

La vraie image selon Gina Pane.
*Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art
corporel.*

Janig Bégoc

Dans les années 1970, l'œuvre de Gina Pane a suscité des rejets. Sur un mode ironique et critique, les observateurs de l'époque ont rapidement assimilé les protagonistes de l'art corporel à deux séries de figures, les martyrs et les fous, en envisageant leurs gestes à l'aune d'un cadre tantôt religieux (« posture messianique ») tantôt pathologique et médical (« masochisme », « repli sur soi », « complaisance au morbide »). Découlant d'une interprétation littérale et d'un jugement moral porté sur leur « comportement », cette double imagerie tire son origine de la façon dont les critiques ont considéré l'usage de la blessure et du sang dans l'art corporel comme « une exaltation de la souffrance ». Lourde de conséquence, elle a conduit Gina Pane à élaborer un discours de justification, un système de défense, au sein duquel la blessure n'a eu de cesse d'être minimisée. « Je me blesse mais ne me mutile jamais »¹ a-t-elle incessamment répété, en dénonçant le cadre pathologique dans lequel son œuvre était enfermée.

Le sang érigé en tabou

Afin de minimiser ses blessures, et d'éloigner son travail de ces champs religieux et pathologique, Gina Pane a particulièrement accentué quatre aspects de son travail. En premier lieu, elle a cherché à valoriser la dimension théorique de ses blessures. Celles-ci étaient réalisées avec une lame de rasoir et, de manière plus rare, avec des débris de verre. Or, comme pour en minimiser les effets, l'artiste a largement diffusé, dans les années 1970, une photographie intitulée *Blessure théorique*, sous-titrée au verso par une mention manuscrite : « Première blessure, février 1970 ». On y voit l'artiste réaliser trois gestes successifs avec une

¹ Gina Pane, « La douleur », *Les Revues parlées*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, n. p.

lame de rasoir : découper un papier, fendre un tissu, inciser un doigt. Dans ce document à valeur de manifeste, le geste de Gina Pane semble retenu et mesuré. Comme l'a souligné Anne Tronche, il s'agit d'« un geste réfléchi, préalablement déterminé pour répondre à une fonction clairement analysée par l'artiste »². Utilisant la lame comme un crayon, la blessure apparaît littéralement comme un outil de langage, comme un *concept*, et le sang y est singulièrement absent. Le deuxième aspect accentué par Gina Pane pour définir et justifier son travail est la fonction *sociologique* du sang, et la dimension *politique* de ses actes de blessure. Par exemple, les photographies de *l'Escalade non anesthésiée* (1971), au cours de laquelle elle gravit, pieds et mains nus, une échelle constituée de barreaux acérés, sont toujours accompagnées du texte suivant : « Escalade – Assaut d'une position au moyen d'échelles. Stratégie qui consiste à gravir les échelons. L'escalade américaine au Vietnam. Artistes – Les artistes aussi grimpent ». Gina Pane a par ailleurs régulièrement fait valoir la fonction *ontologique* de ses blessures, en considérant celles-ci comme un moyen de communication directe, un moyen de présentifier le réel et de dénoncer, par la souffrance réelle, l'anesthésie de la société. Enfin, l'artiste a souligné la façon dont le sang n'était qu'un élément parmi d'autres au sein de son langage corporel, de son « vocabulaire plastique », qui comportait d'autres éléments comme le feu et le lait, et qui s'articulait à des symboles et des archétypes tels que le jouet, le bateau ou la maison.

Au sein de ce système de défense, le sang est donc devenu un tabou, un élément à évacuer du discours. Et ce tabou s'est transféré dans le discours des exégètes de l'artiste, qui prennent soin de toujours mentionner le caractère superficiel de ses blessures et leur place réduite dans les actions de l'artiste. S'agissant de la signification des blessures, les commentateurs reprennent également les notions formulées par Gina Pane dans ce contexte de rejets, en articulant la blessure aux problématiques du « corps social » et du « corps féminin ».

Ce n'est que très récemment que, dans les discours sur l'art corporel, la question des usages du sang a fait son retour, notamment en 2008 dans le cadre de l'exposition *Traces du sacré*³ qui permit d'amorcer un débat sur la place des notions de sacrifice, de sang ou encore de présence dans la performance et de montrer que l'expérience du sacré dans l'art n'a jamais exclu les expérimentations formelles. L'étude qui suit s'inscrit dans le prolongement de cette relecture de la place du sacré dans l'art contemporain. Elle cherche à envisager les usages du

² Anne Tronche, *Gina Pane. Actions*, Paris, Fall, 1997, p. 78.

³ *Traces du sacré* (cat.), Paris, Centre Pompidou, 2008.

sang par les artistes de l'art corporel non seulement dans l'histoire des avant-gardes artistiques du XX^e siècle, mais aussi à l'échelle de l'histoire de la représentation, à l'échelle anthropologique de l'histoire matérielle des images.

L'art corporel comme survivance des images sacrées

Pour comprendre le pouvoir d'attraction et de répulsion des images de Gina Pane, pour saisir l'origine de leur puissance expressive, on peut en effet décider de se prendre au jeu de cette imagerie des « martyrs et des fous », ne serait-ce qu'un instant. Tenter d'y croire, non pas de manière littérale mais en s'interrogeant sur les raisons qui ont pu conduire le public et les critiques à élaborer ces métaphores et, sans pour autant les cautionner, se saisir de ces stéréotypes pour remonter aux archétypes qui les fondent. L'art corporel – en tant que pratique gestuelle et visuelle, et discours sur le monde – s'inscrit dans la continuité de deux grandes histoires : celle des représentations de la pensée religieuse (et notamment la figuration des martyrs) et celle des représentations de la pensée médicale et psychiatrique (et notamment le champ de l'anatomie). Ces deux champs iconographiques que sont la peinture religieuse et l'anatomie se rencontrent autour d'une figure précise, celle de l'écorché et autour d'un processus précis, celui de l'ouverture du corps. Or que fait Gina Pane sinon s'écorcher et ouvrir son corps ? A la manière des célèbres écorchés que sont Barthélemy et Marsyas, l'ouverture de son corps et le dévoilement du caché en appellent à l'utopie du corps transparent et à la notion de connaissance. Notre hypothèse générale est que les gestes et les images que fabrique Gina Pane sont le symptôme d'une survivance de formes et d'images archétypiques qui puisent leur source dans un sentiment du sacré. Son usage du sang, en particulier, peut être considéré comme une variation profane de l'iconographie religieuse occidentale et, plus précisément, comme une radicalisation, à même son corps, des postures des martyrs.

Les Partitions comme clé de lecture des actions

Il est relativement aisé d'identifier dans les actions des configurations d'objets et de situations issues de cette iconographie, et notamment des formes symboliques (la croix), des objets liturgiques (reliquaires et autels), des épisodes de la vie du Christ (l'Ascension, la

Cène, la Transfiguration). Ces motifs n'apparaissent pas de manière littérale, ils ont la particularité de mettre en jeu des réseaux de signes hétérogènes. Ils reposent en réalité sur une double lecture de l'image dont le registre principal est d'ordre politique et social. Ces motifs issus d'un fonds commun religieux s'articulent à des questions d'actualité sociales ou politiques, qui constituent le socle du discours de l'artiste. Selon la lecture que l'on fait des gestes et des images de l'artiste, ils apparaissent ou disparaissent.

Gina Pane n'a jamais directement évoqué cette relation, mais elle a toutefois donné quelques indices qui permettent d'en justifier l'hypothèse lorsqu'à partir de 1980, cessant de réaliser des actions, elle a entamé son travail de *Partitions*. Prenant la forme d'une installation, la *Partition d'actions* est un exercice de re-visitation des éléments formels et des enjeux de ses actions corporelles, que l'artiste réactualise synthétiquement en retranscrivant « positivement » les lieux et les espaces qui les accueillait. Gina Pane donne forme à l'espace dans lequel son corps se mouvait alors, en inversant les empreintes, « en transférant sur la matière (verre, cuivre, bois) les expériences que son corps a vécues par le feu, le lait, la lame de rasoir »⁴. Son corps disparaît, ou plutôt, l'œuvre se donne désormais comme une évocation du corps absent⁵.

Vers le milieu des années 1980, tout en conservant ces éléments autoréférentiels, les *Partitions* de Gina Pane changent d'objet et d'aspect. Elles se présentent soit comme des œuvres murales, dans lesquelles l'artiste traite de manière minimale la posture des corps et la charge symbolique des objets peints par les maîtres anciens, soit comme des structures métalliques en forme de sarcophages surélevés, à la surface desquels surgissent, gravés dans le cuivre ou le bronze, des empreintes de corps. Ces œuvres portent des titres évocateurs : *La chair ressuscitée*, *La prière des pauvres et le corps des saints*, *Le martyr de Saint Sébastien d'après une posture de Memling* ou encore *François d'Assise trois fois aux blessures stigmatisé*. Elles convoquent une réflexion sur l'iconographie mystique et religieuse dont Gina Pane a elle-même livré les références : d'une part sa lecture de la *Légende dorée* (le récit hagiographique de la vie des saints et des martyrs écrit par Jacques de Voragine au XIII^e siècle) et d'autre part une observation attentive de la peinture religieuse des maîtres du Quattrocento et de la Renaissance, et en particulier Campin, Memling, Uccello, Carpaccio,

⁴ Gina Pane, *Reconnaître* (cat.), Nancy, Musée des Beaux-arts de Nancy ; Paris, RMN, 2002, p. 14.

⁵ « En vérité, la seule différence entre les précédentes créations d'actions et celles d'aujourd'hui est qu'à présent mon corps est absent de la scène ». Gina Pane, [sans titre], *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, ENSBA, 2004, p. 81.

Angelico, Giotto, Lippi dont l'artiste a indiqué son intérêt particulier pour les postures des personnages : « Un autre type de dessin qui existe toujours lié aux Partitions est celui que je réalise d'après une posture d'une peinture déjà existante. Dans ce cas précis, je réalise plusieurs études afin de bien connaître la posture qui m'intéresse pour finalement réaliser petit à petit le dessin en tant que projet de la Partition. Exemple : Abel et Caïn, Uccello »⁶. Issu de l'italien « *Partizione* », signifiant « division », le terme Partition convoque la dualité de la division et de l'unité, soit, pour Gina Pane, la notion de synthèse. Nombreux furent à ce titre les commentateurs à souligner le caractère synthétique de ces œuvres eu égard aux blessures anciennes de l'artiste, et sa façon de désormais se projeter dans d'« autres » corps, de transposer ses gestes dans un « autre » cadre (religieux) en recourant d'une manière « inédite » au sacré. Le terme Partition renvoie également à la notation, c'est-à-dire au mode d'emploi, et nous voudrions ici proposer une autre façon de considérer ces sculptures non pas comme un élément venant donner, *a posteriori*, une cohérence « globale » à l'œuvre de l'artiste en élargissant *après-coup* son cadre de référence, mais comme la mise au jour d'un socle référentiel *déjà présent* au moment des actions. Les partitions seraient en quelque sorte l'antithèse du manifeste de la *Blessure théorique* : une clé pour relire ses actions et comprendre rétrospectivement sa méthode, à partir de ces références religieuses. La trajectoire de Gina Pane a débuté par deux années d'études à l'Atelier d'Art Sacré (1962-63). On peut raisonnablement supposer que sa lecture des textes sacrés date de cette époque tout comme, du reste, son analyse de la peinture religieuse, et que l'une et l'autre ont, dès le départ, nourri son travail d'actions et déterminé certaines des postures définies par l'artiste, à la faveur de ce double niveau de lecture de ses œuvres, entre iconographie religieuse et discours sur le corps social.

Stigmates, instruments de martyre et reliques

Si les gestes réalisés par Gina Pane sont empruntés à l'iconographie religieuse, tel est précisément le cas de ses blessures, c'est-à-dire de la façon dont elle utilise son propre sang. Réalisées, pour la plupart, au niveau des mains, des avant-bras, et des pieds, les blessures de l'artiste renvoient directement à celles du Christ et des martyrs. La blessure (comme processus et comme résultat) consiste en la fabrication des stigmates. Et ce processus de *stigmatisation* s'observe non seulement dans ses gestes, mais aussi dans leur mise en image à

⁶ Gina Pane, [sans titre], Fonds Alain Macaire, Archives de la critique d'art.

travers les dessins préparatoires et les photographies, et à travers son usage de la symbolique du suaire.

Comme le montre le constat photographique de l'*Azione sentimentale* (1973), c'est en effet le processus de fabrication des stigmates que Gina Pane choisit précisément de valoriser et d'exposer, en donnant à voir les images de sa main ou de son avant-bras. L'étude de ses dessins préparatoires, comme par exemple ceux de *Little Journey* (1978-79), révèle par ailleurs la façon dont l'artiste s'inspire des primitifs italiens, et particulièrement de Fra Angelico, non seulement pour déterminer des postures, mais aussi pour figurer l'écoulement du sang. Représenté sous la forme de traînées pourpres qui rappellent la façon dont le peintre florentin fait jaillir le sang de la poitrine de son *Christ crucifié* (1438), il semble d'autant plus atomisé, particularisé, que sa couleur rouge contraste avec le graphisme noir du reste des dessins. S'écoulant en grande quantité, depuis sa tempe, tout le long de son torse, il prend dans ces dessins une place supérieure à celle qu'il occupera « quantitativement » dans l'action : comme chez Fra Angelico la vraisemblance est enfreinte au profit du symbole, et le dessin s'affirme comme un objet autonome. On trouve dans les notes de Gina Pane quelques allusions au prédicateur florentin, qu'elle découvre à travers sa lecture du livre dédié à l'artiste par l'historien de l'art italien Giulio Carlo Argan⁷. « *Fra Angelico active la peinture en la faisant passer de la puissance à l'acte. Ce qui l'intéresse est la dialectique du sujet qu'il s'est donné. Il dépeint l'action, le tissu gestuel* »⁸. Gina Pane entrevoit de nombreuses similitudes entre ses actions corporelles et la dialectique du corps (intime et social) mise en « actes » par Fra Angelico. En choisissant d'intituler l'une de ses performances *Io Mescolo Tutto : Cocaina e Fra Angelico* (1977), elle a explicitement reconnu sa dette envers le peintre, en soulignant du même coup sa méthode : celle qui consiste à « mélanger » des systèmes de signes hétérogènes, afin d'organiser ses gestes en un double registre : le social (*cocaina*) et l'histoire de la représentation chrétienne (*Fra Angelico*), à la faveur d'une double lecture de ses œuvres.

Afin de produire ces stigmates, Gina Pane utilise des objets, des outils, qui font également référence à l'histoire et à l'iconographie religieuse. Il s'agit des instruments de martyrs, que les peintres classiques ont amplement représentés à l'appui du texte de Jacques

⁷ Giulio Carlo Argan, *Fra Angelico*, Milan, Skira, 1955. Voir en particulier Gina Pane, [sans titre], *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op. cit.*, p. 125.

⁸ Gina Pane, « Tissue gestuel », *ibid.*, p. 127.

de Voragine ou de traités ultérieurs comme celui d'Antonio Gallonio⁹. Dans l'*Azione sentimentale* (1973), par exemple, l'artiste s'enfonce dans le bras des épines de rose et des aiguilles qui peuvent évoquer la couronne d'épines du Christ et les flèches du martyr de Saint Sébastien. Dans l'action *Autoportrait(s)* (1973), la structure métallique sur laquelle Gina Pane s'allonge, garnie de douze bougies dont les flammes lui frôlent le dos, a souvent été comparée aux structures primaires omniprésentes dans l'art des années 1970. Mais elle renvoie également au gril du martyr de Saint Laurent, dont on trouve encore des exemplaires exposés dans les musées italiens. Quant à l'échelle de *L'Escalade non anesthésiée* (1971), que Gina Pane a comparée à l'escalade des américains au Vietnam, elle peut tout autant renvoyer à l'échelle utilisée pour décrocher le Christ crucifié, ou à l'épisode du « Songe de Jacob », dont la vision d'une échelle dressée entre terre et ciel, décrit dans le chapitre 28 de la Genèse, marque une forme d'espérance. Les éléments acérés qui la constituent rappellent également le rituel des *Vattienti* de Nocera Terinese, ces flagellants calabrais qui, chaque année au moment de la Pâques, rejouent la passion du Christ, et que Gualtiero Jacopetti et Paolo Cavara, avaient d'ailleurs filmés et montré en 1962 dans le célèbre film *Mondo Cane*. L'analogie réside dans l'usage des débris de verre, intégrés par Gina Pane sur les barreaux de son échelle et, par les *Vattienti* dans l'outil (le « cardo ») avec lequel ils se lacèrent les cuisses lors de la procession. Cette analogie peut laisser penser que Gina Pane réinvestit également des gestes, des rituels et des objets qui appartiennent à une histoire collective, et que son usage de la lame de rasoir ou de verre renvoie moins à des pratiques « masochistes » qu'à un fonds culturel commun au sein duquel l'automutilation a une valeur symbolique et mémorielle. L'imagerie et les postures ainsi puisées dans la culture chrétienne, loin d'être littéralement réutilisées, se voient détournées, transposées, réinvesties dans l'actualité du moment, pour servir, de manière réflexive, un discours sociétal. Elles ne conservent pas moins, comme stratifiées, les traces de leurs origines chrétiennes.

Gina Pane accorde également une attention particulière aux objets manipulés au cours de ses actions, et précisément aux mouchoirs tachés de son sang. Ces mouchoirs répondent à la lame de rasoir, ils en sont le double inversé. L'artiste les manipule conjointement, dans des usages opposés : la lame pour ouvrir et pour blesser ; le mouchoir pour nettoyer la plaie,

⁹ Antonio Gallonio, *Traité des instruments de martyre* (1591), Paris, Jérôme Million éditeur, 2002. Voir aussi : *Les supplices dans l'art, cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre dans l'art européen du 17^e au 19^e*, Paris, Larousse, 1991.

recueillir le sang et le conserver¹⁰. Gina Pane a pris l'habitude de considérer ces objets comme des « objets transitionnels ». Mais derrière le lexique psychanalytique, ils font figure de véritables reliques : ils sont exposés, présentés dans les constats photographiques des actions, comme par exemple dans ceux de l'action *Autoportrait(s)* (1973). Et, quand ils ont touché le visage, ils s'apparentent à des suaires, au voile de Véronique, à cette « vraie image » – *vera icôn* – recueillie par la sainte lors du chemin de croix du Christ, empreinte non faite de main d'homme dont Yves Klein s'est également inspiré pour réaliser ses anthropométries.

La Trans-figuration du discours

Ces objets suaires, ces images *acheiropoïètes* du visage faites de son propre sang, sont en réalité très nombreuses chez Gina Pane car elle s'est régulièrement blessée le visage, et en particulier les yeux et la langue. Ce choix d'affecter les deux sens que sont la vue et la parole n'est pas anodin. En *incarnant* le silence et la cécité, en les matérialisant à même son corps, en tant que symboles des phénomènes sociaux d'« incommunicabilité » et de la vacuité des mots, Gina Pane illustre le projet même de l'art corporel, celui de créer par le corps une communication directe, « non linguistique ». Et dans cette perspective, elle reprend, en la réactualisant, la métaphore chrétienne des aveugles et des sourds qui ponctuent les textes sacrés, et notamment les guérisons miraculeuses racontées par Jacques de Voragine.

Elle s'inspire également des peintures de Fra Angelico, et notamment de son usage des bandeaux, comme dans l'action *Psyché (essai)* (1974) où l'incision de ses paupières bandées génère l'apparition de perles de sang sur le bandeau qui recouvre ses yeux. En blessant ainsi son visage, en se *trans-figurant*, Gina Pane entend susciter un effet de choc chez le spectateur. Dans l'action *Le lait chaud* (1972), elle semble rejouer l'épisode de la Transfiguration, où le Christ apparaît en rêve à deux disciples dans un face à face inédit. D'abord positionnée dos aux spectateurs, Gina Pane se tourne en effet brutalement face à eux, et s'incise le visage. « En touchant quelque chose de très sensible au plus profond de moi j'ai pu atteindre les autres »¹¹, a-t-elle expliqué. Dans un second temps, c'est la caméra utilisée pour filmer l'action que l'artiste retourne vers les spectateurs, afin d'enregistrer cette autre « vraie

¹⁰ Cette mise en scène de la peau rejoint toute une tradition de représentation des martyrs, qui associe à une même figure des gestes faits pour blesser, et d'autres pour guérir. C'est ce qui apparaît par exemple dans la représentation de Saint Sébastien, montré tantôt criblé de flèches, tantôt soigné par Irène, à l'exemple de la toile peinte par Jusepe de Ribera en 1621.

¹¹ Gina Pane, « Le Temps vécu et restitué : entretien avec Dany Bloch », *info-artitudes*, n°6, mars 1976, p. 21.

image », sorte de mise à nu du réel, que Gina Pane espère chargée d'une prise de conscience. Le volte-face donne lieu à un face à face qu'elle espère transformateur.

Chez Gina Pane, le sang écoulé, en matérialisant le passage de l'intérieur et à l'extérieur du corps, c'est-à-dire l'utopie d'un corps transparent, est vecteur de vérité et de connaissance. Si la blessure est un langage, le sang en est le signe premier. Il est le mot ; il est le Verbe incarné. « Le Corps est devenu l'idée même du langage. Le Corps n'est plus représentation mais Transformation »¹² a-t-elle ainsi précisé.

En définitive, ce début d'enquête montre combien la relation de Gina Pane à l'iconographie chrétienne passe par une analyse attentive du langage. Son usage du sang en particulier se décline sous des formes à la fois symboliques, iconiques et indicielles. En réactivant cette imagerie chrétienne, en articulant les signes à des gestes et en les réinscrivant dans le champ laïc, elle fabrique une sorte de sacré profane, ou encore une peinture religieuse mise en acte, qui offre une réponse nouvelle à la question de l'essence humaine. Gina Pane s'inscrit dans la tradition des artistes qui ont cherché à transformer le monde. Elle se rapproche des créateurs qui, du Romantisme au Bauhaus, ont considéré que la mission de l'art était celle d'une exploration anthropologique. Mais par l'investigation théologique qui constitue le noyau de ses œuvres, et son désir de rendre la concrétude des signes religieux, elle s'inscrit également dans une histoire – traditionnelle – de la représentation du sacré. Ce double mode de lecture est probablement à l'origine de la mauvaise réception de son œuvre – comme celle de Pasolini, qui aspirait semblablement à incarner le Verbe et à donner corps au sacré ; mais il explique aussi la singulière puissance de ses images et le fait qu'elles nous perturbent encore aujourd'hui.

Janig Bégoc est docteur en histoire de l'art. Ses recherches portent sur l'histoire, la réception critique et l'historiographie de l'art corporel et de la performance. Pensionnaire à l'Académie de France à Rome entre 2010 et 2011, elle a également enseigné à l'Université Rennes 2 où elle est membre associé de l'équipe d'accueil « Histoire et critique des arts ». Elle a co-dirigé la publication de l'ouvrage collectif *La performance : entre archives et pratiques contemporaines* (Presses Universitaires de Rennes, 2011).

¹² Gina Pane, « Travail de l'action », *Lettre à un(e) inconnu(e)*, op. cit., p. 33.

Pour citer cet article :

Bégoc, Janig. « La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel ». Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études « Les fluides corporels dans l'art contemporain » organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010. Mise à jour le 09 avril 2011. [En ligne]. [http:// hicsa.univ-paris1.fr](http://hicsa.univ-paris1.fr) [consulté le xx xx xx]