

Inter
Art actuel



Gina Pane
Terre-artiste-ciel

Charles Dreyfus

Number 91, Fall 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45791ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Dreyfus, C. (2005). Review of [Gina Pane : terre-artiste-ciel]. *Inter*, (91), 50–51.

Gina Pane *Terre - artiste - ciel*

> CHARLES DREYFUS



À partir de 1965, PANE cherche un art objectif qui renonce à toute richesse illusionniste et table sur l'anonymat de l'exécution qui « remplace l'émotion de l'apparence par l'émotion de la réalité ». *Hyde Park Gazon* (1965-1966) s'inscrit dans un ensemble qu'elle regroupe sous l'appellation *sculptures affirmées* où il s'agit déjà de mettre en situation, mais encore mentale, le corps de l'autre : « C'est à Vous que je m'adresse parce que vous êtes cette «unité» de mon travail : l'Autre. L'homme isolé, même s'il cherche la «vérité», est inconcevable, toutes ses manifestations sont propres à la vie sociale. »

Dans les installations et les actions dans la nature (1968-1970), les valeurs esthétiques tirent leur origine de la différenciation des opposés. Elle déplace un amas de pierres recouvertes de mousse et encastrées dans une terre humide et les dépose dans un endroit découvert en plein soleil : *Pierres déplacées* (juillet 1968).

Situation idéale, 5 octobre 1969, Ecos (Eure) ne cherche plus à résoudre les différences, mais à aller au principe ; elle se positionne, mouvement – celui d'extension du dedans vers le dehors, ce que RILKE appelait l'ouverture des choses – qui s'apaise en consonance, en équilibre rassurant, bien plantée sur ses deux jambes écartées juste ce qu'il faut : « Entre deux horizontales, la terre et le ciel, j'ai placé mon corps verticalement pour provoquer une situation idéale. » Pour *Terre protégée* (1970),

elle abrite un morceau de terre qui équivaut à l'espace de son corps pendant quatre heures : « Mais je l'ai protégé avec ma chair, c'est-à-dire que j'ai fait une analogie entre un fait biologique et un fait matériel qui se complète l'un l'autre. La terre est nourricière de mon propre organisme biologique et moi, je la protège parce que je suis coupable de ce qu'elle n'existe plus, de ce qu'elle disparaît. »

Coupable, le mot est lancé ! Que faire ? Réinvestir en jouissance les douleurs de l'histoire ? Assujettir l'institution à la jouissance ? Pour Gina PANE, la société ne peut admettre sans réactions le langage du corps : « *Le langage corporel* contient la base d'une vraie science de l'homme qui tente de renouer avec toutes les forces de l'inconscient, avec la mémoire de l'humain, du sacré, avec l'esprit : *psyché*, avec la douleur et la mort, pour restituer au conscient sa force première : *les secrets de la vie*, " culture du mouvement même de la vie, culture que nous, gens trop intelligents, ne pouvons plus comprendre ", écrivait Antonin ARTAUD. »

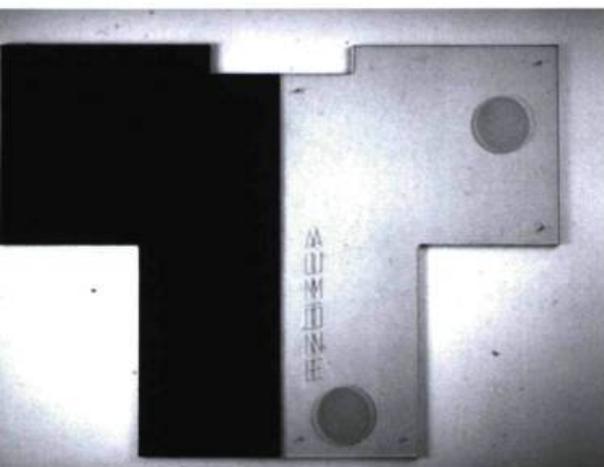
Solitrac (1968), le film interprété – joué ? ! reconstitué ? ! – par Anne MARCHAND, sa compagne de vie, nous donne à voir l'angoisse, le trac subi par une jeune femme qui réalise sa solitude. Ce petit film de neuf minutes sur notre impuissance radicale à assumer quelque conduite que ce soit a été pour moi une révélation. L'angoisse n'est pas une conduite, mais quelque chose de brut – de profondément humain – où l'on sent bien qu'il serait vain de chercher une issue à l'impasse où nous nous trouvons. L'angoisse ne vise pas l'Autre parce qu'il supporte les valeurs du « bon » et du « mauvais » : « Elle vise cet Autre non différencié auquel le sujet s'angoisse de n'être inhérent que sur le mode de retranchement¹. »

Vient ensuite la période la plus connue des actions en atelier et en public (1971-1979) mais, après la vision de *Solitrac*, tout devient un peu fade, moraliste. *Escalade non-anesthésiée* [sic] (1970-1971) pose le rapport entre douleur et constat photographique. Que doit-on privilégier ? Le sens de son engagement politique et social, l'introduction de l'image de son propre corps dans l'œuvre, les instructions préalables précises données à la photographe quant aux angles de

prise de vue ? À quoi mène cette stratégie qui consiste à gravir les « échelons » ? À faire prendre conscience de l'escalade américaine au Vietnam ? À critiquer l'artiste qui franchit de façon peu douloureuse les échelons de la vie sociale ? À frustrer l'homme d'un fantasme – l'idée qu'ils se sont forgée de la femme, où la douleur le plus souvent est exclue ? Tout à la fois : « Douleur – douleur physique à un point ou plusieurs points du corps. Douleur interne, profonde, souffrance. Douleur morale. Le contraire d'une escalade anesthésiée. »

Dans des notes à propos d'*Action autoportrait(s)* datant de janvier 1973 à la galerie Stadler de Paris, elle explique que l'action avait pour but de transposer l'autocréation en signe autonome de la femme. Qu'il fallait à tout prix contrecarrer la « vertu d'un langage esthétique » qui, de fait, serait conditionné par un diagnostic qui déciderait des aménagements d'une « cure » à la révolte de la FEMME : « Son but n'est pas de partager le pouvoir de la société-homme après l'acquisition de l'égalité économique et juridique, mais celui de faire la «révolution» avec son propre langage en réfutant tout compromis avec le système. »

Pour chaque performance, elle cherche à déclencher des situations émotionnelles – mettant en jeu son corps à partir de dessins et de *storyboards* très précis – qui deviennent un langage particulier qui renvoie au désir d'autrui, cherchant à dégager avec autrui des sensations. Il faudrait analyser chaque action, et pourquoi



Rirkrit Tiravanija

Tomorrow Is Another Fine Day

> CHARLES DREYFUS

elle garde le silence... : Alors que le « corps » (sa gestualité) est en lui-même une écriture, une organisation de signes qui mettent en scène, qui traduisent la recherche infinie de l'Autre, ses fantasmes, ses désirs inconscients, ses relations avec le temps pris comme entité n'ayant ni principe, ni fin, qu'il faut déchiffrer à travers son « corps » et non à travers sa culture[,] où est-il, le feu qui résonne ? le bruit de la chair ? du fou rire ? de la douleur ? de la mort ? le silence du sang ?

Rôle récurrent de la lame de rasoir, du lait, des vitres, des jouets... Le pourquoi de cette volonté du don de soi et de l'amour partagé, qui n'est pas le seul apanage de l'homosexualité féminine : « Ainsi l'action terminée, j'ai pu ajouter au *Corps pressenti* : "Amour" », ou encore ce qu'elle nomme le fond de son travail, quatre mots « que j'ai relevés des murs » : *scalpel, colère, chocolat, rebelle*.

La troisième partie de l'exposition, « Partitions et icônes » (1980-1989), regroupe des installations où le corps de l'artiste est désormais absent : « [...] la partition est prise dans le sens du mot *partizione* italien, c'est-à-dire "division", etc., mais si je garde l'expression française, ce mot inclut la *partiture* et celle-ci est réalisée, en effet, au moment où celui qui regarde fait acte d'en réunir les parties la constituant ».

Je ne saisis pas bien *Voyage par mer – Partition pour un bateau* (1982-1983) dans cette allusion sur les *boat people* (théières et bateaux – façon cocotte en papier mais en fer... ?) où se trouve au moins un peu quelque chose : le tragique...

Sa revendication pour le religieux à la fin de sa vie (elle nous quitte en 1990) passe par différents matériaux (cuivre, laiton, fer rouillé, feu, vitre). Le corps s'incarne désormais dans la matière : « Les matériaux [...] incluent la relation de la machine, du rapport aux matériaux des premiers objets de l'homme et au niveau de la vitre les derniers. Je dis que le dernier des progrès est la recherche de Dieu. »

Le discours christique, la question du sacré énoncée ouvertement dans ses ultimes recherches doivent-ils expliquer toute sa démarche antérieure ? Son côté « petit-Jésus », croire que souffrir peut sauver les humains, ne manquera pas d'irriter certains. Son choix pour saint François d'Assise (*Le manteau aux stigmates pour pauvre et riche* [1986-1988]) qui, par amour et par compassion, se transformait tout entier en Jésus, au point de s'enflammer dans sa propre contemplation et d'obtenir en prime des stigmates, ne nous étonne pas outre mesure. François était rigoleur, nous dit-on. Joyeuse hémoglobine déjà présente dans *Une semaine de mon sang menstruel* (1973), sept cotons sous plexiglas, 6 sur 106,5 sur 21 centimètres (don d'Anne MARCHAND, 2003, collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne).

1 Pierre KAUFMANN, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, 1969, p.125.

Surprise une fois à l'intérieur ! Proposer une rétrospective sans œuvre... Scénario en trois scripts qui déclinent la non-exposition en trois lectures : – une vision abstraite de Philippe PARRENO récitée par des comédiens – un texte autobiographique de l'artiste confié à des conférenciers – un témoignage personnel de Bruce STERLING porté par une voix fantomatique sortant des murs.

Comme cadre, une perspective « repliée » en modèles réduits des articulations clés de l'espace d'origine : petit aquarium et petit mur curviligne, squelette architectural de 1937 projeté dans la pureté du XIII^e siècle. Pour ne donner aucune ombre portée à cette opération réductrice de têtes, une bande continue de néons au centre du plafond produit une lumière on ne peut plus homogène.

La coque vide demande l'écho, la tradition orale a toutes sortes de projections mentales : celle de la caverne platonicienne ici sans ombres avec deux matrices-espaces à expositions prêtes à recevoir des expositions à réactiver, ce dont parlait Pierre JOSEPH, de « personnages à réactiver » (en 1990 ! Quinze ans plus tard, c'est encore la même chose, s'interroger sur les critères de sélection...). Lumière blafarde, enfermement intérieur, construction/déconstruction, évocation, tout reste (?) à faire, mais tout est déjà fait !

À la tradition orale, il faut ajouter le mouvement cyberpunk, ne serait-ce que par la présence de Bruce STERLING, l'un de ses fondateurs : Dernier arrêt, « *meine Damen und Herren* ». *Untitled (He Promised)/Sans titre (il a promis)*, Sécession, Vienne, 2002. Ici encore, Rirkrit développe l'idée de la reconstruction d'un espace intérieur. Il a cette fois réalisé la réplique d'une maison de l'architecte autrichien Rudolf SCHINDLER. Ce dernier, ami proche de nombreux acteurs du cinéma muet, était un moderniste qui travaillait surtout à Los Angeles. Située sur King's Road à Los Angeles, cette habitation a migré vers l'Autriche de SCHINDLER, rapportant à l'Ancien Monde son message de modernité californienne. La demeure a été recréée entièrement en chrome, matériau plus blanc encore que le blanc de la galerie d'art, car le chrome est le symbole du futur... La chambre à coucher est dépourvue de plafond, car SCHINDLER, originaire de Vienne, était persuadé que le baromètre de Los Angeles était toujours au beau fixe. Si seulement je pouvais vous expliquer ce que c'est de vivre dans l'espace intemporel de l'une de ces habitations modernes de SCHINDLER... En fait, je voudrais pouvoir vous expliquer ce qu'est vivre. Point final...

Exposition discursive : évocation de la créativité, effort diachronique onirique où l'être humain met sa touche et inscrit son être entre le ciel et la terre, contrastée par un contexte de matériaux durs et froids.

Il a le chic des contrastes dans ses performances-expositions, ses « rituels de repas » : reprises anthropologiques du cru et du cuit : plus le repas est bouilli, plus la putréfaction s'accélère...

Seul sur le contreplaqué encore vierge de toute peinture blanche siège *Untitled 2002 (He Promised)* et un enregistrement en anglais diffusé en continu d'une durée de 20 minutes emplit l'espace : « La rétrospective constitue en soi une œuvre d'art et une expérience. Elle s'ancre dans le passé récent. Elle a son histoire et ses récits ? Néanmoins, ceci pourrait tout aussi bien être une fiction. Un lieu non abouti. Un récit non encore concrétisé. Une expérience non encore réalisée pour une rétrospective de l'avenir, peut-être. »

Matrix plane. Incarnée, hantée, présence humaine, posthumaine. J'ai suivi le parcours 2 *No Ghosts in the Wall (Pas de fantômes dans les murs)* guidé par une vraie conférencière affirmant se reporter à ce que lui a dit TIRAVANAJA. La question bateau fuse : « Mais pourquoi y a-t-il des gardiens puisqu'il n'y a rien, sinon des murs d'époque et des partitions (en contreplaqué) ? – Les gardiens gardent les murs ; heureusement ils peuvent s'asseoir. »

Sûrement pas les chaises de George BRECHT, ou alors superbement réactivées.

Pour nous quitter, *Sitcom Ghost/Fantôme de sitcom*, le parcours 1, est une proposition de Philippe PARRENO :

[...] Où en étais-je ? Oui, je suis mort... Je suis un fantôme. J'étais naguère une jeune fille. Une championne du monde de jeux de tir subjectifs, ou *first-person shooters* pour ceux qui l'ignoraient, et de jeux de stratégies. Je commandais des armées entières. Mon record s'élève à 3 522 tués en un seul combat. J'ai gagné des compétitions qui m'ont rapporté des prix totalisant plus de 400 000 livres sterling. Je jouais durant quatre à six heures presque tous les jours. Je m'enfermais dans ma chambre et montais le son de ma chaîne pour ne pas entendre la télé que mes parents regardaient dans le salon. Puis je mettais mon casque anti-bruit, capable, selon la notice, d'étouffer le son d'un hélicoptère Blackhawk – c'était bien le minimum, pour damner le pion aux haut-parleurs à induction. Puis je passais en mode vocal. Comme moi, des centaines de jeunes filles dans des centaines de chambres comme la mienne, dans le monde entier, certaines s'asseyant pour prendre leur petit-déjeuner, d'autres revenant de l'école, d'autres encore réveillées par la sonnerie de leur portable sponsorisé par des marques de jeux, toutes passaient au moment en mode vocal.

Pouvez-vous passer en mode vocal ?...