

Oh Chris, my hero !...

l'expérimentation du corps par Chris Burden

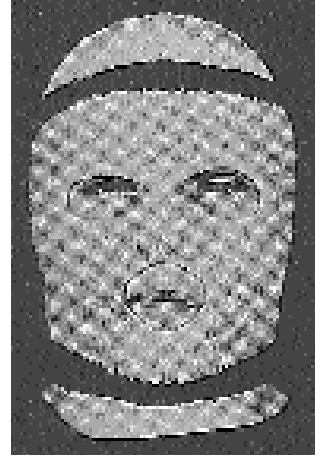
J é r ô m e M a i g r e t

C é c i l e P e r c h e t

« Les religions jadis demandaient le sacrifice du corps humain ; le savoir appelle aujourd'hui à faire des expériences sur nous-mêmes, au sacrifice du sujet de connaissance. »¹

À partir des années soixante et essentiellement pendant les années soixante-dix, la tendance artistique aux États-Unis comme en Europe prend des orientations différentes du schéma classique atelier-galerie-musée, en réaction contre le système du marché de l'art, par une attitude anti-commerciale et anti-institutionnelle. Le *body art*, art d'expérimentation corporelle, comme l'art conceptuel ou le *land art* qui apparaissent au même moment, a une activité créatrice de lien social et ne se préoccupe plus de produire un objet abouti et vendable. Pour la première fois dans l'histoire de l'art, l'artiste se risque à la blessure et à la mort. Des prouesses techniques sans précédent (armement nucléaire, industrialisation, conquête de la Lune...) font s'interroger l'homme à la fois sur sa grandeur et sa petitesse et confrontent sa propre identité à une conscience cosmique nouvelle. Ainsi apparaît ce que l'on pourrait définir être une crise liée au sens du corps. Le *body art*, sous forme de performances ou d'actions ouvertes au public, apporte un renouvellement de l'imagerie du corps. Le corps devient une réalité transfigurée, sondée, triturée, mystifiée selon les différents artistes. Les uns et les autres s'infligent de la douleur afin de démontrer que la véritable douleur intolérable pour un être humain est celle imposée au corps par un ordre social. Si certains *performers* ont une action extrême essentiellement liée à l'automutilation (Gina Pane, Stelarc...), à l'acte suicidaire (Schwarzkogler) ou en référence à un vécu personnel (Hermann Nitsch)², Chris Burden, lui, met en scène son corps face aux oppressions sociales et politiques.

Dans une société américaine sur-médiatisée, l'actualité du monde constituée d'événements cruels et violents se trouve banalisée. La



Chris Burden,
You'll Never See my Face
in Kansas-City, 1971

1 – Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Hommage à Jean Hyppolyte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 170.

2 – Pour ne citer brièvement que quelques exemples, lors de performances de l'ordre de l'automutilation, Gina Pane se lacère la paume des mains, Stelarc se suspend par la peau avec des crochets. L'acte suicidaire est testé par Schwarzkogler quand il tente de se jeter par une fenêtre. Quant à Nitsch, il construit son travail de performances à caractère sacrificiel autour d'événements qu'il a vécus et qui l'influencent : la mort de sa femme dans un accident en est un exemple.



Roland Topor, 1976

3 – « *Mon travail examine la réalité. En élaborant des situations aberrantes, il fonctionne dans une réalité supérieure, à un niveau différent. Je vis pour ces instants-là. Je ne pense pas essayer de me suicider. Je pense que mon travail est une sorte d'enquête, comme tout art.* » Cité par Chantal Pontbriand, « Corps dérégulés », *Parachute*, n° 80, hiver 1995, p. 39.

4 – Franck Perrin, « Une administration de l'extrême urgence », in *Chris Burden*, Paris, Bloc Notes éditions, 1995, p. 12.

5 – Cité par Timothy Martin, « Trois hommes et un bébé : avec Burden, Kelley et McCarthy, balancer le canot de sauvetage », in *Hors limites. L'art et la vie 1952-1994*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994, p. 271.

violence est ainsi culturellement admise et subie au quotidien. Chris Burden refuse la passivité qu'il observe chez ses concitoyens, et tente de la révéler par des positions artistiques extrêmes sur lui-même. La mort devient une expérience de la vie et nous rapproche des limites du tolérable. Par le champ du corps, il explore les aspects sociaux, politiques, économiques et technologiques de la société. Ses actions sont simples et sans artifice, avec un minimum de moyens, elles sont efficaces. Chris Burden ne travaille jamais strictement sur le corps mais avec le corps pour rendre le réel : « *My art is an examination of reality. By setting up aberrant situations, my art functions on a higher reality, in a different state. I live for those times. I don't think I am trying to commit suicide. I think my art is an inquiry, which is what all art is about.* »³

Pour permettre cette prise de conscience, il se réapproprie l'ordinaire en le retournant contre lui-même. Il se projette dans une situation de martyr des temps

modernes par des exploits en pure perte. Conscient de son impuissance face à cette folle machine qu'est la société, il s'implique dans des combats, des corps-à-corps presque dérisoires ou ratés d'avance. Ses actions engagées dans la physique d'une confrontation (violence auto-infligée) le portent au rang de nouveau héros. Il est le « *paratonnerre de la violence collective* »⁴.

Dans un centre d'art en Californie, le 19 novembre 1971 à 19 h 45, Burden reçoit une balle de 22 long rifle dans le bras gauche, tirée par un ami à cinq mètres de lui. Comme à son habitude, il utilise un micro-scénario pour cette performance « *Shoot* ». Il essaie de comprendre pour et par lui-même les forces qui président à nos mouvements : « *Je voulais que ces choses soient réellement là pour qu'il soit impossible de se faire des illusions à leur sujet [...] Quelque part quelqu'un s'est fait volontairement tiré dessus pour voir ce que cela donnait.* »⁵ Il cherche à rendre le réel par l'horreur banalisée ; à démystifier certains choix et à supprimer le romantisme de certains symboles, par diverses expérimentations dans les limites physiques du supportable.

Chez Chris Burden, l'œuvre existe exclusivement dans la performance, occasion pour lui de vivre une vérité en propre. Ses explorations liées au corps le mènent à développer différentes orientations dans sa recherche.

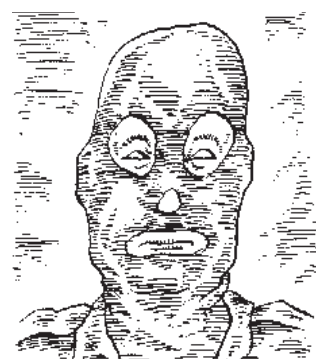
Comme pour « *Shoot* », d'autres actions examinent à la fois l'intensité de la douleur et la résistance physique à cette douleur : pour « *Through the Night Softly* » (1973) il rampe sur quinze mètres de verre brisé, les mains dans le dos ; pour « *Back to You* » (1974) des volontaires lui plantent des punaises en acier dans le corps, la scène est présentée en direct au public new-yorkais par des téléviseurs. Parfois, la finalité de ce genre d'exercices est le moment précis où son corps ne peut plus résister. Lors de « *Velvet Water* » (1974, à Chicago), où il tente de respirer l'eau d'un lavabo, l'expérience se termine lorsqu'il s'évanouit au bout de cinq minutes – on coupe les caméras.

Burden explore également le domaine de la résistance physique par le principe de l'inertie. En 1974, à la galerie Hansen Fuller à San Francisco, il s'assied sur une chaise placée sur un socle pour la pièce « *Sculpture in Three Parts* », un écriteau indique : « *Je serai assis sur cette chaise à partir du 10/09/1974 à 10h30 jusqu'à ce que j'en tombe* ». Des photographes se relayent, attendant sa chute. Il tombe au bout de 43 heures, on trace à la craie le contour de son corps, il écrit au centre le mot « *Éternellement* ». Cette relique reste visible jusqu'à la fin de l'exposition, le 21 septembre. Même l'inertie devient une réaction : il se couche dans un lit pendant 22 jours, sans bouger ni communiquer (« *Bed Piece* », 1972).

Pour ce type d'expérience, Chris Burden décide parfois de provoquer des dénouements à ses performances autres que sa chute. Pour « *Doomed* » (1975, Museum of Contemporary Art, Chicago), préparé à rester indéfiniment couché sous une plaque de verre, il attend l'intervention de l'équipe du musée qui n'est pas au courant de l'aspect essentiel de cette pièce. 45 heures et 10 minutes plus tard, le conservateur lui glisse un récipient d'eau sous la vitre et met fin à l'œuvre sans le savoir. Ici, la finalité de son travail ne dépend plus de lui, il en appelle à la participation de l'autre par ce type d'agression passive.

Parallèlement à la notion d'inertie, Burden développe le concept de présence/absence de son corps et de sa disparition. Lors de « *White Light/White Heat* » (1975), chez son galeriste Ronald Feldman à New-York, il s'allonge sur une plate-forme triangulaire située à trois mètres du sol, de telle façon qu'il ne puisse voir personne et que personne ne puisse le voir, pendant 22 jours, le temps de l'exposition. Il est à ce moment à la fois présent et invisible, les visiteurs dupés ne percevant de cette exposition qu'une plate-forme blanche dans un angle de la galerie.

Il se produit parfois de manière visible mais totalement anonyme, crée un jeu sur ce concept comme pour « *You'll Never See My Face in Kansas City* » (1971), où pendant tout son séjour dans cette ville, son visage est dissimulé. Dans un premier temps, il est caché derrière un panneau à la galerie Morgan, puis recouvert d'une cagoule



« Avez-vous vu ces hommes ? », Rémi, 1995

6 – Chris Burden, « Chris Burden Album 1971-1994 », in Frank Perrin, *Chris Burden, op. cit.*

le temps de sa visite à Kansas City : « *J'ai disparu de la circulation pendant trois jours sans avoir laissé d'indication à quiconque. Pendant cette période, il a été impossible de me localiser.* »⁶ (« *Disappearing* », 22-24 décembre 1971).

À l'inverse des expérimentations physiques, Burden joue de son absence. Cette performance ne fonctionne que grâce à l'annonce préalable de sa disparition dans la presse. L'artiste dématérialise pour un temps son propre corps et fonctionne ainsi dans une logique anti-esthétique.

À travers ces différentes situations, on observe chez Burden l'utilisation de son corps en de nombreuses métaphores, il devient un véritable « *punching-ball* » social. En même temps, il est objet de re-symbolisation : corps-machine, corps-TV (« *CB-TV* », 1975), corps-hippie (« *I became a Secret Hippie* », 1971), corps-voiture (« *B-Car* », 1975), objets du quotidien devenus indispensables pour chacun d'entre nous, icônes des temps modernes, ainsi manipulés et démythifiés. Son corps acquiert des « *devenirs spécifiques* ».

Pour « *Trans-Fixed* » (1974), il ne fait plus qu'un avec une voiture sur laquelle il est crucifié (le moteur tournant à pleine vitesse crie à sa place). La notion de la mort est toujours présente dans son travail mais n'est surtout pas à aborder comme une finalité attendue en soi. Elle ne serait que le fruit d'un accident. Lors de ses performances comme cette crucifixion, Burden prend soin de ne pas se mutiler irrémédiablement. Les pointes sont plantées en des points précis de la main. Comme un sportif de haut niveau, il suit de longues préparations physiques et psychologiques avant chaque intervention.

Le corps est un objet de lutte contre ce qui circule par les médias, Chris Burden se place délibérément dans une position de martyr contemporain. Lorsque Michel Journiac touche aux tabous sacrés en distribuant au public parisien du boudin fabriqué avec son propre sang (« *Messe pour un Corps* », 1969)⁷, il se transforme en offrande. Son corps est ainsi ouvert aux autres et se propage par l'autre. Le corps de Burden, lui, devient un objet « paratonnerre » de la violence de l'autre, il reçoit pour l'autre : « *Une des choses que j'ai apprises de ces expériences, est que les hommes ont vraiment besoin des autres hommes...* »⁸

Les performances de Burden sont des mises en relation entre lui et le public. Elles obligent à lui-même et à tout le monde de faire face à l'erreur humaine et à la réalité, parfois même dans l'urgence. Elles provoquent chez le public et les institutions qui l'invitent une sensation de malaise. L'autre, souvent dupé, devient parfois voyeur, parfois complice ou collaborateur et ne sait jamais s'il doit intervenir ou réagir sur ce qui lui est présenté. Dans le cas de « *Doomed* », sa participation décisive est attendue sans qu'il le sache, ce qui crée une situation inconfortable.

7 – Michel Journiac, « *Messe pour un corps* » (1969), performance, Paris, Galerie Daniel Templon.

8 – Chris Burden cité par Jean-Christophe Royoux, « Joseph Beuys, Chris Burden », *Galleries Magazine*, n° 61, octobre 1994, p. 108.

Chris Burden, seul au courant du dénouement prévu, devient responsable de la prise de risques que ses actions entraînent. On lui a souvent reproché d'avoir dépassé les limites de l'acceptable, lors de « 747 » (1973) quand il tire avec un revolver sur un Boeing dans le ciel de Los Angeles. Pour se défendre, il prétend ne pas avoir tiré en direction de l'avion, ce qui met en doute la crédibilité de cette œuvre.

D'un point de vue plastique, le corps est le premier volume à disposition pour l'artiste. C'est une sculpture en propre. Quand Stelarc, par exemple, se coud les extrémités (bouche, yeux...) et se suspend le corps par des hameçons, il aborde le *body art* par des préoccupations essentiellement plastiques et esthétiques⁹. Burden, lui, lorsqu'il dénonce les problèmes sociaux qu'il observe, entretient en même temps une relation entre le corps et la sculpture. Il joue avec les forces (tensions, équilibre, attraction...), éléments constitutifs de l'objet-sculpture. L'œuvre en tant qu'objet est mise en cause. La dé-matérialisation de l'art des années soixante-dix à travers le *body art* s'opère par la sculpture de soi¹⁰.

Chris Burden, né à Boston, Massachusetts, en 1946, vit et travaille à Los Angeles, Californie.

9 – Voir plus loin, dans ce même numéro de *Quasimodo*, l'entretien entre Stelarc et Jacques Donguy.

10 – Cf. Michel Onfray, *La Sculpture de soi. La morale esthétique*, Paris, Grasset, 1993.

Jérôme Maigret
Cécile Perchet