

soi-même ou un autre

n 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 taient performées ou actées par leur auteur même. C'est Gina Pane en personne ui s'allonge sur un lit d'acier placé au-dessus de bougies dans *The Conditioning* n 1973 – performance réactée par Marina Abramović dans *Seven Easy Pieces* – c'est hris Burden qui se fait crucifier sur une Volkswagen pour *Trans-Fixed* en 1974, est Tehching Hsieh qui est resté enfermé dans une cage pendant un an pour sa remière *One Year Performance* en 1978–1979, etc. Même si ce fait ne les rend pas obligatoirement autographiques au sens de Goodman, il constitue néanmoins n *symptôme* d'autographie.

ontrastant fortement avec cette sorte de performances, les performances dont uteur 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 être actée par quelqu'un d'autre que son auteur qui rend une performance lographique et, partant, plus facilement récurrente.

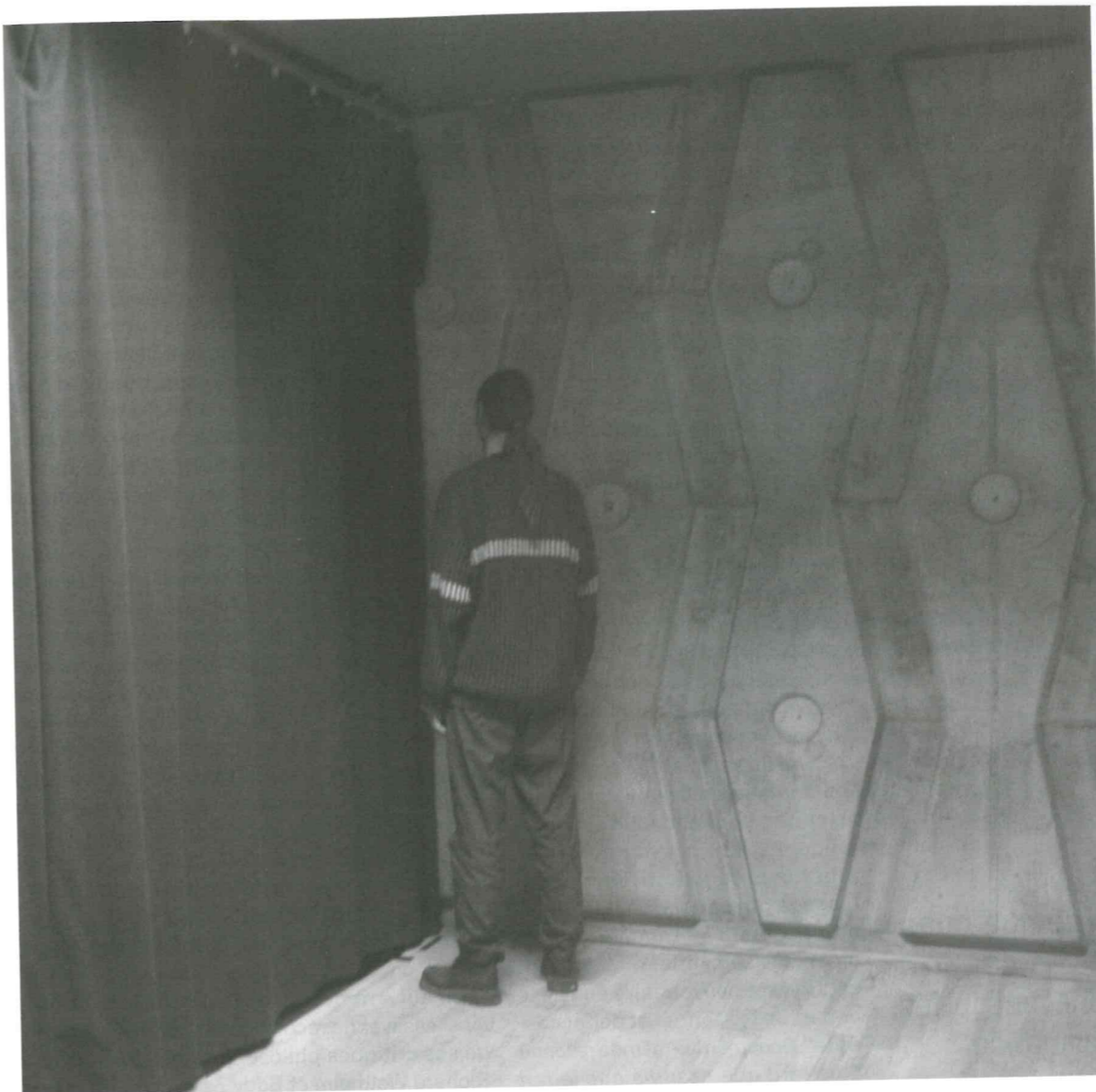
ais ici il faut prendre garde que l'analyse technique ne nous fasse pas passer à ité d'un aspect plus important : cela fait partie du sens même du travail de ntiago Sierra par exemple de recourir à d'autres personnes, comme cela faisait rtie selon Gina Pane du sens de son travail de s'infliger à elle-même 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 r ailleurs qui rendent *possibles* une lecture de son travail comme allographique : *art 21* n°2, mars-avril 2005, p.24-29).

ontrairement à une idée ivent répandue, la ligne de age entre œuvre autographique euvre allographique ne ncide pas avec celle entre vre à occurrence unique et vre à occurrences multiples. fait la plupart des œuvres on a coutume d'appeler dans ramp de l'art contemporain « multiples », même celles it le nombre ou le tirage est ouvert » (c'est-à-dire indéfini), t des œuvres autographiques. i, comme plus loin, nous *rapolons* la théorie de dman. À noter que seule la tie destinée à être proférée exte d'une pièce de théâtre considérée par Goodman ime une partition (sur ce sujet galement note 8). Lorsqu'un e existe, on peut préférer sidérer ses mises en scène me de simples *interprétations*. t pourquoi nous parlons de *tions* autographiques et non uvres autographiques. / aurait pourtant des raisons enser que les œuvres de Tino gal pourraient bénéficier de uplissement des conditions ribution du label allographique nous proposons plus loin, uit l'obstination de leur

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*<sup>5</sup>. 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)<sup>6</sup>.

La pratique du *reenactment* ne présuppose donc nullement l'allographie des performances ré-actées. En revanche, les praticiens ou les partisans du *reenactment* instantiatteur 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 auto-graphique 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 ques-tion peuvent être raisonnablement (ré-)inter-prétées 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'Abramović a pu faire ou laisser faire des *Seven Easy Pieces*. D'un côté, on nous dit qu'elle essaye de partir des documents, ce qui oriente la lecture vers une forme de reconstitution<sup>7</sup>. 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'Abramović a une petite idée des pré-requis, exi-gés par l'orthodoxie goodmanienne, pour *transfor-mer* un art autographique en art allographique.



Santiago Sierra, *Person Facing into a Corner*, 2002. Vue de l'exposition *The Living Currency (La Mannaie Vivante)* au STUK, le 8 novembre 2007. Curator : 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 langa-ges notationnels excluant toute ambiguïté sémantique, les scripts sont écrits dans des langues dites « naturelles » (comme le français, l'anglais...) *ambiguës*<sup>8</sup>. Or, cette ambiguïté séman-

tique les empêcherait de remplir parfaitement la « fonction primordiale » que Goodman attribue aux partitions : être l'autorité qui identifie une œuvre. Mais dans le cas de Brecht il y a plus ou pire. Plutôt que de simplement tolérer cette ambiguïté, ses « partitions » semblent encoura-ger l'utilisation créative de leur ambiguïté : pour le concert donné à partir de celles-ci lors du vernis-sage de son exposition au Museum Ludwig de Cologne en 2005, Larry Miller a ainsi « interprété » l'instruction « table » (contenue dans la « parti-tion » *Table*) en lisant la table périodique des élé-ments de Mendeleev. Ce qui pour un goodmanien orthodoxe manifesterait le caractère dangereu-sement flottant des scripts<sup>9</sup> et appellerait une condamnation similaire à celle que Goodman avait prononcée à l'encontre de certaines des « partitions » du maître de Brecht, John Cage<sup>10</sup>.

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 a 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 réquisit de non-ambiguïté parce que c'est intuitivement le plus facile à comprendre. En vérité les réquisits de disjoncture 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 didascalies) 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 garante 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.