

ETC



## La blessure comme création

David Le Breton

Numéro 79, septembre–octobre–novembre 2007

Rituels  
Rituals

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35050ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)  
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Le Breton, D. (2007). La blessure comme création. *ETC*, (79), 10–12.

## LA BLESSURE COMME CRÉATION

Le corps est pour l'homme le premier lieu de l'étonnement d'être soi. La condition humaine est corporelle, mais le rapport à l'incarnation n'est jamais tout à fait résolu. Le rapport au monde de tout homme est une question de peau en ce que celle-ci signe la frontière entre soi et l'autre, l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors. Certains artistes poussent loin une interrogation qui touche aujourd'hui de plus en plus d'adoles-

centes (et les garçons, en moindre nombre)<sup>1</sup> qui recourent aux scarifications pour dire leur souffrance. Je prendrai pour mon propos une figure exemplaire de l'usage délibéré de la blessure comme cri : les performances de Gina Pane (1939-1990).

Dans le *body art*, les performances sont un discours sur le monde, une mise en question sur le mode d'un engagement personnel, en aucun cas une pornographie, une cruauté, un masochisme, un exhibitionnisme ou





une complaisance, même si elles sont d'inégales valeurs. L'artiste se donne tout entier à son action. Si elles mettent l'artiste à mal, elles ébranlent la sécurité du spectateur. Elles interrogent avec force l'identité sexuelle, les limites corporelles, la résistance physique, les représentations du masculin ou du féminin, la sexualité, la douleur, la mort, la relation aux objets, aux autres, l'espace, la durée, etc. Le corps est le lieu rayonnant où est questionné 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 du refoulé, le martèlement d'une question. Le corps entre en scène dans sa matérialité, et de manière parfois radicale. Le spectateur est physiquement touché, il participe par procuration aux souffrances ou au malaise de l'artiste (ou ce qu'il en imagine). Le corps est une matière symbolique, il est imprégné d'une symbolique sociale, voie royale pour interroger les fondements de la société et les limitations culturelles de genre, de sexe, de perception, d'émotion, etc. L'artiste entend décaler les routines de pensée et forcer au dépaysement du monde. La mise à mal de l'artiste est un chemin de sens offert aux spectateurs pour susciter l'étonnement et le dégel des pensées.

Miroir critique de nos comportements ou de nos aveuglements intellectuels, le *body art* est une insurrection du sens contre les représentations aseptisées du corps dans le monde contemporain des images et de la marchandise. Il dit le refus de l'hypocrisie d'un discours de libération, de bien-être, tenu par les médias ou la publicité, mais démenti par les conditions réelles d'existence. Il résonne comme un coup de poing sur la table des connivences sociales, comme un refus de cautionner plus longtemps le conte de fées. S'il n'est pas toujours pensable de s'en défaire, le loisir est donné d'un recul, d'un mouvement de retrait pour ne plus se dissoudre dans l'évidence. On ne peut toujours changer le monde autour de soi, mais on peut au moins changer son regard, et y trouver une autre posture. Si l'écrivain décrit l'obscène, il reste vêtu de mots. Et le mot chien ne mord pas. L'obscénité peinte ne jaillit pas de la toile, même si elle induit la gêne. L'artiste en revanche se met à nu, il montre ses états d'âme et fait œuvre de son corps. Le sang qui coule dans une narration n'a pas le même impact que celui qui jaillit de l'homme ou de la femme venant de s'inciser.

Une performance ritualise une tension sociale et/ou personnelle que l'artiste porte sous les yeux d'un public, lui donnant une résonance sociale et politique. Rite privé. Rite dans le sens où le lien à l'autre n'est pas aléatoire mais puise dans un registre commun, simultanément intime et privé, au sens où l'artiste est seul le maître d'œuvre, le public de la galerie ou de l'espace investi ignorant le plus souvent le déroulement de l'action.

Gina Pane a poussé loin l'interrogation sur les limites corporelles de la condition humaine. Dans *Escalade non anesthésiée*, en 1971, pieds et mains nus, elle monte sur un bâti métallique aux échelons munis de pointes acérées. La même année, dans *Nourriture, télévision, feu*, elle ingère de la viande crue avariée en surmontant son dégoût, elle regarde les actualités télévisées dans une posture inconfortable, et elle éteint avec ses pieds nus des foyers allumés sur le sable, jusqu'à ce que la douleur la contraigne à cesser. Dans *Lait chaud*, vêtue d'un vête-

ment blanc qui sera sa tenue pour les actions impliquant la blessure, elle alterne les coupures à son corps, faites avec un rasoir, à un jeu avec une balle de tennis contre un mur. Émergence d'un moment d'enfance et d'innocence dans l'immanence du monde. Elle incise son visage avant de prendre une caméra et de filmer longuement le public en s'attardant sur les traits de certaines personnes, dénonçant ainsi la passivité sociale devant la violence, l'indifférence devant l'horreur, l'anesthésie du regard.

En 1973, dans *Azione sentimentale*, elle s'entaille la main avec une lame de rasoir et enfonce des épines de rosier dans son bras qui se métamorphose en lieu de communion à l'adresse des autres femmes. Simultanément, des voix de femmes lisent une correspondance entre deux femmes en langues italienne et française. En 1974, pour *Psyché*, elle reproduit ses traits sur un miroir. Elle se maquille avec une lame de rasoir et notamment se coupe les arcades sourcilières. Le sang qui coule sur le miroir parachève le dédoublement spéculaire. Elle manipule des plumes d'oiseau et des balles de caoutchouc, l'une jaune (pulsion de mort, négativité), l'autre bleue (signe de vie, positivité). Elle traduit ainsi la dualité des deux versants de l'existence. Elle se dresse ensuite sur un escabeau, les yeux bandés, le chiffon aussitôt trempé de sang, et elle tente de dire un message d'espoir pour l'humanité, mais sa bouche reste muette. Puis elle s'incise le ventre en croix autour du nombril, lieu d'origine de la vie. Dans *Autoportrait(s)*, elle se donne à voir en tant que femme et artiste. En s'allongeant sur un lit de bougies allumées, elle métaphorise la souffrance de la femme qui accouche; les contractions imposent de garder la souffrance en soi : le micro retourné contre un mur ne reproduit aucun son : la femme reste muette. Ensuite, elle s'entaille la peau près des ongles pendant qu'une série de diapositives montre une femme appliquant du vernis sur ses ongles. La femme n'existe que dans une apparence qui la mutile. Lors de la dernière phase, en se gargarisant avec du lait chaud jusqu'à ce que le sang se mêle au lait, elle conjugue douloureusement deux symboles de la condition féminine : le lait et le sang.

Ce ne sont là que quelques performances de Gina Pane ; les rabattre sur des thèses ou un récit en diminue la portée. La force critique de l'œuvre vise, dit-elle, « à dénoncer les servomécanismes où ils se trouvent : art, science, politique, quotidien. C'est mon propos »<sup>2</sup>. L'intention est d'ouvrir une voie nouvelle de création : « La blessure : par sa mise en relation avec l'autre comme réceptacle de son environnement sociopolitique, culturel, mais jamais d'une façon illustrative ou narrative qui n'aurait qu'un effet de rebondissement; mais dans l'intention d'une ouverture sur un langage nouveau; pour moi le modernisme devait continuer sa marche et passer par le corps »<sup>3</sup>. La blessure de l'artiste dépasse sa personne, Gina Pane se donne à la performance pour que le trouble du corps devienne trouble de pensée pour les autres.

Les actions de Gina Pane ne sont pas des mutilations, mais des appels de sens. Elles forcent le passage pour élargir la relation au monde. « Il faut, dit-elle, que ce corps éclate, aille dans tous les sens, qu'il parte conquérir des espaces, des terres nouvelles ». La blessure est une écriture, elle vient symboliquement apaiser une



autre plaie. « Par cette ouverture du corps, je ne veux pas donner du sang au public, ni être un gladiateur, ni même un primitif d'une société archaïque (...) La blessure repère, identifie et inscrit un certain malaise. Elle est au centre de ma pratique, elle en est le cri et le blanc de mon discours. L'affirmation de la nécessité vitale, élémentaire, de la révolte de l'individu. Une attitude absolument pas autobiographique<sup>4</sup> ». Loin de prétendre apporter une vérité aux autres, elle fait de la blessure un geste de communion paradoxale. Loin du masochisme qu'elle récuse, la douleur est un don, une tentative de guérison, un mouvement de délivrance. Gina Pane met en scène un sacrifice en offrant sa douleur pour prix d'une conscience élargie de la souffrance des autres et dans la perspective symbolique de la diminuer. Une résistance symbolique s'exprime contre l'injustice du monde. Non dans une dimension christique, mais dans une intuition de son appartenance au cosmos. Il y a chez Gina Pane une volonté de conjurer la souffrance sociale (la guerre, l'oppression des femmes, etc.) en la prenant sur elle. Cérémonie secrète, intime, pensée pour changer quelque chose du monde, même sur un mode subtil. Nulle brutalité, nulle violence dans cette liturgie lente et paisible où l'écoulement du sang contraste avec la tranquillité de la performance. Aucun désordre dans une progression rituelle pensée dans le détail.

Chaque action est minutieusement préparée, jalonnée de schémas, de diagrammes, de notes, de textes, d'objets fabriqués à l'occasion ou repris d'interventions antérieures. Un photographe ou un vidéaste en enregistre la mémoire. L'artiste n'en est pas moins vulnérable, sans protection. Quand elle entre dans l'espace de la performance, elle se perd « dans la chair des autres », elle s'immerge dans le public comme si elle en était une caisse de résonance. Elle demeure maîtresse de soi lors des performances, dans un hiératisme qui bouleverse les spectateurs, mais elle n'en sort pas indemne. Sa vie personnelle, son sommeil, ses rêves en sont affectés. À la manière d'un guérisseur qui donne toute son énergie aux malades, elle se sent « complètement vidée », éprouve l'impression de voler, d'être dépourvue de corps. Les actions de Gina Pane sont des rites privés et païens, ouverts aux spectateurs et à l'histoire de l'art, visant à exorciser une part de la souffrance du monde. Dans un entretien, elle cite l'expérience des chamans, guérisseurs au sein de leur communauté, des maux qu'ils ont déjà vécus de l'intérieur : « Les médecins guérisseurs d'une blessure étaient eux-mêmes porteurs d'une blessure (...). Ils incarnaient, ils étaient touchés par le problème moral du malade. C'est le contraire de la médecine actuelle. Donc, si j'ai une problématique et que je veuille la faire partager à autrui, j'incarne ce que je dis ». Plusieurs fois, Gina Pane s'entaille aussi les lèvres, donnant ainsi au sang un prolongement au cri que la parole résorbe trop vite. La mise en échec du langage appelle aux moyens du corps pour rompre l'impuissance.

Elle entend élargir la connaissance de ceux qui la regardent en s'affranchissant des interdits majeurs, ceux de la douleur et de la mort qui seuls conservent justement un pouvoir de subversion propre à ébranler l'auditoire. Si Gina Pane se fait mal en se brûlant, en se lacérant, en se coupant, 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 nos sociétés. Elle rappelle la précarité de la condition humaine, son exposition à la blessure, à la douleur et à la mort. Elle transgresse ainsi les interdits de nos sociétés provoquant l'effroi et le rejet<sup>5</sup>. Le spectacle de la douleur physique est intolérable pour le public, car l'écran est soudain déchiré par l'entaille qui précipite une cassure de l'identification tranquille. Toute distance est abolie par le surgissement de l'émotion.

La radicalité d'une telle démarche dérange, surtout chez une femme, censée être fragile. La tentation d'évoquer alors la « folie », le « masochisme », pour liquider la force d'interrogation de l'entame est un exorcisme courant, tant d'ailleurs pour les incisions touchant les adolescentes que pour celles liées aux actions menées par des artistes. L'artiste sait que l'intégrité corporelle est une valeur intouchable de nos sociétés, surtout s'agissant d'une femme. En altérant son enveloppe cutanée, en laissant le sang se répandre, elle ébranle les imaginaires sociaux et atteint son objectif de provoquer la réflexion, c'est-à-dire le retour sur soi. Les traces de ses blessures s'effacent car les incisions ou les brûlures sont de surface, mais l'interrogation poursuit son chemin, elle demeure encore aujourd'hui après sa mort.

Au cœur de la souffrance, les scarifications touchent aujourd'hui maintes adolescentes. Les incisions sont une critique par corps des conditions d'existence, une manière personnelle de faire dissidence et de porter une attaque contre des représentations sociales. La tyrannie de l'apparence les confronte à la hantise de ne pas être à la hauteur. Elles sont dans la nécessité d'exister dans la séduction. Dès lors, se retourner contre la peau permet de lutter contre une identité insupportable dont elles veulent se dépouiller. Le cri incisé dans la chair est une purification douloureuse du regard d'autrui qui dénonce la difficulté d'être femme dans un monde empreint de machisme. La blessure corporelle est une attaque du corps de l'espèce, elle perturbe les formes humaines et suscite le trouble et le rejet. Celle qui s'incise dit son mépris face au corps lisse, hygiénique, esthétique, icône commerciale de nos sociétés. Dans un monde hanté par l'image de soi donnée à voir, l'entame corporelle est une manière de briser le miroir pour pouvoir enfin se retrouver.<sup>6</sup>

DAVID LE BRETON

## NOTES

<sup>1</sup> Sur les scarifications dans la vie courante ou dans l'histoire du body art, je renvoie à David Le Breton, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003.

<sup>2</sup> Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École supérieure des Beaux Arts, 2003, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>4</sup> Cité in Christian Schlatter, « Motifs et teneur en fragments pour corps et traces », in *L'art au corps. Le corps exposé de man Ray à nos jours*, Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 53.

<sup>5</sup> Voir, par exemple, les commentaires de François Pluchart, observateur attentif de son œuvre, dans *L'art : un acte de participation au monde*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

<sup>6</sup> Voir David Le Breton, *La peau et la trace*, op. cit.

**David Le Breton** est Membre de l'Institut Universitaire de France, professeur de sociologie à l'université Marc Bloch de Strasbourg, auteur notamment d'*Anthropologie de la douleur* (Métailié), *La saveur du monde. Une anthropologie des sens* (Métailié), *La peau et la trace. Sur les blessures de soi* (Métailié).