

ETC



## ***Le tir* de Chris Burden, regard d'Orphée et meurtre de Caïn**

Isabelle Hersant

Number 71, September–October–November 2005

Fable et fabulations (2)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35224ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

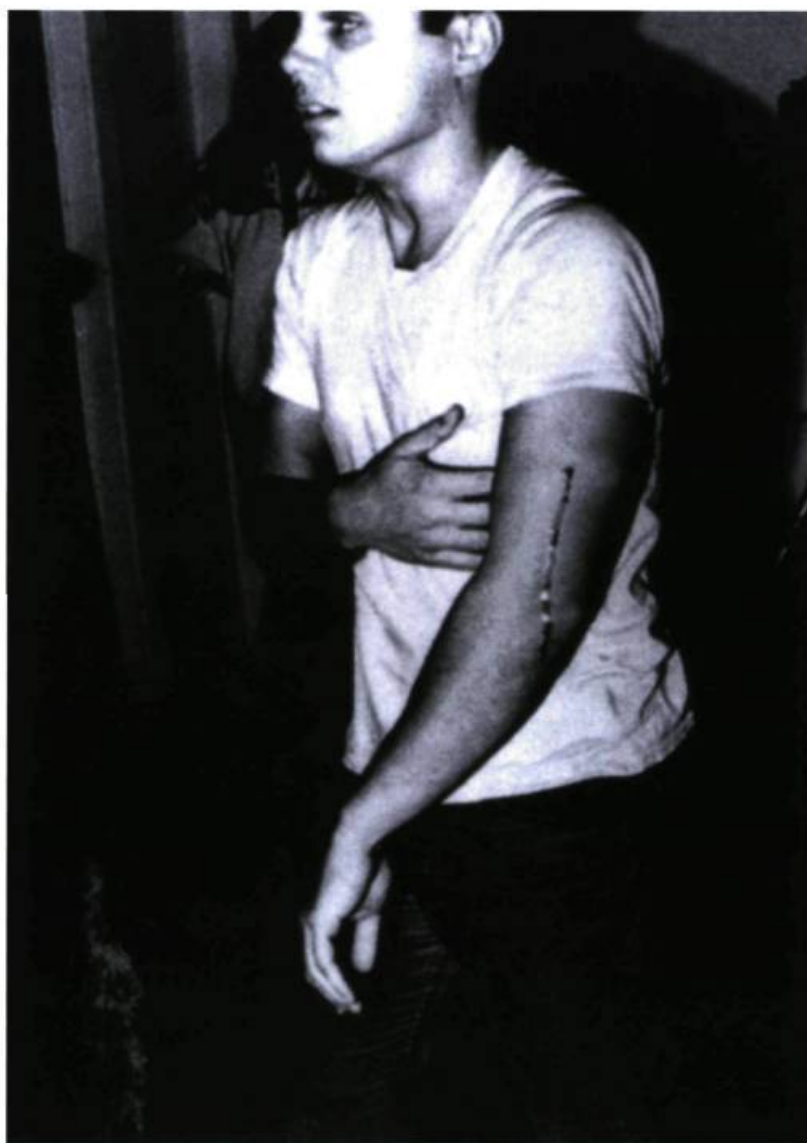
0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Hersant, I. (2005). *Le tir* de Chris Burden, regard d'Orphée et meurtre de Caïn. *ETC*, (71), 38–41.



ART ET VIES DÉÇUS

## LE TIR DE CHRIS BURDEN, REGARD D'ORPHÉE ET MEURTRE DE CAÏN

l'action se passe le 19 novembre 1971 au F Space, Santa Ana, Californie<sup>1</sup>. Face à un petit groupe convoqué pour l'occasion, Chris Burden, un étudiant en art, se tient debout contre un mur éclairé. Devant lui, l'un de ses amis, celui à qui il a demandé d'en faire sa cible vivante. La carabine *22 long rifle* est tenue à une distance d'à peine cinq mètres de son corps immobile par le tireur, qui vise en essayant d'effleurer seulement la peau. Mais la balle pénètre dans le bras et, manquant l'os de justesse, ressort de l'autre côté. Sous le regard tétanisé du public, Burden a réalisé *Shoot*. Œuvre de quelques minutes qui le propulsera en un temps record sur la scène internationale comme elle s'est inscrite, au regard de l'histoire, en paradigme de la performance et du body art.

« L'art, c'est la vérité de la fiction », affirmait Nietzsche. Fixée dans nos mémoires à l'instar du *Tir* dont elle a l'impact, la formule se transforme néanmoins pour devenir performative dès lors que l'artiste s'incorpore en tant qu'œuvre. Mais plus encore, à rejouer la violence de la société au péril de sa propre vie, Burden réalise cet instant nietzschéen où l'art se révèle comme étant à la fois le voile et le déchirement du voile. C'est-à-dire l'illusion, ou ce que l'œuvre comme mise en scène du réel recèle de leurre miroitant, en tant qu'elle est fabrication d'apparence. Et la mise à nu de l'illusion, ou ce que l'œuvre comme scène du réel comporte de savoir brut, en tant qu'elle est manifestation de sens. Dès lors, si « la vérité de la fiction » se rencontre dans cet écart entre surface et fond, n'est-ce pas que de ce dernier, puits ou inters-

tice, s'est d'abord constituée la fable, fonds commun de l'humanité et fondation même de la fiction d'où se comprend la structure de l'art ?

Présence invisible mais lumineuse puissance, ainsi fait-elle le socle d'où retentit *Shoot*, performance in vivo qui n'entretient certes aucun lien avec ce qu'elle est de forme. Ou plus exactement, de genre rivé à la forme narrative puisque le récit qui organise la fable résulte de l'imaginaire comme fabrique de personifications, elles-mêmes conduites selon une logique d'actions linéaires dont toute monotonie répétitive est annulée par le jeu des transformations ; arbre devenant voix sans corps ou monstre devenant reflet d'or, lequel jeu fait de l'action sans relief le lieu accidenté de la dévastation, sublime tremblement entre l'effroi et l'enchantement. Et tandis que ce procédé traduit la possibilité réalisée pour l'homme de transformer son destin dans l'invention d'un réel qui dépasse les bornes du vécu, c'est à vivre réellement cet instant que Burden, dos au mur et face à l'ami qui le vise, outre-passe les limites de la réalité à l'intérieur desquelles l'homme ne peut se transformer. À l'intérieur desquelles, autrement dit, l'homme ne peut franchir les bornes de la condition humaine qui le soumet.

Aussi, dès l'Antiquité, Ovide l'aura-t-il mis en évidence avec l'un des plus longs poèmes jamais écrits<sup>2</sup> : toutes les fables parlent de métamorphoses, expression s'il en est d'un désir de transcendance à travers celui de perpétuelle renaissance. Aspiration mythologique du cœur de Dionysos, conservé et adoré après la mort d'où il ressuscita<sup>3</sup>, volonté philosophique d'un dépassement de l'humain vers le surhumain, pour reprendre Nietzsche dans l'enjeu de l'existence face à la vie. Fabuleux désir, donc, que celui de l'existence à accomplir au prix de la vie à transgresser, voici qu'avec Burden il se cristallise dans la fulgurance des quelques minutes l'exposant en pleine lumière, lui-même devenant le récit qui le met en scène. Car s'il est unique et extraordinaire, le réel (artistique réel) ainsi vécu sur la scène de la mise à mort, elle est aussi multiple qu'ordinaire, la réalité (sociale réalité) précisément mise en scène aux fins de ce réel qui l'extrait de son contexte.

Se définira dès lors comme militant ou engagé l'art que produit l'artiste incarnant, à travers son propre corps, le corps social asservi à une violence quant à elle sans transcendance. N'était que *Shoot* se situe par-delà la réalité où tend à se contenir un tel art en tant qu'il a, par définition, la réalité pour propos. C'est-à-dire pour fin, là où la réalité qu'est ici la vie mise en jeu est moyen. Opérant la transposition d'une aventure imaginaire en expérience vécue, c'est elle qui transforme l'œuvre en épreuve au-delà du réel car inconcevable comme réel. Et dans cette dimension de l'impensable qu'il incorpore, que nous

« raconte » l'artiste sinon ce même désir de l'homme auquel le Phénix donne un autre nom.

Désir non de mort mais au prix de la mort, puisqu'il est celui de la vie qui renaît de ses cendres, ainsi se désigne-t-il sous l'espèce de l'allégorie par le réel, figure propre à l'art radical qu'initie Burden avec cette œuvre emblématique<sup>4</sup>. Soit l'allégorie hors allégorisation d'où se réalise la métamorphose du fait sociologique qu'il met en question. Exceptionnalité du second issue de la banalité de la première, celle-ci, réalité (sociale) pourtant présentée par la performance, disparaît néanmoins sous le réel (artistique) qui la transforme pour faire surgir la violence du surhumain de sous la violence faite à l'humain.

Avec la balle tirée dont nul renversement de l'œuvre arrêtera la course, se produit donc la métamorphose de la violence qu'elle dénonce. La pure destruction de la vie devenant représentation du mortel danger d'exister, c'est le récit métahistorique du désir de vaincre le destin de l'humanité déchue qui se rejoue avec *Shoot*. Devant le public statufié comme face à la Méduse dont le regard est surmonté des serpents qui la coiffent, la réalité de l'acte s'est transformée en fable du réel.

\*\*\*

« Frappé une seconde fois par la mort de son épouse, Orphée resta figé de stupeur, comme celui qui fut pris de peur en voyant les trois cous du chien infernal, dont celui du milieu était enchaîné : la terreur ne l'abandonna pas qu'il n'eût auparavant changé de nature, son corps s'étant pétrifié ; comme aussi Olénos qui prit sur lui la faute d'une autre et voulut paraître coupable, et, comme toi, ô malheureuse Léthæ, trop confiante dans ta beauté : cœurs jadis étroitement unis, roches aujourd'hui que porte l'humide Ida. »  
Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre X<sup>5</sup>

\*\*\*

Envoyée aux enfers par la mort, Eurydice est la femme d'Orphée, que cette disparition plonge dans le désespoir. Tant et tant que les dieux, touchés par sa souffrance, l'autorisent enfin à partir la chercher dans les entrailles de la terre. Mais ils l'avertissent : si jamais Orphée la regarde une seule fois sur le chemin du retour, Eurydice mourra sur le champ et, cette fois, sans espoir de regagner la vie. Ayant donc risqué la sienne à chacune des épreuves effroyables qui ponctuent le chemin de l'aller, voici que parvenu au terme du voyage d'où il revient avec l'objet de son amour, Orphée commet l'irréparable. Aussi, non seulement a-t-il perdu Eurydice pour toujours mais il est coupable à tout jamais et de cette mort et de son malheur, comme d'avoir aimé puisque son amour a tué.



Entre le pouvoir mortel du regard qui transperce l'être et le regard par quoi se comble le trou du manque, tel est le sort de celui qui transgresse l'un et l'autre pour garder les deux. N'ayant pas renoncé à l'amour pour lequel il s'expose à la mort, Orphée ne peut cependant pas renoncer davantage à ce qui le détruit. De sorte qu'amené sans autre issue devant la charge d'une faute qu'il n'a toutefois pas commise pour autant qu'aimer n'est pas une faute, le personnage fictif assume plus encore l'homme existentiel auquel *Shoot* donne ce corps réel dont, à lui seul, l'impact vaut pour celui d'une histoire imaginaire qui déploierait ses prodiges. Car non seulement Eurydice, comme femme d'Orphée, symbolise-t-elle à la fois la part de soi que l'existence conduit à devoir perdre, voire la vie elle-même dont l'existence peut faire enjeu, tel que le signifie Burden. Mais en deçà de l'histoire, c'est plus encore au texte que vient maintenant se superposer l'œuvre suspendue à la trajectoire d'une balle, comme le mythe d'Orphée est suspendu à la direction d'un regard.

Comme la mort d'Eurydice, la vie de Burden ne tient plus qu'à un fil. Et de même qu'à l'instant où là il se rompt, ce lien de l'amour partagé devient celui de l'entière culpabilité de l'un qui l'unira désormais sans réciprocité à l'autre, ici, à l'instant où il pourrait se rompre, ne devient-il pas celui par lequel l'artiste « prit sur lui la faute d'une autre et voulut paraître coupable » ? Soit la faute de la société dont il se charge en encourageant la mort pour dénoncer sa violence ; et dont il fait tenir le rôle à l'ami qui le vise, remettant ainsi entre ses mains le fil ténu. Lien qui, nous pouvons le penser, l'unira dès lors comme aucun autre à cet homme, son semblable que Burden, *voulant paraître coupable*, a pourtant rendu seul responsable de sa mort possible. Car « vérité de la fiction », tel est ce lien d'amour – lien du partage – qu'en lui se rejoue aussi la culpabilité – lien de la part. Soit ce qui met la nature de l'amour en péril puisqu'à la radicale différence de celui-ci, la culpabilité se trouve nécessairement assignée à l'un et non à l'autre de ceux-là mêmes qu'elle unit. Ou encore : puisqu'à se caractériser comme une et indivisible, la culpabilité demeure hors échange, installée à l'opposé de l'amour dont elle est menace de destruction.

« Je vous amène la peste » dira Freud à la société bourgeoise de Vienne appelant de tous ses vœux le « métapsychologue » qu'elle avait jusque là tenu dans le dédain. Acide remerciement par anticipation du Juif bientôt chassé de son propre pays, et sombre avertissement en temps réel quant à la nature des « guérisons miraculeuses » qu'il obtenait. Car « la peste » en question n'était autre que le subconscient

déterminé plus tard par Lacan comme inconscient<sup>6</sup>. Soit la cave métaphorisée par le philosophe Bachelard revisitant la maison comme lieu non de vie mais d'existence. Et où l'espace laissé aux rats et à l'obscurité converge en effet avec ce dont prévenait Freud : l'empire du monde psychique qui ne se gagne pas comme un royaume attendant sa princesse. Lieu du crime s'il en est dont, allongée sur le divan, ladite bonne société allait faire le récit sans nécessairement faire le lien entre son idéologie d'une moralité sans tache et les souillures déversées sur celle-ci par ses propres paroles d'où se décrit, dans l'analyse, l'amoralité régnant au pays de « l'inconscient [qui] est structuré comme un langage »<sup>7</sup>.

Aussi, *Shoot* pourrait doublement l'annoncer, et au titre du récit qui l'identifie au savoir des relations entre l'homme et le monde dont cette œuvre fait état, et au titre du phénomène d'une humanité sans retour ni repentir qu'elle manifeste. « Je vous présente le monstre » dirait-elle alors, et en son nom et en celui de l'art qui est structuré comme une fable. Lieu, affiché celui-là, du crime et de la violence mais champ magnétique dont la force d'attraction, puissance de fascination, ne vient pas tant de ce qui nous est offert en spectacle à regarder que du spectacle produit d'où le monde nous regarde. Car, dans cette définition qui désigne la fonction même du regard<sup>8</sup>, apparaît la fable mise à nu, telle que Burden l'aura dépouillée pour la réactiver comme pure structure. Rendu transparent sans l'histoire qui l'habille, apparaît, de même, le monstre qui nous regarde en elle. Pour autant qu'un regard, « non seulement, ça regarde mais ça montre »<sup>9</sup>. À savoir, ce qu'indique l'étymologie, que ça montre le monstre, et que ça le montre en soi par le miroir de l'Autre.

Cet homme produit par *Shoot*, l'ami qui vise Burden et appuie sur la gâchette, est celui dont l'inconscient de l'humanité nous a tendu le reflet par le récit. Premiers frères de la Création, Caïn et Abel étaient les deux fils et seuls enfants d'Adam et Ève. Se réalisant moins aimé de son père que son cadet, Caïn devint jaloux d'Abel et le tua. À cette place de l'aîné, le fils et frère pour origine de l'homme se sera donc inscrit en premier meurtrier et coupable pour origine de la condition humaine. Jusque dans la mort en effet, Caïn sera poursuivi par l'œil qui le regarde comme étant celui qui a tué ; et qui l'a fait parce que lui-même avait vu le regard d'amour de son père sur son frère. Regard qui l'a rendu coupable de l'amour meurtrier en tant qu'il manque, ainsi est-il celui de l'homme auquel ne se présente plus que la voie du dépassement ou la volonté du surhumain ; et comme il arrive de même à celui qui s'est rendu coupable de



l'amour meurtrier en tant qu'il excède le regard. Car à l'égal d'Orphée face à la faute de la deuxième mort d'Eurydice, il ne reste, à Caïn, que cet œil. C'est-à-dire sa culpabilité.

Aussi, le Phénix, cet oiseau fabuleux qui s'immolait lui-même sur un bûcher pour gagner des siècles de vie revenue des cendres, pourra-t-il incarner ce qui fait le désir de l'homme. Nature et condition, l'homme dont l'existence est liée, quant à elle, à l'histoire du regard d'où il a précisément, et par exemple, inventé cet animal d'une espèce unique. Soit à l'image du désir comme seule voie contre le regard pour des-tin. Et tel que le raconte l'histoire des deux frères où l'homme se définit bien par celle de Caïn et non d'Abel. C'est-à-dire par le récit de cet être monstrueux au regard non de la moralité comme conscience, mais de l'humanité comme inconscient. Car il est monstrueux de charger celle-ci de la faute qu'elle n'a pas commise. Mais qu'elle porte cependant, tandis que l'homme coupable et qui le reste pour l'éternité l'a ainsi transmise, cette faute du regard par lequel l'homme devient coupable, ou qui plutôt est donnée comme dette sans fin à son semblable.

De là cette pensée du tragique dans laquelle se fixe l'œuvre qui vient, instant épinglé de l'histoire où le monstre va apparaître, chaos d'un monde renversé qui arrive, d'une vérité qui se présente, nécessairement violente et déflagrante. Dos au mur sur la scène du meurtre originel, Burden se tient face à l'arme de l'ami qui le vise. Et dont la main tremble, indiquant combien l'artiste de *Shoot* l'a d'avance condamné à la culpabilité tout en le réduisant à un œil. Élément d'une machine ou brûlure d'un métal qui ne va pas défaillir, mais dont l'inhumaine réalité consiste en ceci qu'il ne pourra jamais dire comme Cervantès par la voix de Don Quichotte : « Mon œil n'a pas fait ce monde. Il ne fait que le regarder ».

ISABELLE HERSANT

## NOTES

- <sup>1</sup> Loin de la galerie d'exposition traditionnelle, le F Space était un espace industriel loué par l'université californienne d'Irvine afin de permettre à ses étudiants la réalisation de projets artistiques qu'elle ne pouvait accueillir *intra-muros*.
- <sup>2</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, GF/Flammarion, 1966. Ce texte du poète latin comporte environ douze mille vers en quinze livres que son auteur introduisit, en tête du premier par ces deux simples phrases : « J'ai formé le dessein de conter les métamorphoses des êtres en des formes nouvelles. O dieux [car ces transformations furent, elles aussi, votre œuvre], favorisez mon entreprise et guidez le déroulement ininterrompu de mon poème depuis l'origine même du monde jusqu'à ce temps qui est le mien ». Car non pas création *ex nihilo*, cet ouvrage poétique reprend l'ensemble des récits fabuleux alors parvenus de l'humanité jusqu'à lui, soit principalement les contes, mythes et légendes grecs, pour réinventer non les histoires comme telles mais bien les métamorphoses qu'elles mettent en scène. Cherchant ainsi à transmettre ce qui fonde la nature humaine comme toute création qu'elle produit, Ovide, notons-le encore, entreprit ce travail alors que son thème commençait à apparaître désuet. L'époque alexandrine qui était la sienne tendait en effet à voir dans les récits anciens l'expression d'un temps révolu, de sorte que la figure de la métamorphose, qui les articule tous, d'Homère à Sophocle, traduisait, elle, le signe d'un rapport dépassé de l'homme avec le monde, c'est-à-dire avec les dieux.
- <sup>3</sup> Et d'où se comprend, après la mythologie des dieux grecs, le fabuleux récit que réinvente le monothéisme chrétien jouant ce thème à l'identique avec Jésus, le « fils de Dieu ressuscité d'entre les morts ». Et dont on se souvient que, vivant, il avait, entre autres miracles, « métamorphosé l'eau en vin ».
- <sup>4</sup> Forme sans concession d'un body art que, par exemple, pratiqua aussi Gina Pane qui y laissa précisément la vie. Morte en 1990 lors d'une « action corporelle », la française d'origine italienne interrogeait la notion de blessure là où l'étasunien Burden posait celle de péril. Ainsi, de *Escalade non anesthésiée*, œuvre réalisée à Paris en 1971, soit l'année de *Shoot*, par l'étudiant Burden, et au cours de laquelle Gina Pane gravit pieds et mains nus une échelle aux arêtes acérées.
- <sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 255.
- <sup>6</sup> Appelant d'abord « psychologie des profondeurs » la science qu'il était en train d'inventer, Freud forgea le terme de subconscient, désignant son objet. Mais si l'image de l'enfouissement, du puits ou du souterrain reste très évocatrice, cette métaphore ne correspond toutefois en rien au champ particulièrement labile de l'inconscient. La topologie lacanienne le déterminera, non pas remontant du fond vers la surface, mais allant et venant entre dedans et dehors.
- <sup>7</sup> Concept déterminant de Lacan après les notions de « condensation » et de « superposition » que Freud avait mises à jour comme étant les figures structurelles du rêve (dont l'aspect a priori absurde du caractère hétéroclite venait ainsi prendre sens). En effet, Lacan découvre qu'elles correspondent à celles qui fondent le langage sous les formes de la métonymie (la partie pour le tout) et de la métaphore (une chose par une autre chose). Ainsi, leur structure commune soude-elle langage et psychanalyse dans le récit, fabuleux récit, qu'est celui de la cure.
- <sup>8</sup> Voir Jacques Lacan, « La schizé de l'œil et du regard », *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI, 1964, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 71.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 72.