

Claudio PARMIGGIANI

Œuvre acquise en 1990 à l'issue de l'exposition *Claudio Parmiggiani (1989)* :

- *Terra*, 1989

Dimensions : Ø 80 cm

Œuvre acquise en 1990. Après une courte exposition, l'œuvre est enfouie dans le parterre sud-est du cloître du Palais Saint-Pierre. Documentation disponible sur demande : photographies, dessins, films
N° d'inventaire : 990.16.1



Claudio Parmiggiani, *Terra*, 1989. © Blaise Adilon

Turin 1987. À peine franchi le seuil de la galerie, Christian Stein nous interpelle : « *J'ai quelque chose pour Lyon : Claudio Parmiggiani achève une sphère en terre et souhaite l'exposer pour la faire disparaître. L'œuvre n'est pas encore achevée..., c'est pour vous.* »

À cette date, la *production d'œuvres*, la collection de *moments*, la logique des taxonomies et des séries, tant en histoire de l'art qu'en histoire, la constitution d'*ensembles*, les notions de *représentativité* et de représentation, mais aussi de *présence* et d'exposition tout comme l'axe des *successions* et la *temporalité propre au visuel* nous importent en premier chef, car elles règlent la mécanique des musées et de leurs collections.

Créé en 1984, le Saint Pierre Art Contemporain a clairement défini un Projet culturel et scientifique qu'il met en œuvre depuis avec la complicité des artistes, et qui s'interroge sur les fondements et les principes qui régissent le système des collections¹.

Or, nous constatons un formatage de plus en plus évident des collections, et nous avons la conviction que c'est dans le dialogue avec les artistes et leurs œuvres que nous trouverons une alternative à cette standardisation galopante. La plupart des collections d'objets, en effet, se ressemblent peu ou prou, car elles reposent sur les mêmes principes de *représentativité* et d'*exhaustivité*, et elles appliquent les mêmes *recettes d'association*.

C'est en réinvestissant dans le système de la collection des principes artistiques tels que la création permanente, la vacuité, l'ambiance spatiale ou la disparition, puisés chez Filliou, Nordman, Fontana ou Parmiggiani (toutes pièces acquises entre 1984 et 1987) que nous parviendrons peu à peu à la notion de *collection de moments* et à celle d'*œuvres génériques*. Celles-ci structurent la collection de Lyon et définissent une autre relation au temps, aux diachronies, aux cohésions artistiques, à l'espace, aux schèmes visuels et aux langages de l'exposition.

Le parti pris de l'*œuvre générique* et du *moment* a des incidences radicales sur la muséographie, dont les formes les plus visibles sont celles-ci : espace asservi à l'œuvre, découpage temporel inédit, production, mobilité et discontinuité permanentes, cohésion reposant sur le fragmentaire (chaque fragment est une totalité : l'œuvre générique). Par conséquent, dès cette date, c'est la logique de la collection qui impose ses choix et définit la nature d'expositions très particulières configurées pour chaque artiste autour d'une problématique précise, inhérente à l'œuvre. En tant que *formes et instants spécifiques*, ces expositions sont closes et complètes, bien que fragmentaires. *Elles sont produites pour être acquises et intégralement conservées dans la collection*. La notion de *moment* (voir notices Abramović/Ulay, Kosuth, Fontana) se définirait comme une œuvre ou un ensemble circonscrit dont la cohérence particulière instaure son propre périmètre de périodisation, indépendamment du continuum des séries.

¹ Lire les grandes lignes de ce projet (PCS) dans la notice consacrée à Georges Adilon.

L'œuvre *générique* de son côté, prototype et paradigme, (« Objet premier » pour G. Kubler) (voir notices Kabakov, Filliou, LeWitt/Merz, Sarkis...) impose un découpage des séries en *items*.

Ainsi, la *collection de moments* (fragmentaires, clos et complets) est une alternative à la *collection d'objets* (série infinie, incomplète par définition, et pléthorique), tandis que l'œuvre *générique* (circonscrite, paradigmatique, générative), elle, est une alternative à la *collection générique* (universelle, totalisante, et obsolète face à la globalisation).

Par conséquent, le Musée de Lyon (avec *Terra* de Parmiggiani, par exemple) contribue à la production de *moments* ; l'espace qu'ils occupent successivement est déduit de leur forme ; leur durée est alternative et leur présence discontinue. Acquis, ils sont préservés et intégralement restitués dans leur forme initiale à chacune de leur réapparition. Acquis, ces *moments* deviennent inaliénables (selon la loi française) et sont par conséquent transférés, comme par transsubstantiation, dans l'infinie durée du patrimoine. La projection d'un *moment* dans l'éternité n'est pas la moindre des subtilités temporelles exercées par le Musée d'art contemporain, cerné qu'il est par les contingences du présent, de l'*histoire*, de la *mémoire* et de l'*oubli*², et par les aléas du futur.



Enfouissement de *Terra*, de Claude Parmiggiani, le 25 septembre 1989. © Jean-Baptiste Rodde

Sauf que *Terra* est destinée à être immédiatement enfouie dans la terre après son exposition. Elle doit s'y dissoudre et par conséquent ne jamais réapparaître. C'est de cette question que nous débattons avec Claudio Parmiggiani : du témoignage oculaire, de la trace, du rituel de l'enfouissement, de la disparition, de la rumeur puis de la légende attachée à un tel événement, et enfin de ce « *moment* » très particulier, destiné à disparaître visuellement, de son oubli et de son éventuelle résurrection dans la mémoire.

Terra occupe une place très particulière dans la collection, car elle est la limite indépassable, formulée par un artiste en réponse à l'interrogation soulevée par la *collection de moments*. C'est à ce titre, mais aussi, et plus largement, au titre d'une question radicale posée à la déontologie du musée (dont la mission première est la conservation) que nous décidons d'acquérir l'œuvre. La question sera longuement posée lors de la commission d'achat³ : qu'acquiert le musée quand il achète une œuvre destinée à être exposée pour disparaître définitivement du regard ?

Terra est exposée du 30 mars au 18 avril 1989. La sphère de terre d'un diamètre de quatre-vingts centimètres, sur laquelle l'artiste a laissé les traces de ses mains, est posée sur un socle blanc, au centre d'un large espace vide de 400 m² environ faiblement éclairé. Sur les murs dans la pénombre, des esquisses à la mine de plomb sont visibles. Le 25 septembre de la même année, l'œuvre est transportée dans le jardin du cloître du Musée des beaux-arts conti

² Voir Paul Ricœur, « *La mémoire, l'histoire, l'oubli* », Seuil, Paris 2000, coll. « l'ordre philosophique », Paris 2003, coll. « Point Essais » (Voir également du même auteur *Histoire et vérité*, *La Métaphore vive*, *Temps et récit*).

³ Toute proposition d'acquisition est soumise à une commission, dans laquelle siègent les représentants des Musées de France, toutes spécialités confondues.

gu, dans lequel elle est enfouie⁴. Peu à peu, elle se dissout et disparaît, la terre revenant à la terre.

Une plaque d'acier discrète de 29,5 x 39,8 cm, aujourd'hui visible à l'entrée du Musée d'art contemporain, porte la mention suivante, accompagnée d'un plan :

« L'œuvre créée par Claudio Parmiggiani en 1989 et intitulé *Terra* a été faite pour être vue brièvement puis rendue invisible. Le Musée d'art contemporain a exposé l'œuvre du 30 mars au 18 avril 1989 puis l'a définitivement placée dans le jardin du Palais des beaux-arts (cloître parterre sud). À l'occasion de sa brève exposition au Musée d'art contemporain, une documentation photo-vidéo, complétée de dessins préparatoires a été constituée. Celle-ci est disponible et peut être consultée à la demande. S'adresser à la documentation. »

Pour le visiteur curieux, le centre de documentation, sur rendez-vous, met à disposition la vidéo de l'enfouissement, sept photographies noir et blanc, quatre photographies couleur, ainsi que les esquisses préparatoires : seules traces matérielles de *Terra* (avec celles, bien sûr, gravées dans leur mémoire, des témoins oculaires).⁵

L'œuvre a été acquise le 30 mars 1990.

« *Sculpture d'ombre* (Claudio Parmiggiani, mars 1989) :

À l'une des dernières Biennales de Venise, j'avais décidé de retirer de l'exposition l'œuvre que j'avais présentée, pour marquer mon refus d'exposer dans un contexte que je jugeais inacceptable. L'œuvre avait été exposée le jour du vernissage, mais le jour suivant, je l'avais emportée dans mes bras, comme un enfant qu'il faut sauver d'un péril.

Je m'étais senti alors comme un animal qui s'est emparé de quelque chose de vital et qui, pour arracher cette chose à un danger imminent, l'emporte dans un lieu secret. En y repensant, je crois que ce geste est peut-être à l'origine de la sphère de terre portant l'empreinte de mes mains, que plus tard j'ai exposée au Musée d'art contemporain de Lyon, présentée au public dans les différentes phases de son existence jusqu'au moment de sa Passion, et maintenant ensevelie à jamais dans la terre du cloître de ce même Musée.

S'il est vrai que l'impossibilité de montrer son propre travail est pour l'artiste une forme de suicide, c'en est une aussi que de subir la contrainte ou l'obligation de le montrer avec une fréquence insensée, ce qui fait que ce geste n'a désormais plus aucun sens. Personne n'observe plus les œuvres exposées. Alors, peut-être que voiler, occulter équivaut à redonner au regard la perception de ce mystère sans lequel les choses sont absolument sans vie.

J'ai pensé que le corps de la terre était le musée le plus juste et le plus sensible pour abriter une sculpture. Une sculpture déposée dans la terre comme une graine. Une sculpture qui veut être secrète, invisible, née pour nulle exposition et pour nul public. Une sculpture qui refuse son destin public et qui se confie à son destin de néant. Voir les choses les yeux fermés. Ni marbre, ni pierre, ni monument, ni pyramide, mais gravée dans l'esprit. »⁶

Claudio Parmiggiani

Né en 1943 à Luzzara (Italie), vit et travaille à Bologne (Italie)

⁴ À cette date, le Musée d'art contemporain (Saint-Pierre Art Contemporain) est temporairement accueilli par le Musée des beaux-arts, au sein du Palais Saint-Pierre. Il le quittera pour l'édifice actuel, inauguré en décembre 1995, à l'occasion de la troisième Biennale de Lyon.

⁵ La légende de cette disparition s'écrivit très vite, mais dans un registre que ni l'artiste ni le Musée n'avaient prévu : un journaliste « distrait » ajouta un zéro au montant réel de l'acquisition, ce qui à la lecture de l'article créa immédiatement une polémique sur le rôle du musée, sa mission, sa fonction éducative et son mode de financement public.

⁶ Texte écrit par l'artiste pour le fascicule accompagnant l'exposition à Lyon.