

Performance et autoreprésentation De l'affirmation à la dissolution du corps-sujet (1^{re} partie)

Catherine Cyr

Numéro 149 (4), 2013

Mémoires en jeu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70901ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cyr, C. (2013). Performance et autoreprésentation : de l'affirmation à la dissolution du corps-sujet (1^{re} partie). *Jeu*, (149), 53–57.

CATHERINE
CYR

PERFORMANCE ET AUTOREPRÉSENTATION

De l'affirmation à la dissolution du corps-sujet (1^{re} partie)

Dans l'art de performance, le corps de l'artiste se pose souvent comme le centre rayonnant de l'œuvre. Or, au fil du temps, ses modalités de représentation et les symboliques qui s'y rattachent se sont radicalement métamorphosées. Cet article est le premier volet d'un triptyque consacré à cette mutation. En me penchant sur la pratique de trois artistes qui ont fait du corps un matériau privilégié – Gina Pane, Orlan et Vanessa Beecroft –, je tenterai de dégager certains des éléments qui rendent compte de ce passage, lequel est aussi indissociable d'une importante transformation dans notre manière de penser le rapport entre le corps et la personne.

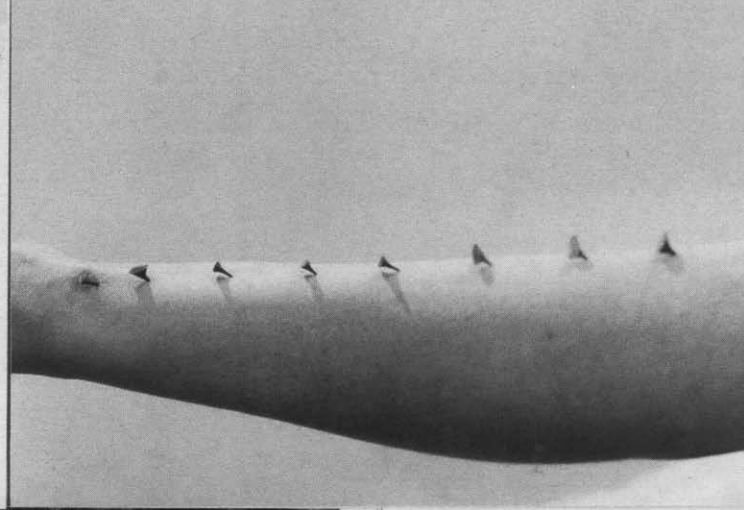
À travers le parcours réflexif amorcé ici, j'aborderai, au fil des pratiques étudiées, cette thématique d'une transition s'opérant au cœur de la dyade corps-personne, un composé complexe, mouvant, à la géométrie infiniment variable. J'observerai aussi comment cette mutation, pour le spectateur, agit sur l'accès à la signification de l'œuvre. Ce parcours n'est pas linéaire, même s'il s'inscrit dans une chronologie. Il s'agit d'une trajectoire souple, où, à travers l'observation de trois pratiques artistiques distinctes, je me pencherai sur quelques formes de ce passage entre une subjectivité cohésive, incarnée, et une subjectivité progressivement diluée, disséminée.

Gina Pane ou l'affirmation du corps-sujet

Gina Pane amorce son parcours en France vers le milieu des années 60, à l'heure où l'Europe et l'Amérique voient surgir des événements artistiques qui semblent d'abord inclassables. Des manifestations qui, désirant dépasser les seules préoccupations esthétiques, et dans un esprit proche du mouvement dada, vont procéder de ce qu'on a appelé « l'action immédiate ». La volonté n'était pas de produire une action pour elle-même, mais bien, selon les mots de Allan Kaprow, de « reformuler le dispositif de la pensée à partir de l'action artistique¹ ». Envisagée ainsi, l'œuvre devait donc se donner comme représentation immanente d'une pensée mise en actes ou, comme l'écrit Anne Tronche, comme « palimpseste d'une pensée ».

Cette pensée en action sera déployée par plusieurs artistes dans une profusion de directions différentes, parfois plus ou moins cohérentes. Toutefois, la plupart de ces artistes feront du corps un matériau important, souvent le cœur incandescent de leur démarche. Gina Pane sera de ceux-là. En effet, chez elle, le discours de l'œuvre est indiscernable de la chair. Une chair souvent mise à mal, mise à vif. Chez Pane, comme chez

1. Anne Tronche, *Gina Pane. Actions*, Paris, Fall édition, 1997, p. 20.



plusieurs de ses contemporains, tels Michel Journiac ou, au Brésil, Lygia Clark, l'œuvre d'art se fait le prolongement de la corporéité. Le corps de l'artiste devient – littéralement – le « corps de l'œuvre ». Dans son ouvrage intitulé *la Peau et la trace*, David Le Breton décrit ainsi le contexte d'émergence et les implications de ces différentes pratiques, du happening au *Body Art*, qu'on a réunies sous le terme « performance » :

Dans les années 60, le souci d'une esthétique s'efface devant celui d'une éthique. [...] *Le Body Art* est une critique par corps des conditions d'existence. Les performances sont un discours sur le monde [...] L'intention n'est plus l'affirmation du beau mais la provocation de la chair, le retournement du corps, l'imposition du dégoût ou de l'horreur, le jaillissement spectaculaire du refoulé. Le corps entre en scène dans sa matérialité et de manière parfois radicale. [...] La mise en avant des matières organiques (sang, urine, excréments, sperme, vomis, etc.) dessine une dramaturgie qui ne laisse pas indemnes les spectateurs et où l'artiste paie de sa personne pour dire par corps son refus des limites imposées à l'art ou à la vie quotidienne².

« Payer de sa personne pour dire par corps... » : l'expression sied admirablement à la pratique de Gina Pane. Peut-être plus que tout autre artiste de son temps, celle-ci a porté à son paroxysme, jusqu'à un point proche de l'insoutenable, cette volonté d'une mise en corps de l'art. En effet, même si ses actions s'inscrivent dans la mouvance de l'époque, sa démarche se montre singulière sous plusieurs aspects, dans sa forme, certes, mais aussi dans ce que cette forme révèle de son rapport au corps, à la subjectivité et à la signification de l'œuvre.

À l'égard de la forme, Anne Tronche, dans la monographie qu'elle a consacrée à l'artiste, associe ses performances à des rituels qui, à travers une série de blessures auto-infligées, perpétuent le sacré et le martyr. Chez Pane, la blessure, généralement une brûlure ou une entaille corporelle faite avec une lame de rasoir, est le centre de l'action donnée à voir. Toutefois, cette atteinte au corps ne procède jamais du masochisme. Le corps devient plutôt le lieu d'un déplacement du sacré, ou d'un « sacré sauvage » – pour reprendre l'expression de Roger Bastide – et le lieu d'une communion avec l'autre, le spectateur. À travers « une logique sacrificielle », écrit Tronche, il s'agit de « prendre sur elle la souffrance du monde, quitte à s'en blesser, saigner, faire corps avec elle³ ». Même si, pour sa part, l'artiste rapproche sa démarche spiritualiste de celle des chamanes qui, pour

guérir l'autre, apaiser sa douleur, doivent avoir connu la douleur eux-mêmes, plusieurs observateurs voient plutôt dans son travail la manifestation d'une symbolique christique. Cette lecture est à nuancer. Surtout parce que chez Pane, la blessure n'agit jamais comme résipiscence ou rémission des péchés du monde. L'entaille, l'effraction à la lame, se veut plutôt l'expression métaphorique des agressions et des violences sociales exercées sur l'individu. Par exemple, dans une performance intitulée *Escalade non anesthésiée*, où l'artiste grimpe pieds nus sur une échelle cloutée, il s'agit de rendre visible, matérielle, une critique de l'escalade de la violence, laquelle trouve son paroxysme, à l'époque, dans la guerre du Vietnam.

Conjurer la douleur

D'autres performances seront plutôt une critique par corps des archétypes et des violences ordinaires qui pèsent sur la femme. Ici encore, la blessure est une pensée mise en actes, matérialisée par le corps. Selon Anne Tronche, « la blessure [...] exprime la conscience d'une menace que le recours à l'art peut conjurer, ou, du moins, rendre lisible, perceptible⁴ ». Cette expression est manifeste dans *Autoportrait(s)*, une performance en trois temps. Pane est d'abord allongée sur un lit de chandelles allumées où elle représente en silence les douleurs de l'enfantement. Le silence est important : il symbolise l'obligation de taire la souffrance, de rester muette. Cette idée est d'ailleurs redoublée par la présence d'un micro installé contre un mur mais ne captant rien, aucun son. Pendant la deuxième partie de la performance, des diapositives montrant une jolie femme se peignant les ongles sont projetées. Durant ce temps, Gina Pane s'entaille la peau autour des ongles, faisant peu à peu ruisseler son sang. Pour Le Breton, il s'agit de représenter l'idée que « la femme n'existe que dans une apparence qui la mutile⁵ ». Enfin, dans la dernière partie, l'artiste s'entaille le visage, la bouche, puis se gargarise « avec du lait chaud jusqu'à ce que le sang se mêle au lait, conjuguant douloureusement deux symboles de la condition féminine : le lait et le sang⁶ ».

Selon Le Breton, il y a chez Pane une volonté de ritualiser la souffrance sociale (la guerre, l'oppression des femmes, etc.) en la prenant sur soi. Il écrit : « [...] si Gina Pane se fait mal en se brûlant, en se lacérant, en se coupant, en se déchirant des vaisseaux sanguins, en se mettant dans des postures pénibles, c'est pour dénoncer les verrous moraux qui pèsent sur son corps de femme et la violence banalisée qui règne sur

2. David Le Breton, *la Peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003, p. 99-100.

3. Anne Tronche, *op. cit.*, p. 29.

4. *Ibid.*, p. 97.

5. David Le Breton, *op. cit.*, p. 104.

6. *Ibid.*

nos sociétés⁷. » Or, ce qui m'apparaît intéressant, c'est que cette dénonciation se fait presque toujours dans le silence, sans le recours à la parole, l'artiste allant même jusqu'à se couvrir les lèvres. Comme l'affirme elle-même Pane, il y a chez elle une volonté d'échapper à la parole, de faire du corps une écriture, de faire de la blessure une narration⁸. L'utilisation, ici, du terme « écriture », si souvent galvaudé en art, est-elle juste ? Dans quelle mesure peut-on associer le marquage du corps à une narration ? En observant les photographies prises durant les performances, lesquelles ne sont pas une simple documentation, mais participent de l'œuvre, il m'a paru que ce qui se montre le plus lisible, ce sont les stigmates imprégnés dans la chair et pérennisés par l'image. Comme l'écriture, le stigmaté est une inscription dans la durée, un tracé lisible ou, du moins, symbolique, et porteur de sens⁹. Mais, plus encore, il me semble que c'est avec cette idée du stigmaté comme écriture que la symbolique christique, évoquée plus haut, peut être convoquée. Bien sûr, on peut penser à une mise en actes du biblique « Verbe fait chair », une observation que ne manquent pas de faire la plupart des commentateurs de l'œuvre de Pane. Pour ma part, j'y vois aussi une réminiscence de cette idée, qu'on retrouve chez saint Jean, de la trace tégumentaire à la fois comme matière et finitude du scripturaire, lorsque celui-ci dira, devant les stigmates du Christ : « Tout est écrit. » Que la référence christique nous interpelle ou non, on ne peut tout de même que constater que Gina Pane, par le cri silencieux du corps, s'est efforcée d'écrire ailleurs que dans l'écriture. Sa pratique, pour moi, trouve ainsi quelque écho dans ce passage tiré du recueil *Mourir m'arrive* du poète Fernand Durepos, où est évoquée « la narration du sang comme pure pratique du silence¹⁰ »...

Une cohésion du corps et de la subjectivité

La mise en corps de l'art telle qu'expérimentée par Gina Pane dans sa démarche d'autoreprésentation engage un rapport singulier à la subjectivité de même qu'à la production du sens de l'œuvre. Si j'utilise le terme « autoreprésentation » plutôt que celui de « présentation », c'est que je me range du côté d'Amelia Jones¹¹, qui déconstruit l'idée, pourtant largement admise, que l'art de performance se soustrait à tout régime de représentation, repose sur la « pure présence » du sujet et relève du vrai. « Le » vrai n'existe pas, toute expérience du monde, même celle reposant sur le factice, s'inscrit, à divers degrés, dans la réalité. Et la performance est toujours

une représentation. Représentation d'une idée, certes, mais, surtout, représentation d'un imaginaire du Moi. D'ailleurs, on retrouve un peu cette même notion chez Featherstone à travers la notion de *Performing Self*. Pour l'auteur, qui emprunte à Michel Foucault l'idée que la subjectivité, c'est-à-dire le sens de soi, n'est jamais une chose fixe mais nomade, circonstancielle et plurielle, le sujet contemporain, surtout depuis l'avènement de l'ère industrielle et de la culture consumériste, est un sujet en perpétuelle représentation. Dans sa vie quotidienne, constamment soumis au regard de l'Autre et aux impératifs de la sociabilité, il est sommé de donner à voir l'une ou l'autre de ses multiples constructions identitaires. Des constructions qui, avant tout, se donnent à lire à même le corps.

S'agissant de l'art de performance, ce *Performing Self* est donc un sujet en autoreprésentation, voire en redoublement de représentation. En effet, l'artiste en scène donne à voir une représentation métonymique de l'idée qu'il se fait de lui-même : il montre le redoublement d'une image intérieure. Bien sûr, chez Gina Pane, prise isolément, la coupure ou l'entaille corporelle, qui fait couler le sang de l'artiste, semble transgresser ce régime de la représentation. Mais il faut rappeler que le geste s'inscrit plus largement dans le déroulement représentationnel : c'est une syncope, une irruption de réel, une immanence de présence douloureuse qui éclot dans la durée d'un artifice orchestré avec précision, surgissant dans le temps suspendu qu'est le temps de la performance.

Enfin, ces actions de Gina Pane, par le refus des masques identitaires et des subterfuges, par une présence à soi vécue à même l'incandescence du corps, s'inscrivent bien dans ce que RoseLee Goldberg¹² a décrit comme la première période de l'art de performance. Une période où le sujet n'est pas encore le lieu de toutes les équivoques, mais demeure centré, en pleine cohésion avec l'imaginaire du Moi qu'il a choisi de représenter à travers corps, que cet imaginaire soit intime, corresponde à une idée partagée, archétypale, ou se rattache à une réalité sociale. À cette cohésion du sujet, j'avancerais que correspond généralement aussi, chez Pane comme chez d'autres artistes de la même période, une cohésion du sens de l'œuvre, laquelle, sans être transparente, affiche une symbolique qui demeure lisible. Comme on le verra dans la suite de cette réflexion, cette lisibilité, avec le temps, ira en s'effritant... ■

7. *Ibid.*, p. 106.

8. Voir Anne Tronche, *op. cit.*

9. Comme le souligne l'anthropologue Mike Featherstone dans *Body Modification*, toute inscription sur la peau est déjà un discours symbolique, une signification.

10. Fernand Durepos, *Mourir m'arrive*, Montréal, L'Hexagone, 2004.

11. Amelia Jones, « Rupture », *Parachute*, n° 123, 2006, p. 15-37.

12. Voir RoseLee Goldberg, *Performances. L'Art en action*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

CI-CONTRE, EN HAUT : Gina Pane, *l'Escalade* (1971). Photos tirées de l'ouvrage de RoseLee Goldberg, *Performances. L'Art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 119.

EN BAS : Photo tirée de l'ouvrage d'Anne Tronche, *Gina Pane. Actions*, Paris, Fall édition, 1997, p. 103.

