

## **Deux balles, deux trajectoires** **De Serge III à Chris Burden, de l'accidentel!**

Richard Martel

---

Numéro 77, automne 2000

Accident

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46136ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Martel, R. (2000). Deux balles, deux trajectoires : de Serge III à Chris Burden, de l'accidentel! *Inter*, (77), 65–68.

**OFFICIEL : une bombe A « civile » commune Europe-Etats-Unis pour creuser des canaux et des réservoirs**

# Devant sa fiancée morte, Pierre dit au prêtre : « Mariez-nous »

A Valenciennes, Tatiana s'était tuée en voiture la veille de ses noces

(PAGE 3)

## France-Soir 7<sup>e</sup> c

Vendredi 29 décembre 1967

LE SEUL QUOTIDIEN VENDANT PLUS D'UN MILLION

07.40

Belgique-Lux., 4 fr.; Suisse, 6 fr. 50; Espagne, 7 pes.; Angleterre, 1 sh.; Allémag., 50 pf.; Italie, 100 L.; Algérie, 6 d. et 50; Maroc, 9 dirh. 50; Tunisie, 50 m.

Les rocambolesques aventures du frère de l'écrivain Zoé Oldenbourg en pays communiste

# LE FRANÇAIS ÉCHANGÉ CONTRE UN ESPION TCHÈQUE RACONTE :

Serge (41 ans) qui parle six langues purgeait à Prague une peine de 3 ans de prison : il avait donné son passeport à un militaire tchèque pour l'aider à fuir à l'Ouest

(PAGE 2)

Hier matin, après 14 mois de cellule, il était brusquement libéré et conduit à l'avion. « C'est, dit-il, le consul de France qui m'a appris l'échange avec un agent secret communiste »



Il y a quelques heures à peine, Serge, quarante et un ans, frère de Zoé Oldenbourg, vice-président du Prix Femina, se trouvait au trifonds d'une prison tchèque. Depuis quatorze mois, Serge Oldenbourg, se voyant dans son cachot quand, à sa

grande surprise, un gardien vint lui dire de préparer ses affaires. « A l'aéroport de Prague, le consul de France m'a annoncé que j'avais été échangé contre un espion tchèque », raconte l'écrivain.

En page 6

### André Castelot :

En hélicoptère je découvre l'épouvantable île de Sainte-Hélène et la forteresse où Napoléon vécut 5 ans et demi

Après les fêtes NOTRE NOUVEAU ROMAN  
DOLFONSO Y DOLFONSO FAIT TILT

De Gaulle et Mme Gandhi : l'homme et la femme les plus admirés par les Français en 1967

(PAGE 4, LE SONDAGE DE L'I.F.O.P.)

Son mari l'a tuée sous les yeux de leurs enfants à Mantes



Marie-Madeline a été tuée par son mari qui s'est ensuite fait justice.

(PAGE 2)

La maison des astronautes US à leur retour de la Lune est déjà prête

(PAGE 4)

Son amie depuis dix ans, elle ne savait pas que le « Maréchal »

arrêté par les « incorruptibles » place du Palais-Royal était un gangster

(PAGE 2)

Pas d'erreur de sexe pour les concurrents aux Jeux Olympiques grâce au prélèvement de salive

(PAGE 4)

Demain plus froid, annonce la météo

(PAGE 2)

Drame pour Anna-Maria Pierangeli : elle ne peut prendre son fils avec elle en Angleterre



Anna-Maria (à gauche) veut fuir Rome avec son fils André. A leurs côtés, la sœur de la comédienne.

ROME, jeudi (ép. « F.S. »). — Anna-Maria Pierangeli a passé un triste Noël : celle qui fut en 1949 la tendre épouse de l'acteur de « Drame d'été » sera trop tard « vil » un drame de mère : Anna-Maria lutte pour son fils André, né il y a quatre ans de son mariage avec le chef d'orchestre italien Armando Trovajoli. Aujourd'hui, le mariage s'est brisé et Anna-Maria veut fuir Rome, qui ne lui rappelle

que de mauvais souvenirs, pour aller se réfugier avec bébé sa mère auprès de sa propre maman. Mais elle ne veut pas partir sans son petit garçon dont le passeport est entre les mains du père. Ce document est indispensable pour que Anna-Maria puisse quitter l'Italie avec André. Or Armando Trovajoli se montre inflexible et la jeune femme est désespérée. Réfugiée dans son appartement de Ro-

me, Anna-Maria Pierangeli pleure : « Je ne veux plus vivre en Italie ». C'est la deuxième fois que la comédienne doit livrer bataille pour ses enfants. Après son premier mariage avec l'acteur américain Vic Damico, Anna-Maria avait dû lutter farouchement pour obtenir la garde de son premier fils Perry qui ne lui avait été accordée qu'au terme de six ans de procès.

# LES SALAIRES SERONT AUGMENTÉS EN 68

Dans France Dimanche cette semaine

Les prédictions des voyantes et des astrologues

Serge III OLDENBOURG

1927-2000

# Deux balles, deux trajectoires

de Serge III à Chris Burden,  
de l'accidentel !

Richard MARTEL

Serge III est décédé le 5 mai 2000, à l'âge de soixante-treize ans. Il fut des débuts de Fluxus dans le sud de la France et ses productions iconoclastes sont diversifiées. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est le geste qu'il posa en 1964 lors du Festival de la libre expression, à Paris.

En effet, il joua à la roulette russe avec une vraie balle dans son revolver. Ce geste radical aura presque passé inaperçu, à l'époque, et aura occasionné un certain questionnement : « L'a-t-il fait ? L'a-t-il vraiment fait ? »

En 1979, lors de mes premières rencontres avec Robert FILLIOU, venu à la Chambre blanche pour y donner une sorte de conférence, je lui avais demandé de me parler d'une performance dure, radicale, à laquelle il aurait assisté. Et il m'avait à cette époque parlé de l'action de Serge OLDENBOURG, qui avait joué à la roulette russe en performance. Cette expérience, pour lui d'une très grande intensité, devait compter comme une œuvre forte, audacieuse et radicale. En effet, FILLIOU admettait, à l'époque, que le barillet du revolver était chargé, il le savait, m'avait-il dit. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il en garda un tel souvenir et qualifia ce geste d'une grande intensité.

Serge III a régulièrement réalisé des actions conceptuelles, politiques, audacieuses et complètement hors champ des critères académiques classiques.

En 1966, il se rend en Tchécoslovaquie et donne son passeport à un soldat. Dans un entretien, il raconte :

« En octobre 1966, nous partons Ben et moi pour présenter des happenings et concerts fluxus à Prague.

Nous y faisons deux prestations avec Dick HIGGINS, Alison KNOWLES et Milan KNIZAK. L'ambiance générale est pesante, l'endroit où nous sommes logés est inconfortable et insalubre. Ben décide brusquement de partir. Je lui rappelle que les Tchèques attendent encore deux séances, mais il ne peut supporter d'attendre le week-end puis encore deux jours ; il part.

La suite est racontée dans mon *Journal de prison*. Je donne mon passeport et un costume à un soldat. Il va faire ses adieux à sa petite amie en lui disant par qui il a eu vêtements et passeport et fiche le camp en Autriche. La petite amie commence à tout raconter à KNIZAK et à d'autres, et puis va dénoncer tout le monde à la police. Arrestation. Six mois de préventive. Jugement. Appel. Condamné à trois ans de privation de liberté. Je suis emmené à la section des étrangers de la prison de Prague. Après quatorze mois de prison, on m'expédie en France, échangé contre un espion tchèque.

La prison ne m'a pas changé, j'y avais toujours affirmé que j'étais un homme libre avec une prison autour. Par contre, j'y ai pris conscience de moi-même, d'une certaine force morale, d'une certaine solidité. J'étais plus sûr de moi.

J'y ai pris conscience également que l'essence de l'art est subversive, que le geste artistique étant une réaction de l'individu contre le milieu, le but, conscient ou inconscient, de ce geste est de persuader ce milieu de se modifier.

Je ne répéterai jamais assez qu'il ne faut pas confondre subversion et contestation. La contestation est une protestation directe et partisane contre un état de choses, la subversion suggère un processus de pensée qui pourrait aboutir à la protestation.

Autrement dit, la contestation est l'aboutissement d'un processus, alors que la subversion en est le point de départ<sup>1</sup>.

Ce qui frappe dans cette sorte de confession, c'est son caractère cathartique. Serge III dit : « J'y ai pris conscience de moi-même, d'une certaine force morale, d'une certaine solidité. J'étais plus sûr de moi », et ainsi de suite. Il est clair que pour lui l'expérience artistique implique l'individu qui la réalise. C'est un exutoire, un rituel dans lequel le protagoniste effectue une expérience qui l'implique totalement. Que les expériences artistiques lui procurent l'énergie transformationnelle, il est ici clair que ceci constitue une affirmation comme volonté critique d'appréhender le rapport de l'art à la vie d'une manière intégrale. Car, jouer à la roulette russe en performance, c'est risquer l'absolu dans la relativité, un accident peut toujours arriver.

Ce geste iconoclaste – envers soi – fut presque oublié, aucun livre sur la performance n'en mentionne l'existence.

En fait, il y a une mention de cet acte par FILLIOU et BRECHT dans la publication au sujet de la *Cédille qui sourit*, parue chez Something Else Press inc., en 1967. C'est quand même un an après l'événement et, dans ce petit topo, on mentionne que c'est Serge III qui a travaillé à l'aménagement de l'espace de la *Cédille*. C'est donc dire que FILLIOU, BRECHT et Serge III étaient en bons termes. Relativement à l'envoi d'une lettre, directement de prison, en Tchécoslovaquie, on commentait ainsi : « Serge OLDENBOURG, maker of 'contents' and one of the Cedilla's original co-workers (it is electrical fixtures in the Cedilla's main offices at 12 rue de May Villefranche), as well as the first man to perform Russian roulette on the stage of a theater, went to Prague in the fall of 1966 to take part in a series of performances of avant garde works there. He never came back and we learned later that he was in prison. We reproduce here his first letter to the Cedilla since this event<sup>2</sup>. »

« L'a-t-il fait ? Ne l'a-t-il pas fait ? » J'ai analysé et j'ai contacté aussi quelques personnes qui avaient assisté à ce Festival de la libre expression tenu à Paris en 1964.

D'abord, pour Jean-Jacques LEBEL, qui en était quand même l'organisateur, il lui est difficile, trente-cinq ans et plus après, de confirmer s'il y avait bel et bien une balle dans le revolver. LEBEL ajoute qu'il se tenait tout près de Serge III et que ce dernier « avait l'air tellement intense » qu'il l'a probablement fait, dit-il (LEBEL). L'atmosphère était totalement surchauffée : « Il y avait entre quatre cents et cinq cents personnes, ça hurlait dans tous les coins » (LEBEL). C'est d'ailleurs à cette même soirée que Ben, les yeux bandés, a fait tourner une hache dans le public.

Il faut dire que les premières expériences publiques, en performance ou en happening, confrontaient la plupart du temps l'audience présente.

L'univers performatif favorisait plus la réaction qu'il ne visait le spectacle. Selon LEBEL, Serge III a dû mettre la balle dans le barillet, même s'il n'en est pas convaincu car, tel qu'il me l'a mentionné, « Serge n'était pas un tricheur, et je ne sais pas pourquoi il aurait triché. »

Imaginons qu'il a triché et qu'il n'y avait pas de balle dans le barillet ; nous aurions donc ici affaire à du théâtre. Il aurait été assez imbécile de mimer un tel geste, en sachant que c'est une blague.

Le geste du performeur implique la totalité de la personne qui court un risque, dans une situation publique. C'est d'ailleurs toujours ce risque qui est revendiqué par les artistes de la performance ; la performance serait une sorte de laboratoire pour tester le performeur dans un contexte et à partir de présupposées implications diverses.

Serge III n'aura d'ailleurs pas été le premier artiste à flirter avec la mort. Depuis VAN GOGH, et aussi avant, l'artiste reste cet analyste trouble des conditionnements sociaux.

Marcel ALOCCO, dans un texte de 1981 sur OLDENBOURG, insiste : « Ajoutons que les limites sont faites pour être dépassées : jouer à la roulette russe sur la scène d'un théâtre comme le fit Serge – même s'il explique ensuite tranquillement à qui l'interroge que, le poids de la cartouche devant normalement entraîner le barillet vers le bas, le risque encouru est statistiquement moins grand qu'il n'y paraît –, n'est-ce pas, par cette action, se situer à l'extrême limite où la fiction n'est plus discernable du réel ? Il ne s'agit pas seulement d'un geste qui ne se sépare plus en rien du quotidien vécu dans sa banalité, mais d'un acte qui inverse la proposition et, sous l'apparence de la fiction, met en jeu, et en péril absolu, la totalité du réel<sup>3</sup>. »

« Le poids de la cartouche devant normalement entraîner le barillet vers le bas » signifie qu'il y a un élément d'information supplémentaire. Cet élément est un justificatif technique qui renforce la probabilité que le geste ait bel et bien été posé.

Pierre RESTANY était lui aussi dans la salle en 1964. Rejoint au téléphone, il a discuté de cette action avec moi. RESTANY dit « ne pas avoir vu Serge III jeter la balle dans le public, il y avait beaucoup de monde, et un service d'ordre assez musclé ».

Selon Pierre RESTANY, le fait que Serge III ait d'une manière non théâtrale, furtivement, jeté la balle dans le public tient de l'« extrême discrétion ». C'est cette sorte de critique qui lui fait dire qu'il y avait en effet une balle dans le revolver. RESTANY confirme aussi : « Serge III n'était pas un tricheur ! »

Emmett WILLIAMS aussi était présent à ce festival, pour le *Spaghetti Sandwich* à quatre : FILLIOU, WILLIAMS, Carl BROUW et Mark BRUSS. Emmett WILLIAMS dit qu'il croit qu'il y avait une balle dans le revolver ; il dit aussi que l'organisateur, LEBEL, était très, très nerveux car il avait peur que Serge III se tue. Il insiste pour dire que Serge III était sérieux.

Il sera toujours difficile de savoir exactement s'il y avait bel et bien une balle dans le revolver, c'est certain ! Cependant, toutes les personnes qui ont côtoyé et connu Serge III disent qu'il l'a fait et qu'il n'était pas un tricheur.

Dans son autobiographie, Serge III raconte ainsi : « Au début 1964, Ben, avec d'autres et moi-même, réalise deux concerts fluxus à Nice puis tous les deux nous montons à Paris pour le Festival de la libre expression qu'organisait LEBEL, concert fluxus dans lequel je joue à la roulette russe avec un vrai revolver et une vraie balle. Deux amis, Robert BOZZI et Una LIUTKUS, voulaient m'empêcher de le faire et j'ai été obligé de leur dire que le revolver ne serait pas chargé. D'où le bruit qui court comme quoi le revolver n'était pas chargé. Il l'était, et Robert FILLIOU, qui devint un de mes amis les plus chers, en a toujours témoigné, parce qu'il m'avait vu tout de suite après ma performance<sup>4</sup>. »

<sup>1</sup> Serge III, « Serge III : autobiographie », dans *École de Nice-Serge III*, ACMÉ- Z'édicions, Nice, 1988, p. 20-21.

<sup>2</sup> George BRECHT et Robert FILLIOU, *Games of the Cedilla or the Cedilla Takes Off*, New York, Something Else Press, 1967.

<sup>3</sup> ALOCCO, Marcel. « À feindre parler d'autre chose », *École de Nice*, op. cit., p. 20.

<sup>4</sup> *École de Nice*, op. cit., p. 11.

<sup>5</sup> SAINT-HILAIRE, Jean-Claude. *Fluxus*, Département des arts,

**Serge III OLDENBOURG**  
ose [depuis près de trente ans]  
des images très fortes où l'on ne sait  
qui l'emporte de la dérision  
ou de la gravité du propos -

Claude FOURNET (tiré de *École de Nice...*)

Faire du stop avec un piano (13 juin 1969), jouer à la roulette russe (28 mai 1964), donner son pass-  
seport à un soldat tchèque (octobre 1966) : ce sont  
divers types d'actions assez radicales qui n'ont pas  
grand-chose à voir avec l'art traditionnel, ou avec  
la conception qu'on en a. C'est de la pure « esthé-  
tique relationnelle », comme le dirait Nicolas  
BOURRIAUD.

En 1983, Jean-Claude SAINT-HILAIRE entre-  
prend une expérience pédagogique en vue de publier  
un opuscule sur Fluxus. « Vingt-cinq ex-membres de  
Fluxus ont été contactés pour participer à cette  
publication. Trois lettres sont revenues (change-  
ments d'adresse) et sept ont répondu à l'invitation.  
Il s'agit de Robert FILLIOU, Jon HENDRICKS, Jean-  
Jacques LABEL, Serge III, Daniel SPOERRI, Jean  
TOCHE, Wolf VOSTELL ». Cette publication, tirée  
à cent exemplaires, contient une « mise au point »  
de Serge III. La voici :

« En 1964, au Festival de la libre expression,  
au Centre des étudiants américains, le 28 mai, j'ai  
joué à la roulette russe en scène pendant le con-  
cert fluxus.

Je suis entré en scène, j'ai introduit une cartou-  
che dans le barillet d'un revolver, j'ai tourné plu-  
sieurs fois le barillet, je me suis appliqué le canon  
du revolver sous le menton, j'ai tiré une fois, j'ai  
extrait la balle du barillet et j'ai jetée dans le public.

Ben fait courir le bruit que le revolver n'était  
pas chargé. La seule raison qu'il aurait de l'affir-  
mer sont les témoignages de R. BOZZI et de  
U. LIUTKUS, à qui j'avais été obligé de dire que  
je n'avais pas de balle, parce qu'ils m'empê-  
chaient d'entrer en scène. J'avais la balle dans la  
poche et l'ai bel et bien mise dans le barillet. Je  
l'ai expliqué par la suite à BOZZI et à LIUTKUS et  
ils m'ont cru. Je l'ai expliqué à Ben et il avait ad-  
mis le fait à l'époque.

Maintenant, il prétend que le revolver n'était  
pas chargé. Je ne peux pas prouver qu'il l'était et  
n'ai pas l'intention de recommencer mon geste.

Ben n'a aucune possibilité de savoir, ni aucun  
droit d'affirmer qu'il ne l'était pas. Si Ben le croit  
vraiment, c'est que lui n'aurait pas chargé le revolv-  
er, s'il avait fait la roulette russe. Mais personne  
n'aurait l'idée de le chicaner ou de prétendre qu'il  
antidate ses gestes ou déclarations.

Il a peut-être aussi un compte à régler avec moi  
pour un tract de 1971, qu'il n'aurait pas encore  
digéré, sans parler de la campagne du *Guép'Art*  
en 1978<sup>6</sup>.

« Je ne peux pas prouver qu'il l'était et n'ai pas  
l'intention de recommencer mon geste » signifie  
qu'il admet qu'on puisse douter de la présence ou  
non de la balle dans le barillet. C'est évident ! Mais  
qu'il mentionne aussi ne pas vouloir recommencer  
signifie aussi qu'il l'a bien fait car lui, comme « auteur »,  
sait qu'il n'a pas à se remettre en scène ; il a déjà  
testé son implication personnelle, et d'une manière  
très volontariste.

Ceci signifie aussi que l'acte performatif est  
un risque et un test pour son auteur. Et c'est la  
grande différence avec le théâtre conventionnel,  
par exemple.

L'artiste de la performance, ici Serge III, jouant  
avec son existence même, vise une finalité de  
transformation. Serge III admet que les actions  
sont des situations qui lui « font prendre consi-  
cience » des strates d'applications d'univers trou-  
bles dans les catégories et statismes. Serge III  
OLDENBOURG veut « transformer le monde »,  
mais dit que cette nécessité passe aussi par  
l'autotransformation ; « le geste artistique étant  
une réaction de l'individu contre le milieu, le but,  
conscient ou inconscient, de ce geste est de  
persuader ce milieu de se modifier<sup>7</sup> ».

#### On se modifie en modifiant, ce qui nous remodifie en retour

Dans un entretien avec Jacques DONGUY,  
dans *Kanal Magazine* en 1989, Serge III ajoute :  
« J'avais un revolver de l'armée. Ben avait an-  
noncé *Solo pour la mort*, alors je suis rentré en  
scène, j'ai montré mon revolver, j'ai montré une  
balle, j'ai mis la balle dans le barillet, je me suis  
appliqué le canon sous le menton, et j'ai fait clic.  
Le coup n'a pas marché, ma cervelle n'est pas  
allée sur le plafond de la scène. À l'époque, je l'ai  
fait pour plusieurs raisons. D'une part c'était une  
espèce de défi personnel. Je me suis dit : je n'ai  
jamais gagné à la loterie nationale, je ne me suis  
jamais fait rembourser un billet avec une chance  
sur cinq. Donc un risque sur six, c'est pratiquement  
négligeable. Et ensuite j'ai voulu faire quelque

**Solo pour la mort. Festival  
de la libre expression. Nice, 1964.  
Source : École de Nice-Serge III.  
ACME-Z'éditions, Nice, 1988, p. 39.**

chose que personne n'a jamais fait sur scène. En  
fait, je pense que c'était surtout un besoin de me  
prouver quelque chose, me prouver que je n'avais  
pas peur et, d'un autre côté, comme je l'ai fait par-  
faitement de sang-froid, j'ai appliqué le canon sous  
le menton en visant l'occiput à travers la tête, de  
façon à ce que, si par hasard il y avait la balle au  
mauvais endroit, je ne risquais pas d'en réchapper  
infirm<sup>8</sup>.

À trois reprises Serge III raconte les mêmes  
faits qui obtiennent un peu plus d'éclaircissements  
quant à la finalité et au risque de son *Solo pour la  
mort*, « un défi personnel » aussi !

Évidemment, si Serge III avait conservé la balle,  
tout filmé, pris des photos, vendu la balle avec un  
certificat d'authenticité, probablement que le geste  
performatif aurait eu plus de longévité.

Ce geste radical et iconoclaste, je le relie à un  
autre, soit celui de Chris BURDEN qui, le 19 no-  
vembre 1971, se fait tirer une balle dans le bras !

« Aux États-Unis, les bouleversements politi-  
ques de la fin des années soixante et du début des  
années soixante-dix se déroulent en parallèle avec  
le mouvement de *counter-culture*, terme générique  
employé à l'époque (et maintenant) pour désigner  
un ensemble d'activités en rupture avec la pensée  
et les modes de vie traditionnels. La marijuana, le  
bouddhisme zen, les coiffures afro, le LSD, le rock,  
le Yi King, de nouvelles pratiques sexuelles, le festi-  
val de Woodstock, la méditation, le Flower Power,  
le culte de la déesse et les colliers hippies, tout ceci  
a contribué à tisser, autour des dures confrontations  
politiques de l'époque, une toile faite de promesses  
d'illumination et d'épanouissement personnel. La  
génération des années soixante, rejetant le conser-  
vatisme idéologique des années cinquante qu'elle  
perçoit dans les pulls noirs à col roulé et les vers  
libres des beatniks, cherche à se consoler de  
l'hyperconsommérisme du capitalisme américain en-  
traîné par le boom d'après-guerre. Elle est à la re-  
cherche d'une vraie expérience, de sensations  
fortes. Une différence fondamentale entre les piè-  
ces d'art performance qui commencent à apparai-  
tre dans le contexte des beaux-arts pendant les  
années soixante et le théâtre et la dramaturgie tra-  
ditionnels, est précisément cette recherche d'une  
authenticité d'expérience<sup>9</sup> ».

Cégep de Sainte-Foy, Sainte-Foy, 1983, p. 1.

<sup>8</sup> Entretien avec Jacques DONGUY, 20 février 1979, dans *Kanal Magazine*, n° 41, Paris, p. 43-44.

Le féminisme, l'art et le corps politique », dans *L'Art au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Musée de Marseille, Marseille, 1996, p. 329.

<sup>6</sup> Serge III, « Une mise au point », dans SAINT-HILAIRE, *op. cit.* p. 4.

<sup>7</sup> *Idem*, note 1.

<sup>9</sup> COTTINGHAM, Laura, « Are you experienced ?

*Shoot* est réalisé le 19 novembre 1971 au F Space, qui était en passant « une galerie associative à Santa Ana créée par un groupe d'étudiants diplômés des Beaux-Arts de UCI<sup>10</sup>. »

C'est une expérience que BURDEN s'inflige comme processus de re-connaissance de sa capacité physique. Dans une entrevue avec W. SHARP et L. BEAR parue dans la revue *Avalanche* (n° 8), il dit qu'il n'avait même pas amené de *Band-Aids* et qu'il n'avait pas prévu d'aller à l'hôpital. Il dit également que ce qui l'intéressait était « The idea of being shot at to be hit... It's something to experience. How can you know what it feels like to be shot if you don't get shot? »

Étudiant en art, il passe de la sculpture au matériau du corps de l'artiste comme matière première d'investigation. Son *Five days' Locker Piece* (26 au 30 avril 1971) est en quelque sorte sa thèse de fin d'université. Le terme « pièce » est fort intéressant puisqu'il s'agit la plupart du temps, dans les actions de BURDEN, de livrer un message assez percutant avec un vocabulaire assez restreint, allant droit au but. Le terme « pièce » convient bien à ce type d'action. Revenons à *Shoot*. À cinq mètres, avec un calibre 22 long rifle, on lui tire dans le bras.

Dans le cas de BURDEN, l'effet média est très important ; Linda Frye BURNHAM, dans son texte sur la performance en Californie du Sud, dans l'anthologie sur la Californie, dit : « In 1971 C.B., endured the shot heard round the world. His piece *Shoot*, in which he was wounded in the arm with a rifle in the wave of art, received attention in the national media. By 1973, his work had been written up in the *Los Angeles Times*, *New York Times*, *Times Magazine*, *Avalanche*, *Esquire* and *Newsweek*<sup>12</sup>. »

Tout est bien documenté, la *pièce* se véhicule rapidement, efficacement, sensationnellement ; qui plus est, plusieurs actes sont captés sur vidéo, sur film, sur photo et terminent en reliques, dans des lieux muséologiques.

À sa première exposition de reliques chez Ronald FELDMAN, à New York, Andy WARHOL et Jasper JOHNS achètent des pièces de l'exposition, JOHNS achetant *Dreamy Nights* (octobre 1974). Après ces débuts efficaces, les pièces se poursuivent jusqu'à son arrêt pour les productions sculpturales.

Avec *Shoot*, BURDEN franchit tous les espaces, du corporel au médiatique. Tout est très bien calculé, il y a peu de risques. C'est une entreprise logarithmique au sens de son déploiement. Pas d'accidentel, un geste et la spectacularisation du geste. Il n'y a pas quatre cents à cinq cents personnes dans la salle, tout au plus des complices pour réaliser la pièce.

Tom MARIONI décrit bien la pièce *Shoot* ; il a probablement assisté à cette action. La deuxième action de BURDEN, après le *Five days locker piece*, soit *I Became a Secret Hippie*, fut même présentée au MOCA le 3 octobre 1971. À propos donc de *Shoot* :

« Moins d'un mois plus tard (après le festival), le 19 novembre 1971, Chris BURDEN éclata sur la scène nationale avec *Shoot*, exécuté à F Space à Santa Ana. Seuls quelques amis étaient invités. En chemise à manches courtes et en pantalon, BURDEN se tenait debout contre un mur éclairé. Se tenant à environ 4,5 mètres, un ami tira sur son bras gauche avec une carabine 22 long rifle, en essayant d'effleurer la peau. La balle pénétra dans la partie charnue du bras et ressortit de l'autre côté, manquant l'os de justesse. La salle était électrisée. Il s'agissait là d'une action-sculpture, non d'une représentation théâtrale. L'action était dirigée vers le matériau manipulé, non vers le public comme c'est le cas au théâtre. Le public était témoin d'un *event* en temps réel, qui contenait tous les éléments

d'une sculpture traditionnelle, avec la dimension temps en plus<sup>13</sup>. »

L'utilisation du fusil n'est pas neuve ; Niki de SAINT-PHALLE au début des années soixante, et même Mel HENDERSON, au MOCA, lors de l'événement *Sound Sculpture As*, utilisent un calibre 30 dans une pièce. La question ne repose pas sur l'utilisation de l'arme, nous sommes en pleine guerre du Vietnam, ne l'oublions pas ! *Shoot* retentira, et pendant longtemps ; un marquage d'un calcul à peu près parfait !

Ce caractère sensationnaliste colle bien à la société américaine et le style même du procédé de livraison du performatif s'ajuste bien au royaume du *fast-food*. Tout doit se consommer rapidement, le message doit être simple, clair, précis, percutant, il doit aussi être une entreprise individuelle d'autosatisfaction par le consommable.

Dans *Outside the Frame*, un catalogue d'une manifestation se donnant comme objectif d'illustrer l'histoire de la performance américaine depuis les années soixante, on énonce pour commenter l'action *Shoot* :

« This piece catapults BURDEN into the public eye ; it becomes his signature image and the cause for intense speculation that his self-destructive behavior is merely a careerist strategy. This notoriety significantly influences subsequent performances in which BURDEN manipulates the expectations of the public and the museum or gallery that presents him. These pieces amplify, in an impersonal manner, the autobiographical content of the artist's work and of the public's and presenting organization's expectations of the artist<sup>14</sup>. »

Il est clair que les pièces de BURDEN sont des expérimentations individuelles concernant l'artiste lui-même dans sa quête existentielle d'assumer sa position d'artiste ; ici, avec *Shoot*, l'action est orientée contre lui-même !

N'oublions pas non plus que les années soixante ont vu la formation universitaire des artistes ; ils assument à ce titre un corps social particulier qui conditionne cette mentalité de considérer dorénavant comme art tout ce que produit un artiste.

Avec *Shoot* et ses pièces corporelles, BURDEN va amplifier son positionnement personnel comme artiste et c'est ce qui importe. Ça se passe en Californie, au début des années soixante-dix. Tom MARIONI, qui s'est occupé à l'époque du Museum of Conceptual Art (MOCA), relate un peu les considérations de l'époque :

« Durant les cinq premières années de l'histoire du MOCA, de 1970 à 1975, toutes les expositions prirent la forme de performances réalisées par des sculpteurs. Après 1975, les expositions furent conçues pour l'espace sous forme de mises en situation ou d'installations. Il y avait parfois des concerts, mais le théâtre et la danse n'apparaissaient jamais au programme. La plupart des expositions étaient à thème : le son, le temps, la comédie, la radio, la télévision, le corps, ou encore les activités sociales<sup>15</sup>. »

Le MOCA deviendra une plaque tournante pour les formes diverses d'art action, par le biais surtout de la sculpture, un art du matériau. Dans le même article sur l'art corporel en Californie, MARIONI fait, selon lui, la distinction entre l'art pratiqué à New York et celui pratiqué en Californie. Il est bien placé pour faire des distinctions :

« L'action est la tendance de l'art conceptuel qui inclut l'art corporel. Elle était moins présente à New York qu'en Europe ou en Californie. À New York, la performance était tellement influencée par le théâtre et la danse que, parfois, elle n'est pas du tout perçue comme à part de l'art conceptuel. Quand les New-Yorkais parlent d'art conceptuel, ils veulent le plus souvent parler de l'art linguisti-

que. En revanche, en Californie, l'art conceptuel signifie généralement la performance et l'installation. Ici, l'influence est européenne et asiatique. Au début des années soixante-dix, en Californie, les protagonistes de l'art corporel virent dans la performance une façon de participer à un mouvement artistique international sans avoir à se faire préalablement accepter de l'establishment new-yorkais. L'art conceptuel ne se résumait pas à un style ou à un médium, mais il était le reflet de la culture propre à chaque artiste<sup>16</sup>. »

Cette dernière idée, « la culture propre à chaque artiste », dans les années quatre-vingt-dix, en Amérique du Nord, s'appellera la *politically correct*. Une culture du corps et de l'individu, au-delà des intentions artistiques, impose un mode de compréhension et une manière de considérer le rapport de la personne d'abord. L'action *Shoot*, de BURDEN, apparaît en ce sens comme la manifestation d'une culture du corps qui préconise le corps privé, même plutôt dire intime, au-delà des préoccupations publiques des artistes des années soixante.

MARIONI, dans son article sur l'art corporel en Californie, insiste sur cette « culture du corps » : « Los Angeles, c'est la culture du corps parce qu'il y a la plage, des gens très beaux, Hollywood, et la chaleur qui permet de s'habiller plus légèrement. San Francisco, c'est la culture du corps parce qu'il y a une forte influence asiatique, un intérêt pour le yoga, le zen et la méditation, une attention particulière portée sur le corps et l'esprit, et parce que l'authenticité l'emporte sur le style<sup>17</sup>. »

Deux balles, deux artistes, deux attitudes. Serge III risque la mort, mais c'est un univers trouble de légitimation. Nous sommes en 1964, l'art occidental est en pleine entreprise de conceptualisation du style « que l'art donne la vérité sur l'art » et cet art sera pour beaucoup une tautologie. Avec BURDEN, nous sommes après la phase d'émancipation conceptuelle, ce qui amènera l'art comme système autoréférentiel. Cette autoréférentialité, le corps de l'artiste peut bien en constituer l'essentiel au niveau des activités. Évidemment, jouer à la roulette russe devant des centaines de personnes n'offre pas la même intensité que se faire tirer une balle dans le bras dans un contexte intimiste.

La balle, chez Serge III, est en oscillation, elle est un « transmutant » au sens où elle permet d'utiliser des variables et des interprétations, elle est un univers de questionnements. Elle s'installe même à un niveau aléatoire d'interprétation.

Serions-nous ici dans une entreprise plus abstraite de traitement des archétypes et des valeurs, dans l'arbitraire ?

Avec BURDEN, c'est un peu le contraire ; tout est programmé, organisé, documenté en vue d'obtenir un maximum d'intensité par un minimum d'intervention ; la rapidité de la proposition est à l'inverse de sa réverbération comme trace historique. Avec Serge III, nous « communiquons » abstraitement avec le concept et l'imprégnation potentielle d'un tel geste comme défi artistique soumis aux aléas du temps et de l'histoire ; il s'agit de courir un risque qui peut être partagé. Avec BURDEN, le geste est localisé, très précis, appartenant à un artiste particulier, daté, signé, documenté, probablement même vendu.

Mais il faut savoir que le système artistique est aussi à l'image de la société qui le produit et que la compétitivité n'est pas nécessairement limitée aux activités artistiques. Ces dernières sont toutefois à l'image même des engrenages et dispositifs sociaux.

Mais BURDEN aurait-il réalisé sa pièce *Shoot* s'il avait eu connaissance de l'action de Serge III produite sept années auparavant ?

10 Les informations sur BURDEN viennent de : BURDEN, Chris. *Blocknotes* Éditions, 1995. *Performance Anthology, Source Book of California Performance Art*, Last Gasp Press and Contemporary Arts Press, San Francisco, 1989. *Chris Burden, Beyond the Limits*, catalogue d'exposition MAK, Austrian Museum of Applied Arts, 1996. *Out of Actions ; Between Performance and the Art Object 1949-1979*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998. *Outside the Frame, Performance and the Object, a Survey History of Performance Art in the USA since 1950* Cleveland Center for Contemporary Art, 1994.

11 *Performance Anthology*, op. cit., p. 73.

12 *Idem*, p. 398.

13 *L'Art au corps*, op. cit., p. 154-155.

14 *Outside the Frame*, op. cit., p. 176.

15 *L'Art au corps*, op. cit., p. 152.

16 *Idem*, p. 149.

17 *Idem*, p. 145.