



**HAL**  
open science

## **Des envois postaux aux constats d'actions. Archéologie d'une pensée de la trace dans le parcours de Gina Pane**

Janig Bégoc

### ► **To cite this version:**

Janig Bégoc. Des envois postaux aux constats d'actions. Archéologie d'une pensée de la trace dans le parcours de Gina Pane. Gestes en Éclats. Art danse et performance, Presses du Réel, pp.490-501, 2016. <hal-03715894>

**HAL Id: hal-03715894**

**<https://hal.science/hal-03715894v1>**

Submitted on 8 Jul 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## **Des envois postaux aux constats d'actions. Archéologie d'une pensée de la trace dans le parcours de Gina Pane**

Janig Bégoc

*« Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance. »*

(Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London, New York, Routledge, 1996, p. 146.)

*« Ce ne sont que des traces que nous pouvons observer. »*

(Gina Pane, Envoi postal *Desert Trace*, janvier 1970, Fonds Pierre Restany, Archives de la Critique d'Art.)

Le renouvellement de l'historiographie de la performance des années 1970, favorisé par les grandes rétrospectives des années 1990, n'a pas manqué de relancer le débat relatif au statut des traces produites par les artistes dans le cadre de leurs actions. Forte d'un recul sur l'histoire favorisant tout à la fois un accès aux archives et une prise de distance face à l'idéologie de la dématérialisation de l'art, la réflexion menée par certains historiens a conduit à réévaluer le statut documentaire des photographies conçues par les artistes. Le cas de Gina Pane est à ce titre exemplaire puisqu'il ne fait désormais aucun doute pour personne que les « constats d'action » de l'artiste doivent être considérés comme des œuvres à part entières.

Présentés sous la forme de panneaux en bois contreplaqué de grand format, ces objets consistent en des montages de photographies méticuleusement sélectionnées et accompagnées de textes manuscrits. L'accès aux dessins préparatoires de l'artiste a permis de montrer que la conception de ces panneaux était précisément anticipée par Gina Pane, puisque ces « scripts » lui permettaient non seulement d'anticiper et de visualiser mentalement des gestes qu'elle entendait réaliser sans « répétition » préalable, mais aussi de matérialiser à l'intention de sa photographe, également destinataire de ces documents, les cadrages nécessaires au « bon » enregistrement photographique de l'action.

Dans les années 1970, Gina Pane s'est exprimée à plusieurs reprises sur la fonction de ces œuvres photographiques : elles permettaient d'élargir auprès d'un plus large public la diffusion de son travail d'action – fonction de communication – et de réactiver sur un autre support – un médium *autre* – la signification de l'action, non seulement ses enjeux, mais aussi le ressenti physique et perceptif de l'artiste au cours de sa réalisation. Loin de se donner comme des « représentations de représentations », pour reprendre les mots de Peggy Phelan, ces constats photographiques étaient ainsi conçus comme « la trace d'une trace », comme la

mise en abîme d'un transfert indiciel : la marque, sur un médium *autre*, d'une blessure. Ils étaient constitutifs de l'œuvre « globale » au même titre que les documents préparatoires et l'action.

Le statut d'œuvre d'art des constats d'actions de l'artiste n'est donc plus à établir. Mais ce que l'on connaît moins en revanche, c'est l'origine même d'une telle méthode, c'est-à-dire le contexte dans lequel Gina Pane établit et formule une pensée globale de son œuvre, en attribuant à certains de ses documents un statut de médium et d'œuvre à part entière, doublé d'une fonction de conceptualisation, de communication et d'exposition de la trace.

Afin d'éclairer cette part manquante dans l'exégèse de l'œuvre, nous proposons ici de faire retour sur ce moment de la trajectoire de l'artiste que l'on connaît sous le nom de « phase écologique » et au cours duquel Gina Pane va développer une pratique de l'envoi postal, alors qu'elle réalise déjà, dans la nature, des environnements et des actions solitaires. La mise en évidence du statut et des multiples fonctions dont elle dote ces documents nous permettra de montrer que, loin du caractère anecdotique que l'on pourrait lui attribuer, l'expérience des envois postaux par Gina Pane a joué un rôle fondateur et structurel dans l'élaboration du protocole de conception et de médiatisation de ses premières performances.

## **L'art de communiquer** ***ou L'envoi postal comme outil de médiatisation***

*« Cher Monsieur,*

*J'oppose au dynamisme La lenteur*

*au geste décadent Le geste primitif*

*à la surface L'intérieur*

*au rouge Le bleu*

*au creux Le profond*

*au verbe : regarder Le verbe : observer.*

*Pendant 15 jours je pars pour rejoindre aux pieds des Alpes à Turin quelques notions*

*perdues, quelques bleus oubliés ; là je fabriquerai des outils en bois qui serviront à créer des traces sur le sable, la neige, la terre, les cailloux. »*

Dactylographié sur une feuille de papier blanc, ce texte fut adressé par Gina Pane, en mars 1970, au cercle alors relativement restreint des critiques d'art parisiens. Ces derniers n'eurent probablement aucun mal à identifier derrière son geste une activité allant croissante dans le milieu artistique de l'époque, celle des envois postaux. Ils furent en revanche peu nombreux à conserver ces objets, dont on ne prit la véritable mesure que lorsque Jean-Marc Poinot en théorisa le concept en 1971 avant de leur dédier, la même année, une section spécifique à la Biennale de Paris<sup>1</sup>.

Produits en faible quantité, détruits par la plupart de leurs destinataires, ces étranges artefacts ont ainsi échappé au regard des historiens et des éditeurs qui, depuis plus de vingt ans, s'attachent à renouveler l'historiographie des années 1970. Le cas de Gina Pane ne fait pas exception puisque même dans les récents ouvrages qui lui ont consacré, ses envois ne sont que rarement mentionnés. Et, le cas échéant, c'est un statut de « document préparatoire » qui leur est malencontreusement attribué.

Il faut dire que les envois postaux de Gina Pane résistent à l'analyse, à la fois en raison de leur rareté et parce que leur statut et leur fonction s'avèrent difficiles à identifier. C'est dans les archives des critiques d'art de l'époque que l'on peut aujourd'hui les trouver, perdus dans leurs « correspondances » parmi les lettres et les photographies qui leurs furent adressées par l'artiste. Ils se présentent sous la forme de feuillets de format standard (de papier tantôt blanc, tantôt millimétré) sur lesquels apparaissent un texte (manuscrit ou dactylographié), des séries de schémas et, plus rarement, une ou plusieurs photographies. Systématiquement signés, ces documents sont également datés, le premier de novembre 1969 et le dernier de décembre 1970. Ils renvoient, pour certains, à des œuvres réalisées au même moment par Gina Pane, quand d'autres, au contraire, ne semblent entretenir aucun lien avec ces dernières. De prime abord, on pourrait ainsi penser qu'il s'agit de projets : les uns seraient des documents préparatoires (pour les œuvres connues) et les autres des scénarios abandonnés (pour les œuvres non identifiées). Toutefois, leur caractère autonome (ils semblent avoir été adressés sans commentaire sur leur contenu ni référence à un destinataire particularisé), leur mode de fabrication mécanique (ce sont des reproductions résultant d'impressions par ronéotype ou photographie) et leur multiplicité (chaque exemplaire apparaît dans les archives de plusieurs critiques) sont autant d'éléments permettant d'attester de leur statut d'envois postaux, c'est-à-dire d'objets investis d'une fonction de communication.

Par la diversité des modes discursifs employés, l'envoi qui nous intéresse ici témoigne exemplairement de cette fonction de médiatisation. Il s'agit d'un texte sous lequel Gina Pane a dessiné au crayon deux râteliers dont les dents sont différemment écartées, chacun associé à une représentation de la trace que leur manipulation produirait sur le sol. Débutant comme une lettre, il se poursuit sous la forme d'un manifeste et se termine par l'annonce d'un projet. Gina Pane cherche vraisemblablement à se *manifester*, à faire connaître son travail autant que ses idées. Le choix du mode épistolaire n'est, du reste, pas sans rappeler le premier envoi de Christian Boltanski dans lequel, sur un ton désespéré, l'artiste implorait le secours des critiques auxquels il s'adressait. Face à ce qui apparut par la suite comme une pure fiction, les récepteurs du courrier ne tardèrent pas à réagir, et l'artiste à se faire connaître. La lettre de Gina Pane n'a rien de fictionnel – puisque l'on sait rétrospectivement que le projet fut réalisé<sup>ii</sup> – mais le lien avec Boltanski mérite d'être mentionné car c'est en réalité d'une collaboration avec ce dernier que découlent les premiers envois de l'artiste.

Au cours de l'année 1969, Gina Pane a en effet participé à la section collective de la Biennale de Paris en présentant un projet avec Christian Boltanski et Jean Le Gac. Intitulée *La Concession à perpétuité*, cette œuvre « environnementale » fut documentée par un envoi postal. Parce que, précisément, ses deux coéquipiers pratiquaient déjà depuis quelques mois le mail art, et parce que l'œuvre rappelait davantage leurs travaux que les siens, Gina Pane fut totalement occultée de la réception critique de l'événement. On imagine alors quelle put être sa réaction – et ses premiers envois datés de novembre 1969 seront là pour en témoigner : prenant acte de la nécessité d'accroître sa visibilité et de se charger elle-même de la médiatisation de son œuvre, elle choisira d'utiliser l'outil de prédilection de ses coéquipiers.

Sur le mode de la lettre, Gina Pane s'adresse donc au réseau des critiques dont elle souhaite se rapprocher. Son texte n'apparaît toutefois pas comme une sollicitation directe mais comme une prise de contact, justifiée par le désir de délivrer une information. Celle-ci vise à la fois à entretenir un mystère sur l'artiste et son œuvre et à créer chez le lecteur un effet de surprise. Mais, dans le même temps, elle rend public un projet à venir : elle introduit les critiques dans le processus de création de son œuvre et, du même coup, lève le mystère sur une activité solitaire. Pourquoi dire et cacher à la fois ? Cet usage stratégique du document par Gina Pane est indissociable du contexte artistique de l'époque qui voit l'art se dématérialiser. Moyen de socialisation et outil de médiatisation, l'envoi postal a, de fait, joué un rôle important pour tous les artistes qui, entre 1967 et 1969, développent des pratiques secrètes, en ville ou dans la nature. Face à des cadres d'exposition et de diffusion encore inexistantes pour ces nouvelles pratiques, l'envoi se présente pour les artistes comme une vitrine alternative capable tout à la fois d'exposer leurs activités solitaires et de les faire connaître auprès des acteurs du milieu. Inventés pour remédier aux résistances du système culturel à accepter les formes non conventionnelles d'expression, ces objets ludiques et mystérieux instaurent entre les acteurs du milieu le développement d'un nouveau mode d'échange qui contribuera non seulement à la percée et la reconnaissance des artistes, mais aussi à la prise de conscience par les critiques d'art du déplacement de l'intérêt de l'art « vers les modalités de la connaissance et de la communication<sup>iii</sup> ».

### **La loi des séries pour une œuvre totale ou *L'envoi postal comme médium artistique à part entière***

Considérer les envois postaux de Gina Pane comme des outils de communication ne permet toutefois pas de régler la question du statut de ces documents. Quel est, en effet, l'*objet* de la médiatisation dont ils sont les vecteurs ? De quoi les destinataires de l'envoi sont-ils précisément les témoins, les lecteurs ? Si la question mérite d'être posée c'est que certains des envois de l'artiste ne se réfèrent à aucune œuvre préexistante et semblent donc s'affirmer de manière autonome. Quant à ceux que l'on pourrait subordonner à des œuvres réalisées par Gina Pane à la même période, ils ne sont, du reste, pas exempts d'ambiguïté, puisque, bien

souvent, le lecteur peine à savoir si ces œuvres existent déjà, si elles sont en cours de réalisation ou si elles demeurent à l'état de projet.

C'est en particulier le cas d'un envoi adressé par l'artiste alors même qu'elle réalise *Desert Trace*, une sculpture environnementale constituée de 70 petits prismes de hêtre poli reposant sur un lit de sable blanc, et orientés diversement par rangées de dix. L'envoi postal éponyme se présente sous la forme d'une feuille de papier épais dont le texte et les croquis font penser à une notice explicative. À côté de la représentation schématique d'une forêt de hêtres, Gina Pane a dessiné six carreaux qui représentent chacun les prismes de hêtre constitutifs de sa sculpture. Le texte, délivré sous la forme d'une série de définitions, se développe en ces termes :

*« Hêtre. Changement de direction dans les plans horizontaux en fonction des changements d'orientation de la boussole après des déplacements giratoires. Lieu d'orientation incertaine : circulation, trottoir, contact, étranger. Motif : notation d'espace entre le désert et le ciel. Champ de vision constitué pour moitié par le ciel et pour moitié par la terre vide : désert – entre cette condition extrême un alignement caractérisé par 6 groupes différents déterminant une présence objective. Exemple : ciel / sections / sable. Traces comme reconstitutions du réel à partir d'observation de documents dispersés. Science des traces. Terre vide – hêtre – orientation incertaine – orientation avec la boussole – déplacement – science des traces. Ce ne sont que des traces que nous pouvons observer. »*

En rendant difficilement accessible la pleine compréhension d'un tel document, Gina Pane entretient un mystère sur la relation temporelle qui existe entre la sculpture et l'envoi postal. Elle crée dès lors une ambiguïté quant à la fonction de ce dernier, qui pourrait se donner comme une anticipation de l'œuvre – un document préparatoire réalisé en amont – aussi bien que comme la trace de celle-ci – un document réalisé *a posteriori*.

Il faut, pour tenter d'éclaircir le caractère trouble de ces écrits, se pencher en détail sur leur contexte d'énonciation. Ces documents ont en effet la double particularité d'avoir été produits sur une période très courte, entre octobre 1969 et décembre 1970, et à cadence soutenue, puisqu'on en compte une vingtaine. Or, à l'aune de la trajectoire de l'artiste, cette période est loin d'être anodine. Elle correspond à ce moment particulier, à la fois fécond et charnière, où la nature devient pour elle un riche terrain d'expérimentations formelles. Fécond, parce que dans le cadre de cette exploration *in situ*, Gina Pane modifie sa pratique et multiplie les médiums. D'une part elle y poursuit son travail de sculpture, en substituant à ses *structures pénétrables* (des blocs monolithiques réalisés selon des techniques de fabrication industrielles) des environnements constitués de matériaux organiques et disséminés dans l'espace naturel. Et d'autre, part, elle réalise ses premières actions dans la nature. Charnière, parce que cette période passée dans la nature fut une étape transitoire menant vers sa pratique de la performance. L'artiste a rétrospectivement qualifié de « phase écologique » cette étape transitoire, comme pour mieux l'associer à la « phase corporelle » qui lui aura succédé. Et

c'est ainsi que, de *Pierres déplacées* à *l'Enfoncement d'un rayon de soleil*, les huit actions qu'elle réalise entre 1968 et 1970 sont d'autant plus connues qu'on les considère aujourd'hui comme les prémisses de ses actions corporelles. Il faut toutefois noter que ces considérations rétrospectives sur l'œuvre de l'artiste ne sont pas sans poser de problème. Elles tendent à ériger l'action en tant qu'unique opérateur de ce passage de la nature au corps, en laissant de côté les sculptures. Elles contribuent du même coup à lisser la trajectoire de l'artiste, en réduisant sa « phase écologique » à son travail d'actions.

Or, si cette nuance demande à être établie, c'est que la présence même des envois postaux au sein de cette « période écologique » contribue à rompre encore davantage avec cette lecture linéaire, réductrice et excluante, qui colle à l'historiographie de l'artiste. Parce qu'ils concernent à la fois son travail d'action et de sculpture de l'époque, les envois postaux confirment que l'artiste pratique ces deux médiums de manière concomitante, tout en s'offrant aussi, dès lors, comme un *autre* médium à expérimenter.

On ne peut comprendre la relation entretenue par les envois postaux de Gina Pane avec les actions et les sculptures environnementales qu'elle réalise au même moment sans avoir saisi en amont la façon dont celles-ci fonctionnent déjà entre elles. Réalisés de manière concomitante, les actions et les environnements « écologiques » de l'artiste ont en effet ceci de particulier qu'ils dialoguent de manière infinie, par leurs titres, leurs matériaux et les intentions qu'y affiche l'artiste. Il suffit, pour s'en rendre compte, de prendre pour exemple *Terre protégée*, un environnement composé de 120 structures plates en bois, disposées à même le sol sur un lit de terre, et reliées entre elles par des lanières de chanvre. Par sa forme, cet environnement fait en effet écho à deux autres environnements, *Desert Traces* et *Pêche endeuillée*, qui consistent également en des assemblages d'éléments prismatiques en bois, destinés à reposer sur du sable. Sur le plan des matériaux, *Terre protégée* tisse également des liens avec les actions *Semences de graines de chanvre* et *Manipulation d'humus sur une étendue de sable*, au cours desquelles l'artiste manipule les matériaux constitutifs de cet environnement, ainsi qu'avec l'envoi postal *Graines mélangées* composé d'un sachet de ces mêmes semences. Mais par son titre, cet environnement renvoie encore aux actions *Terre protégée II* et *Terre protégée III*, puisqu'en leur donnant le même nom, l'artiste inscrit ces trois œuvres dans un nouveau réseau de connexions, en dépit de leur hétérogénéité. Au cours de *Terre protégée II*, Gina Pane s'est allongée sur le sol, les bras et jambes écartés en croix, et le regard tourné vers le ciel. Quant à l'action *Terre protégée III*, elle consistait en un marquage du sol à l'aide de cailloux. Gina Pane déposa une triple rangée de pierres dressées en cercle de façon à entourer l'inscription sculptée en terre : « Terre protégée III ». Un bouquet de fleurs blanches séchées, en partie éparpillées, accompagnait le chiffre III.

Cette vaste chaîne de connexions invite à plusieurs constats. Elle montre en premier lieu que Gina Pane cherche à s'affranchir de la notion de médium en tant que moyen d'expression circonscrit et limité, pour privilégier au contraire la mise en évidence d'une continuité entre

ses actions et ses environnements, entre le geste et l'objet. Si les actions et les environnements dialoguent indéfiniment, c'est qu'ils s'inscrivent dans une pensée de l'œuvre au sein de laquelle le médium n'est pas une fin en soi mais l'un des possibles mode de déclinaison et d'expérimentation d'une *idée*. Au sein de cette logique, l'usage des mots – et en particulier les titres des séries – est loin d'être anodin. Il se présente comme une stratégie supplémentaire de mise en relation du geste et de l'objet et, plus encore, comme une clé pour comprendre les intentions de l'artiste. Si le principe de la série présuppose une unité sous-jacente, il apparaît en effet que celle-ci n'est pas relative au médium, puisque *Terre protégée* se compose d'environnements et d'actions et que, très diverses les unes des autres, ces œuvres semblent entretenir davantage de liens avec les autres travaux de l'artiste qu'entre elles-mêmes. Gina Pane utilise les attendus de la série – donner une cohérence, articuler plusieurs œuvres entre elles – pour signifier son désir de dépasser le cloisonnement des médiums, pour harmoniser ses œuvres par-delà leur forme, et déplacer l'attention portée au médium vers l'idée.

Quelle est alors la place des envois postaux de l'artiste au sein de ce système ? Pour la saisir dans toute sa complexité, il suffit de se pencher à nouveau sur la série examinée puisque *Terre Protégée* est également le titre d'un envoi postal de Gina Pane. Il s'agit d'une feuille de papier épais, scindée en deux colonnes. La partie gauche est constituée d'une série de définition de mots – terre, semence, dissémination des graines, graminacées, légumineuses, fleur, sapin, chanvre, protéger – et du texte suivant :

« *TERRE FRANCHE (terre qui par ses qualités physiques, chimiques, biologiques est parfaitement cultivable) – 25m<sup>2</sup> recouverte par 50 sections de 11°04 avec position relative aux points cardinaux, étudiée dans le but précis d'une part, d'obtenir une adhérence parfaite à la terre et d'autre part de permettre une protection intégrale de ladite terre. Sous chaque section marquée à feu sur la face droite supérieure, par un signe différent, sont enfouis dans la terre des sachets en plastique transparent contenant des graines diverses : céréales, herbacées, légumineuses et fleurs. Ces sections sont reliées entre elles horizontalement par une lanière en chanvre ayant 5cm de largeur et 405cm de longueur. Motif : préservation d'un lieu contenant la vie. »*

Au sein de ce texte, un certain nombre de mots ont été soulignés, que l'on retrouve sous la forme d'une liste au bas du document. La partie droite de l'envoi propose, sous le titre « Indice des origines correspondant aux signes marqués à feu sur chaque section », une typologie des graines évoquées par l'artiste dans le texte. Celles-ci sont classées par familles et associées à des symboles inventés par Gina Pane.

De toute évidence, ce texte renvoie à l'environnement du même nom dont il décrit les aspects techniques et la fonction symbolique. Mais il ne se limite pas à une fonction de trace ou d'index d'une œuvre donnée dans la mesure où le recours aux définitions et à la typologie confère une dimension conceptuelle à l'œuvre et assure un jeu de connexions avec les autres travaux de l'artiste. Autrement dit, l'envoi postal semble s'inscrire dans la logique

précédemment observée entre les environnements et les actions. Il apparaît au sein de ce processus d'expérimentation formelle comme un médium à part entière exploré, au même titre que les actions et les environnements, selon une logique transmédiatique. Il propose une retranscription des œuvres éphémères de l'artiste, c'est-à-dire une réactivation de l'idée qui les fonde. De chacune de ces œuvres qui, déjà, dialoguent entre elles et s'équivalent conceptuellement, il apparaît comme la matérialisation physique, la restitution sous une nouvelle forme. Il permet, parallèlement, de donner une cohérence à la transversalité de son approche, à l'instar des titres de séries.

### **Les germes d'une pensée indicielle** *ou L'envoi postal comme matérialisation du concept de trace*

Si, d'un point de vue « contextuel », les envois postaux de Gina Pane semblent stratégiquement dotés d'une fonction de communication, une approche « génétique » de l'œuvre, orientée vers ses enjeux internes et formels, permet donc d'entrevoir que ces documents, loin de se limiter à une fonction documentaire, sont en réalité produits et expérimentés à la manière d'un médium, au même titre que les actions et les environnements que l'artiste réalise au même moment. L'analyse croisée de ces trois types de pratique révèle de surcroît le désir de décroisement et d'intermédialité qui semble animer l'artiste dans son usage de ces médiums.

Quelles sont alors ces idées et ces intentions que développe Gina Pane par cette voie intermédiaire ? On pourrait retracer une évolution de sa recherche, en observant qu'après avoir exploré les qualités minérale ou végétale, stérile ou fertile de l'humus, du sable, de la pierre ou des graines, et tenté de les faire interagir dans l'espace, Gina Pane expérimente des matériaux intangibles comme le silence, l'air ou le vide. On pourrait aussi observer dans ses gestes un attachement progressif au rapport de l'homme à ces matériaux, au profit d'une substitution de son corps tout entier aux gestes et aux matériaux initiaux. Gina Pane aurait d'abord cherché à délimiter l'espace, puis à s'appropriier les éléments (*Appropriation de la pluie durant une heure sur un mètre carré de terre*), pour ensuite tenter de les protéger en utilisant son corps comme un bouclier (*Terre protégée 2*), jusqu'à fusionner physiquement et s'identifier avec eux (*Le Deuxième Projet du silence*). La cohérence d'une telle évolution ne se vérifie toutefois pas dans la chronologie des faits. Mais ce qui apparaît clairement dans cette phase de recherche, c'est que, pour Gina Pane, les environnements et les actions consistent en des interventions dans le paysage qu'elle modifie par ses gestes, au profit de la réalisation de traces éphémères. Tel est l'enjeu crucial de cette période d'expérimentation, comme en atteste cette déclaration de l'artiste :

*« Un concept, une action, un projet, un texte phonique, écrit, des matériaux, une démarche opérative qui ne se qualifie jamais sur le plan de la perception visuelle mais sur le plan mental. Ce qui est visé, c'est le fondement du signe, l'idée. Cette dernière sera perçue à*

*travers des niveaux de lecture parallèles de façon à abolir la prévarication du sens. [...] Les traces comme reconstitution du réel à partir d'observations, de documents dispersés. La proposition, l'action, l'idée existaient pendant que les traces se réalisaient, donc appropriation de ces traces de l'idée qu'elle contiennent<sup>iv</sup>. »*

Ainsi, dernière l'articulation des médiums, c'est bien la production de traces qui constitue l'objectif de l'artiste. Gina Pane conçoit ses environnements et ses actions comme des traces : les matériaux et les gestes n'ont pas une valeur en soi, ils apparaissent comme la restitution d'un principe, comme la matérialisation d'un concept. Les envois postaux ont, dans cette perspective, une double fonction. Certains, que l'on pourrait considérer comme autonomes, se présentent comme un *autre* support pour expérimenter une idée. À ce titre, ils sont les index de l'œuvre dans sa globalité formelle et temporelle. Quant à ceux qui s'articulent à une action ou un objet réalisé, ils n'en constituent en aucun cas un élément documentaire. Non seulement ils se substituent, en tant qu'équivalent visuel aux gestes effectués et retranscrivent visuellement les intentions de l'artiste, mais ils en sont également une mise en abîme.

Si l'envoi postal se veut la trace matérielle d'une œuvre éphémère, il apparaît en effet comme la trace seconde de ces premières traces. Tout en restituant la trace sous une nouvelle forme, il convoque et réactive l'idée matricielle qui dirigeait la production de la première trace. Aussi, s'il donne une intelligibilité à l'œuvre à laquelle il est lié – il en expliquera le sens, et il la décrit –, l'envoi postal apparaît également comme une réflexion sur la trace et sur l'idée.

En définitive, à travers ses envois, Gina Pane cherche moins à reproduire la nature de ses gestes qu'à matérialiser leur origine conceptuelle – l'idée de l'œuvre – et, parallèlement, à expérimenter les moyens susceptibles d'incarner le concept même trace.

### **La rhétorique des traces** ***ou L'envoi comme équivalent visuel d'une œuvre immatérielle***

À la recherche d'un langage et d'une grammaire susceptibles de signifier la nature conceptuelle et indicielle de son travail, Gina Pane va, dans ses envois postaux, éprouver les signes et les codes, passant de l'usage des mots à celui des indices et des symboles. Dans ce but, la forme de son langage se voudra objective et scientifique et, à ce titre, les mots seront éprouvés de multiples manières, à l'épreuve du récit et à travers le recours à l'inventaire, à la typologie et à la définition.

Dans les envois relatifs à ses environnements, Gina Pane décrit son intention par une formule lapidaire : « *notation d'espace entre le désert et le ciel* », précise-t-elle pour *Desert Traces* ; « *préservation d'un lieu contenant la vie* » écrit-elle pour *Terre Protégée*. Elle propose ensuite une description minutieuse des différents éléments constitutifs de l'œuvre en donnant le détail des dimensions, des distances et des orientations. Le récit et la description des actions révèlent un semblable souci d'objectivation et une épuration progressive du discours. Certains

envois proposent une définition de l'acte ; d'autres ne comportent que le titre de l'œuvre. Dans tous les cas, l'artiste précise systématiquement l'heure, la date et le lieu, comme sur un formulaire, sous des formes variables, de façon à en exploiter le caractère « objectif ».

Gina Pane recourt également massivement à l'inventaire, à la définition et à la typologie. L'envoi intitulé *Information* propose sous la forme d'un tableau une typologie des vents et leurs équivalences physiques<sup>v</sup>. Pour *Terre protégée* et *Desert Traces*, elle définit un ensemble de mots qu'elle restitue sous forme de listes, et dresse une typologie des graines végétales. En recourant à la définition, elle traduit à la fois l'idée de norme – les mots consignés dans un inventaire – et celle de connaissance. Les mots viennent non seulement définir rationnellement ses gestes et circonscrire une notion, mais ils le font sous le contrôle de la connaissance – les mots étant un moyen de s'appropriier les choses. À travers l'inventaire, l'artiste convoque une méthode de classement scientifique. Autrement dit, si les mots visent à expliquer, ils apparaissent également comme des signes objectifs permettant de matérialiser visuellement une idée.

Cette volonté de conceptualisation de la trace s'observe également à travers le recours de Gina Pane aux signes indiciels et symboliques. Aucun des envois de l'artiste ne fait l'économie de schémas. Gina Pane cherche un moyen de retranscrire la trace en utilisant le langage même des traces : celui des normes de la représentation spatiale. Parmi ces procédés, elle utilise les signes et le principe de la légende. Réalisé sur papier millimétré, l'envoi relatif aux actions *Enfoncement d'un rayon de soleil*, *Alignement infini* et *Appropriation de la pluie durant une heure sur un mètre carré de terre* propose une série de dessins en coupe. Emprunté au dessin industriel, ce mode opératoire permet de restituer l'importance de la dimension spatiale du travail de l'artiste : une ligne horizontale précédée de la lettre T vient symboliser la terre ; une ligne en pointillés, combinée à la lettre O, signale l'horizon. À ce premier procédé, Gina Pane associe les codes de la cartographie en utilisant le principe de la légende pour matérialiser les données de temps et de lieu de l'action. La mention « lieu : Ecos » apparaît verticalement, précédée d'un carré tracé selon la grille millimétrée du papier, en haut à gauche de la feuille. L'indication du « mois », précédée également d'un carré, apparaît horizontalement, en haut à droite du feuillet. Pour indiquer la durée de l'action, l'artiste recourt aux pointillés ; pour matérialiser l'espace (1m<sup>2</sup>), elle dessine des croix.

Gina Pane joue également avec le symbole, outil de retranscription objective d'une information par le biais d'une norme. À la recherche d'un langage pour retranscrire ses traces, elle en invente également les codes. Sous chacune des structures constitutives de *Terre protégée I* sont placés des sachets contenant des graines différentes. À chaque graine utilisée correspond un symbole, inventé par l'artiste et pyrogravé sur les sections de bois. Dans l'envoi postal éponyme, elle restitue le code utilisé, en proposant une équivalence entre les signes et les graines. Par son usage croisé des codes littéraires et des conventions du symbole,

Gina Pane procède à la mise au point d'un lexique, d'une forme inédite capable de légitimer et de donner une cohérence à son œuvre.

À l'environnement-trace et à l'action-trace, succède ainsi une nouvelle trace. L'envoi est cette troisième forme permettant de restituer et de retranscrire une œuvre spécifique en tissant des liens avec l'ensemble des œuvres. Tout en réactualisant une œuvre ou un concept, il met également en évidence le processus de leur création, il expose la méthode de travail de l'artiste et les moyens conceptuels de sa réalisation et, plus largement, il réactive la mémoire de l'œuvre dans sa globalité. En cette année 1970, Gina Pane développe ainsi, grâce aux envois postaux, une conception globale de son art. Tout en anticipant précisément chaque étape de ses projets, elle cherche également à donner une cohérence à la totalité de son œuvre, favorable non seulement à sa mise en visibilité mais aussi à son inscription dans l'histoire.

### **La fonction structurante des envois postaux ou *L'envoi comme matrice d'un système***

« *Cher Monsieur,*

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

*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<sup>vi</sup>. »*

Adressé le 16 juin 1971 au critique d'art François Pluchart, ce courrier n'a rien d'un envoi postal. Il s'agit d'une lettre très spécifiquement destinée au seul critique d'art français de l'époque intéressé par le Body art. Tout en faisant écho à son envoi postal de mars 1970, il permet toutefois de prendre la mesure de la place occupée par ces objets complexes dans la genèse du protocole de fabrication et de présentation des constats d'action de Gina Pane.

Plus qu'une description du projet de l'*Escalade non anesthésiée*, que Gina Pane identifiera par la suite comme sa première action corporelle, c'est en effet une méthode que l'artiste livre ici au critique. Or, ce qui frappe à la lecture de cette méthode, c'est sa proximité avec le processus de production de ses envois postaux et, plus particulièrement, avec la conception de la trace dont ils sont les vecteurs. Tout en décrivant les gestes constitutifs de l'action, Gina Pane se propose en effet d'exposer les photographies de celle-ci ainsi que les objets utilisés durant sa réalisation (l'échelle et les bandages). Combinant l'usage du texte, de la

photographie et des objets, ce protocole énoncé à l'appui de schémas découle indéniablement de sa pratique des envois postaux qui, supposant une prise en charge autonome de la diffusion de son œuvre, l'auront ainsi conduite à déterminer avec précision les modalités d'exposition de ses actions initialement secrètes. À l'instar du croquis qui préfigure ses futurs « storyboards », ce texte fondateur apparaît rétrospectivement comme la première formulation de sa méthode de travail. Il témoigne d'une conception globale de l'œuvre au sein de laquelle la photographie – en tant que trace et œuvre – est anticipée, pensée et construite conjointement à l'élaboration de l'action<sup>vii</sup>.

Avant d'être rendu public dans les pages du premier numéro d'*arTitudes*, puis étayé dans les textes ultérieurs de l'artiste, ce texte originellement produit dans un contexte épistolaire fut également recopié par l'artiste au verso de l'une des photographies de l'action adressées à Pluchart. Or, cette photographie jouit également d'un statut matriciel. Elle marque, en la complétant, la mise au point définitive du protocole de Gina Pane, et éclaire le statut attribué à ses photographies. Il s'agit d'un tirage constitué d'un montage de fragments de plusieurs planches-contact, dont les bandes ont été agencées par groupe de trois ou quatre, en variant l'orientation verticale ou horizontale de chaque ensemble et en alternant les plans larges et les gros plans de manière à composer une rythmique formelle quasi-abstraite. De toute évidence, ce tirage signé et daté par l'artiste constitue la matérialisation inédite de ce que l'artiste définira, en 1973, comme ses « constats d'action<sup>viii</sup> ». Ces grands montages photographiques destinés à l'exposition et à la vente étaient en effet réalisés de manière similaire, à partir d'« images inductrices » sélectionnées en fonction de critères expressifs et émotionnels, susceptibles de traduire les moments clés de l'action et d'en proposer un équivalent visuel chargé de sens. Au même titre que les envois postaux, les constats d'actions de Gina Pane apparaîtront à la fois comme un moyen stratégique de communication (au sens de socialisation et diffusion), comme un outil de retranscription (de restitution visuelle de l'action) et comme une œuvre à part entière, un médium autonome. Tout en renvoyant à un référent donné, ils déploieront, à la manière des envois, une réflexion sur le concept de trace, et contribueront à l'élaboration de connexions spatiales et temporelles entre les œuvres de l'artiste.

Dans la trajectoire de Gina Pane, l'envoi postal a donc ceci de fondamental qu'il apparaît, rétrospectivement, comme la matrice du protocole de production et de diffusion de ses futures actions corporelles et de ses constats d'actions. Outil de maturation capital, et preuve de la façon dont elle s'essaie à l'Art conceptuel au sein d'une intense phase de recherches, il joue dans la construction de sa méthode un rôle structurant. D'abord, il permet à l'artiste de donner une cohérence à son œuvre, en proposant des réseaux de significations transversales entre les actions et les environnements au profit de la mise en évidence de la primauté de l'intention. Ensuite, il apparaît comme un moyen de penser et de présenter l'œuvre dans sa totalité temporelle (en articulant le projet, le processus et le résultat) et dans sa diversité matérielle

(en combinant l'objet, l'image et le texte). Il s'impose, en d'autre terme, comme un outil pour penser l'œuvre : il est à l'origine de la systématisation d'une pensée de la trace, un moyen de donner corps, forme et cohérence à ce système global. Tout en poursuivant ses expérimentations formelles et sa quête d'un nouveau langage, Gina Pane élabore, grâce à ce médium, une méthode de restitution de ses actions associant le corps, l'objet, la photographie et le texte.

L'envoi postal montre, en définitive, que la culture matérielle de l'histoire de la performance permet de reconsidérer les pratiques de production, de médiatisation et de distribution de cet art. Loin du seul régime de pure événementialité dans lequel on pourrait la dissoudre, la performance relève aussi d'un régime d'exposition, de re-présentation. Comprendre la fonction des objets au sein de cette économie singulière, c'est, finalement, dépasser le clivage qui a conduit à opposer la trace à l'action, et saisir, plus justement, la façon dont les objets eux mêmes travaillent en profondeur les actions.

---

i. Jean-Marc Poinsot, *Mail Art*, Paris, Editions Cédic, 1971.

ii. L'œuvre réalisée s'intitulera *Stripe Rake*. Elle consiste en un assemblage au sol de 2m<sup>2</sup> de sable et de 1m<sup>2</sup> d'humus, sur lequel est disposé un râteau de bois fabriqué par l'artiste. Le spectateur est invité à « activer » cet outil afin de mélanger le sable et l'humus.

iii. Jean-Marc Poinsot, *op. cit.*, p. 24.

iv. Gina Pane, « Mon œuvre », *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, Éd. ENSBA, 2003, p. 86.

v. Daté du 15 janvier 1970, cet envoi consiste en un texte dactylographié sur une feuille de format A5. Il se présente sous la forme d'un tableau à quatre colonnes : désignation du vent, effets, vitesse en mètre par seconde, pression en kilogramme par mètre carré. L'ensemble de ces caractéristiques est donné pour neuf types de vent : très faible, frais, vif, fort, très fort, tempête, forte tempête, ouragan, cyclone. Par exemple, la lecture du tableau indique qu'un vent très faible fait flotter les feuilles à une vitesse de deux mètres par seconde et à une pression de 0,500 kilogramme par mètre carré tandis qu'un ouragan abat les maisons à une vitesse de 40 mètres par seconde et à une pression de 196 kilogrammes par mètre carré.

vi. Gina Pane, Lettre à François Pluchart, 16 juin 1971, Fonds François Pluchart, Archives de la Critique d'Art.

vii. Par la suite, Gina Pane a en effet développé ces mêmes principes dans une série d'articles, en décrivant avec précision la fonction de ses photographies. Dans ces différents textes, les trois phases mises en évidence dans la lettre sont décrits selon la formule suivante : « *La matérialisation d'une action comporte trois contextes : global (le projet), situationnel (l'action), inter-iconique (la mise en images)* ». Cf. Gina Pane, « Le temps d'une action », in *Plus moins zéro*, n°18, juillet-septembre 1977, p. 42 ; « Travail de l'action », *Gina Pane, travail d'action*, Paris, Galerie Isy Brachot, 1980, n. p.

viii. Gina Pane, « Le corps et son support image pour une communication non-linguistique », in *arTitudes international*, n° 3, février-mars 1973, p. 8.