

soi-même ou un autre

On pourrait observer qu'autographiques, beaucoup de performances «historiques» semblent l'avoir été dans le sens – qui n'est pas celui de Nelson Goodman – où elles étaient performées ou actées par leur auteur même. C'est Gina Pane en personne qui s'allonge sur un lit d'acier placé au-dessus de bougies dans *The Conditioning* en 1973 – performance réactée par Marina Abramović dans *Seven Easy Pieces* – c'est Chris Burden qui se fait crucifier sur une Volkswagen pour *Trans-Fixed* en 1974, et Tehching Hsieh qui est resté enfermé dans une cage pendant un an pour sa première *One Year Performance* en 1978–1979, etc. Même si ce fait ne les rend pas obligatoirement autographiques au sens de Goodman, il constitue néanmoins un symptôme d'autographie.

Contrastant fortement avec cette sorte de performances, les performances dont l'auteur a prévu dès le départ qu'elles seraient performées par quelqu'un d'autre sont multipliées ces dernières années. Mais évidemment, ce n'est pas le fait d'être actée par quelqu'un d'autre que son auteur qui rend une performance graphique et, partant, plus facilement récurrente.

Mais ici il faut prendre garde que l'analyse technique ne nous fasse pas passer à l'étape d'un aspect plus important : cela fait partie du sens même du travail de Santiago Sierra par exemple de recourir à d'autres personnes, comme cela faisait partie selon Gina Pane du sens de son travail de s'infliger à elle-même des blessures. N'est pas sûr que Gina Pane aurait accepté que quelqu'un d'autre s'inflige des essures au nom et sous le titre de son travail... Même si des éléments existent d'ailleurs qui rendent possibles une lecture de son travail comme allographique (*art 21* n°2, mars-avril 2005, p.24-29).

Contrairement à une idée souvent répandue, la ligne de temps entre œuvre autographique et œuvre allographique ne coïncide pas avec celle entre occurrence unique et occurrence à occurrences multiples. La plupart des œuvres sont à l'origine de l'œuvre contemporaine «multiples», même celles où le nombre ou le tirage est «ouvert» (c'est-à-dire indéfini), et des œuvres autographiques. Cependant, nous devons appliquer la théorie de Goodman. À noter que seule la partie destinée à être proférée extérieure à une pièce de théâtre considérée par Goodman comme une partition (sur ce sujet également note 8). Lorsqu'il existe, on peut préférer considérer ses mises en scène comme de simples interprétations. Pourquoi nous parlons de partitions autographiques et non d'œuvres autographiques ? Il y a pourtant des raisons en ce que les œuvres de Tino Sehgal pourraient bénéficier de l'application des conditions d'attribution du label autographique que nous proposons plus loin, mais l'obstination de leur

nous permet d'économiser une recherche historique : comme les traits constitutifs d'une œuvre allographique doivent être notés dans ce que Goodman appelle une «partition», il suffit de vérifier qu'elle concorde bien avec cette dernière.

Certains s'étonneront peut-être que nous n'attribuons pas dès l'abord aux praticiens ou aux partisans du *reenactment* (ainsi qu'aux curateurs exposant des performances), la présupposition – peut-être erronée – que les performances qu'ils refont ou qu'ils exposent sont des œuvres allographiques. La possibilité de répéter une performance, pour l'exposer par exemple plusieurs jours de suite, et donc de multiplier ses occurrences ne présuppose-t-elle pas son allographie ? En vérité, il est tout à fait possible à une performance autographique de posséder de multiples occurrences⁴. Si je vais voir trois fois de suite le même spectacle, on ne peut décentrement pas me soutenir que j'ai vu trois mises en scène différentes. Or, le metteur en scène (ou le chorégraphe) n'a pas eu besoin obligatoirement de noter quelque part les indications de jeu qu'il a données aux comédiens ou aux danseurs pour qu'on puisse identifier sa mise en scène dans ses représentations successives. De plus, la continuité des représentations

semble constituer ici une condition de leur ré-identification manifestant par là même que les mises en scène (contrairement aux textes éventuels qu'elles mettent en scène) sont des créations *autographiques*⁵. En suivant une ligne de raisonnement parallèle, on pourrait ainsi soutenir que les performances de Tino Sehgal, compte tenu de leur mode de transmission, sont irrémédiablement *autographiques*. Pour authentifier (sinon identifier) une performance comme étant une performance de Tino Sehgal il faut que je remonte la chaîne de transmission orale qui la relie à Tino Sehgal en personne (ou que l'institution me garantisse que cette chaîne n'a pas subi de solution de continuité)⁶.

La pratique du *reenactment* ne presuppose donc nullement l'allographie des performances ré-actées. En revanche, les praticiens ou les partisans du *reenactment* instantiauteur sous-estiment probablement les différences qu'induit la nature (autographique ou allographique) d'une performance pour son *reenactment*. Même s'il est tout à fait possible à une performance autographique d'avoir une multitude d'occurrences, les conditions qu'elle pose à son *reenactment* sont beaucoup plus drastiques que celles posées par une performance artistique qui aurait réussi à se qualifier comme œuvre allographique. Le type de continuité que nous avons évoqué plus haut est en réalité fort contraignant et bien que la «reprise» d'une performance autographique soit toujours possible après l'interruption d'une série d'occurrences, elle ne peut se faire que si son auteur est toujours là pour la réinitier. Au contraire d'une photographie argentique dont il est quelquefois possible et autorisé de tirer une épreuve authentique à partir de son négatif bien après la mort de l'artiste, il semblerait qu'une performance autographique ne puisse pas survivre bien longtemps à la mort de son auteur.

Il paraît évident que dans la plupart des cas actuels de *reenactment* ces conditions ne sont pas réunies; et pour cause ! Dans ces cas, il faudra prouver ou bien que les performances en question peuvent être raisonnablement (ré-)interprétées comme des œuvres allographiques ou bien qu'il s'agit d'œuvres dérivées ou de simples reconstitutions. Ceci explique certainement le flottement dans la présentation qu'Abrahamovic a pu faire ou laisser faire des *Seven Easy Pieces*. D'un côté, on nous dit qu'elle essaie de partir des documents, ce qui oriente la lecture vers une forme de reconstitution⁷. De l'autre, on nous dit qu'elle ré-acte cinq performances séminales de ses pairs «les interprétant comme on le ferait d'une partition musicale». Ce qui laisse penser qu'Abrahamovic a une petite idée des pré-requis, exigés par l'orthodoxie goodmanienne, pour transformer un art autographique en art allographique.

auteur à limiter artificiellement les ayants droit à multiplier leurs occurrences.

7. Si Joseph Beuys et Gina Pane ne sont plus là pour dire ce qu'ils pensent de l'entreprise de Marina Abramović – et à fortiori pour identifier et authentifier ses *reenactments* de leurs performances – on serait curieux de savoir ce qu'en pensent Valie Export, Vito Acconci et Bruce Nauman. Précisons que les *reenactments* diffèrent en durée des pièces originales et ont tous été présentés dans le même format de sept heures.

8. On ne cite ici que le pré requis de non-ambiguité parce que c'est intuitivement le plus facile à comprendre. En vérité les pré requis de disjointure et de différenciation sémantiques sont tout aussi importants et ne sont pas plus respectés par les langages naturels ou discursifs. La raison pour laquelle les pièces de théâtre (hors didascalias) sont des quasi-partitions et non des scripts est qu'elles ont des émissions sonores articulées (les sons correspondants aux mots du texte) pour classes de concordance (or, hormis les cas rares d'homonymie, les sons de mots forment des classes de concordance disjointes).

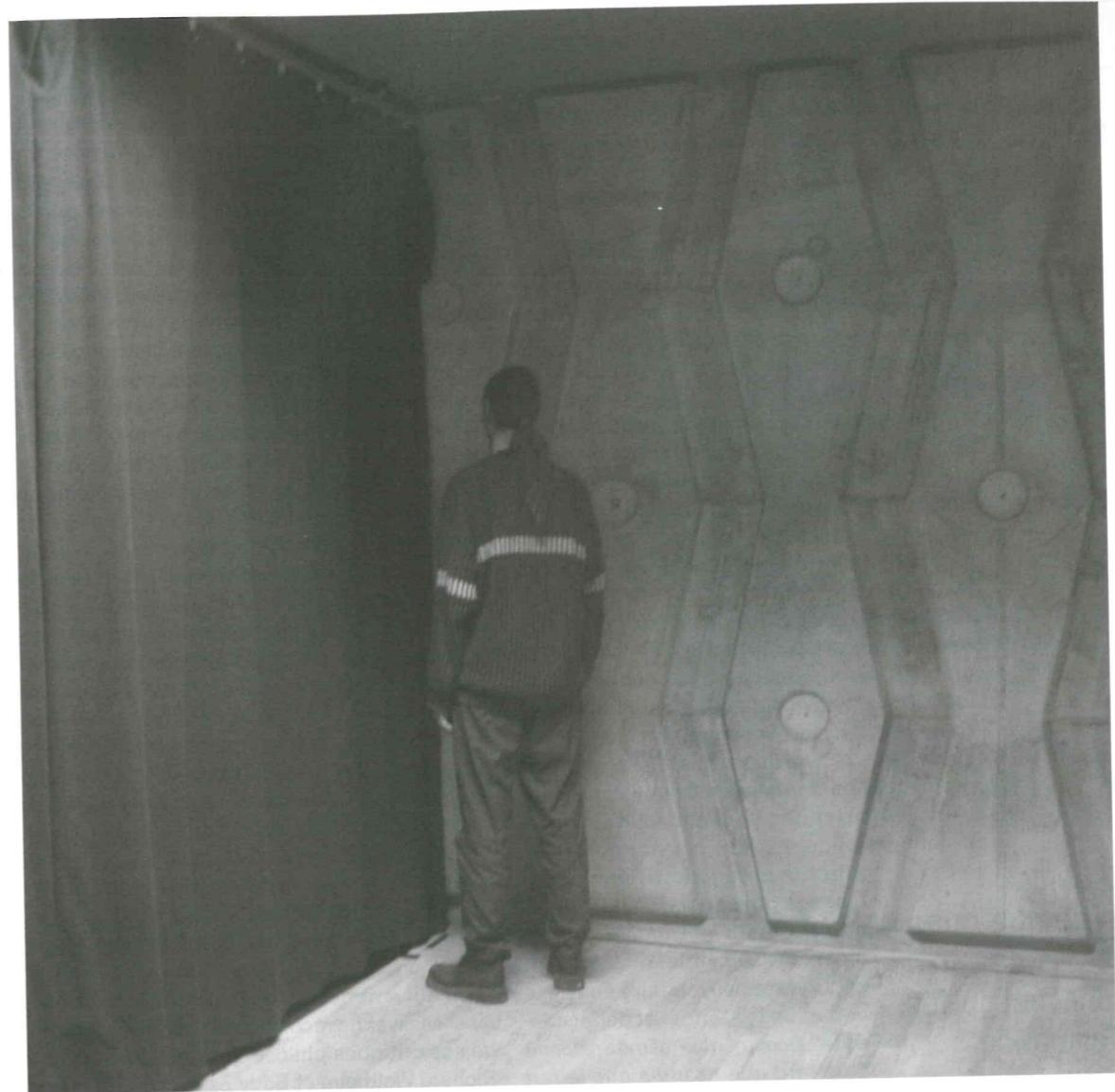
Là où les *Event scores* de George Brecht par exemple ont des actions ou des objets comme concordants.

On touche là le cœur de la difficulté technique de la notation dans les arts. Il faut organiser un domaine de référence en ensembles disjoints et articulés de phénomènes pour pouvoir le noter dans un système notationnel.

9. Réalisant le cauchemar de Goodman : en passant tour à tour et correctement d'un objet (par exemple : une table) à une étiquette avec laquelle l'objet concorde (par exemple : «table») puis à un autre objet concordant avec cette étiquette (par exemple : une table d'acier), puis de cet autre objet à une deuxième étiquette (par exemple : «chose en acier»), puis de cette deuxième étiquette à un troisième objet (exemple : une automobile),

«il se peut que nous passions d'un objet à un autre qui est tel qu'aucune étiquette dans la série ne s'applique aux deux».

10. Selon Goodman, pour que la partition soit la garantie de l'identité de l'œuvre il faut pouvoir la reconstituer à partir d'une exécution qui concorde avec elle. Dans le cas contraire, elle perdrait toute autorité. On peut penser que cette conception accorde trop peu d'autorité au script.



Santiago Sierra, *Person Facing into a Corner*, 2002. Vue de l'exposition *The Living Currency (La Monnaie Vivante)* au STUK, le 8 novembre 2007.
Curateur : Pierre Bal-Blanc. © Photo : Liesbeth Bernaerts, STUK Louvain.

Le cauchemar de Goodman

Mais qu'en est-il des performances qui ont eu historiquement recours à la notation ? Allan Kaprow pouvait distribuer des tracts exposant des «instructions» pour ses happenings. Et George Brecht écrivait des partitions (*scores*) le même mot que Goodman) pour ses events. Pourtant malgré le commun emploi du mot partition dans ce dernier cas, il serait assez simple de montrer que les partitions de George Brecht sont en fait au sens goodmanien des scripts et non des partitions. À la différence des partitions qui sont écrites dans des langues notationnelles excluant toute ambiguïté sémantique, les scripts sont écrits dans des langues dites «naturelles» (comme le français, l'anglais...) ambiguës⁸. Or, cette ambiguïté séman-