



Études photographiques

8 | Novembre 2000

La tentation de l'art/Voici venir le nouveau
photographe/Paradoxes du moderne

Le corps au mur

La méthode photographique de Gina Pane

Julia Hountou



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/229>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2000

Pagination : 124-137

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Julia Hountou, « Le corps au mur », *Études photographiques* [En ligne], 8 | Novembre 2000, mis en ligne le 20 septembre 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/229>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Le corps au mur

La méthode photographique de Gina Pane

Julia Hountou

NOTE DE L'ÉDITEUR

Julia Hountou prépare une thèse consacrée à la performance en France depuis les années 1970, à l'université Paris I, sous la direction de Philippe Dagen.

L'auteur tient à remercier Michel Poivert pour son aimable concours ainsi qu'Anne Marchand pour son autorisation de publier les images.

- 1 Un an avant sa disparition, Gina Pane (1939-1990) faisait une déclaration qui suffit à définir le statut qu'elle accordait à ses grands montages photographiques dénommés « constats d'action ». « La mise au mur était donc déjà intégrée dans l'action, affirme-t-elle. L'action corporelle n'a jamais été pensée comme une œuvre éphémère, mais comme une composition murale réalisée en trois temps¹. » Ces trois temps – préparation (*storyboards*), action et prises de vue, puis montage –, désignent un processus maîtrisé dans lequel la photographie travaille à l'accomplissement iconique de la performance. Robert Fleck, à l'occasion de la récente rétrospective consacrée à Gina Pane, évoquait l'apparente conversion de ces “constats” documentaires en œuvres autonomes². Selon lui, l'idée même de concevoir la documentation d'une action « comme une œuvre multimédia indépendante³ » est une des contributions majeures de Gina Pane à l'art de la performance. Mais cette « autre œuvre » (Fleck) est-elle véritablement “autre” ? La performance et le “constat” final s'imbriquent à tel point qu'on ne sait plus très bien si l'action est conçue selon les contraintes de l'enregistrement visuel, ou bien si les images s'adaptent au scénario de la performance. La finalité que Gina Pane semble assigner à l'action, ce qu'elle désigne comme des « compositions murales », ne plaide-t-elle pas plutôt en faveur d'une combinaison des pratiques visant à un unique résultat, au risque de priver l'action d'une autonomie qu'on voudrait peut-être trop lui accorder ? À l'heure où l'art corporel s'établit officiellement dans l'histoire de l'art⁴, la question semblera

“iconoclaste”. Il n’empêche, la position de la plus éminente représentante de l’art corporel en France mérite que l’on s’y attarde. On décrira donc ici, au travers notamment de son célèbre *Autoportrait(s)* de 1973, la “méthode photographique” de Gina Pane, en observant la frontière floue qui sépare le référent de sa représentation.

- 2 Il est un fait que sans la photographie, certaines réalisations de Gina Pane ne seraient connues que dans la relation qu’en aurait pu faire l’auteur. En effet, ses premières actions dans la nature sont effectuées sans aucun public. *Autocritique* (fig. 2), réalisée le 28 décembre 1969 à Turin, a consisté à jeter quatre dessins dans un torrent. Par ce geste hautement symbolique, Gina Pane renonce à la peinture. Le “constat” photographique se compose alors de huit images noir et blanc, agencées en une grille respectant la chronologie de l’action, la lecture se faisant de haut en bas et de gauche à droite. Cette forme élémentaire, sorte de tableau synoptique de l’action, s’imposera longtemps aux “constats” de Gina Pane. Le point de vue relativement éloigné implique le recours à un opérateur (alors un ami et non un photographe professionnel) devant lequel l’artiste pose en même temps qu’elle exécute les gestes de la renonciation. Cette documentation, qui mime le reportage photographique, remplit les conditions de “visibilité” nécessaires à l’œuvre *in situ*, c’est-à-dire éloignée des lieux institués de l’art contemporain. À partir de 1970, où Gina Pane entreprend des actions corporelles en public, le fait que la photographie soit pensée et intégrée à son œuvre devient manifeste. Dorénavant, Gina Pane confie systématiquement le travail de documentation photographique à la professionnelle Françoise Masson qui devient sa photographe attitrée. C’est peu dire que l’artiste accorde alors de l’importance à l’image photographique dans sa relation au corps : « Le corps qui est à la fois : projet/matériau/exécutant d’une pratique artistique, trouve son support logique dans l’image par le moyen photographique⁵. » Qu’entend alors l’artiste par « support logique » ? La photographie, considérée comme « lieu de durée indépendant⁶ », est l’agent de diffusion de l’action. Elle « est un objet sociologique qui [...] peut saisir sur le vif cette dialectique par laquelle un comportement devient significatif en devenant communicable à une collectivité⁷ ». L’artiste distingue cette communication photographique qui est « une information sociologique⁸ », de la communication lors de l’action même, qu’elle qualifie d’« élitaire⁹ ». La diffusion n’est donc pas ici réductible à une question stratégique, mais bien à une position théorique et sociologique. C’est bien dans cette logique-là que semble se situer l’usage de la photographie.
- 3 On le comprend dans la préférence qu’elle donne à ce médium, auquel elle attribue la valeur d’un « langage autonome¹⁰», plutôt qu’au support vidéo auquel elle recourt conjointement. Elle n’a en effet pas la même connivence avec les cameramen dont elle a le sentiment de ne pouvoir contrôler l’action. Les premières caméras vidéo restent alors onéreuses, mais surtout, leur emploi est soumis à des contingences techniques : poids, encombrement, pannes et qualité réduite des images. Au visionnage, et malgré les restaurations effectuées récemment, on observe des mouvements indésirés, dus à la lourdeur de la caméra, des défauts dus aux restes de magnétisation. Enfin, les magnétoscopes étant alors de multiples modèles, Gina Pane était souvent confrontée au fait de ne pouvoir visionner ses enregistrements.
- 4 Durant la phase préparatoire des actions, l’artiste réalise des *story-boards*¹¹ (fig. 3) qui s’organisent, le plus souvent, en cadrages, en plans successifs destinés à la photographe et à la camera-woman afin de leur révéler le déroulement futur de l’action et leur indiquer quels moments et quels éléments privilégier, sous quel angle photographier ou filmer. L’artiste donne des indications extrêmement précises car certaines photographies

serviront ensuite à la réalisation des “constats”, c’est-à-dire des montages en grands formats. Françoise Masson rappelle comment se déroulaient leurs séances de travail : « Il y avait tout d’abord une grande discussion sur le thème de l’action et sur ce que Gina Pane espérait voir en image. Nous parlions aussi des techniques à utiliser. En fait, il s’agissait uniquement de diapositives couleur, il n’y avait donc aucune possibilité d’erreur. Nous parlions de plus des éclairages qu’il fallait placer afin qu’ils soient les moins gênants pour le public qui assisterait à l’action. Il y avait certaines vues d’angle très précises auxquelles elle tenait, des cadrages définis et d’autres points de vue beaucoup plus flous. Nous parlions très longtemps à l’avance, par conséquent, il y avait des changements, ses idées évoluaient. Tout n’était pas toujours écrit, il fallait donc une bonne mémoire, un certain instinct et une véritable connivence entre nous¹². » Grâce à cette précision, Gina Pane cherche à éviter « des prises de vue trop subjectives, et qui ne correspondraient pas vraiment au langage de l’action¹³ ». Françoise Masson sait que tous les moments ont leur raison d’être ; ainsi elle opérera avec une conscience précise de ce qui se déroulera lors de la performance et s’attachera à en restituer le sens. C’est pourquoi, même quand Gina Pane travaille à l’étranger, elle s’assure la collaboration de Françoise Masson, cherchant à éviter ainsi toute lecture stéréotypée de son œuvre, et toute perte de contenu entre l’action et ce qui sera ensuite le “constat” photographique.

- 5 Cette complicité entre l’artiste et la photographe est particulièrement perceptible dans l’action intitulée *Autoportrait(s)*, réalisée le 11 janvier 1973 à la galerie Stadler (Paris). L’action se compose de trois phases consécutives – “La mise en condition” (fig. 4), “La contraction” (fig. 5) et “Le rejet” (fig. 6) –, qui annoncent l’une des problématiques centrales de l’artiste : la condition de la femme. Lors de la première phase, Gina Pane, allongée sur un lit au-dessus de bougies allumées, résiste à la chaleur vive durant vingt-quatre minutes. Elle dénonce ainsi la souffrance endurée par la femme sujette à la domination masculine, tout en essayant de repousser les limites de son corps. Au cours de la seconde phase, dos au public, et face à un mur sur lequel est fixé un micro débranché, l’artiste s’incise très légèrement l’intérieur de la lèvre inférieure. Selon elle, la blessure correspond à l’ouverture vers l’autre, à la communication la plus directe. Or ici, ayant tourné le dos au public, ses paroles étant inaudibles, l’artiste soulève le problème de la difficulté à communiquer. Enfin, dans la dernière phase, Gina Pane se gargarise avec du lait (nourriture maternelle par excellence) qu’elle recrache ensuite. Par cet acte, elle dénonce la dépendance, l’incapacité à s’assumer qui peuvent persister à l’âge adulte.
- 6 Qu’en est-il du regard instrumental de la photographe au cours de cette action ? Lors de la première partie, Françoise Masson prend différents clichés, souvent en plongée, car Gina Pane est allongée sur la structure métallique à environ trente centimètres du sol, et
- 7 aussi sous différents angles. Elle réalise des prises de vue générales (l’artiste allongée au-dessus des bougies), des plans plus rapprochés avec des détails sur les mains plus ou moins crispées et sur le visage de Gina Pane, ainsi que sur les objets clés de cette phase (les bougies). Il n’y a pas d’unicité de cadrage, la prise de vue est mobile. Françoise Masson a toute liberté de se déplacer, d’évoluer autour de l’artiste, étant donné qu’il est interdit à tout autre photographe de prendre des clichés. Françoise Masson est complètement intégrée à l’action, « elle n’était pas loin de l’espace de l’action, raconte Gina Pane, mais à l’intérieur, avec moi, à quelques centimètres de moi ; elle cachait même parfois l’action¹⁴ ». En outre, la photographe a la priorité sur la camera-woman qui ne doit aucunement la gêner. Ainsi, sa présence et les déclics de son appareil accompagnent et semblent rythmer l’action. « Le photographe n’a pas une circulation subjective par

rapport à ce que fait l'artiste, explique Gina Pane. L'occupation de l'espace qu'il fait, sa présence deviennent une sorte de signe, d'indicateur des moments les plus forts, des moments clés du performer¹⁵. » Les déplacements de Françoise Masson peuvent en effet guider le regard du public et changer ainsi la perception de l'action. La photographe peut lui faire sentir l'importance d'un geste auquel il n'aurait pas prêté attention, et lui en révéler ainsi le sens. En étant à la fois guide et mémoire du regard, la photographe accompagne tout le déroulement de l'action. Elle suit tout d'abord Gina Pane qui résiste à la douleur et se crispe progressivement, serrant les poings. Elle saisit ensuite le moment où, ayant résisté à la souffrance jusqu'aux limites du supportable, l'artiste abandonne la structure métallique et s'agenouille sur le sol pour se ressaisir. Lors de la seconde phase, "La contraction", Françoise Masson focalise essentiellement sur le profil gauche de Gina Pane, en train de s'inciser l'intérieur de la lèvre. Durant "Le rejet", la photographe prend tout d'abord les objets : le verre dans lequel l'artiste verse le lait avec lequel elle va se gargariser, et le récipient dans lequel elle rejettera le liquide (voir fig. 13). Puis elle suit les différentes étapes : l'absorption, le gargarisme et le rejet selon des vues en plongée, l'artiste étant agenouillée au sol. Les épreuves, assez contrastées, pourraient faire penser à un usage dramatisé de l'éclairage. En fait, de simples spots lumineux éclairent l'action. Néanmoins, la photographe s'est également attachée à restituer l'atmosphère de la performance, en prenant le public qui a envahi la galerie, la foule amassée autour de Gina Pane, mais aussi ceux qui se contentent de suivre la performance retransmise par des écrans vidéo, et enfin l'artiste épuisée après la performance dans le bureau de Rodolphe Stadler¹⁶.

- 8 Après l'action, Gina Pane sélectionne les photographies à partir des planches contact. Le choix des images se fait en fonction de critères emblématiques, expressifs et émotionnels, plutôt qu'esthétiques. Elle retient les moments les plus significatifs de l'action, constituant de véritables charges de sens afin de restituer le discours de l'œuvre. D'une part, elle choisit les documents (essentiellement en noir et blanc) qui serviront à la presse et à l'illustration des catalogues et articles, documents qui ne seront pas signés. D'autre part, elle fait la sélection des clichés nécessaires à la réalisation du constat, véritable "mise en image" de l'action. Son choix se porte sur des images « inductrices¹⁷ », susceptibles de rendre compte des phases successives de l'action. Contrairement à d'autres artistes, tel Chris Burden qui ne retenait qu'une seule image de ses actions, Gina Pane affirmait qu'« une seule image contient le degré zéro de la signification¹⁸ ». Pour l'artiste, la photographie ne prend sens qu'insérée dans un contexte, combinée avec d'autres clichés pour constituer une suite intelligible. Elle précise à ce sujet : « Une série d'images contiguës ou séquentielles représentant le même thème permet de neutraliser la multiplicité des indications contradictoires pour ne laisser apparaître que l'intention identique à travers une série de vues successives¹⁹. » Ensuite, au laboratoire, l'artiste retravaille longuement les négatifs, elle peut les recadrer, les agrandir, modifier les couleurs. Puis elle en fait un tirage unique, sur papier gros grain satiné. Après quoi elle les signe, les numérote, y appose parfois son empreinte au verso, et élabore leur support de présentation. Le constat d'*Autoportraits(s)* (fig. 7, 8 et 9), par exemple, se présente sous la forme de trois panneaux de bois peints en blanc (de format 1 x 1 mètre), correspondant aux trois phases de l'action. Gina Pane y agence les épreuves sélectionnées, à raison de douze images de format 20 x 30 centimètres par panneau. Chaque support porte le titre général, celui de la phase représentée, la date et le lieu de l'action, et enfin la signature de l'artiste, le tout apposé au crayon en bas et à droite du panneau. Le constat unique a donc le statut de l'œuvre d'art, contrairement à la vidéo considérée comme simple trace.

- 9 L'image constitue à elle seule le corps du constat, non sans que l'on y repère un réel souci plastique. Dans le premier panneau – "La mise en condition" –, la position allongée de l'artiste est soulignée par l'horizontalité des clichés. La composition est équilibrée, en croix : les bandes centrales verticales et horizontales se focalisent sur le visage impassible. La main gauche détendue, en bas à gauche, fait écho à la main crispée, en haut à droite ; tandis que l'horizontalité de la posture, en haut à gauche, est reprise par le visage de l'artiste pris de dessus, en bas à droite. Dans le second panneau correspondant à "La contraction", Gina Pane privilégie le gros plan sur son profil gauche avec un effet de zoom progressif. Elle découpe ainsi les faits au profit de l'impact visuel. Ces plans progressifs qui isolent et agrandissent son visage produisent une véritable mise en intensité du sujet. Enfin, dans le troisième panneau, "Le rejet", l'artiste reprend les différentes étapes de l'action ainsi que les objets clés. Cette "mise en image" d'*Autoportrait(s)* marque une évolution au regard des précédents constats d'action. Le constat de *Nourriture/Actualités TV/Feu* (24 novembre 1971, M. et Mme Frégnac, Paris XIV^e) (fig. 10), par exemple, ne relevait d'aucun souci plastique particulier. Gina Pane avait choisi les moments qui se rapprochaient le plus possible des effets, des intentions, des enjeux de l'action, qu'elle accompagnait d'un texte manuscrit afin de déchiffrer le « message sémantique²⁰ » de l'action. Les photographies étaient encore à cette époque en noir et blanc ; ce n'est qu'à partir de 1973, avec le constat d'*Autoportrait(s)*, que Gina Pane utilise des clichés couleur grâce aux moyens que lui procure la galerie Stadler.
- 10 Le constat d'*Autoportrait(s)* correspond bien à une période charnière si l'on considère désormais le second type de mise en image que Gina Pane réalisa pour cette même action (voir fig. 1). Cette composition consiste en quatre photographies, dont trois ont été prises lors de l'action alors que la quatrième représente un paysage. Par le seul fait d'adjoindre ce cliché, le constat devient une création radicalement autonome. L'artiste mesure-t-elle alors la perte qui s'opère entre l'action et le constat ? En tout cas, elle semble accepter alors ce décalage en affirmant la dimension plastique du constat. Dans le montage photographique d'*Azione sentimentale* (9 novembre 1973, galerie Diagramma, Milan) (fig. 11), elle ira bien au-delà du constat "fidèle". La lecture de la composition se fait toujours de gauche à droite mais semble plus confuse, on n'y trouve plus cette chronologie précise des montages précédents. Les photographies sont de tailles différentes et imbriquées les unes dans les autres, construisant une composition très dense : la grille a désormais fait place à un kaléidoscope. Le jeu de symétrie est tout à fait notable : les bouquets de roses rouges et blanches se font écho, le bras renvoie à la main, les postures sont quasi symétriques et l'instant de la blessure est disposé au centre. En plus de l'équilibre de la composition, le jeu de correspondances des lignes et des couleurs est parfaitement perceptible : le blanc des roses s'harmonise avec le costume immaculé de l'artiste et les roses rouges rappellent le sang de la blessure. Cette construction n'est pas sans rappeler les connaissances de l'artiste en matière picturale et sculpturale, évoquant même ses œuvres géométriques colorées des années 60.
- 11 Au début des années 80, Gina Pane cessera ses actions pour réaliser les *Partitions*. Elle utilise alors les photographies de ses actions passées qu'elle intègre à des installations et agence avec d'autres objets. Elle reprend ainsi des séries entières d'une même image en gros plan – comme l'instant de la blessure – qu'elle dispose en bande ; l'incision apparaît alors moins lisible à la faveur d'un effet esthétique. Dans *Dehors. Partition pour une feuille de menthe* (1985) (fig. 12), l'artiste réutilise une image de l'action *Transfert* (Space 640, Saint-Jeannet, 19 avril 1973) sur laquelle elle lèche du verre brisé souillé de menthe. Elle associe

ce cliché repris en série à de véritables verres brisés et à d'autres coupes qui, dans leur intégrité, reproduisent schématiquement une feuille de menthe. Ces *Partitions* apparaissent comme une conséquence de l'évolution des constats. Ce nouveau souci plastique conduira Gina Pane sur la voie d'une quête esthétique-philosophique concernant l'hagiographie des martyrs. La figure de la blessure perdure mais l'artiste s'intéresse alors à celles des saints et à la capacité qu'ils ont à les transcender. Gina Pane cesse alors d'utiliser la photographie pour revenir à des matériaux plus traditionnels comme le cuivre, le bois ou le verre qu'elle strie ou scarifie.

- 12 On peut alors s'interroger sur le rôle joué par la photographie dans cet épisode crucial de l'œuvre de Gina Pane. Intimement associée à la pratique de l'action, la photographie semble aussi en avoir été la condition du dépassement. En tout cas, ce "support logique" aura répondu au désir profond de l'artiste, désir tout entier contenu dans le geste allégorique de la blessure : la nécessité de communiquer. Gina Pane est probablement une des rares artistes à avoir si habilement fait appel aux deux versants du médium photographique : instrument d'information (dimension sociologique) et outil plastique (dimension esthétique). Mais cette habileté n'aura pas toujours suffi à éviter les malentendus. L'historiographie critique de Gina Pane en est un bel exemple : les blessures qu'elle s'inflige ont été suivies d'interprétations dramatisantes que les récents exégètes travaillent, non sans mal, à réviser. Comme le rappelle Robert Fleck, « les photo publiées dans de nombreux ouvrages sont trompeuses, elles suggèrent souvent un côté spectaculaire, théâtral et expressionniste, qui est tout à fait absent de l'action réelle²¹ ». S'il faut distinguer ces images – sélectionnées, on le sait, par l'artiste elle-même pour les besoins de l'illustration –, et l'œuvre des "constats", on peut toutefois se demander quel rôle a tenu la photographie dans ces malentendus. Dès lors qu'il y a de l'iconique dans le "performatif", la dimension descriptive des images, leur agencement en scénario visuel invitent à la projection fantasmatique²². La réception de Gina Pane est en bonne part tributaire de ces photographies qu'elle aura pourtant si bien maîtrisées et auxquelles elle aura su donner une fonction bien différente de celle d'une simple documentation. Néanmoins, il semble qu'un long chemin reste à parcourir pour qu'elles soient perçues dans la distance qui les sépare de leur référent. Car malgré l'effort accompli par l'artiste – établir une proximité qui soit un type de distance –, la critique reste soumise au réflexe de ne voir dans ces images qu'un référent brut. Alors que la photographie paraissait devoir suturer la nature physique de l'action dans une proposition plastique, le recours à ce médium semble avoir été, au contraire, la permanente occasion de réouvrir l'œuvre plastique sur son origine événementielle. Dans la photographie – par la photographie – la performance résiste en tant que forme, dispositif et attitude artistiques. C'est peut-être cela que Gina Pane rend manifeste dans ces "constats".

NOTES

1. Catherine LAWLESS, "Entretien avec Gina Pane", *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 29, automne 1989, p. 97.

2. Robert FLECK, "Cette femme singulière", *Gina Pane*, catalogue de l'exposition de l'École supérieure des beaux-arts du Mans, 22 janvier-4 mars 2000, éd. École supérieure des beaux-arts, Le Mans, 2000, p. 39-43.
3. *Ibid.*, p. 42.
4. *Hors Limites. L'Art et la Vie. 1952/1994* (cat. exp.), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994, p. 341, 364, 366, 368-371 et 375 ; *L'Art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours* (cat. exp.), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996, p. 346-353 ; *Out of actions : between performance and object, 1949-1979* (cat. exp.), Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998 ; A. JONES, *Body-art/performing the subject*, Londres et Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998 ; R. GOLBERG, *Performances. L'art en action*, Paris, Thames and Hudson, 1999, p. 22, 96, 119, 130, 224-225.
5. Gina PANE, "Le corps et son support image pour une communication non linguistique", *Artitudes International*, n°3, février-mars 1973, p. 8 (trad. anglaise p. 10).
6. *Id.*, "Gina Pane - Travail d'action (1976)", *Gina Pane - Travail d'action*, galerie Isy Brachot, Paris, 13 mars-26 avril 1980, n. p.
7. *Id.*, "Le corps et son support image...", *loc. cit.*, p. 8.
8. E. RONA, entretien avec Gina Pane, "Gina Pane - Action Laure", *+0*, n°18, juillet-septembre 1977, p. 41.
9. *Ibid.*
10. G. PANE, "Processus de formation de la performance", VII^e séance du cycle d'enseignement de la performance au Centre Georges-Pompidou, le 19 janvier 1979, cassette : 1/1, face A, 90 min, document inédit, décryptage par J. Hountou.
11. Nous avons choisi les *story-boards* particulièrement explicites de l'action *Mezzogiorno a Alimena* (I : 1978, musée d'Art moderne, Bologne ; II : novembre 1978, Art Institute, San Francisco ; III : 26 janvier 1979, Centre Georges-Pompidou, Paris) ; voir fig. 3.
12. Propos tenus lors de la table ronde avec Anne Dagbert, Anne Tronche, Françoise Masson, Jean-Hubert Martin et Jean-Marie Touratier lors du Colloque international sur Gina Pane au Centre Georges-Pompidou, le 29 mai 1996.
13. E. RONA, entretien avec Gina Pane, "Gina Pane - Action Laure", *loc. cit.*, p. 42.
14. Esther FERRER, "El territorio del cuerpo", *Lapiz*, n° 58, avril 1989, p. 40.
15. G. PANE, "Processus de formation de la performance", VIII^e séance du cycle d'enseignement de la performance au Centre Georges-Pompidou, le 2 février 1979, cassette : 1/2, face A, 90 min, document inédit, décryptage par J. Hountou.
16. Il faut par ailleurs noter qu'au sein même de ses actions, G. Pane intègre parfois des éléments photographiques. Par exemple dans *Autoportrait(s)*, l'artiste expose des clichés de stands forains, de pistes de cirque et d'un hameau bourguignon, pris par elle-même. La première série de photographies (stands forains, cirque) en couleurs, collées sur des panneaux de bois (120 x 50 cm) a été réalisée en 1969. Elle évoque l'éveil de la sensibilité de l'artiste lors de son enfance. L'artiste a déclaré à ce propos : « C'est au cirque que mes premières sensibilités artistiques se sont éveillées. Le langage des artistes de cirque - mouvements, mise en scène - m'a grandement impressionnée parce que je pouvais m'identifier à celui-ci. » Elle revendique par ailleurs, à travers ces photographies, la dimension ludique, spontanée, créative de l'enfance, véritables forces qu'il faut préserver une fois adulte. La seconde série de clichés (village bourguignon), en noir et blanc, collés sur panneaux de bois (120 x 50 cm), également réalisés par G. Pane, fait référence à sa seconde période artistique, à ses actions "in vivo" effectuées dans la nature entre 1968 et 1970. G. Pane revendique ainsi les éléments nécessaires à une vie naturelle, la réconciliation de l'homme et de la nature. Elle écrit, à propos de cette œuvre nommée « pré-photographie » et qui constitue la mémoire de l'artiste : « Les photographies réalisées avant l'action relatent le plus souvent des lieux, des choses, des personnes, des événements d'un temps vécu au passé, ayant un lien avec la "pièce". Cette activité désactualisante du "déjà plus" et du

“pas encore” introduit un moyen de comparaison permanent aux prises de vue de l’action s’annonçant comme “vraie actualité”», G. PANE, “La cuisine d’une action”, *Artitudes International*, n° 39/44, avril-novembre 1977, p.38.

17. G. PANE, “Le temps d’une action (1976, inédit)”, +-0, n°18, juillet-septembre 1977, p. 42.

18. *Id.*, “Le corps et son support image...”, *loc. cit.*, p. 8.

19. *Id.*

20. *Id.*

21. R. FLECK, *loc. cit.*, p. 42.

22. Voir le cas exemplaire de la réception de Rudolph Schwarzkögler, in Sophie DELPEUX, “Rudolph Schwarzkogler, l’imaginaire à l’Action”, *Études photographiques*, n°7, mai 2000, p. 108-123.