des versions hypothétiques des événements de 1929, mais qu'elle revisite également l'histoire du cinéma qui s'est écrite entre ces murs-là.

De nombreux moments du passé de Greystone se recourent dans cette réactualisation par Tribe d'événements qui s'y sont produits. *There Will Be _____* ne réinterprète pas seulement la mort de Doheny et de Plunkett, mais également certaines répliques prononcées dans le manoir et des images de celui-ci. En amalgamant différents moments du passé, Tribe crée une impression de déjà-vu. Cette impression est provoquée à la fois par la structure interne de la vidéo, qui montre des itérations multiples des mêmes événements, et par des références à une mémoire collective fictive construite autour d'extraits filmiques. La vidéo de Tribe se trouve à biaiser les perceptions temporelles des spectateurs, à mesure que leurs souvenirs envahissent l'expérience de visionnement qu'ils sont en train de vivre. La logique interne de la vidéo crée une distorsion dans le déroulement linéaire du temps; les perceptions passées se superposent au présent afin de « produire à nouveau » le passé. Les événements sont joués non pas « encore », mais « autrement », puisqu'ils s'entremêlent à de nouveaux jeux de relations et de significations. En n'offrant aucune conclusion définitive aux meurtres/suicides rejoués, et en reconstituant certaines scènes du répertoire cinématographique, Tribe met en place un circuit ouvert d'associations, qui suggère que nous ne pouvons qu'échouer à reproduire fidèlement le passé.

Dans les reconstitutions médiatiques de Kerry Tribe, nous perdons le sentiment du déroulement linéaire du temps, de l'avancée constante du présent vers le futur qui crée dans son sillage une chronologie en constante expansion. Le travail de Tribe fait naître une perception du temps qui n'est pas « linéaire et fixe, mais liquide, malléable », pour citer⁷ une réplique de *H.M.* En mêlant les « défauts » de la mémoire humaine et ceux de la documentation temporelle, les reconstitutions de Tribe produisent de nouvelles versions du passé plutôt que de restituer celui-ci. On pourrait dire que ses reconstitutions médiatiques tiennent du ruban de Möbius⁸: elles imposent à la structure de la représentation du passé une torsion qui la rend autopoïétique.

[Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne]

6. Parmi ceux-ci : *Eraserhead* (1977), *Indecent Proposal* (1993), *The Big Lebowski* (1998) et *There Will Be Blood* (2007).

7. [Trad. libre]

8. Ce n'est pas un hasard si l'une des installations de Tribe, *Parnassius Mnemosyne* (2010), recourt à un ruban de Möbius comme support formel pour une séquence de 40 secondes d'un film en 16 mm. Les deux côtés de la pellicule sont ainsi projetés tour à tour et l'image est renversée.

Mariane Bourcheix-Laporte est une artiste et commissaire indépendante qui vit à Vancouver. Elle a obtenu en 2012 une maîtrise en beaux-arts de l'Université Simon Fraser. Cofondatrice du collectif de commissariat et d'édition Palindromes, elle a réalisé des projets d'expositions et exposé ses propres œuvres d'un bout à l'autre du Canada. Ses réflexions et travaux de recherche ont été publiés dans *Inter: art actuel*, *Fillip* et *Decoy*. Elle termine à l'heure actuelle une résidence de commissariat d'un an au centre UNIT/PITT, à Vancouver.

become entangled in a set of new relations and meanings. By presenting no fixed conclusions to the re-staged murder(s)/suicide(s) and, by the same token, re-enacting events from the repertoire of popular cinema, Tribe creates an open circuit of associations, suggesting that the actual past can only but be elided as we attempt to represent it.

In Tribe's mediatised re-enactments, we lose sense of the linear unfolding of time, of the constant movement of the present towards the future, which creates in its wake an ever-growing chronology of the past. Tribe's work engenders a perception of time that is not "linear and fixed, but liquid, malleable," to quote a line from *H.M.* Combining the "flaws" of both human memory and time-based documentation, Tribe's re-enactments produce new versions of the past more than they replicate events. We could say that the artist's mediatised re-enactments are akin to a Möbius loop:⁷ they inflect a twist in the structure of past-tense re-presentation, making it become autopoietic.

7. Not coincidentally, one of Tribe's film installations, *Parnassius Mnemosyne* (2010), utilizes the Möbius loop as a formal device to loop a 40-second strip of 16 mm film. As a result, the two sides of the film are alternately projected and the image flipped.

Mariane Bourcheix-Laporte is an artist and independent curator based in Vancouver. She received an MFA from Simon Fraser University in 2012. She is the co-founder of the curatorial collective Palindromes and has realized curatorial projects and exhibited her works across Canada. Her writing and research have been published by *Inter: art actuel*, *Fillip*, and *Decoy*. She is currently completing a one-year curatorial residency at UNIT/PITT, Vancouver.