

On sait que selon Goodman, le type de distinction est parfois impossible à faire dans l'œuvre picturale d'un tableau, et le schéma symbolique est considéré comme dense. Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action* (trad. fr. des deux premiers chapitres de *Object and Others Matters*, 1984) de l'éclat, 1996, p.50. Cf... ou dont la spécification intensionnelle, en s'inspirant de ce cas de la distinction de Binkley dans « «Pièce»: contre-théorie», trad. fr. in *Esthétique poétique*, Paris, Seuil, 1992. Pour un exemple de l'appropriation de la symptomatologie de Goodman par un philosophe connaisseur par ailleurs l'art de Danilo et l'excédant de la sophistication de l'ontologie de l'art, on pourra le chapitre 10 de David Vives, *Art as performance*, Ckwell Publishing, 2003. C'est-à-dire en clair, mais finalement, en ne servant plus le label graphique aux seules œuvres notées dans un langage non-ambigu, disjoint et isolé (sémantiquement et taxiquement), mais en éendant aux œuvres analysables en traits disjoints articulés.

En l'espace de quelques années, les cas de *reenactment* se sont multipliés, comme si la performance réparait sa conversion en art de répertoire

Richard Wollheim, *L'Art des objets* (1980), tr. fr. Aubier, 1994, p.153-160. Eddy M. Zemach, *La beauté de l'art* (1997), tr. fr. éd. Presses universitaires de Rennes, 2005, 89.

Other criteria

À juger la situation selon des critères goodmaniens, il semblerait que la performance ait quelque difficulté à devenir un art de répertoire. En effet les conditions de récurrence qui sont celles des performances autographiques semblent bien trop exigeantes pour favoriser des reprises variées et régulières (ce qui constitue précisément un répertoire) et semblent même interdire leur reprise indéfinie. Et quant à l'évolution d'une partie des performances vers l'allographie (qui faciliterait grandement la mise en place d'un répertoire), rien ne semble indiquer la moindre tentative de noter certaines performances autrement que par des *scripts* en développant un système notationnel rigoureux (comme le sont pour la danse la Labanotation et les systèmes qui en dérivent).

Mais il y a probablement quelque chose d'excessif dans la position de Goodman. Et il faudrait faire la part dans ses exigences de ses options philosophiques personnelles comme le nominalisme et sa conception de l'identité transitive. On peut ainsi vouloir sauver la distinction de Goodman sans forcément souscrire à l'extrémisme épistémologique et ontologique de son auteur. On a vu que pour qu'une œuvre (et l'art dont elle relève) puisse être allographique, il faut pouvoir noter ses

propriétés constitutives dans un langage qui satisfait à des réquisits excluant notamment toute ambiguïté sémantique. Mais avant cela, il faut pouvoir faire en elle le départ de l'essentiel et de l'accessoire.¹¹ Goodman lui-même a reconnu plus tard que « *tandis que le fait de disposer d'une notation est ordinairement ce qui constitue un art comme allographique, le simple fait de disposer d'une notation n'est une condition ni nécessaire ni suffisante*. Ce qui est nécessaire, c'est que l'identification d'une œuvre ou d'une instance d'une œuvre soit indépendante de l'histoire de sa production; une notation codifie, autant qu'elle le crée, un tel critère indépendant. »¹² Or, si elle le codifie autant qu'elle le crée, c'est que le partage entre propriétés identificatoires et propriétés accidentelles avait déjà été plus ou moins établi par la pratique. Même si cette déclaration relativement tardive dans l'œuvre de Goodman reste marginale et se trouve, pour cette raison, rarement prise en compte, elle constitue une concession exceptionnelle ainsi que l'indication d'un chantier tant pratique que théorique. Car elle suggère que l'attribution ou non du label allographique à une œuvre pourrait ne pas seulement faire suite à l'examen philosophique du système

symbolique dans lequel sa partition serait déjà écrite, pour savoir si celui-ci satisfait bien à tous les réquisits des systèmes notationnels, mais pourrait sanctionner au moins à titre provisoire l'évaluation critique d'œuvres qui bien que non écrites présentent un ensemble articulé de traits phénoménaux ou conceptuels. Ce qui semble déjà être le cas de beaucoup de pièces performantes (si on veut bien désigner par là ce sous-ensemble des œuvres performantes qui se caractérisent par un statement relativement transparent¹³). Si la proposition consiste par exemple à exposer dans le coin d'une pièce un demandeur d'emploi payé durant le temps de son exposition au salaire minimum, la proposition peut bien être notée dans un script plutôt que sur une partition (ou même ne pas être notée du tout...) sans rien perdre de son articulation. Le schéma symbolique n'est pas syntaxiquement dense, le détail de la pose adoptée n'ayant de toute évidence aucune importance. Et son ambiguïté sémantique est parfaitement encadrée : nous avons tous une idée claire de ce sur quoi elle porte. Ce qui ne l'empêche pas, bien au contraire, d'être riche de sens (contrairement à une simple provocation) et de pouvoir susciter des interprétations variées. Cette pièce de Santiago Sierra, *Person Facing into a Corner* (2002), a, de facto, déjà fait couler beaucoup d'encre. Cela fait déjà longtemps que nous avons appris à nous passer ou à élargir la symptomatologie esthétique de Goodman. Même les plus goodmaniens d'entre nous ont lu Danto¹⁴...

En suivant cette suggestion¹⁵, on pourrait ainsi essayer de réconcilier Goodman avec deux de ses critiques philosophes les plus féroces : Richard Wollheim et Eddy Zemach. Pour le premier : les critères d'identité des œuvres sont esthétiquement pertinents dans la mesure où ils appartiennent à la théorie de l'artiste et affectent ainsi la manière dont cet artiste conçoit son travail, quand même cette théorie ne réussirait-elle pas à les imposer¹⁶. Pour Eddy Zemach : « *Les conditions d'identité sont évaluatives, car l'identité personnelle d'une chose est la préservation de son essence, et ce qui est essentiel relève de l'évaluation (...) Pour discerner l'identité d'une œuvre, nous avons besoin de la sensibilité d'un critique, pas de l'arrogance d'un philosophe* ».¹⁷

Frédéric Wecker

Quelques actualités de la performance

Annie Vigier et Franck Apertet (Les gens d'Uterpan)

assis|debout|couché

16 mars 2009 de 15h30 à 16h30
au Centre National de la Danse

Parterre

date et le lieu non encore communiqués
Réservation obligatoire : festival-clandestin@mouvement.net
Dans le cadre du Festival Clandestin organisé par la revue Mouvement

[la pièce qui porte le nom et l'adresse du lieu où elle se produit]

3 avril 2009
Lieu annoncé au dernier moment, Londres.
Dans le cadre de *Paris Calling, A Franco-British season of performing arts*

%

13 avril
au Confort moderne, Poitiers

Jeux W

le 25 février à 19h30 puis tous les derniers mardi du mois
aux Laboratoires d'Aubervilliers
41 rue Lécyer, 93300 Aubervilliers
01 53 56 15 99

En galeries

Tino Sehgal *This Situation.*

du 31 janvier au 7 mars 2009
à La Galerie Marian Goodman
79 rue du Temple, Paris 3e
Tél. : 01 48 04 70 52
www.mariangoodman.com

Julien Bismuth dans le cadre de *Les Continents incontournables*

2 performances
11 mars et 19 mars 2009
à la Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois
36 rue de Seine, 75006 Paris
Tél. : +33 1 46 34 61 07
www.galerie-vallois.com

Marina Abramović *Irrésistible*

Du 10 février au 30 avril 2009
à la Galerie Serge Le Borgne
108, rue Vieille-du-Temple, 75003 Paris
Tél. : +33 1 42 74 53 57
www.sergeleborgne.com

En institutions

Plateaux - New Positions in International Performing Arts

du 23 avril au 3 mai 2009
au Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt
Waldschmidtstraße 4
60316 Frankfurt am Main, Allemagne
Tél. : +49 (0) 69 / 40 58 95-20
www.mousonturm.de

Performing Art Forum *An exchange of knowledge in the Springmeeting*

du 10 au 15 avril 2009
15 Rue Haute 02820 St Erme Outre et Ramecourt
<http://pa-f.net>

Festival de création contemporaine

Directeur artistique : Bernard Blot
au Centre Pompidou
Galerie Sud et Espace 315
du 21 octobre au 23 novembre 2009
Dates à confirmer