

ARCHIVES

GINA PANE

■ Cette rubrique exploite et fait connaître des documents extraits de fonds d'archives conservés à Châteaugiron. Elle établit un lien entre l'actualité et les fonds conservés aux Archives de la critique d'art.

Ce dossier trouvera un prolongement dans l'exposition *gina pane*, Ecole régionale des beaux-arts de Nantes, du 1er au 11 juin 2004. Informations : www.archivcriticart.org

DE L'ŒUVRE AUX DISCOURS : QUAND L'ARCHIVE TÉMOIGNE

En juin 1970, Gina Pane présente à la Galerie Rive droite l'installation *Acqua alta/Pali/Venezia*. Vigoureusement défendue par Pierre Restany dans la préface du catalogue de l'exposition¹, l'œuvre n'obtient pas pour autant les grâces d'un François Pluchart qui, dans les pages de *Combat*, déplore son manque d'efficacité tout en la jugeant "ni vraiment moderne, ni vraiment inactuelle"². Il s'agit là des tous premiers mots que consacre le critique au travail de l'artiste, des mots auxquels Gina Pane s'empressera de répondre par le biais d'un courrier combinant croquis et note explicative³. Par des voies semblables, l'artiste s'était déjà manifestée auprès de P. Restany, quelques mois auparavant, afin de solliciter l'intérêt du critique pour les œuvres en question⁴. En avait résulté une collaboration très fructueuse. Contre toute attente et malgré les circonstances houleuses de leur premier contact, c'est une relation bien plus féconde qui allait naître entre F. Pluchart et l'artiste.

Les documents de Gina Pane conservés dans les dossiers de P. Restany et de F. Pluchart, comme ceux rassemblés par Dany Bloch et Aline Dallier, témoignent directement des liens établis par l'artiste avec chacun de ces critiques dans les années 1970. Très proches de la forme définitive sous laquelle ils furent restitués en exposition ou dans les revues, ces documents nous projettent, entre dessins préparatoires et notes d'intention de l'artiste, au cœur même de l'élaboration de l'œuvre. Riche de 264 photographies, la documentation iconographique rassemblée par F. Pluchart illustre abondamment la pratique de l'artiste sur une période qui s'étend de 1968 (*Pierres déplacées*) à 1984 (*Le Martyre de Saint Sébastien d'après une posture de Memling, partition pour un corps*)⁵. Au gré des 108 lettres qu'elle lui adressera parallèlement – de manière très régulière, jusqu'à la mort du critique en 1988 – s'expriment avec sincérité les doutes et la ferveur qui animent l'artiste au quotidien de sa pratique⁶.

La place occupée par Gina Pane au sein du parcours des critiques est tout autant éclairée par le contenu des archives. Celles de P. Restany signalent l'enthousiasme avec lequel le critique a rapidement adhéré à l'œuvre de l'artiste, et contribué à sa reconnaissance publique jusque dans les années 1980, en disposant de son statut de porte-parole de l'art français pour diffuser le travail de Gina Pane aux États-Unis, au Brésil, et à travers l'Australie⁷. Griffonnées à même le carton d'invitation, les notes prises par A. Dallier lorsqu'elle assiste le 24 janvier 1974 à l'action *Psyché (essai)* révèlent les émotions intimement ressenties par la critique⁸ ; elles matérialisent également les prémisses d'un discours : ses textes produits

Cher Monsieur,

Après avoir longuement réfléchi si je devais vous envoyer la documentation ci-jointe, (car je n'ai aucun droit de vous importuner) le besoin de communiquer avec vous m'a donné cette audace. La toute récente révélation d'Acconci m'a aussi mise en condition de vous révéler un projet d'avril 1971 (l'objet que comporte ce projet est en cours de fabrication).



2,50 larg x 3,00 hgt
Barreaux verticaux, section carrée, 0,2 x 0,2 dist. 0,15
traversés par des barreaux horizontaux de 0,2 x 0,2 x 0,15 ayant la partie supérieure marquée par des arêtes saillantes coupantes.

Après fixation de l'objet-échelle sur un pan de mur de l'atelier, déchaussée, mains nues, j'escaladerai de haut en large toute sa surface. Des photos seront prises de façon à fixer l'acte. L'escalade accomplie, j'aurai les extrémités supérieures et inférieures meurtries. Le bandage qui m'aura servi à panser les blessures sera renfermé dans une petite vitrine avec la fiche de mon groupe sanguin.

Cher Monsieur,

Après avoir longuement réfléchi si je devais vous envoyer la documentation ci-jointe (car je n'ai aucun droit de vous importuner) le besoin de communiquer avec vous m'a donné cette audace. La toute récente révélation d'Acconci m'a aussi mise en condition de vous révéler un projet d'avril 1971 (l'objet que comporte ce projet est en cours de fabrication).

2,50 larg x 3,00 ht
Barreaux verticaux, section carrée,
0,2 x 0,2 dist. 0,15
traversés par des barreaux horizontaux de
0,2 x 0,2 x 0,15 ayant la partie supérieure
marquée par des arêtes saillantes coupantes.

Après fixation de "l'objet-échelle" sur un pan de mur de l'atelier, déchaussée, mains nues, j'escaladerai de haut en large toute sa surface. Des photos seront prises de façon à fixer l'acte. L'escalade accomplie, j'aurai les extrémités supérieures et inférieures meurtries. Le bandage qui m'aura servi à panser les blessures sera renfermé dans une petite vitrine avec la fiche de mon groupe sanguin, et exposé en même temps que les photos relatant l'acte et l'objet support de ce dernier.

une petite vitrine avec la fiche de mon groupe sanguin - et exposé en même temps que les photos relatant l'acte et l'objet support de ce dernier.

Escalade - Assaut d'une position au moyen d'échelles - Stratégie qui consiste à gravir les "échelons" - l'escalade américaine au Viet Nam -

Artiste - Les artistes aussi grimpent -

Douleur - Douleur physique à un point ou plusieurs points du corps -

Douleur interne, profonde - souffrance -

Douleur - (morale)

Le contraire d'une escalade anesthésiée -

Bien amicalement,

Gina Pane

P.S. Merci.

Escalade - Assaut d'une position au moyen d'échelles - Stratégie qui consiste à gravir les "échelons" - L'escalade américaine au Vietnam - Artiste - Les artistes aussi grimpent - Douleur - Douleur physique à un point ou plusieurs points du corps - Douleur interne, profonde - souffrance - Douleur - (morale) Le contraire d'une escalade anesthésiée -

Bien amicalement.

Gina Pane

P.S. : MERCI.

Lettre de Gina Pane datée du 16 juin 1971

© Anne Marchand

Archives de la critique d'art, Fonds François Pluchart

Retranscription tapuscrite de la lettre.

a posteriori confirment la sensibilité du regard proprement féminin qu'elle porta sur l'œuvre de Gina Pane⁹. Enfin, les dossiers de D. Bloch¹⁰, historienne de l'Art vidéo en France, indiquent que sa découverte du travail de Gina Pane au tout début des années 1970, est bien antérieure à son intérêt pour l'Art vidéo.

S'il vise clairement à solliciter les critiques, l'échange par Gina Pane de documents décrivant sa pratique trouve sur le terrain artistique deux justifications essentielles. Indissociables de son caractère éphémère, les textes, dessins et photographies assurent à l'œuvre de l'artiste un redéploiement au sein des galeries et dans les pages des revues. D'autre part, loin d'être anodine, la forme même de l'échange comme moyen de diffusion renvoie à une activité expérimentée à l'aube des années 1970 par des artistes très divers, en France comme à l'étranger, celle de l'envoi postal. L'intérêt de Gina Pane pour cette stratégie artistique n'est que rarement évoqué. L'artiste s'y est pourtant adonnée de manière régulière entre 1969 et 1971, en diffusant à la fois des documents produits dans le cadre de ses interventions dans la nature, et des pièces conçues pour l'occasion. D. Bloch a par exemple conservé la photographie et la carte de visite envoyées par l'artiste en 1970 dans le cadre du *Projet du Silence*¹¹. Les dossiers de P. Restany indiquent de surcroît que peu après leur premier échange, Gina Pane participe en mars 1970 à l'exposition *Art Concepts from Europe*¹². Organisée à New York par le critique, cette manifestation avait pour objet le principe même de l'envoi. Enfin, les archives de la Biennale de Paris confirment sa contribution en 1971 à la "Section Envois" de la septième Biennale de Paris¹³.

Supposant de la part de l'artiste une prise en charge autonome de la diffusion de son œuvre, le recours aux envois postaux aura manifestement conduit Gina Pane à déterminer avec précision les modalités d'exposition de ses actions. Dès 1971, au moment même où l'artiste s'engage dans l'Art corporel, le protocole de production et de diffusion de ses "constats" d'actions semble déjà clairement défini. Et c'est dans une lettre adressée le 16 juin à F. Pluchart, à propos du projet de *L'Escalade non anesthésiée*, qu'elle en exprime pour la première fois les fondements : « Des photos seront prises de manière à fixer l'acte, écrit-elle au critique, le bandage qui m'aura servi à panser les blessures sera renfermé dans une petite vitrine avec la fiche de mon groupe sanguin et exposé en même temps que les photos relatant l'acte et l'objet support de ce dernier »¹⁴. L'ultime principe de ce protocole, celui concernant la médiatisation éditoriale de l'œuvre, nous est directement livré par la revue *arTitudes*¹⁵ : le texte d'intention y est reproduit tel qu'il était déjà formulé dans la lettre, et une photographie témoigne de l'action. Les dossiers photographiques de F. Pluchart indiquent que pour illustrer cette œuvre, Gina Pane avait proposé au critique six planches contact donnant à voir l'action sous forme de vues d'ensemble et de gros plans, et comportant parfois au verso une transcription du même texte d'intention. L'une d'entre-elles, de très grand format, souligne particulièrement l'attention accordée par l'artiste au message véhiculé par ses photographies : Gina Pane y a habilement déplacé, inversé ou supprimé certains clichés, au profit d'une association équilibrée d'éléments narratifs et de gros plans saisissants¹⁶. S'il correspond à un souci plastique, ce geste n'en concourt pas moins à altérer la

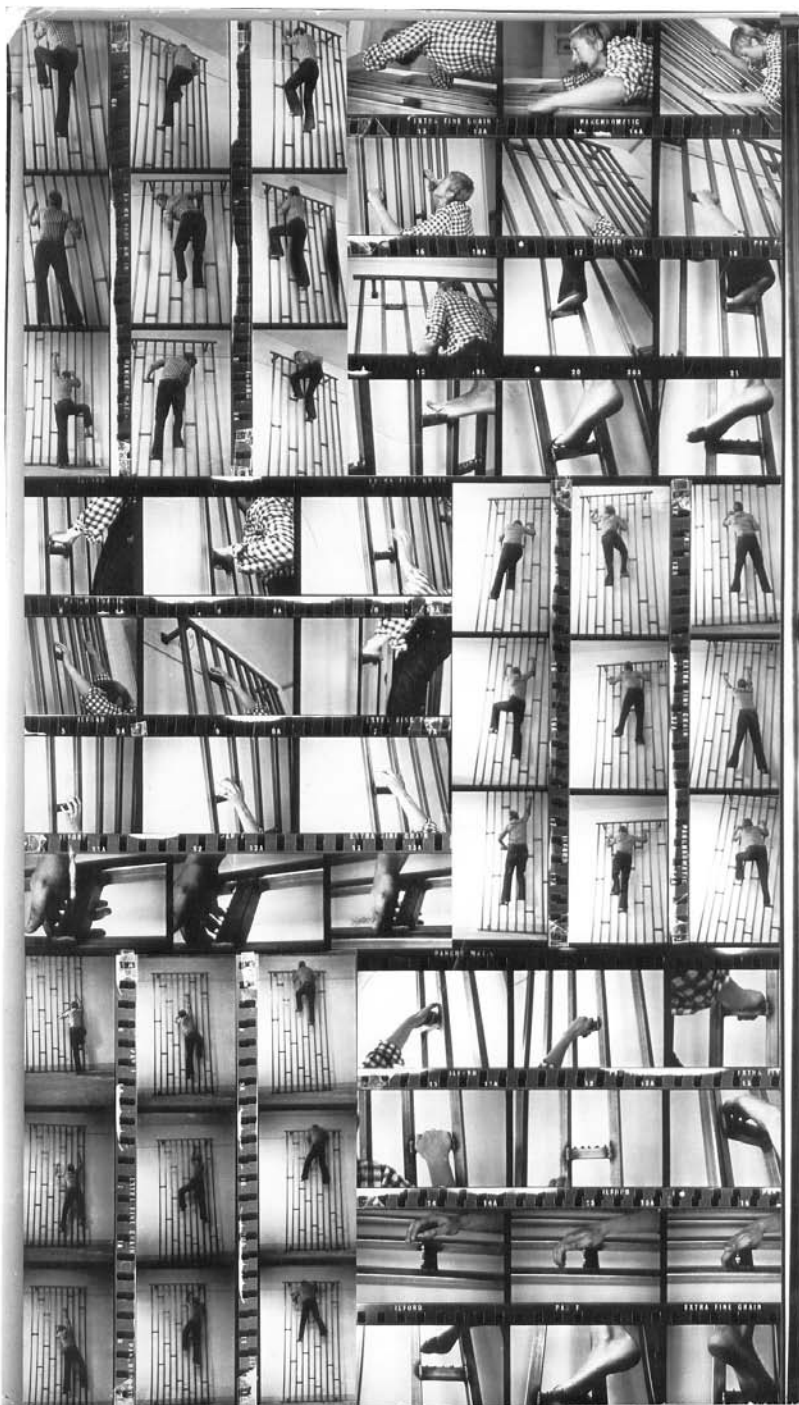


Gina Pane, *L'Escalade non anesthésiée (Détails)*, 1971
Photographie : Françoise Masson
© Anne Marchand
Archives de la critique d'art, Fonds François Pluchart

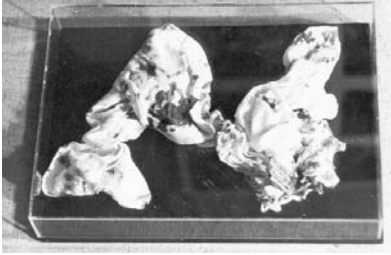


chronologie que restituait la planche contact initiale. Il matérialise ainsi une volonté de l'artiste de valoriser simultanément à travers ses images le processus de l'action et son impact émotionnel. L'ensemble des photographies publiées par F. Pluchart dans les pages d'*arTitudes* révèle toutefois que de ces deux faces de l'œuvre, le critique aura surtout privilégié la seconde, en sélectionnant des tirages profondément expressifs.

Gina Pane, *Planche contact de l'Escalade non anesthésiée*, 1971 (190 x 335 mm). Photographie : Françoise Masson © Anne Marchand. Archives de la critique d'art, Fonds François Pluchart



Ces intentions et ces choix, que l'archive permet de saisir, témoignent corollairement du rôle joué par la revue qui, en relayant les actions de l'artiste par le biais de textes et de documents divers, produit un discours sur son œuvre. A ce titre, l'éditorial du troisième numéro d'*arTitudes international* est particulièrement révélateur. Ce texte relate un fait ayant eu lieu à la Galerie Stadler, en février 1973 : le



vol d'une vitrine de Gina Pane contenant "deux mouchoirs maculés de sang, une lame de rasoir, un micro"¹⁷ et sa restitution "mais avec le contenu suivant : un mouchoir blanc neuf, une lame de rasoir polie et le micro original"¹⁸. Parce qu'il condamne le délit, ce texte souligne l'importance des "objets-traces" dans le protocole d'exposition de l'artiste. De même, en témoignant des objets avant leur destruction, les photographies associées à l'article justifient pleinement leur fonction : elle s'imposent non seulement comme traces, mais aussi comme

pièces à conviction. Si cette légitimation apparaît d'autant plus solennelle qu'elle a pour signataire une figure collective, celle d'"arTitudes international", les mots qui la composent, pourtant, trouvent leur origine dans une lettre de Gina Pane adressée à François Pluchart le 8 février 1973¹⁹. Ainsi réappropriés et convertis dans discours officiel, ils traduisent précisément le rôle joué par le critique dans sa relation à l'artiste. Une relation fondée sur un respect et une confiance réciproques, au cours de laquelle, en portant littéralement la parole de l'artiste, F. Pluchart aura contribué à légitimer et à définitivement sceller les "récits autorisés" de Gina Pane.

JANIG BÉGOC

Notes :

1. Restany, Pierre. *Gina Pane : Acqua alta/Pali/Venezia*, Paris : Galerie Rive droite, 1970
2. Pluchart, François. "Les hirondelles sont revenues", in *Combat*, 22 juin 1970, pp. 8-9
3. [Dossier Correspondance. Gina Pane, 1971-1988], FPLUC.XR024/1-2. Lettre non datée
4. [Dossier par artiste. Gina Pane], PREST.XT152/1-3. Lettre datée de janvier 1970
5. Ces 264 photographies illustrent 41 œuvres de l'artiste. Elles ont été conservées par le critique en trois classements distincts. Voir [Photographie. Gina Pane], FPLUC.YT0001-FPLUC.YT0007 ; [Photographie. Art corporel. Gina Pane], FPLUC.YU0001 ; [Photographie. Dossier Donguy. Gina Pane], FPLUC.YV005
6. Voir [Dossier Correspondance. Gina Pane, 1971-1988], FPLUC.XR024/1-152
7. Voir par exemple [Dossier Amérique Latine. Brésil - "L'art en position critique : pratique et théorie", Rio de Janeiro : Galerie de France, 1974], PREST.XSAML23 et [Dossier Australie. Biennale de Sydney, 1979 - Visual Art Board, 1978-80], PREST.XSAUS01
8. [Dossier par artiste. Gina Pane], ADALL.XT019/16
9. *ibid.*, ADALL.XT019/9-15
10. Voir par exemple [Dossier Université. 1973-1974. UV 341 (Problèmes d'analyse formelle I)], DBLOC.XF11
11. *ibid.*, DBLOC.XF11/97-98
12. Voir [Dossier Etats-Unis. New York - Exposition "Art Concepts from Europe", Galerie Bonino, 1970], PREST.XEU06
13. Gina Pane y présente une photographie en noir et blanc ("Graines mélangées", 1970) et trois textes dactylographiés ("Terre protégée", 1970 ; Lettre de Turin" / "Lettre de Paris", 1970). Voir [Dossier Biennale de Paris. 1971], BIENN.XA002

14. [Dossier Correspondance. Gina Pane, 1971-1988], FPLUC.XR024/4-5. Ce projet fut d'abord nommé "L'Escalade sanglante". La lettre en précède de peu la réalisation. Elle représente un stade intermédiaire de l'action qui une fois inscrite dans la réalité s'éloigne du projet initial. Les archives, sous leurs multiples formes, rendent compte des hypothèses et des cheminements de l'œuvre. Ici, l'artiste n'ayant pas saigné au cours de l'action, elle n'utilisa pas de bandage.

15. Pluchart, François. "Body as art", in *arTitudes*, n°1, oct. 1971, pp. 5-6

16. Voir [Photographie. Gina Pane (1970-1971)], FPLUC.YT0002/13

17. Il s'agit des objets manipulés par Gina Pane au cours de l'action *Autoportrait(s)*, réalisée le 11 janvier 1973 à la Galerie Stadler (Paris)

18. "Editorial", in *arTitudes international*, n°3, fév.-mars 1973, p. 6

19. [Dossier Correspondance. Gina Pane, 1973], FPLUC.XR024/31



Gina Pane, "Les mouchoirs qui ont été détruits", 1973 (ci-dessus)

Gina Pane, "Les pièces qui m'ont été restituées", 1973 (ci-contre)

d.r. Photographie : Iris, J.-F. Rivière
Archives de la critique d'art,
Fonds François Pluchart

LE "FAMILIER-INCONNU" DE GINA PANE (À PROPOS D'UNE IMAGE D'ARCHIVE)

« C'est une manière assez gauche de l'exprimer, mais ce qui est accompli est une acceptation totale d'un être humain par un autre. »¹

Jerzy Grotowski

Gina Pane, de dos, l'épaule gauche tronquée par un cadrage serré, occupe le premier plan de l'image. Autour d'elle apparaissent quelques membres d'un public qui se prolonge hors champ. L'angle de la prise de vue, en légère plongée, nous installe dans le sillage de l'artiste à la manière d'une caméra subjective. Saturé de sa présence et de celle du public, l'espace est indexé à l'expérience qu'en fait Gina Pane. Aucun repère spatial ne nous permet d'échapper à cette confrontation qui se manifeste dans toute son intensité. Dès le second plan d'ailleurs, des regards obliques et des gestes de défiance lui sont adressés. Mais, de toute évidence, c'est une rencontre qui organise cette image. En son centre, deux mains sont imbriquées.



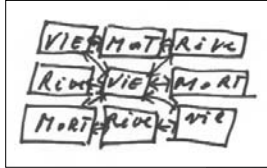
Gina Pane, Vue de l'action *Vie-Mort-Rêve*, 1972 (160 x 235 mm)

L'événement a lieu le 6 avril 1972 à Belgrade, lors du festival international de théâtre, cinéma, musique et arts plastiques (4-11 avril 1972). Gina Pane réalise dans ce contexte l'action *Vie-Mort-Rêve* durant laquelle elle entend engager "une expérience de communication physique avec le public"². La singularité de cette image restitue l'un des moments où ce projet s'incarne. Dans la mesure où le dessein de Gina Pane est de *toucher* le public lors de ses performances, c'est toute sa pratique qui se réalise ici. La majorité de ses écrits témoigne en effet d'une volonté de communication directe, en deçà des mots, capable de « reconstituer l'union perdue et morcelée entre [elle] et les autres »³. Au fil des articles et des prises de position dans les colonnes d'*artitudes*, l'artiste formule la même ambition : puisque le « corps a sa place dans le nous »⁴, sa projection « rompt avec la ségrégation des consciences individuelles, en créant un sentiment réel de partage »⁵. Dans l'action, G. Pane veut perdre « son identité en la retrouvant chez les autres »⁶. Mue par une conviction inébranlable, elle tend à se mélanger "avec les autres continuellement"⁷. Ce langage du corps, confie-t-elle encore à Aline Dallier en janvier 1974, « peut amener une mutation dans les relations entre les êtres et une mutation des êtres eux-mêmes »⁸.

Effacer, ne serait-ce qu'un instant, la distance entre les êtres : la quête de Gina Pane croise à bien des égards les utopies sociales et politiques de la période qui voit naître sa pratique. La communication qu'elle cherche à instaurer n'est pas sans évoquer celle que Maurice Blanchot décrit comme définissante des événements de 1968, une « ouverture qui permettrait à chacun, sans distinction de classe, d'âge, de sexe ou de culture, de frayer avec le premier venu, comme un être déjà aimé, précisément parce qu'il était le familier-inconnu »⁹. L'artiste expérimente en effet, action après action, "une possibilité d'être-ensemble"¹⁰. L'image qui nous intéresse en est l'émouvante indication. Or cette heureuse rencontre est par essence instable. Elle ne scelle pas une relation, mais

laisse disparaître le lien minimal dans lequel chaque être –dépouillé de tout– peut se reconnaître dans l'autre. Gina Pane réaliserait un exploit en pure perte, s'il n'en restait une photographie.

L'artiste est immédiatement consciente de la fragilité de cette "présence innocente"¹¹ qu'elle fait advenir lors des performances. En la photographie, elle pense détenir un moyen de parer à sa disparition. En janvier 1973, elle théorise le rapport entre sa pratique et le médium dans un article intitulé "le corps et son support image pour une communication non-linguistique"¹². D'emblée, Gina Pane pose une identité de principe entre la communication qu'elle établit avec le public lors de l'action et celle qui s'établira avec le spectateur de l'image car la photographie est le "support logique" du « corps qui est à la fois : projet/matériau/exécutant ». Elle postule en conséquence une transparence de la photographie « qui permet de saisir la réalité elle-même ». Aussi, empruntant à Roland Barthes une partie du titre de sa célèbre étude, elle voit dans l'image "le degré 'zéro' de la signification" : une écriture blanche. L'influence du sémiologue ne se réduit pas à cette citation. Quand l'artiste distingue par la suite sur une photographie « ce qui est montré », de « ce que cela signifie », elle reprend la distinction de l'article "Le message photographique" publié en 1961. Pour autant, elle n'entend pas entrer dans une critique de l'image puisque celles qui sont produites lors de ses actions sont un "constat de la réalité" et « ne contiennent aucun signe arbitraire ou immotivé ». Autrement dit, pour que la *communication non-linguistique* puisse s'établir *via* l'image entre l'artiste et son spectateur, une sélection doit être opérée. Parmi les *signes* à éliminer s'impose –en toute logique– la présence d'un tiers, le public d'origine. La reproduction qui va illustrer *Vie-Mort-Rêve* dans le numéro d'avril-mai 1972 d'*arTitudes* suit ce précepte : Gina Pane est seule, agenouillée, les yeux bandés. Et le sourire du jeune homme ne sera rencontré qu'au détour d'un dépouillement d'archive.



Gina Pane, *Vie-Mort-Rêve*, Dessin (Détail).
© Anne Marchand



Gina Pane, Vue de l'action *Vie-Mort-Rêve*, 1972
(207 x 272 mm)

SOPHIE DELPEUX

Notes :

1. Grotowski, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre* (1965), Lausanne : L'Âge d'Homme, 1971, p. 22
2. Pluchart, François. Compte-rendu de *Vie-Mort-Rêve* publié dans, *arTitudes*, n°6, avril-mai 1972, p. 18
3. Pane, Gina. "Je", *arTitudes international*, n°1, oct.-nov. 1972, p. 15
4. "Dossier Gina Pane", "Lettre à un(e) inconnu(e)", *arTitudes international*, n°15-17, oct.-déc. 1974, p. 34
5. Pane, Gina. "Blessure/Mort : Corps Collectif" (sept. 1976), *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris : Ensba, 2004, p. 25
6. Pane, Gina. "La Douleur" (non daté), *Ibid.*, p. 40
7. "Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique. Un débat entre Hervé Fischer, Michel Journiac, Gina Pane et Jean-Paul Thénot.", *arTitudes international*, n°6-8, déc. 1973-mars 1974, p. 13
8. Entretien inédit avec Aline Dallier, daté du 7 janvier 1974, conservé aux Archives de la critique d'art sous la cote : ADALL.XT019/18 (17-20) [Dossier par artiste. Gina Pane]
9. Blanchot, Maurice. *La Communauté inavouable*, Paris : Minuit, 1983, p. 52
10. *Idem*
11. *Ibid.*, p. 53
12. Pane, Gina. "Le Corps et son support image pour une communication non-linguistique", *arTitudes international*, n°3, févr.-mars 1973, p. 6