

GINA PANE, CINEMA DES VESTIGES OU BLESSURE DE DIS-POSITION

Sun-jung Yeo, Université de Paris III

L'art, selon Jean-Luc Nancy, "quête sa propre trace". Il a peut-être toujours avec lui-même un rapport de vestige, et d'investigation". Et:

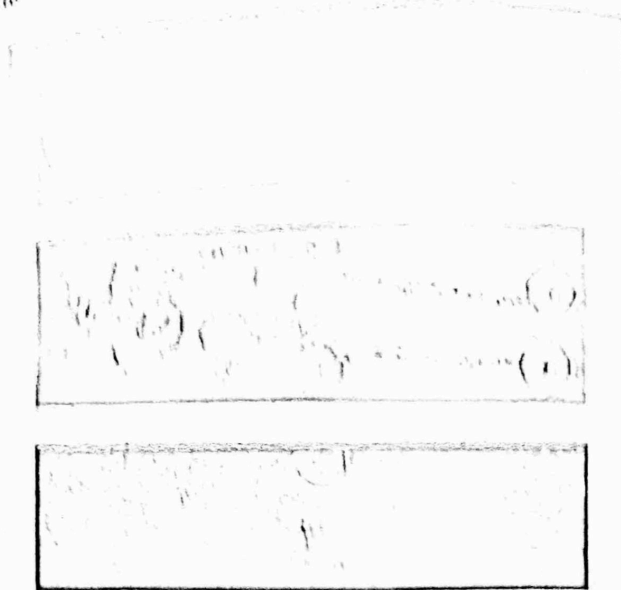
*Beaucoup d'œuvres de l'art d'aujourd'hui, beaucoup trop, peut-être, ne sont pour finir que leur propre théorie, ou du moins, paraissent n'être plus que cela – autre forme encore de vestige.*¹

Le terme de vestige pourrait introduire une question pertinente pour penser au rapport entre le cinéma et l'art contemporain. Car c'est bien le débordement des frontières qui définit notre art contemporain, plus qu'un aspect autoréflexif que relève Nancy. Or ce débordement n'a-t-il pas lieu dans l'ordre du vestige? Autrement dit, la contemporanéité de l'art ne se trouve-t-elle pas dans ce que j'appelle *l'expérience du vestige*? Et si oui, quel est l'enjeu de cette expérience?

L'expérience du vestige désigne d'abord la trace qui reste, qui demeure en laissant disparaître, mais aussi ce processus de *dis-partition*, c'est-à-dire disparition syncopée. L'installation murale de Gina Pane, réalisée entre 1985 et 1987 s'intitulant *François d'Assise trois fois aux blessures stigmatisées – Vérification – version 1*, nous en offre un modèle symptomatique (Fig. 1). Je présenterai donc comment les vestiges du cinéma sont portés et déplacés par cette installation murale qui ne s'accompagne même pas de vidéo, comment le cinéma en tant que dispositif peut s'exposer dans l'art contemporain avant de devenir un de ses éléments centraux, comment se partagent les vestiges de l'art et pourquoi ce partage se tient. L'enjeu de mon projet théorique est d'apporter et d'élargir au-delà du visible la question du rapport entre le cinéma et l'art contemporain. C'est problématiser dans l'ordre de la figurabilité la pensée du dispositif cinématographique, cinéma exposé qui traverse notre art contemporain.

Il faudrait donc se demander ce que désigne le cinéma en tant que dispositif et quels sont ses éléments morphologiques. On peut former le cinéma à travers les trois éléments suivants: premièrement, la projection des rayons lumineux sur l'écran; deuxièmement, le défilement de la pellicule qui produit à l'image l'effet de mouvement; et enfin, la salle obscure et le spectateur immobile. En mettant en jeu les deux premiers éléments, cet exposé s'attachera à dégager les trois problèmes principaux: d'abord le défilement pelliculaire, exposé dans l'ordre du vestige, et puis le problème de l'écran, et enfin la projection de la lumière et sa couleur.

L'installation murale de Gina Pane, *François d'Assise*, consiste en trois plaques rectangulaires, dans l'ordre de bas en haut, faites de fer rouillé, de fer électro-émacé et de verre dépoli. Et chaque plaque porte les empreintes en relief d'un corps squelettique.



Francis d'Assise trois fois aux blessures stigmatisées – *Vérité* –
 1981-1987, Paris, 1985-1987, Diptyque – fer, rouille, fer électro zingué,
 verre, 100,6 x 108 x 2,2 cm, Musée National d'Art Moderne – Centre
 Georges Pompidou, l'image tirée de la Collection en ligne du Centre
 Georges Pompidou: <http://www.m-n-pp.fr/>

posé à l'horizontal, et de cinq cercles qui encerment chaque place du stigmate. Dans la première façade en bas, la forme empesée, du corps osses et de cinq cercles qui semblent entourer les stigmates livides, est presque entièrement couverte de la rouille. La deuxième façade au milieu est exempte de cette rouille, et l'empesée empesée s'imprime d'un contour rigide, englobé dans le fond argenté éclatant, pourtant avec les cinq matiques de stigmates, distinctement tracées dans les cercles. Dans la dernière façade en haut, en l'absence peu bouée, diaphane de verre de polt, l'empesée du corps disparaît, mais seuls les cercles persistent, transparents, mais en ne laissant transparaître au site face du stigmate.

l'évanescence de l'empesée, défilé dans l'ordre du visage

Avec ces empesées évanescentes, les trois façades en haut et celles au bas transfigurent non métaphysique de saint Francis, l'homme de douleur, vers la lumière divine. Mais elles animent également ce corps saint à un support manifeste que tel le support et modèle. Dans cet effacement même, on peut observer, sans doute, un phénomène de défilé. En montrant les formes du corps stigmatisé qui s'évanouissent de plus en plus à travers l'articulation de trois plans, le collage peut ainsi être érigé sculptural de plus en plus temporel dans l'ordre du visage. Les empesées, s'évanouissant aussi le processus

photographique, précurseur de la pellicule filmique, renvoient un effet de mouvement à l'image, provoquent une sorte de défilement pelliculaire.

D'ailleurs un retour indéterminé domine l'univers de Gina Pane. Dans les trois versions de *François d'Assise trois fois aux blessures stigmatisées – Vérification – version 1, 2, 3* et *La Chair ressuscitée* (1988-1989), installation verticale de cinq plaques, de gauche à droite, feu, cuivre, laiton, fer rouillé, verre dépoli, qui porte, de la même façon que *François d'Assise*, des empreintes du même modèle stigmatisé, chaque premier plan indique un certain temps déjà passé après la mort de Saint François. En s'échappant ainsi à la logique de Porigine, chaque passage au plan suivant expose une intensité de l'altération elle-même, d'un temps à l'autre, d'une surface à l'autre. Chaque fois, la surface se retrouve encore plus altérée et encore plus survivante. Avec ce retour éternel, cet effacement et cette réapparition, on s'engage de plus en plus dans une surface œuvrée en chair autant qu'en os. Ici, la fonction du collage n'est pas seulement une description temporelle, mais aussi une *dis position* de la trace. C'est précisément un processus de la mise en vestige. La trace *dis* paraît, c'est à dire apparaît mais en s'effaçant, et pouvant aussi réapparaître autrement, introduisant une certaine altérité. Le défilement lui-même, opéré par ce processus répété, se fait figure, pour ainsi dire, exhibe intensément une figure de l'altération. Et par la même, le dispositif cinéma, en tant que figure qui ne cesse de travailler, semble ainsi se délester.

l'écran à venir

La forme rectangulaire des plaques de *François d'Assise* désigne visiblement le terme écran, c'est à dire la surface sur laquelle peut apparaître l'image, cette fois c'est l'image empreinte du corps stigmatisé, vu en plongée, et par conséquent perdant la frontalité. Or l'empreinte et la nature même du stigmate accordent au terme écran un statut ambigu, ouvert à la surdétermination.

Avant tout, c'est le stigmate christique qui s'ouvre comme une *dis position* du cinéma. Car il *dis pose*, au sens où le préfixe "dis" indique la dispersion et la répartition, donc déplace et expose, une figure de la profanation, en s'adressant à la mémoire iconographique. La stigmatisation désigne elle-même un acte d'ouverture au regard de chair, d'autant plus que la trace de Saint François est l'écran où apparaît l'image de Jésus Christ. Ainsi s'introduit précisément une ouverture de l'écran chair.

Par ailleurs, cet écran s'ouvre le plus souvent au regard frontal de l'œuvre. C'est en raison de la frontalité du corps imprimé, et surtout de la symétrie horizontale entre les première et dernière plaques. Il faudrait remarquer la position symétrique du centre d'un vers le bas, l'autre vers le haut, et du ven le bordant la plie ouverte au côté droit, comme si l'équilibre de deux empreintes frontales et dorsales, imprimées sur le même, d'un support central. Le centre est en fait un support d'empreinte enveloppé et développé ainsi les deux supports, les dessins de l'image. *François d'Assise* donne une figure de l'écran, intitulé et surdéterminé: l'écran chair, l'écran sucre, le moule écran, l'écran petit, etc. Et aussi l'écran reliquaire dans le sens double, qui guide et expose les vestiges du stigmate et du format.²

Le moule est l'écran fait de verre et s'achève en chair, en sucre, en ciment, ou de moins visiblement pas encore. Et toutes les plaques ne lissent apparaître aucune trace du sang qui aurait dû être imprimé sur l'écran sucre. Et il en est de même pour

quer l'absence anormale de la chair pour l'image-empreinte du corps mort. Dans la mesure où la Bible et le titre même de l'œuvre suivante de Gina Pane, *La Chair ressuscitée*, prenant la forme homologue de *François d'Assise*, présupposent la chair comme la condition de la résurrection, la présence de la chair devrait se mettre en retrait, donc se rendre *visuel*, au sens freudien du terme. Autant il lui manque de la visibilité, ce *devenir* de l'écran est à *venir*.

La dissémination de la chair

Gina Pane a travaillé sans cesse à la figure de la chair christique depuis les années 70. Certes, dans *l'Azione sentimentale* (1973), l'acte de blesser sa propre chair paraît simplement imiter la stigmatisation christique. Néanmoins, il serait plus exact de dire que le corps de Jésus est plutôt déplacé dans la *forme creuse* de la fleur, relevée par les épines de rose, transperçant en surface le bras gauche de l'artiste, et par la plaie fleurie, ouverte d'une lame de rasoir sur la paume de sa main gauche, car cette forme s'associe au nom de Nazareth dont le mot hébreu *nésér* se traduit par fleur.³ Et la trace du sang que Jésus aurait versé pendant la Passion est préfigurée dans le rouge saillant des roses que porte l'artiste vêtue de blanc, avant de commencer son action de souffrance.

Être avec le Christ – écrit Georges Didi-Huberman – *c'est bien là le thème franciscain par excellence, et il se lit dans les textes: "suivre les traces du Christ" – sequi vestigia, c'est-à-dire les empreintes, le creux fait par le pied dans la terre, voire la plante même du pied christique. Il est donc ici encore, sémiotiquement, question d'indice, et non pas d'iconicité. L'invention du stigmaté, de ce point de vue, consisterait donc à faire du sujet lui-même la trace, la marque, l'impression – et non le miroir – du divin: son "vestige", sa plaie vivante.*⁴

Pour les œuvres de Gina Pane, en tant qu'invention du stigmaté, de la chair ouverte, il ne s'agit donc pas d'imitation mimétique, mais de suivre les vestiges, creusés et éparpillés en terme du visuel. Il ne faut donc pas oublier la rouille du fer, qui ouvre l'expérience de vestiges purement matérielle.

Qu'est ce que la rouille? C'est un produit de la corrosion, l'hydroxyde de fer, qui apparaît avec le temps sur un métal ferreux, mis en contact avec l'air humide. Mais elle garde aussi le sens figuré de ce qui altère la réalité ou de l'action destructrice du temps écoulé. Spécifiquement, elle se réfère soit à la couleur de la rouille soit à son action corrosive. Dans le contexte de l'histoire chrétienne, la rouille est d'abord le résidu d'un clou de crucifixion, qui peut rester autant que l'os, et c'est la trace de la stigmatisation, pour ainsi dire *parergonale*.

Le terme grec *parergon* désigne, d'après la définition de Jacques Derrida, un supplément de l'*ergon*, mais qui agit aussi contre, à côté ou en plus de l'*ergon*: dans cette définition, l'*ergon* indique l'œuvre, le travail, le tableau, le corps, l'édifice, etc. Le concept du *parergon* est fondé sur l'idée d'un contact de quasi-détachement. Ni simplement dehors ni dedans, il est donc précisément au *bord* de l'*ergon*. Or le *parergon* nécessite un *manque* interne de l'*ergon*. Il est une besogne supplémentaire qui vient suppléer à ce manque. Mais ce travail de supplément menace en effet, et pouvant aussi affecter la limite même de l'*ergon*.⁵

Le clou de crucifixion est un *parergon* du corps, dans la mesure où il est planté au bord du corps, pour limiter, serrer et immobiliser le corps. La rouille, ce qui reste de ce clou, peut être nommée en ce sens le *vestige du parergon*. Or de quoi manque le corps stigmatisé de *François d'Assise* de Gina Pane pour que la rouille vienne le suppléer comme *parergon*? C'est évidemment la chair. Autant que le corps reste l'empreinte squelettique, dépouillée, décharnée, il a besoin d'un travail secondaire, de la rouille, qui supplémente le manque de cette chair dans le corps. Le travail du corps qui nécessite l'opération secondaire du *parergon*, c'est bien celui de l'incarnation. La rouille, le vestige du *parergon*, supplée ainsi le travail de l'incarnation en venant à côté et tout contre le corps.

Sur et autour de l'empreinte osseuse de Saint François, la rouille est ainsi constellée, semée comme des graines pour ainsi dire de la chair. Exerçant une valeur disséminante, elle s'empare de toute la surface et rend cette surface vivante, charnelle. C'est un *parergon disséminé*, qui vient relever le travail de l'incarnation. La pensée de Tertullien, grand théologien au III^e siècle, celle de la chair en tant que semence, est par ailleurs une des sources les plus importantes pour l'œuvre de Gina Pane. Disait Tertullien: "Assurément ce qui ressuscite, c'est ce qui est semé; ce qui a été semé, c'est ce qui se dissout dans la terre; ce qui se dissout dans la terre, c'est cette chair que Dieu a brisée par sa sentence".⁶ Et cette chair qui ne cesse de germer par la puissance matérielle de la rouille, c'est la surface de la résurrection, c'est-à-dire l'écran à venir qui promet aussi une survivance du cinéma, aussi pelliculaire que charnelle.

La couleur de la lumière

La chair recevant les stigmates est un écran singulier, touché par la lumière divine. En effet, le dispositif cinéma, dont l'enjeu consiste dans la projection des rayons lumineux sur l'écran, se préfigure dans la matière virtuelle, mnésique des iconographies qui représentent la légende de Saint François recevant les stigmates. Figurer Saint François ce n'est pas seulement l'acte de dévotion mais l'acte de vision. Dans la plupart saisie picturale, l'apparition mystérieuse des stigmates résulte certainement de la projection de la lumière. Le stigmaté, en tant que point de contact entre la lumière et l'écran, relève d'un dispositif du passage, portant l'idée de projection, autant que celle d'écran, et qui permet un déplacement de la lumière. En outre, la constellation iconographique nous fait remarquer une chaîne qui relie la rouille à la lumière certainement puissante et même menaçante.

La lumière divine se trace souvent comme une ligne blanche, mais le blanc est parfois remplacé par le rouge et même par le sang. Telle est la ligne rouge, projetée tout droit par un ange hybride en apparence du Christ et portant les ailes rouges, dans *Saint François recevant les stigmates* du Maestro delle tempere francescane (1336 c., collection privée). Et dans le *Crucifix* de Margarito d'Arezzo (XIII^e, Arezzo, Basilica San Francesco), l'écoulement du sang qui traverse et transperce depuis les stigmates du Christ dans ceux de Saint François, se substitue à l'acte usuel de la lumière associant les deux corps dans la tradition iconographique. La lumière déplace ainsi dans le rouge qui circule comme une matière fluide.

Cependant, la lumière ne se passe pas seulement dans le blanc, le rouge, le sang, mais aussi dans le rouge brunâtre. Par exemple, dans *Saint François recevant les stigmates* de

Giotto (1300 c., Paris, Musée du Louvre) ou dans celui de Pietro Lorenzetti (seconde décennie du XIVe, Assisi, Basilica inferiore di San Francesco), le rouge brunâtre, c'est-à-dire la couleur de la rouille, soutenue entre des stigmates, se fait couleur de la lumière.

Dans *François d'Assise* de Gina Pane, le travail de la rouille est un travail de figurabilité qui tente de dépasser la limite figurable de la lumière. En s'adressant à l'art de mémoire éprise de la couleur, la rouille se condense et déplace perpétuellement. Elle est la chair transfigurée en lumière. Pour ainsi dire, elle incarne la lumière dans sa couleur. Elle est aussi la figure déplacée du stigmate en tant que sa trace parergonale. Elle rend visuel, donc figure, un dispositif du passage lumineux dans l'ordre de la couleur.

Il semble que la rouille hérite aussi d'une puissance de la lumière divine. Rouiller c'est atteindre, toucher, agresser, blesser la surface, la chair de l'image. La surface vivante, élaboussée de rouille, révèle la chair blessée, encore ouverte, qui ne cesse de saigner. Dans ce sens, la vie et la survie de la tache rouille évoquent certainement le déplacement matériel de la pellicule filmique, susceptible d'être rongée avec le temps. Mais la puissance de la rouille est surtout celle de la couleur. La rouille féconde ainsi une terre de couleur. Toute la surface se colore de rouille bariolée. De la couleur brune orangée jusqu'à la tache roussâtre, elle insiste sur la survie de la couleur transsudant, la couleur qui est perpétuellement en jaillissement, en mouvement, en projection. Si l'apparition de la rouille figure la projection de la lumière, il s'agit ici d'une projection, purement visuelle, de la lumière incarnée, colorée de la rouille.

A cet égard, il faut prendre en compte que, dans les années 70, Gina Pane ne cessait d'exposer l'idée de projection, en introduisant les préfigures du cinéma, tels que la projection de diapositive et le jeu de lumières ou d'ombres sur le mur, dans le déroulement vif de ses actions – tels qu'*Autoportrait(s)* (1973), *Azione sentimentale* (1973), *Death Control* (1974), *Le Corps pressenti* (1975), *Laure* (1977), *Little Journey* (1978), etc. Il est également signifiant que le mot "projeter" a désigné, au XVIIIe siècle, "faire apparaître une forme, une couleur, une image, sur un corps formant écran" (*Litttré*, 1788).

A ce propos, la formule de Gina Pane sur la partition est bien remarquable. Pour expliquer le nouveau mode de création, naissant après la période de l'"action", et qui peut s'appliquer dans ses installations murales, Gina Pane emploie le terme "partition":

Le mot Partition est utilisé dans le sens de la division – subdivision d'un ensemble pour exprimer plusieurs choses faisant partie d'un tout. Corps – projeter – brancher – superneuf – drame et rire – jouissance – plaisir.⁷

Dans cette formule, nous pouvons relever les deux aspects fondamentaux concernant notre sujet: premièrement c'est que l'artiste établit un rapport singulier entre le corps et le projeter, par le trait d'union, laissé entre les deux mots, et puis deuxièmement que le rapport entre la partie et l'ensemble repose sur la forme d'une subdivision, c'est-à-dire d'une division perpétuellement repliée.

Sur le mode de cette subdivision, la constellation de la rouille dans *François d'Assise* déconstruit parfaitement le rapport habituel entre la masse et le détail, le fond et la forme, la chair et la chose, le dedans et le dehors, etc. La rouille, détail résiduel du clou quasiment adhérent au bord du corps, dévore le tout, non seulement le corps, mais toute la surface. Elle est un fragment en puissance qui menace, déborde, demeure le tout. De même que les stigmates de mains et de pieds, imprimés dans la deuxième plaque, prennent une forme en relief du clou littéralement incarné, du clou modelé des tissus fib-

reux de la chair, de même la rouille se fait stigmaté, sang écoulé, chair disséminée, lumière projetée, dispositif cinéma, etc. Et ce déplacement, ce débordement infini qui dérègle toute la limite entre les termes hétérogènes a lieu précisément en tant qu'expérience du vestige.

La partition *François d'Assise* est un cinéma de vestiges où le dispositif cinéma habite le stigmaté, la chair, le suaire, la rouille, où il demeure seulement dans les traces subdivisées, dispersées, et quasi-disparues dans l'ordre du visible. C'est un *cinéma dis-posé* en tant que vestige visuel. Quel est l'enjeu de cette partition, de cette expérience du vestige? Résultant elle-même d'une participation résolue dans l'histoire de l'image, la partition agit par conséquent sur le statut même de l'image. Si le cinéma et l'art contemporain s'impliquent l'un dans l'autre, par la dissémination de leurs vestiges, c'est précisément pour ouvrir un nouveau chemin de l'image qui promet un certain *partage du voir et du toucher*.

En effet, la partition *François d'Assise* ne cesse de convoquer le toucher dans toutes les étapes, à travers la forme d'empreinte, imprimée en relief sur l'écran-chair ou l'écran-suaire, et par le processus même de la mise en vestige, produisant une valeur tactile, organique et textile, telles que l'empreinte d'un modèle squelettique et la projection de la rouille par contact avec l'humidité, mais aussi en s'adressant à la mémoire virtuelle, évangélique à propos de la plaie ouverte du Christ ressuscité que Saint Thomas incrédule, par exemple, est amené à toucher de sa propre main. Pour reprendre les expressions employées par Goethe dans le *Traité des couleurs* (1810), la rouille n'est pas seulement la "couleur physiologique" qui passe par le regard, mais aussi la "couleur chimique" qui touche le support, y adhère. Couvert de cette rouille, de cette couleur surdéterminée, l'écran du cinéma, le support du voir, se mêle dans la chair, le suaire, le reliquaire, le support du contact.

François d'Assise revendique ainsi un écran de limite, sur lequel le voir se croise avec le toucher. Ce n'est pas par hasard si le mot partition lui-même désigne le partage, le sens positif de la division. Et le partage du voir et du toucher, mettant en question le statut de l'image, n'est-il pas d'ailleurs un désir excessif de notre art contemporain qui cherche le travail parergonal du cinéma? En effet, le toucher est ce qui est refoulé au cinéma. L'art contemporain ne se sert-il pas de ce refoulement pour aboutir au partage qui n'est pas une simple juxtaposition, mais un mélange total au sens plotinien de la *methexis*? Car le refoulé exige toujours son retour, le cinéma en tant que vestige ou relique lui sert de dispositif du passage pour ce partage singulier. Et par là même, notre art contemporain tend à devenir une sorte de *reliquaire du cinéma*, de la manière aussi bien inconsciente que consciente, dont *François d'Assise* de Gina Pane tient lieu de symptôme vigoureux.

- 1 J.-L. Nancy, "Le Vestige de l'art", *Les Muses* (Paris: Galilée, 1994), p. 137.
- 2 L'écran reliquaire de Gina Pane pourrait être associé au reliquaire monstration de François d'Assise, conservé au Musée du Louvre. Sur le reliquaire de Saint François, voir M.-M. Gauthier, *Les Routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle* (Fribourg: Office du Livre S.A., 1983), pp. 138-140. La configuration de ce reliquaire produit également un effet de défilement pelliculaire: comme une préfigure de *François d'Assise* de Gina Pane, le reliquaire monstration du Louvre agence conjointement la présentation des fragments du pansément qui a enveloppé les stigmates du Saint François en vie, donc des reliques d'em-

preinte d'une face, et la représentation du miracle de la stigmatisation de l'autre, dans le mouvement rotatif de son axe qui donne potentiellement une continuité entre les images de ces deux faces.

- 3 Sur l'étymologie du mot Nazareth, voir G. Didi Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (Paris: Flammarion, 1995), p. 271
- 4 G. Didi Huberman, "Un sang d'images", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 32 (1985), p. 136. En ce qui concerne le vestige du Christ, voir François d'Assise, *Ecrits* (Paris: Cerf, 1981), pp. 162-163, 230-231, 254-255, 266-267, etc.
- 5 J. Derrida, *La Vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978), p. 62 sq. A travers la lecture déconstructionniste de la *Critique de la faculté de juger* (1790) et de *La Religion dans les limites de la simple raison* (1793), Derrida relève la structure conceptuelle et formelle du *parergon* auquel Kant a accordé un statut d'un quasi concept pour la philosophie esthétique.
- 6 Tertullien, "De resurrectione carnis", in (*Œuvres de Tertullien*, Tome I, LII (Paris: Louis Vivès, 1852), p. 523. Et pour le propos de Gina Pane sur son influence, voir "Interview de Friedhelm Mennekes avec Gina Pane, mars 1989", in *Gina Pane: La Chair Ressuscitée*, Catalogue de l'exposition, Köln, Kunst Station Sankt Peter, 14 September-22 Oktober 1989 (Paris Bruxelles: Galerie Isy Branchot, 1989), p. 48.
- 7 G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)* (Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003), p. 82.