

MUSÉES SANS GRAVITÉ

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



Présentation du FRAC-Artothèque

Le FRAC et l'Artothèque du Limousin ont fusionné pour créer le FRAC-Artothèque du Limousin au 1er janvier 2015.

Il rassemble ainsi plus de 6000 œuvres dans ses collections (FRAC, Artothèque, Faclim), organise des expositions, des actions culturelles (visites, ateliers, cours d'histoire de l'art, lectures...), et des projets en partenariat. La collection de l'Artothèque est accessible au prêt pour les particuliers, les collectivités et entreprises à travers quatre relais sur le territoire régional (Limoges, Tulle, Guéret, CIAP de Vassivière).



Contacts : Pour prendre rendez vous, pour une visite d'exposition, un projet pédagogique ou bien faire venir des œuvres en classes ; veuillez contacter le service des publics.

Tel. : 05 55 45 18 20

Gilles Baudry, médiateur culturel:

animation@fracartothequelimousin.fr

A contacter pour les visites commentées pour les scolaires (collèges, lycées, enseignement supérieur), également pour le public en situation de handicap et du domaine social.

Alexandra Morin, médiatrice culturelle :

mediation@fracartothequelimousin.fr

A contacter pour les visites commentées pour les jeunes publics (école maternelle jusqu'à la 6ème) et le public famille.

Olivier Beudet, responsable du service des publics :

publics@fracartothequelimousin.fr

A contacter pour tous les projets pédagogiques, les formations, l'abonnement artothèque.

INFORMATIONS PRATIQUES :

FRAC-Artothèque du Limousin (www.fracartothequelimousin.fr)

Site Coopérateurs - espace d'exposition

Impasse des Charentes F-87100 Limoges

Visites commentées sur rendez-vous du lundi au vendredi :

9h / 12h30 – 14h / 18h

Horaires d'ouverture tout publics de mardi à samedi :

14h / 18h, sauf jours fériés.

MUSÉES SANS GRAVITÉS

Exposition du 27 janvier au 20 mai 2017

- Vernissage : jeudi 26 janvier 2017

17h : présentation de l'exposition à la presse et aux amis du FRAC-Artothèque du Limousin par Yannick Miloux, commissaire de l'exposition, directeur artistique du FRAC-Artothèque du Limousin, Abdelkader Damani, commissaire de l'exposition, directeur du FRAC Centre-Val-de-Loire, Gilles Rion, commissaire associé, chargé de la programmation territoriale pour le FRAC Centre-Val-de-Loire.

- Lectures de l'exposition : de 18h30 à 19h30

Jeudi 9 mars 2017 par Gilles Rion, commissaire associé de l'exposition, chargé de la programmation territoriale pour le FRAC Centre-Val de Loire.

Jeudi 6 avril 2017 par Yannick Miloux, commissaire de l'exposition, directeur artistique du FRAC-Artothèque du Limousin.

- Rencontre :

Jeudi 20 avril 2017 de 18h30 à 19h30 : avec Alexandre Bohn, directeur du FRAC Poitou-Charentes.

- Nuit Des Musées :

Samedi 20 mai 2017, ouvert de 20h à minuit visites commentées à 21h et à 22h30.

- Visite commentée chaque samedi à 15h ou sur rendez-vous au 05 55 45 18 20

En 2017, de nouveaux dispositifs de médiation sont au rendez-vous.

Pour le jeune public nous avons imaginé :

- un *kidzine* (document de visite alliant jeux, paroles d'enfants...)
- une *kidbox* (ensemble de livres et de jeux à manipuler en lien étroit avec l'exposition en cours).

Un nouveau dispositif de médiation a été développé pour les groupes scolaires (écoles primaires et collèges).

S'appuyant sur l'usage de talkie-walkie, il engage les élèves à observer les œuvres pour les décrire aux camarades qui tentent, de leur côté, de les dessiner avant de vérifier leurs hypothèses face à l'œuvre. Alliant une approche ludique et collective, l'enfant est vivement engagé dans un processus de découverte et d'observation.

Pour les collégiens et lycéens, nous proposons également une médiation participative où nous stimulons l'analyse et l'expression orale des élèves face à l'œuvre.



SOMMAIRE

I- DECOUVRIR L'EXPOSITION	6
II- APPROFONDIR L'EXPOSITION	8
1- Le musée	8
2- Utopie muséale	10
3- Mobilité du musée	14
4- Musée portatif	19

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

Un musée, de fait, est sans lieu. Un musée n'est pas de son lieu. Il est un champ de mobilités. Mais à l'image-même de ce qu'il « garde » – l'œuvre d'art – il définit à l'infini des lieux et leurs narrations. Un musée est fondamentalement « sans gravité ». Il résiste à la gravitation. Et c'est cet hors-sol qui lui donne la hauteur nécessaire à l'accomplissement de ces missions. Il serait bien erroné de continuer à scinder ainsi la mobilité des pensées et celle des corps. Il est temps de s'affranchir du dilemme extramuros / intramuros. En effet, dans ses murs, le musée est tout autant hors de lui, qu'il est à l'extérieur de sa peau en quête de lui-même : une incarnation permanente, comme on dit une « création permanente » (Robert Filliou).

Fruit d'une collaboration entre le Frac Centre-Val de Loire et le FRAC-Artothèque du Limousin, L'exposition Musées sans gravité présente un ensemble d'œuvres d'artistes et d'architectes qui s'envisagent comme des dispositifs expérimentaux de distorsion de la création contemporaine.

Plus particulièrement, l'exposition témoigne de l'introduction dans le champ de l'architecture et de l'art contemporain de deux modalités de diffusion qui tentèrent – et tentent aujourd'hui encore – de révolutionner l'Institution en renouvelant la relation entre l'œuvre et le public : la reproduction d'œuvres d'art d'une part, et la conception de dispositifs mobiles de diffusion d'autre part.

Le nouveau rapport à l'œuvre initié par ces deux champs de recherche bouleverse radicalement l'espace d'exposition. *La boîte en valise* de Marcel Duchamp, le mobilier de Joe Scanlan ou encore le classeur documentaire des performances de Chris Burden sont des musées portatifs qui intègrent la reproduction comme constitutive de l'œuvre. *Le musée imaginaire* (1947) d'André Malraux – *Museum without walls* dans sa version anglaise – est lui-même un projet architectural dont l'ambition imposait la forme du livre illustré, avant que ne s'y frotte le sculpteur-architecte Pierre Székely. Les projets d'architectures itinérantes pour des bibliothèques (Ionel Schein), des théâtres (Pascal Häusermann, Justus Dahinden), des espaces d'exposition (Antoine Stinco, Patrick Bouchain) ou pluridisciplinaires (Peter Cook) expérimentent de nouvelles relations entre le public et l'œuvre. Car tout projet de diffusion suppose la projection d'un espace organisé, réel ou abstrait, où se déroulera la rencontre sensible avec le public. Et si la reproduction et l'itinérance d'une œuvre d'art confinent à un rapport éphémère et dématérialisé, l'une et l'autre appellent à une architecture de l'évanescence et du mouvement, ouverte au possible ignoré : des musées sans gravité.

Abdelkader Damani, Directeur du FRAC Centre Val-de-loire

APPROFONDIR L'EXPOSITION

Le musée

Définition Le musée, de son origine antique à nos jours, a pour vocation d'être un lieu de partage de la connaissance et de la « beauté ». Pour cela, il acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de plaisir.

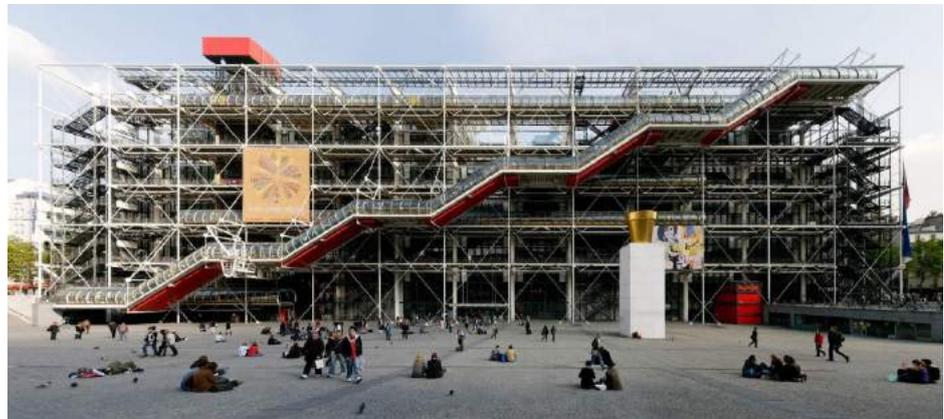
Bref historique On date le premier musée au III^{ème} siècle avant Jésus-Christ, dans le palais d'Alexandrie d'Egypte. Ce lieu placé sous l'autorité d'un prêtre comprenait entre autres une bibliothèque, un amphithéâtre, des salles de travail, des jardins et un observatoire.



Bibliothèque d'Alexandrie, Egypte
Architectes : Snøhetta, Craig Dykers, Christoph Kapeller, Kjetil Thorsen
1988

À partir du XIV^{ème} siècle jusqu'à son épanouissement dans la Renaissance, grâce, entre autres, aux découvertes de vestiges antiques, on voit apparaître dans les classes aisées de la société un fort attrait pour les collections d'œuvre d'art privées. Il faut attendre la Révolution pour qu'apparaisse en France le musée public en tant que conservatoire. Le décret de l'Assemblée nationale de 1793 transforme les collections royales du Louvre en Muséum central des arts. Quelques années plus tard, le décret de 1801 prévoit la création de 15 musées dans 15 villes de province, gérés par les municipalités, afin d'irriguer le territoire français. Au XIX^{ème}, en lien avec les progrès technologiques de l'industrialisation, le musée prend un nouveau tournant, à la fois conservateur du témoignage du passé et également représentant des artistes vivants.

Du XX^{ème} jusqu'à nos jours, le musée est devenu un espace protéiforme, toujours axé sur sa fonction de collecte et de découverte, mais en y ajoutant une action sociale. Le musée s'imagine devenir un lieu de vie et d'échange pour tous. Il est alors porté par une volonté de démocratisation culturelle.



Parvis du Centre Pompidou
Architectes : Renzo Piano & Richard Rogers
(projet n°493)
1971

Utopie muséale

« Le musée transforme l'œuvre en objet. » - André Malraux, *La Métamorphose des Dieux*, 1957.

Un musée présente un ensemble de contraintes techniques, il doit à la fois protéger et conserver les œuvres tout en les présentant au public. De nombreux architectes ont tenté de relever ce défi en proposant des projets architecturaux réalistes ou bien totalement utopiques. Ils y associent parfois des problématiques sociétales telles que l'accessibilité de la culture aux différents publics ou bien en portant un regard écologique...



Pierre Székely

Musée imaginaire audio-visuel André Malraux

Maquette : plâtre, bois

1964-1974

Architecture
Sculpture Pierre Székely, nous propose une adaptation formelle du « Musée Imaginaire » rêvé d'André Malraux. Il s'agit d'une maquette réalisée en plâtre sur un socle gravé en bois. Székely était proche de l'architecture sculpturale : mouvement architectural qui voulait se démarquer du fonctionnalisme de l'après guerre par des formes sculpturales, voir biomorphiques. Le projet du « Musée imaginaire audio-visuel André Malraux » avait pour objectif de déployer « en grandeur nature et monumentale les richesses réunies des trois arts plastiques » sous la forme de projections : « Une collection de diapositives en couleurs reproduisant les chefs d'œuvre de l'art du passé et

du présent peut être entreprise actuellement sans difficulté technique et avec relativement peu de moyens matériels. » Székely répondait alors aux contraintes de stockage et de conservation des œuvres liées au musée puisque les œuvres exposées étaient des diapositives, des reproductions presque immatérielles. Le sculpteur propose une architecture où les expériences du visiteur se multiplieraient en exploitant le potentiel offert par la reproduction audiovisuelle : projections individuelles ou collectives, en plein air ou en intérieur, nocturnes ou diurnes, de détails ou de l'ensemble de l'œuvre simultanées, multidirectionnelles, accompagnées de textes ou de musique... Székely souhaitait que ce projet soit réalisé à Paris la « Capitale des Arts ». En 1972, il sera naturalisé français par André Malraux.



Guy Rottier

Musée école, Nice

Encre, peinture et crayon de couleur sur papier

1989

Collection Frac Centre – Val de Loire

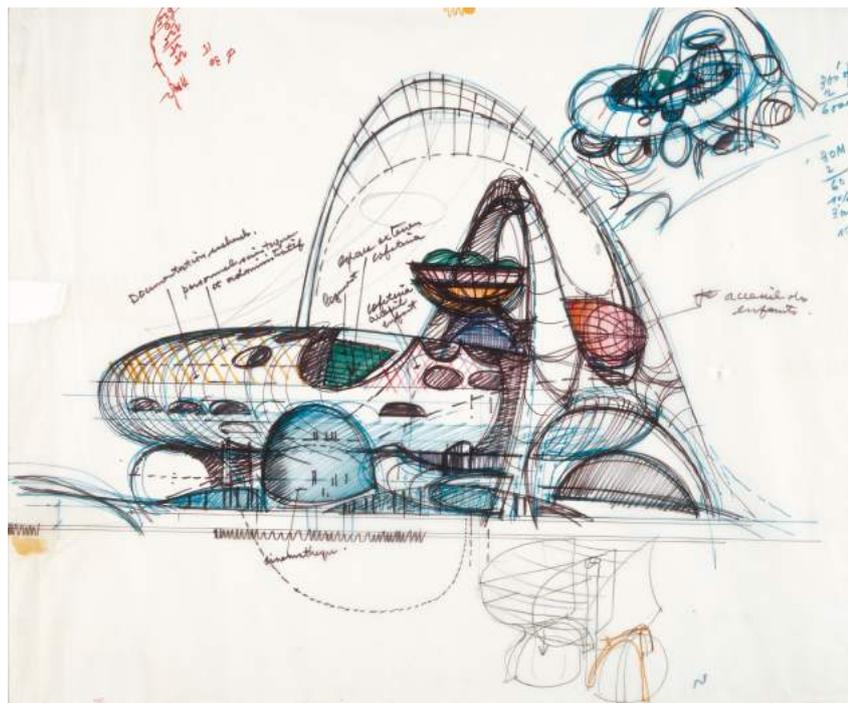
Depuis les années 1950 et jusqu'à sa disparition en 2013, Guy Rottier s'attacha à réinventer la ville et la maison au travers de projets audacieux, pensés au plus près des besoins

Une redéfinition du musée

des hommes et soucieux de préserver l'environnement. En 1989-1990, Guy Rottier conçoit avec Yves et Arthur Rottier, un musée pour l'Ecole de Nice, groupe d'artistes niçois (Ben, Venet, Arman, Raysse, Pinoncelli, etc.) qu'il fréquente à partir de 1965. À l'instar de ses projets de maisons enterrées, le musée est implanté sous le sol du jardin Albert premier, le long de la promenade des Anglais à l'embouchure du Paillon et de la Méditerranée, "au croisement de tous les chemins des Niçois, des touristes, des artistes et de tout ce qui anime la ville". Le programme prévoyait entre autre : une entrée en forme de fermeture éclair ; une "salle au colonne de lumières", espace aveugle éclairé naturellement par des puits de lumière ; une galerie des périscopes qui, par un jeu de miroirs, permet au paysage d'entrer dans le musée et inversement ; un théâtre de pleine air en hommage à la compagnie des Vaguants et qui reprend le projet de théâtre de verdure imaginé en 1968 pour la fondation Maeght à Saint Paul de Vence ; enfin un musée sous-marin accueillant des œuvres de l'Ecole de Nice. Pour ce dernier, Rottier explique : " En cas de grande crue du Paillon, une partie des œuvres d'art sera rejetée à la mer, constituant le premier musée sous-marin et permettant le renouvellement des idées de l'Ecole de Nice ?"

Architecture-
sculpture
organique

En 1971, Chanéac participe avec Claude et Pascal Häusermann au concours international pour la construction du Centre *Beaubourg*, rebaptisé depuis *Centre Georges Pompidou*. Le projet de Chanéac est diamétralement opposé à celui des lauréats Renzo Piano et Richard Rogers, inauguré en 1977. Le projet de Chanéac se déploie sur l'ensemble de l'esplanade, autour d'un plan d'eau, de grands volumes courbes de tailles variées, opaques ou transparents, et imbriqués les uns dans les autres. Chanéac imagine une structure organique complexe à partir d'un arc jaillissant et d'un arc enveloppant. L'architecte défend une architecture « sculpture et paysage », « palpitante, riche et complexe en opposition radicale avec une philosophie architecturale qui veut créer des volumes très neutres pour s'effacer devant les œuvres qu'elle abrite ». Œuvre en tant que telle, elle peut, selon Chanéac, « déclencher des expérimentations audiovisuelles » et générer des utilisations multiples et inattendues.



Chanéac
Centre *Beaubourg*
Coupe A-B

Dessin : Encre, feutre et crayon de couleur sur calque
1974

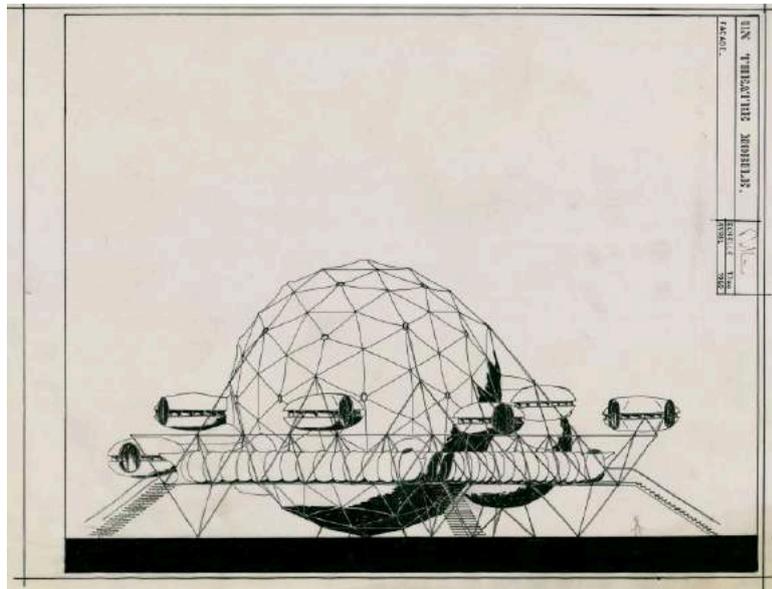
Collection FRAC Centre – Val de Loire

Mobilité du Musée

A partir de la fin XIX^{ème} siècle jusqu'à nos jours, de nombreux modules mobiles, extensions des musées, ont émergé afin de pouvoir faire rencontrer l'art et la connaissance aux publics éloignés des institutions culturelles situées dans les grands centres urbains. On cite fréquemment le projet d'Alexander Roinashvili, photographe géorgien, comme première tentative de musée mobile. Il créa en 1887 une sorte de caravane où il exposait ses photos et allait dans des villes tout comme Astrakhan, Saratov ou Saint-Pétersbourg.

Grace aux progrès des réseaux routiers et du développement des technologies de l'industrie de l'automobile de l'après guerre, de nombreux muséobus sont apparus, surtout dans les domaines scientifiques et techniques, aux Etats-Unis avant de s'exporter en Europe. Le « Travelling Trailside Museum » du Muséum d'histoire naturelle de Cleveland en 1947 est un exemple emblématique. Il s'agit d'un bus contenant une partie des collections du musée afin de toucher le milieu rural et les banlieues de la ville.

Dans les années 50, la question de la mobilité est au centre des préoccupations architecturales. En contestation de l'architecture moderniste qui « fige » les bâtiments, Yona Friedman expose dans son manifeste de 1958 « L'architecte mobile » pour la première fois les principes d'une architecture mobile et qui est évolutive et définie par les usagers.

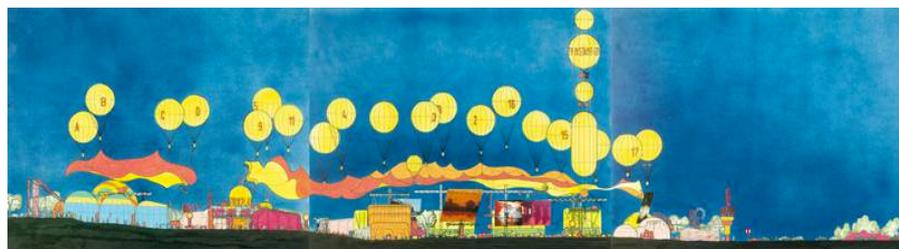


Pascal Häusermann
Théâtre Mobile, 1969-1971
Collection FRAC Centre-Val de Loire

Architecture modulaire Le théâtre mobile de Pascal Häusermann est un exemple d'architecture mobile. Ce bâtiment était démontable en quelques heures et pouvait s'installer sur tous les terrains. Il a notamment été conçu pour flotter sur le lac Léman et assurer les représentations à Genève, Lausanne, Evian, ect... Il était composé de deux cellules sphériques, placées à deux mètres cinquante du sol, autour desquelles gravitent des microcellules. L'armature était composée de tubes métalliques emboîtés les uns dans les autres, et recouverte d'une voilure en plastique opaque. La sphère principale, haute de dix-sept mètres, abritait la salle de spectacle, les galeries, un foyer-bar et les entrées. La seconde, de quinze mètres de haut, contenait la scène. Autour des sphères, un vide de 2,50 mètres permettait aux acteurs et aux techniciens de déambuler ; douze cellules en carton, satellisées sur les sphères, servaient de loge. Le public pouvait être assis au centre, dans des baignoires circulaires et amovibles et ainsi assister à des spectacles sur une scène pouvant prendre dix-neuf configurations différentes. Construit à Thonon, le *Théâtre mobile* fut transporté et monté à Saint-Herblain, puis à Courbevoie pour les représentations. Le théâtre fut détruit après la disparition de Patrick Antoine et la séparation de la troupe, en 1971.

Ville nomade

Instant City est un projet de ville nomade élaboré par le mouvement architectural Archigram. Ce mouvement architectural développe une architecture sans fondation, purement théorique, et se concrétise principalement par la parution d'une revue d'architecture. *Instant City* développe l'idée d'une « métropole itinérante », un package qui s'infiltrerait provisoirement dans une communauté. Cette ville superpose, le temps d'un instant, de nouveaux espaces de communication à une ville existante : un environnement audiovisuel (des mots et des images projetés sur des écrans suspendus) s'associe à des objets mobiles (des ballons dirigeables avec des tentes suspendues, des capsules et des mobile-home) et à des objets technologiques (des grues à portique, des raffineries, des robots) pour créer une ville de consommation d'informations, destinée à une population en mouvement. *Instant City* est une ville instantanée qui arrive sur un site, crée un événement et ensuite disparaît, signifiant ainsi que l'architecture peut ne pas être construction et n'être qu'événement, action dans le temps présent. *Instant City* est aussi l'une des premières architectures de réseau, 25 ans avant l'Internet : réseau d'informations, flux, vecteur, rassemblant des fragments urbains dispersés. Elle est un scénario qui, une fois mis en acte, est soumis à une réécriture, celle de tous ses habitants qui vont l'animer. *Instant City* n'a donc aucune forme fixe, aucun préalable. Elle témoigne d'une représentation impossible, celle d'une ville qui n'a pas d'existence en soi, qui n'est qu'un incident dans le temps et dans l'espace. Dialectique entre permanent et transitoire, mobile et éphémère, *Instant City* incarne l'utopie d'une architecture libérée de tout ancrage, d'une ville volante et aérienne et transforme l'architecture en situation, en environnement réactif. L'architecture s'y donne à la fois comme objet de consommation et création d'un environnement artificiel.

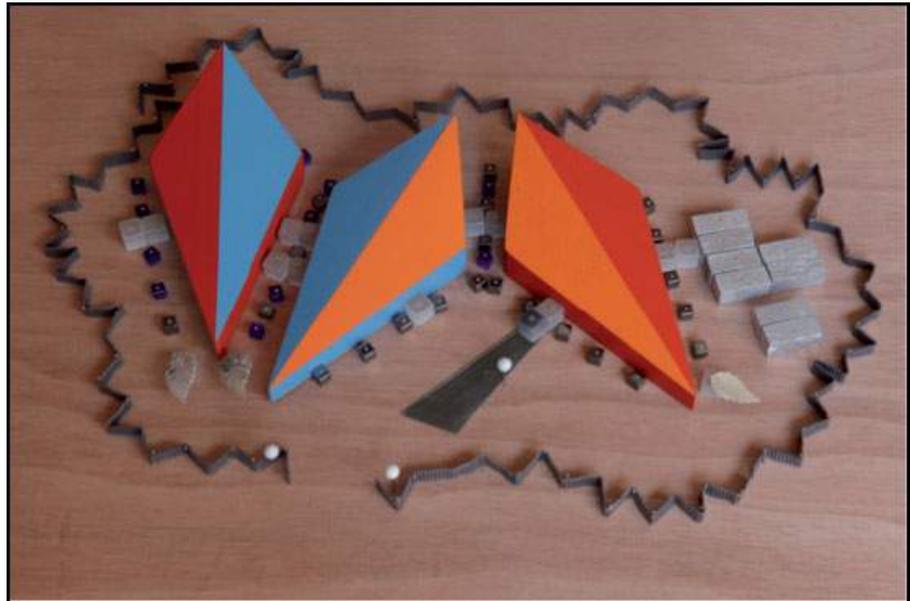


Peter Cook (Archigram)

Instant City in a Field Long Elevation

Sérigraphie, encre sur papier, 1969

Collection FRAC Centre-Val de Loire



Patrick Bouchain
Centre Pompidou mobile
Maquette
Collection FRAC Centre-Val de Loire

Musée mobile Le projet architectural du Centre Pompidou mobile, très récemment acquis par le FRAC Centre – Val de Loire, évoque les dispositifs mis en place actuellement par les structures culturelles pour faciliter la rencontre à l'œuvre. Lancé en 2011, le Centre Pompidou mobile est un musée itinérant conçu pour offrir à tous les publics, et notamment aux personnes les plus éloignées de la vie culturelle, la possibilité d'une rencontre avec les chefs-d'œuvre de l'art moderne et contemporain. L'objectif du Centre Pompidou mobile était de se déplacer au cœur des territoires difficilement couverts par l'offre culturelle traditionnelle. Il entendait favoriser une large diffusion et médiation du patrimoine culturel en offrant à tous ceux qui le désirent la possibilité d'un rapport direct avec les œuvres. Dans l'esprit des chapiteaux forains et des cirques ambulants, l'architecte Patrick Bouchain a conçu un espace de 650 m² qui s'organise autour de plusieurs modules juxtaposés. Légère et flexible, cette structure peut s'adapter à tous les lieux sans nécessiter d'implantation permanente ou de lourds investissements. Ce dispositif original devait permettre au Centre Pompidou mobile d'exposer le meilleur de la collection permanente du musée parisien. Selon Patrick Bouchain, l'arrivée de « ce petit musée modulable, transformable, mobile doit être une joie

pour les populations locales. C'est un morceau du Centre partant sur les routes de France. » L'exposition inaugurale du Centre Pompidou mobile intitulée « La couleur », présentait des œuvres majeures des plus grands maîtres de l'art moderne, de Léger, Braque, Matisse, Picasso, Calder... ainsi qu'une installation de l'artiste contemporain Olafur Eliasson. Son voyage commença à Chaumont (en Haute- Marne) en octobre 2011 puis poursuivit sa route jusqu'en 2013 à Cambrai, Boulogne sur Mer, Libourne, Le Havre et Aubagne. Pour des raisons budgétaires, l'aventure du Centre Pompidou mobile se termina en septembre 2013.

Musée portatif

Les artistes ont également réfléchi à la mobilité et à des dispositifs de présentation de leurs œuvres. Que ce soit pour répondre à des contraintes de mobilités, par exemple l'œuvre *La boîte-en-valise* de Marcel Duchamp qui lui permettait de présenter ses œuvres lors de ses différents voyages. D'autres artistes ont utilisé différents supports de présentations, que ce soit des livres ou bien des objets pour conserver la trace d'une œuvre immatérielle, d'une action ou bien d'une performance, comme le classeur de Chris Burden présenté dans l'exposition.



Mathieu Mercier

Fac-similé de l'édition de 1968 de *La Boîte-en-valise de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*

Collection FRAC Limousin

La boîte-en-valise En 1936, Marcel Duchamp (1887-1968) se lance dans la conception de son œuvre *La-Boîte-en-valise*, qui va s'achever en 1941. C'est une boîte en carton contenant des répliques miniatures de ses propres œuvres : 69 photos, fac-similés ou reproductions de tableaux, collées sur chemise noire. C'est une boîte qui se déploie pour pouvoir être présentée au public. La particularité de cette œuvre est de mêler des originaux mais aussi des reproductions. Jusqu'en 1968, sept versions de *La-Boîte-en-valise* ont été réalisées (de la « série A » à la « série

G »). Marcel Duchamp décrit lui-même ce qu'il souhaite accomplir à travers cette œuvre en 1935 : « Je veux faire quelque chose, un album d'à peu près tout ce que j'ai réalisé ». Mathieu Mercier, lauréat du Prix Marcel-Duchamp en 2003, voue un véritable intérêt pour l'artiste à tel point qu'il a acquis l'une de ses œuvres. Cela fait six ans que Mathieu Mercier travaille sur une réédition de *La-Boîte-en-valise*, en collaboration avec la famille Duchamp. Il a eu accès à la « série G » de l'œuvre qui se trouve au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Pourtant, Mathieu Mercier déclare, dans *Le Quotidien de l'Art* n°933, ne pas connaître précisément cette œuvre et n'avoir rencontré que peu de gens ayant conscience de ce qu'il y avait dedans. *La-Boîte-en-valise* de Mercier est éditée sous la forme d'un livre–objet. Le critique d'art et spécialiste de Duchamp, Bernard Marcadé, trouve l'idée brillante : « En concevant un livre au même format que la boîte d'origine, en s'en tenant à la restitution exacte de tous les éléments, en mettant en abyme les procédures de reproduction mises en œuvre par Duchamp, Mathieu Mercier n'opère aucune effraction¹ ». L'œuvre de Mercier est éditée à 3 000 exemplaires. Le projet de l'artiste est de permettre à un large public d'avoir sa propre *Boîte-en-valise*, d'où un prix qui se veut accessible. A travers cette initiative, l'œuvre de Marcel Duchamp continue d'être largement diffusée.

L'art comme événement

L'art n'est pas une essence qu'on pourrait définir : c'est un champ ou un domaine dans lequel, suivant les époques, on range différents types d'artifices ou de conduites. Dès le début du siècle les arts visuels ont subi la contagion du théâtre: les soirées Futuristes de Marinetti dès 1910, les soirées Dada de Raoul Hausmann et Kurt Schwitters au début des années vingt étaient des événements éphémères, publics et souvent provocateurs. Dans les années soixante l'habitude s'est peu à peu installée d'utiliser des termes anglo-saxons pour désigner cette forme d'art, bien qu'elle ne fut pas exclusivement anglo-saxonne : on parla d'*Events* [événements], de *Happenings* [quelque chose qui se passe] ou de *Performances* [du verbe anglais *to perform* : réaliser, accomplir]. John Cage (dès 1952) et Allan Kaprow, qui figurent parmi les fondateurs du mouvement Fluxus, sont les initiateurs du genre aux USA. Parce que la critique d'art aime classer et mettre en ordre, on a

¹ *Le Figaro*. Article de Béatrice de Rochebouet. 14/12/2010.

inventé un sous-ensemble de la catégorie Performances, l'Art Corporel ou *Body Art*, qui désigne plus spécifiquement ceux qui mettent en scène leur propre corps au cours d'actions éphémères. Très présent en Europe avec le groupe des Actionnistes Viennois, ce courant a deux représentants majeurs aux Etats-Unis : Vito Acconci et Chris Burden. Né en 1946 à Boston, ce dernier est actif en Californie depuis 1971.



Chris Burden

Chris Burden: 71-73

Classeur noir regroupant 53 photographies, dont 8 en couleur, 25 commentaires dactylographiés et 1 croquis
Collection FRAC Limousin

Archiver la performance

Le portfolio de Chris Burden acquis par le FRAC (il s'agit d'un ensemble de photographies légendées, signées et tirées à cinquante exemplaires) retrace les performances accomplies par Burden entre 1971 et 1973. Il convient d'en décrire sommairement quelques-unes pour donner une idée de leur nature : *Five Days Locker Piece*, 26-30 avril 1971 : Burden reste enfermé cinq jours d'affilée dans un casier de vestiaire à l'Université ; *Shoot*, 19 novembre 1971 : Burden se fait tirer dans le bras une balle de 22 long-rifle ; *Bed Piece*, 18 février-10 mars 1972 : Burden passe vingt-deux jours dans un lit installé au milieu d'une galerie d'art ; *Deadman*, 12 novembre 1972 : Burden s'allonge sous une bâche au milieu d'un boulevard, derrière un feu clignotant, au bout d'un quart d'heure, il est arrêté par la police (il sera relaxé par le tribunal qui se déclarera incompetent) ; *747*, 5 janvier 1973 : Burden tire à balles réelles sur un Boeing 747.

On comprend que chaque action, pour Burden, est un flirt avec le danger, ce que Bataille aurait appelé une «expérience des limites» : limites de sa propre résistance à la souffrance, à la peur, à la folie, limites de la tolérance de la société ou du public lorsque de tels événements se produisent publiquement (ce n'est pas toujours le cas). Il y a dans ces actes masochistes une dimension de nostalgie religieuse : le recueil de photographies (qui attestent que cela a bien eu lieu) est une sorte de manuel laïque de flagellation. Chez l'artiste : *burden* signifie en effet en *anglais fardeau*... Tout se passe comme si l'art offrait dans les sociétés avancées un recours possible à des pratiques expiatoires qui ne peuvent plus être imaginées dans un autre contexte (sinon criminel ou pathologique) mais dont peut-être la nécessité n'a pas disparu - la conjonction de la performance et de la souffrance volontaire est assez fréquente, et on la retrouve en France avec Gina Pane escaladant une échelle hérissée de lames de rasoir, ou avec les actionnistes autrichiens pataugeant dans les viscères d'animaux. Les tortures de Burden ont ceci d'assez spécifique par rapport à leurs homologues européennes d'être très froides - jusque dans le ton policier et télégraphique du récit qu'il en fait - radicales, et de frapper durablement les imaginations sans recours à un spectaculaire inquiétant. ²

² Didier SEMIN, FRAC Limousin, 1989-1995 : « deuxième époque », 1996