Anecdotes et histoire d'une vie aliène

Anecdotes and History of an Alien Life

Alessandro Ferraro

Traducteur : Giuliana Ravviso

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4103>

DOI : [10.4000/imagesrevues.4103](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.4103)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Alessandro Ferraro, « Anecdotes et histoire d'une vie aliène », *Images Re-vues* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 04 novembre 2017, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4103> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.4103>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Anecdotes et histoire d'une vie aliène

Anecdotes and History of an Alien Life

Alessandro Ferraro

Traduction : Giuliana Ravviso

Un extraterrestre dit à une femme sumérienne :
notre enfant sera le premier artiste de la Terre,
ensuite viendra le deuxième et après le troisième.
Le premier et le troisième seront une œuvre
immortelle ; l'œuvre sera identique à celle que tu
es en train de voir. D'innombrables œuvres
comme celle-ci existent dans l'univers. Celle-ci
est l'œuvre.¹

- 1 En 1998 Gino de Dominicis mourait d'un infarctus. Dans l'atelier de sa maison à Rome, plusieurs objets sont trouvés : des statuettes sumériennes, des œuvres inachevées, des pierres et des talismans, une constellation complexe de planètes sur un fond pourpre, et un exemplaire de *La 12^e planète* de Zecharia Sitchin² posé sur sa table de travail. De Dominicis possédait une édition « particulière » de ce livre :

sur la couverture il avait dessiné lui-même des symboles sumériens faisant allusion à l'immortalité de l'âme. De Dominicis est revenu sur ce texte à plusieurs reprises, l'a enrichi de notes et d'observations dans la marge et a consacré toute sa production des années 1990 et des suivantes à ses intérêts pseudo-scientifiques.

Fig. 1

Gino de Dominicis, *Manifeste mortuaire*, 1969, impression typographique sur papier, 70x 100 cm, Collection privée : http://www.fabiosargentini.it/mostre_performance_teatro/gino_de_dominicis

- 2 Bien que l'artiste ait toujours refusé toute édition monographique, la publication récente de deux catalogues³ de son œuvre complète, documentant sa production, permet d'en mesurer l'importance et de comprendre son influence sur les nouvelles générations d'artistes.
- 3 Afin d'étudier Gino de Dominicis dans son contexte en Italie, et de mettre en lumière son intérêt pour les para-sciences et les formes de vie extraterrestres qui ont nourri la dernière partie de son travail, il est utile de s'appuyer sur les anecdotes qui ont contribué à créer sa réputation d'artiste mystérieux et excentrique. Ce mystère a duré d'autant plus que longtemps sa « résistance » à donner des interviews l'a fait « cataloguer » de manière très vague comme « artiste conceptuel ».
- 4 Ses œuvres participent de la tendance dans l'art italien des années 1960-1970 s'intéressant à la relation entre œuvre et comportement, pour la mettre en question. Sa production est généralement partagée en deux périodes : la première, celle que nous

venons de citer, se poursuit jusqu'à la fin des années 1970, et la seconde, jusqu'à la fin de sa vie. De Dominicis abandonne alors les expériences liées au comportement et à la performance pour se consacrer à la peinture et à l'élaboration de mythologies personnelles.

- 5 Gino de Dominicis a fourni peu de matériel documentaire et biographique sur lui-même et se désintéressait des interviews, ce qui a, d'un côté, alimenté la circulation d'anecdotes, permettant l'ouverture de débats et de questionnements, mais a compliqué d'un autre côté la recherche historique et artistique le concernant⁴.

Fig. 2

Gino de Dominicis, *Ballon (tombé de 2 mètres) dans l'instant qui précède son rebondissement*, mixed media, dimensions variables, 1969. Courtesy Claudio Abate : <http://www.galleriailponte.com/content/images/d8429bfde0576aac4a18303d81e55660.jpg>

- 6 À la différence d'autres artistes de sa génération, comme ceux de l'*Arte Povera* ou de la *Transavanguardia*, Gino de Dominicis a toujours refusé d'être assimilé à des groupes ou à des courants artistiques, se tenant ainsi à l'écart de la faveur et de la critique et du public. De plus, son choix de mener seul sa quête d'immortalité l'opposait radicalement au climat artistique de l'époque, loin de la réflexion de l'*Arte Povera* et des nouvelles avant-gardes autour de l'espace et de l'environnement, éléments qui déterminent et définissent un lieu et un langage. Son parti pris opposé et son étrangeté dans le contexte de l'art de son époque le conduisirent probablement à se sentir comme un « aliène⁵ » au sein de ce système, et l'amènèrent à s'intéresser de plus en plus aux formes de vies extraterrestres.
- 7 En 1969, sa première exposition importante à *L'Attico*, la galerie romaine de Fabio Sargentini, peut être prise comme modèle pour comprendre son talent et son inventivité, aussi bien que ses aspirations futures. Bien qu'il ait fréquenté les artistes de

cette galerie historique, Gino de Dominicis essaya toujours de conserver une certaine autonomie vis-à-vis d'eux, et de garder sa propre poétique. L'Attico, situé via Beccaria, était un ancien garage et, à l'occasion de cette exposition, la galerie se remplit d'un grand nombre d'œuvres qui aujourd'hui encore ne sont que partiellement documentées, à cause de l'interdiction faite par l'artiste de toute forme de documentation ou de publicité. La plupart de ces œuvres dénotent une relation non conventionnelle aux idées scientifiques : *Ballon (tombé de 2 mètres) dans l'instant qui précède son rebondissement* (Fig. 2), *Cube invisible* (Fig. 4), *Attente fortuite de mouvement moléculaire générale dans une seule direction apte à générer un mouvement spontané du matériel*, son propre *Nécrologe* (Fig. 1), *Seau rempli d'eau suspendu au crochet d'une chaîne qui exerce une pression sur l'eau*, *Deux vérifications d'invisibilité*, *Équilibre* et *Fauteuil pour un voyage dans l'espace* (Fig. 3)

Fig. 3

GINO DE DOMINICIS, FAUTEUIL POUR VOYAGER DANS L'ESPACE, DIMENSIONS VARIABLES, 1969. COURTESY GALLERIE L'ATTICO : [HTTP://WWW.FABIOSARGENTINI.IT/MOSTRE_PERFORMANCE_TEATRO/GINO_DE_DOMINICIS](http://www.fabiosargentini.it/mostre_performance_teatro/gino_de_dominicis)

- 8 Ces œuvres se présentent comme des descriptions, de simples tautologies. Elles offrent pourtant des traits paradoxaux, entre réflexion métalinguistique et impossible réalisation de ce qu'elles prescrivent dans leur titre. De Dominicis les a définies à plusieurs reprises comme des « vérifications de réalité ». Sa manière de regarder ses œuvres comme des êtres vivants, avec leur propre volonté, surprenait les proches de l'artiste. Ces remarques sur son propre travail ont alimenté le flot d'anecdotes sur lui⁶. Durant trente ans, son attitude « paradoxale » ne s'est jamais démentie et s'est plutôt renforcée en se nourrissant au fur et à mesure de positions esthétiques inconciliables, parfois rétrogrades et réactionnaires⁷.

Fig. 4

GINO DE DOMINICIS, *CUBE INVISIBLE*, INSTALLATION, GALERIE L'ATTICO, 1969. COURTESY CLAUDIO ABATE : [HTTP://WWW.GALLERIAILPONTE.COM/INDEX.PHP?IT_ABATE-PER-DE-DOMINICIS](http://www.galleriailponte.com/index.php?it_abate-per-de-dominicis)

- 9 Lors de sa première exposition, les œuvres de De Dominicis proclamaient ouvertement que toute la réflexion sur l'espace artistique, et plus généralement sur la réalité, de l'Arte Povera et du Minimalisme, n'était en fait qu'un mensonge⁹.
- 10 Le compte-rendu de cette exposition par Renato Barilli contient peut-être les remarques critiques les plus intéressantes de l'époque. Le critique se concentre justement sur l'attitude de l'artiste, qui consiste à la fois à *montrer* et *démontrer*. Il décrit les « habiletés oratoires » de l'œuvre comme si elle était un être en soi, capable de vivre dans son espace et son temps propres⁹. Le même ton caractérise ses écrits sur les expositions successives de l'artiste, faisant émerger la condition de suspension temporelle de ces œuvres. Cette dernière caractéristique rencontre l'idée de suspension du jugement et de la rationalité logique, grâce à leur effet « oratoire ». Les œuvres apparaissent alors comme les révélations d'une réalité personnelle et subjective¹⁰.
- 11 Il est important d'observer la manière dont l'artiste a développé ses réflexions sur l'art et l'espace, de façon à la fois parfaitement littérale et ironique. Dans *Fauteuil pour un voyage dans l'espace* (1969) par exemple, il « montre » son intérêt pour l'espace. Le fauteuil, selon Barilli, ressemble à ceux qu'on trouve chez les coiffeurs pour hommes : l'artiste réunit donc l'idée bizarre d'un voyage dans l'espace et la vie quotidienne que le fauteuil, en tant qu'objet, évoque. Mais, dans ce cas, la référence à l'espace n'est pas instrumentale : l'œuvre en tant que telle représente une tentative impossible de voyage immobile, dans le temps et dans l'espace, à travers les univers. L'idée d'un voyage hypothétique se transforme en une tentative de formaliser un concept impossible, un paradoxe ridicule qui trouve sa cohérence logique exclusivement à l'intérieur de l'univers singulier de l'artiste.

Fig. 5

GINO DE DOMINICIS, INSTALLATION, GALERIE L'ATTICO, 1969. COURTESY CLAUDIO ABATE : [HTTP :// WWW.GALLERIAILPONTE.COM/INDEX.PHP ?IT_ABATE-PER-DE-DOMINICIS](http://www.galleriailponte.com/index.php?it_abate-per-de-dominicis)

- ¹² À cette époque, Gino de Dominicis remet en question la relation entre fiction artistique et réalité biologique. Sa méthode consiste à présenter l'œuvre « telle quelle » : les titres des œuvres sont des tautologies, d'apparence dépourvues de signification, mais qui renvoient à l'action que l'artiste a choisi de leur confier¹¹. La critique négative de l'art conceptuel est toujours évidente dans les travaux de cette époque : dans *Zodiaque* (1970) (Fig. 6) où sa fascination pour l'espace et l'univers est claire, De Dominicis remplace les symboles du zodiaque par des personnes, des objets et des animaux vivants, réalisant ainsi un tableau vivant qui réinterprète les signes du zodiaque, et remplace le symbole par l'auto-représentation. Dans l'une de ses rares et dernières interviews, l'artiste a relié la réalisation de *Zodiaque* à sa fascination pour l'art et le savoir des Sumériens qui, selon ses recherches en la matière, attribuaient au zodiaque¹² une valeur sacrée, à la différence de l'époque contemporaine.

Fig. 6

GINO DE DOMINICIS, ZODIAQUE, INSTALLATION, 1970. COURTESY CLAUDIO ABATE : [HTTP://WWW.GALLERIAILPONTE.COM/INDEX.PHP?IT_ABATE-PER-DE-DOMINICIS](http://www.galleriailponte.com/index.php?it_abate-per-de-dominicis)

- 13 La dématérialisation de l'objet par les artistes conceptuels, entre autres italiens, trouve dans l'objet-œuvre présenté « tel quel » par De Dominicis une démarche qui contrecarre et remet en question l'idéalisme et les concepts linguistiques sur lesquels se fonde l'art conceptuel. Même dans des œuvres comme *Carrés invisibles*, où une forme de dématérialisation est présente – à travers de lignes de scotch blanc collées sur le sol qui indiquent la disparition de l'objet comme dans une scène de crime – il y a toujours une contrepartie active qui ridiculise l'idée même de concept. De plus, ses œuvres, en tant que « vérifications de réalité », sont des preuves physiques qui contredisent les lois scientifiques, volontairement rendues ridicules et banales.

Contre les sciences, contre le temps : pour une vie supraterrrestre

Ma chère ... je pense que les choses n'existent pas. Un verre, un homme, une poule, par exemple ne sont pas réellement un verre, un homme, une poule. Pour avoir une existence réelle les choses devraient être immortelles, éternelles et seulement ainsi elles ne seraient pas que des vérifications de certaines possibilités, mais des choses réelles¹³.

- 14 L'anti-scientisme et la quête d'immortalité sont au cœur des recherches de De Dominicis, et son attirance tardive pour les formes de vie extraterrestres, confirmée d'une certaine manière par sa fascination pour le controversé Zecharia Sitchin, apparaît presque comme une conséquence naturelle de sa pensée. Gino de Dominicis a refusé les sciences théoriques « officielles » et a préféré se consacrer aux pseudo-sciences : en ridiculisant les lois scientifiques et en imaginant d'autres mondes, d'autres êtres sensibles capables d'interaction avec les êtres humains, l'artiste cherche à rendre ses œuvres mystérieuses et non interprétables.

- 15 Son côté joyeux, parfois ironique, s'accompagne d'une prétention à la vérité scientifique dont ses œuvres se portent garantes : l'ironie et la suspension de jugement se colorent parfois d'une affection pour ses propres œuvres, qu'il considère comme des parties de lui-même. À ce propos, nous pourrions citer l'œuvre *Tentative de vol* qui consiste en une courte vidéo, enregistrant les innombrables tentatives de l'artiste de s'envoler depuis un éperon rocheux. Selon Germano Celant, cette œuvre prévoyait une répétition de la tentative d'envol (Fig. 7), car l'artiste était convaincu que les générations futures, grâce à cet acte répété, pourraient évoluer jusqu'à atteindre un niveau supérieur d'existence, et réaliser ainsi le rêve de leur ancêtre de voler¹⁴.

Fig. 7

Gino de Dominicis, *Tentative de vol*, still da video, 1969. Courtesy Galleria Lia Rumma, Collection Galleria Lia Rumma, Napoli.

- 16 Un autre exemple allant dans le même sens est représenté dans *Tentative de former des carrés à la place de cercles autour d'un galet qui tombe à l'eau* (1969), une performance-vidéo où l'artiste cherche à produire exactement ce que le titre indique. Dans ces deux œuvres, on observe une attitude qui est fondamentale pour comprendre ses œuvres suivantes : la recherche du paradoxe, en tant que vérité ultime de la vie humaine, n'est que le premier pas que le public, et le monde en général, doit faire pour essayer d'atteindre une immortalité, toujours imprécise, qui mettrait un terme à ce paradoxe.
- 17 Ses raisons pour écrire sa *Lettre sur l'immortalité* se comprennent aisément à la lumière de ses remarques au sujet de l'homme, de l'histoire et des sciences. La lettre, qui compte deux versions similaires, l'une de janvier et l'autre d'avril 1970, justifie l'inexistence des choses à travers la recherche constante du sens ultime de l'existence. Dans son *incipit* la lettre s'adresse à une femme hypothétique qui représente probablement tout le genre féminin en tant qu'opposé du masculin. La lettre analyse ensuite chaque conviction de l'auteur au sujet de la réalité et de son existence ou non-existence. L'*incipit*, dans son éloquence, admet aussi un échec important : l'impossibilité pour l'homme de trouver définitivement l'immortalité.
- 18 Mais l'auto-apitoiement est vite remplacé par la preuve tangible de l'échec, de l'impossibilité d'une existence réelle des choses terrestres, qui sont condamnées à être

soumises à la dégradation du temps. Dans la pensée de l'artiste on peut observer plusieurs contradictions logiques, mais qui ne prennent pas la forme d'idéologies ou de modes artistiques : pour De Dominicis il n'y a qu'une seule réalité, celle qui est immortelle. Il exclut la contemporanéité, il se soustrait au temps, et ne se fonde pas sur les théories linguistiques chères aux artistes conceptuels. Il parle directement à la vie et aux choses avec une sincérité et une franchise étonnantes au point d'apparaître paradoxales.

- 19 Tomassoni rappelle le débat très vif opposant De Dominicis avec le chimiste A. M. Liquori sur la théorie de l'entropie et sur la thermodynamique. L'artiste soutenait qu'il était possible de concevoir l'immortalité et d'arriver à la vivre dans son propre corps en dépit du discours scientifique et de la théorie de l'entropie¹⁵. Il élaborait de plus, avec l'aide du physicien Franco Rustichelli, une œuvre pseudo-scientifique fondée sur deux types d'immortalité, l'une dynamique, l'autre constante (Fig. 8).

Fig. 8

Gino de Dominicis et Franco Rustichelli, *Solution d'immortalité dynamique et immortalité classique*, crayon sur papier, non daté. Collection privée, [http://www.mterritorio.univpm.it/sites/www.mterritorio.univpm.it/files/mterritorio/immagini_003/IMMORTALITA' %20RUSTICHELLI.png](http://www.mterritorio.univpm.it/sites/www.mterritorio.univpm.it/files/mterritorio/immagini_003/IMMORTALITA'%20RUSTICHELLI.png)

- 20 Ce n'était pas la première fois que De Dominicis allait à l'encontre des sciences mathématiques¹⁶ ; en 1980 il avait déjà réalisé à la galerie Pio Monti à Rome une *Lampe anti-entropie* qui consistait en une grande lanterne complètement recouverte de toiles peintes, et qui était censée montrer comment l'énergie de l'effort artistique s'accumulait à l'intérieur de la lampe¹⁷. Mais l'œuvre qui marque sans équivoque le succès de De Dominicis – et qui approfondit son intérêt pour l'immortalité comme pour l'idée de biologie extraterrestre – est la *Deuxième solution d'immortalité (l'univers est immobile)*, installée à la XXXVI Biennale de Venise.
- 21 Eleonora Charans a fait une reconstitution de l'installation selon les indications de De Dominicis : dans les salles du pavillon central de la Biennale, Paolo Rosa, un jeune homme trisomique, est assis dans un coin sur une chaise, et en face de lui sont posées les œuvres précédentes de l'artiste *Ballon...*, *Cube invisible* et *Attente fortuite...* (Fig. 9)

Fig. 9

Gino de Dominicis, Ennio Antonangeli, *Deuxième solution d'immortalité (l'univers est immobile)*, photographie noir et blanc, 1972, Collection Lia Rumma, Napoli, http://moussemagazine.it/img/13/41/41_Mousse%206-75_C.jpg

- 22 L'idée de proposer une solution théorique au problème de l'immortalité est une invention héroï-comique et l'œuvre, avec son titre, reflète bien les traits typiques du personnage « Gino De Dominicis » : littéralité et certitude de l'échec de l'expérience sont les termes à l'intérieur desquels agit l'œuvre¹⁸.
- 23 Dans *Deuxième solution d'immortalité*, Paolo Rosa est immortel parce qu'il ne peut pas penser à la mort car, comme tous les trisomiques, il souffre d'un déficit cognitif qui le rend aliène à la réalité. Dans la photographie, le garçon est assis et regarde le public : son voir est un « voir qui ne se traduit pas en un savoir »¹⁹ et son mutisme semble presque agresser le spectateur. Selon De Dominicis, il est un être hypersensible et parallèle qui perçoit une réalité radicalement différente de la nôtre et nous invite, avec son regard presque bienveillant, à réfléchir sur le fait que « l'homme est une inconnue de l'espace-temps »²⁰. L'œuvre en effet ne se borne pas à insister sur un concept de temps différent, mais elle se fonde aussi sur une spatialité différente. L'artiste l'a toujours conçue en tant que contingence nécessaire au temps et non pas le contraire, comme dans la plupart des artistes liés au modernisme, tel un Lucio Fontana ou toute la génération qui succède aux *Minimals* américains²¹.
- 24 Le sentiment d'être aliène de Paolo Rosa est repris par De Dominicis dans d'autres œuvres comme *Paolo Rosa a Venezia nel 1972* (1987), qui montre son profil de dos, concentré dans la contemplation d'une planète lointaine de l'univers, ou dans *L'anti-éphémère* (1985) où il présente un profil humain réalisé à la feuille d'or sur fond monochrome, qui paraît aussi pris dans l'observation des mondes lointains. Les deux œuvres n'ont jamais été exposées.
- 25 L'une des dernières œuvres de De Dominicis, le *Portrait de Carmen D. V.* (1998) exposé à l'occasion de l'exposition *Sicinimod Ed* à la galerie Mazzoni, présente à nouveau une figure humaine observant l'espace profond et paraît ainsi conclure un parcours idéal sur l'homme en dialogue avec l'espace²² de 1972 à 1998.
- 26 De Dominicis paraît donc reproduire inconsciemment ce modèle théorique, proposé par Susan Sontag dans *Notes on Camp*, en se déplaçant conceptuellement entre utopie moderniste – en opposition aux sciences – et nostalgie des cultures lointaines et primitives. Sontag a décrit la production culturelle des années 1960, et *grosso modo* celle

des années suivantes, comme un moment dialectique de tension entre ces deux forces²³. Le regard de l'artiste est nostalgique et utopique à la fois, car conscient de son propre échec en tant qu'être humain, ce qui ne l'empêche pourtant pas de continuer à produire des « vérifications de réalité » et de chercher à devenir immortel dans un affrontement direct avec la méthode scientifique.

Gilgamesh et les présences supraterrrestres

MM. Dans certaines de vos œuvres il y a des figures qui semblent être de vrais extraterrestres. Croyez-vous donc à l'existence de civilisations extraterrestres ?

GDD. Oui.

MM. Les anciens Sumériens racontent dans leurs écrits avoir été initiés à la culture et avoir appris toutes leurs connaissances d'une civilisation en provenance de l'espace. Pensez-vous que tout cela soit vrai ?

GDD. Oui²⁴.

- 27 La recherche incessante de De Dominicis pour se construire une personnalité originale par rapport au système-monde où il a travaillé a été un point clé de sa pensée esthétique. Le fait d'être un aliène, au vu et au su de tous, d'habiter un espace inconsistant, parfois irréel et intraversable, de vivre un temps passé fait de contradictions historiques, et sa fascination pour des civilisations anciennes sont de vraies méthodologies artistiques. Sa décision de vivre isolé, loin de la lumière, rend plus clair son choix de s'inventer des mythologies personnelles.
- 28 Ce n'est pas un hasard si, après une période de contestation de l'art conceptuel, De Dominicis se consacre à la peinture. Il a été l'un de rares artistes à ne pas percevoir ce changement de procédé de manière violente, étant donné que ses *tableaux vivants* sont la directe conséquence de ses théories.
- 29 Au début des années 1980, la peinture de Gino de Dominicis s'enrichit d'une myriade de symboles archaïques sumériens et de citations d'épopées indiennes, en plus d'hypothèses, soutenues jusqu'à sa mort, sur les formes d'existence extraterrestres. Dans ses peintures des années 1980 et 1990 l'artiste d'Ancône a élargi sa recherche artistique aux littératures et mythologies orientales et sumériennes : son obsession pour la recherche de l'immortalité trouve donc ses racines dans une imitation de ces cultures. Parmi les aspects les plus typiques de cette fascination, on trouve sa passion pour les formes archaïques de beauté, comme les peintures de sa dernière période, *En principe était l'image*, 1980 et *Œuvre ubiqué* peuvent en témoigner. Cet intérêt se nourrit de la conjonction entre obsession pour une beauté primordiale et recherche de l'immortalité.
- 30 Parmi les sources de l'artiste, on trouve un grand nombre de textes pseudo-scientifiques, très répandus à partir des années 1970, qui étaient le résultat de l'influence des philosophies *New Age* sur la culture occidentale.
- 31 Selon Tomassoni, *La 12^e Planète* de Zecharia Sitchin, que nous avons déjà évoqué, accompagnait toujours l'artiste à chaque exposition, comme un texte sacré.
- 32 Sitchin avait connu une célébrité immédiate dans le milieu des pseudo-sciences après la publication de son livre, qui fut le premier d'une longue série²⁵. Les théories du savant tirent leur origine de concepts inventés et cherchent à trouver une justification rationnelle à leur absence de sources historiques. À cause d'un tel vide historique, les théories de Sitchin trouvèrent un écho principalement dans la para-archéologie : à son

avis, des populations extraterrestres avaient transmis aux Sumériens et aux premiers habitants de la Terre des technologies avancées.

- 33 La ferveur de Gino de Dominicis dans l'application des théories de Sitchin à la production de ses œuvres montre son adhésion sincère à ces idées pseudo-scientifiques, au point qu'il en arriva à se considérer comme une sorte d'héritier de cette tradition culturelle archaïque.
- 34 Ce qui l'attirait en particulier dans la civilisation sumérienne, au-delà de l'influence de Sitchin, était Gilgamesh, le seul héros capable d'atteindre l'immortalité de son vivant.
- 35 En effet les rumeurs qui circulaient sur De Dominicis de son vivant faisaient état de sa conviction d'être un demi-dieu à la manière de Gilgamesh, le seul être, parmi les divinités des mythes anciens, à la fois artiste, architecte, roi, et presque immortel.
- 36 Pour De Dominicis, le spectateur devait faire une expérience mystique et initiatique en regardant ses œuvres ; il fallait les considérer comme des révélations philosophiques et anthropologiques. Le choix privilégié de la mythologie sumérienne n'est d'ailleurs pas anodin, car les Sumériens croyaient profondément à l'immortalité des corps au cours de la vie sur terre. La recherche de l'immortalité n'est alors pas seulement héroïque, mais prend aussi des formes artistiques.
- 37 À ce propos, nous pouvons citer l'œuvre *Fondation sumérienne de Rome*, par la suite détruite, qui attribuait justement la fondation de la ville éternelle aux Sumériens, des centaines des siècles donc avant sa fondation historique²⁶. Selon Gino de Dominicis, l'artiste par excellence est un être semi-divin comme Gilgamesh, capable de rétablir l'ordre temporel et spatial de l'éternité.

Fig. 10

Gino de Dominicis, *Sans titre (Urvashi et Gilgamesh)*, Stylo et crayon sur papier photo, 1980, Collection Renato Cardi, Milano, Courtesy Cardi Gallery: http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2012/05/Fig.4_high.jpg

- 38 L'immédiateté d'une telle révélation se lie à la question de la photographie et à sa capacité à saisir l'instant en le rendant éternel, au-delà même de la durée éphémère du support photographique. La production photographique de De Dominicis est limitée mais, pour nous, elle est de grande importance. Les premiers éléments de la série sur la mythologie ancienne étaient réalisés sur des écrans transparents qui permettaient donc de voir au-delà du support même où se trouvaient les profils de *Gilgamesh* et d'*Urvashi*, déesse indienne de la beauté. Ces travaux ont été exposés pour la première fois en 1983 à la galerie Sprovieri, Piazza del Popolo à Rome, trois ans après la réalisation de la première œuvre de la série *Urvashi et Gilgamesh*. Elles montrent non seulement la recherche fortement *sui generis* de l'artiste, mais témoignent aussi de sa volonté de réécrire la réalité et de la peupler de ses visions personnelles, à travers son choix d'intervenir directement sur la photographie. La réalité accrochée Piazza del Popolo se remplit alors de présences supraterrrestres qui ne sont visibles que grâce au stratagème de Gino de Dominicis.
- 39 En 1980, dans l'une des premières œuvres de cette série (Fig. 10) un paysage avec une pyramide à l'arrière-plan prend place au milieu de deux profils d'*Urvashi et Gilgamesh* et, selon l'interprétation de Maurizio Calvesi, un OVNI domine la scène. Cette série l'occupe tout le reste de sa vie (Fig. 11) mais, parallèlement, il ne cessa de créer de nouvelles formes pour représenter le divin, surtout à travers la peinture et le dessin.

Fig. 11

GINO DE DOMINICIS, SANS TITRE (URVASI ET GILGAMESH), DIVERSES TECHNIQUES SUR BOIS, 70x 90 CM, ANNÉES 1980, COLLECTION PRIVÉE, COURTESY TORNABUONI ART GALLERY, [HTTP :// WWW.TORNABUONIART.FR/BIOGRAPHIE_DE-DOMINICIS-GINO.PHP](http://WWW.TORNABUONIART.FR/BIOGRAPHIE_DE-DOMINICIS-GINO.PHP)

- 40 À côté de ces images, on trouve aussi des œuvres qui s'inspirent des théories de Sitchin sur l'immortalité du corps et sur la fondation de la Terre par des extraterrestres venus de la planète *Nibiru*, qui appartient à un autre système solaire. Dans *Planètes* (1987) (Fig. 12) l'artiste reprend une illustration du livre de Sitchin²⁷ : le dessin est copié de manière détaillée et montre un système solaire avec les onze planètes traditionnelles auxquels s'ajoute la supposée « douzième » planète des extraterrestres qui auraient amené des nouvelles technologies aux habitants de la terre.

Fig. 12

Gino de Dominicis, *Planètes*, diverses techniques sur bois, 65 x 65 cm, 1987, Collection privée, [http :// www.artnet.com/artists/gino-de-dominicis/pianeti-YxXi5oYMFBu_GSwiRieWDQ2](http://www.artnet.com/artists/gino-de-dominicis/pianeti-YxXi5oYMFBu_GSwiRieWDQ2)

- 41 Ces *Nephilim* en effet auraient non seulement créé les êtres humains, mais ils les auraient suivis à distance et, au cours du temps, influencés en les faisant progresser technologiquement.
- 42 Le texte de Sitchin ne se limite pas à être une source d'inspiration pour l'artiste d'Ancône touchant à la relation entre Sumériens et formes de vie extraterrestres, il exerce aussi son influence d'un point de vue formel. Le panneau central du *Triptyque* (1993) (Fig. 13) est, en effet, très fidèle à la structure interstellaire des planètes prophétisée par le pseudo-scientifique américain²⁸, même si l'artiste y ajoute sa touche personnelle en entourant de satellites la « douzième » planète.

Fig. 13

Gino de Dominicis, *Sans titre (Triptyque)*, diverses techniques sur bois, 280 x 280 cm Panel B – C 190x280cm Panel A, 1993. Collection privée, Courtesy Dominique Levy Gallery, [http :// www.dominique-levy.com/exhibition/gino-de-dominicis/selected-works](http://www.dominique-levy.com/exhibition/gino-de-dominicis/selected-works)

- 43 Les formes de vie extraterrestres ne nourrissent pas seulement l'esthétique de Gino de Dominicis, elles sont fondamentales pour comprendre les raisons mêmes de son activité artistique à la fin des années 1980. Ces sujets, entre représentation mythologique et création de mythologies personnelles, ne se sont pas des prétextes à illustration, mais montrent sa sincère adhésion à leurs croyances sous-jacentes.

Fig. 14

Gino de Dominicis, Installation, 2014, Dominique Levy Gallery, New York. Courtesy Dominique Levy Gallery, <http://www.dominique-levy.com/exhibition/gino-de-dominicis/installation-views>

- 44 Toutes ses peintures se concentrent sur l'importance de créer des sujets « visuellement » nouveaux et originaux afin d'amener le spectateur à réfléchir sur le sens du temps et de la stratification de la culture historique. L'artiste a en effet affirmé à plusieurs reprises la nécessité d'une « originalité » de la peinture en tant que méthode²⁹. Tout au long de sa carrière, l'époque contemporaine et ses valeurs ont été ses adversaires artistiques car, à son avis, elles affaiblissaient l'inspiration créatrice et l'originalité du génie artistique.
- 45 Il ne s'agissait pas seulement d'un choix esthétique précis, mais aussi d'une éthique, car l'artiste décida de ne pas « polluer » le présent historique avec des œuvres auto-référentielles qui ne parlaient que du soi d'aujourd'hui, pour réaliser en revanche des œuvres qui s'adressent au futur et au passé³⁰.

Fig. 15

Gino de Dominicis, *Sans titre (Triptyque)*, Installation, 2014, Dominique Levy Gallery, New York.
 Courtesy Dominique Levy : <http://www.dominique-levy.com/exhibition/gino-de-dominicis/installation-views>

- 46 La conception du temps de Gino de Dominicis, même si souvent contradictoire, s'inscrit dans un modèle circulaire, fondé sur l'éternel retour et l'idée que le passé est la jeunesse, tandis que le future est la vieillesse³¹.
- 47 *Triptyque* évoque à travers ses trois différents panneaux les thèmes récurrents de l'artiste avec des références évidentes à la religion. Sur les fonds d'or s'inscrivent des figures blanches qui renvoient à l'espace de *Planètes*, à la série des *Reines*, avec ses deux figures stylisées aux connotations mythologiques ambiguës. Le fond d'or, au filtre de la tradition occidentale, est aussi la scénographie de l'apparition d'entités religieuses et mystiques. (Fig.14-15-16)

Fig. 16

Gino de Dominicis, *Sans titre (Triptyque)*, Installation, 2014, Dominique Levy Gallery, New York.
 Courtesy Dominique Levy : <http://www.dominique-levy.com/exhibition/gino-de-dominicis/installation-views>

- 48 Même s'il ne faut pas généraliser à outrance, il est possible de penser que les peintures de Gino de Dominicis forment un système iconographique d'ensemble, afin de mieux comprendre l'enchevêtrement de thèmes, de temps et d'espaces racontés à travers ses tableaux. Les éléments de la série consacrée à *Urvashi et Gilgamesh* anticipent tous les autres, centrés qu'ils sont sur l'union entre mythologie et pseudo-sciences. Plusieurs peintures font en effet référence aux extraterrestres, ne serait-ce que dans leurs titres, et la série des *Reines* est, à ce propos, emblématique avec ses traits archaïsants et ses fonds plats où la représentation est bidimensionnelle et fonction du caractère de révélation de l'œuvre même (Fig.17).

Fig. 17

Gino de Dominicis, *Sans titre (Reine)*, diverses techniques sur bois, 41 x 31 cm, 1990-1995, Collection privée, <http://www.artnet.com/artists/gino-de-dominicis/senza-titolo-5X8divrhxi4OoKpJGGjRUQ2>

- 49 En ce qui concerne le thème du voyage temporel et spatial, on peut citer l'*Astronef* (Fig. 18), élément récurrent dans les toiles de l'artiste, réinterprété aussi dans la série de *Urvasi* et *Gilgamesh*.

Fig. 18

Gino de Dominicis, *L'Astronef*, diverses techniques sur bois, 127 x 280 cm, 1995. Collection privée <http://www.artnet.com/artists/gino-de-dominicis/lastronave-jUZbN5XEYYMLtrkblathOA2>

- 50 La série de *Nez* (FIG. 19), de grands profils vaguement humains avec de longs nez qui parfois dépassent les contours de la surface peinte, ou celle des *Guerriers*, personnages armés de lance qui se découpent sur la toile, ou encore les *Danseuses*, silhouettes stylisées qui renvoient à la série des *Reines* (Fig.17) montrent comment, pour De Dominicis, l'univers reste un lieu d'expérimentation dont les espaces le plus reculés et inexplorés sont habités par des figures et des formes antiques.

Fig. 19

Gino de Dominicis, *Sans titre*, peinture à l'eau et argile, 253 x 163 x 65, 1985. Collection Chirara et Francesco Carrato, Venise http://4.bp.blogspot.com/1hx88XSrzbc/Vl1HbKkIOMI/AAAAAAAAACeM/rqTOPOZB6sw/s1600/gino_de_dominicis_senza_titolo_1985.jpg

- 51 Le concept d'exploration picturale devient alors l'union de théories pseudo-scientifiques, d'imaginaire personnel et de révision de la réalité. Plutôt que d'emplir l'espace scénographique de ses toiles avec des éléments liés à la « contemporanéité », De Dominicis représente des modèles et des solutions anciennes, comme par exemple l'étoile sumérienne à six pointes, symbole de la perfection de l'univers, qui revient souvent dans son iconographie extraterrestre³².
- 52 Ses œuvres « extraterrestres », avec leur stylisation et leurs figures blanches, se constituent ainsi en tant que *corpus* artistique, où chaque œuvre renvoie à une autre.
- 53 L'œuvre *Sans titre*, réalisée en argile et gouache et exposée à Venise en 1990 dans l'installation *La Machine du temps*, était composée par un grand crâne posé sur un socle noir avec un siège saillant. Le crâne, avec son étrange nez effilé, rappelle celui du célèbre *Aimant cosmique*, un gigantesque squelette de 20 mètres de longueur, allongé par terre.
- 54 Même cette dernière œuvre semble avoir un lien avec les théories extraterrestres de l'artiste, comme si, dans sa recherche des mondes lointains, son inspiration pouvait

élargir de manière démesurée le squelette humain, et son très long nez effilé devenir le point de contact entre homme et extraterrestre.

- 55 Le cas de *Bit Akinu Retrospectiva* (1994), une toile qui montre la rencontre entre deux êtres aux contours imprécis, est emblématique car il réunit des systèmes figuratifs différents. C'est une référence évidente à la série *Perspective renversée* (Fig. 20) et à *Rendez-vous* (1987) où De Dominicis met en scène une rencontre extraterrestre et renverse la perspective linéaire pour créer une image métaphysique de l'infini³³.

Fig. 20

Gino de Dominicis, *Perspective renversée*, peinture à l'eau et or sur bois, 120 x 100 cm, 1991. Collection privée <http://www.artnet.com/artists/gino-de-dominicis/prospettiva-rovesciata-Y7jbrUOUTnKwCK-2LM1ZBQ2>

- 56 D'un autre côté, dans *Bit Akinu ...*, les *Reines* sont évoquées avec l'apparition d'un être stylisé qui descend depuis la partie supérieure vers la partie inférieure du tableau.
- 57 Cette dernière œuvre n'est pas un cas isolé³⁴ : pensons, par exemple, à la série *Planètes* qui est citée à plusieurs reprises dans différents tableaux ou dans d'autres séries comme *Urvasi et Gilgamesh*, ou aux œuvres *Sans titre* de 1992 et 1998 avec leurs figures stylisées formant une ronde, ou très allongées (Fig. 21-22).

Fig. 21

Gino de Dominicis, *Sans titre*, diverses techniques sur bois, 1992, Collection privée. [http :// www.liarumma.it/wp-content/uploads/2016/05/Senza-nome.jpg](http://www.liarumma.it/wp-content/uploads/2016/05/Senza-nome.jpg)

- 58 Les traits des figures de premier plan, leur forte stylisation et l'absence de véritable fond deviennent des éléments récurrents dans la production artistique des dernières années de l'artiste³⁵. Celle-ci constitue, avec sa fébrile élaboration de mythologies personnelles et son intérêt pour des formes de vie extraterrestres, un *unicum* dans l'histoire de l'art italien, aussi bien dans sa manière d'approcher la création, que par ses références à sa production artistique précédente.

Fig. 22

Gino de Dominicis, *Sans titre*, acrylique sur bois, 277 x 277 cm, 1998, Collection Lia Rumma, Naples

- 59 Ses références aux mythologies anciennes, son attirance pour les pseudo-sciences et surtout sa passion « extraterrestre » doivent être bien comprises pour pouvoir en évaluer concrètement l'influence sur l'œuvre de l'artiste.
- 60 L'aspect le plus intéressant de Gino de Dominicis, au-delà de sa personnalité controversée et de sa position historique et critique dans le contexte de l'art contemporain italien, est sa tentative de réunir des intérêts contradictoires afin de créer un imaginaire cohérent. De la nymphe *Urvasi* aux astronefs et aux *Nephilim*, il donne vie à un complexe *patchwork* de tissus culturels, de mythologies personnelles et d'inspirations idéales.

NOTES

1. Citation d'un manuscrit de De Dominicis. Cette phrase est reprise dans le catalogue de l'exposition *Gino de Dominicis. L'Immortale*, Achille BONITO OLIVA (dir.), MAXXI, Rome, 2010. Le manuscrit original est conservé auprès des Archives de l'Association Gino de Dominicis.
2. Zecharia SITCHIN, *The 12th Planet*, Harper Collins, New York 1976. La reconstruction de l'atelier de Gino de Dominicis se fonde sur des documents recensés et archivés par Italo TOMASSONI et proposés pour la première fois dans son catalogue de l'artiste : *Gino de Dominicis. Catalogo Ragionato*, Skira, Milano 2011.

3. Gino de Dominicis. *L'Immortale*, op. cit., ; Gino de Dominicis. *Catalogo Ragionato*, Italo Tomassoni, Skira, Milano 2011.
4. À l'occasion de l'exposition Sicinimod Ed, Galerie Mazzola, Modène, 1998, on a publié le seul catalogue approuvé par l'artiste avec le titre *Sicinimod Ed*, palindrome évident de son nom de famille. Ce catalogue monte des photographies de l'artiste qui travaille dans son atelier de Via San Pantaleo à Rome.
5. En italien, *alieno* (et en anglais, *alien*) peut signifier comme adjectif « étranger » et comme substantif « extraterrestre ». L'auteur joue de cette ambivalence à propos de Gino De Dominicis, à la fois « étranger » aux courants artistiques de son temps, et « extraterrestre » en quête d'une vie céleste. Nous proposons de rendre ce double sens en français grâce à un néologisme, « aliène » (NdlR).
6. G. DE DOMINICIS, *Le mie opere non vogliono essere esposte alla XLVI Biennale di Venezia (Mes œuvres ne veulent pas être exposées à la XLVI Biennale de Venise)*, in G. GUERCIO, *De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Allemandi, Torino 2014, p. 265-266.
7. Sa prise de distance par rapport à l'art politique des années 1970 n'est pas un mystère. Dans les années 1990, il réitère ses convictions et prend souvent position pour l'art « traditionnel » (peinture, sculpture et architecture) contre le grand cirque de *mixed media*, de l'art vidéo et des installations. Voir aussi la note 10.
8. C. TORREALTA, « Frasi di Gino de Dominicis 1969-1999 », in G. GUERCIO, op. cit., p. 286.
9. R. BARILLI, « Le persuasioni », NAC, janvier 1970, p. 12
10. F. VINCITORIO, « Gino de Dominicis », NAC, janvier 1971, p. 27-28.
11. Cette solution originale, même si elle rappelle d'une certaine manière le concept de *Theatricality* de Michael Fried n'affaiblit pas le sens du contenu de l'œuvre, mais amplifie la relation du spectateur à la réalité dont il participe selon de Dominicis.
12. D. TROBADORI, « Promemoria di fine secolo », in G. GUERCIO, op. cit., p. 281.
13. G. DE DOMINICIS, « Lettera sull'immortalità, Roma 10 aprile 1970 », in G. GUERCIO, op. cit., p. 251-255.
14. G. CELANT, « Gino de Dominicis », in G. GUERCIO, op. cit. p. 169.
15. I. TOMASSONI, « Il caso Gino De Dominicis », in G. GUERCIO, op. cit., p. 185.
16. I. TOMASSONI (dir.), *Gino De Dominicis* (catalogue raisonné), Skira, Milan, 2011, p. 238.
17. Pour la documentation photographique voir *ibidem*, p. 307.
18. La tentative de fournir une solution au problème de l'immortalité avait suivi une autre expérience, réalisée à l'occasion de son exposition personnelle à la galerie Toselli de Milan en 1970, au cours de laquelle un chat avec un cartel « deuxième solution d'immortalité » posé sur son dos était, dans un second moment, mis dans une boîte en verre et, par magie, le cartel disparaissait.
19. G. GUERCIO, *L'arte non evolve. L'universo immobile di Gino de Dominicis*, Johan & Levi, Milan, 2015, p. 29.
20. *Ibidem*, p. 33.
21. Pour avoir une idée des questions soulevées par l'exposition voir E. CHARANS, *Seconda soluzione d'immortalità (l'universo è immobile)*, Scalpendi, Milan 2012, p. 25-30. P. PASOLINI, « Il mongoloide della Biennale è il prodotto della sottocultura italiana », *Il Tempo*, Rome, 25 juin 1972, p. 10.
22. Pour les références iconographiques et photographiques voir I. TOMASSONI, op. cit., p. 499.
23. S. SONTAG, *Against Interpretation*, New York, Picador, 2001, p. 20-43.
24. M. MIROLLA, *L'immortalità. Intervista a Gino de Dominicis*, in G. GUERCIO, op. cit., p. 294.
25. Z. SITCHIN, *The 12th Planet*, New York, Harper Collins, 1976 (tr. fr. *La douzième planète*, Louise Courteau, 2000). Le numéro 12 du titre fait référence à la supposée existence d'une autre planète caché dans notre système solaire.

26. Le caractère figuratif de l'œuvre, cataloguée par I. Tomassoni, renvoie au binôme entre Sumériens et entités extraterrestres qui, selon l'artiste, auraient contribué à la fondation de Rome. Pour les images de l'œuvre voir I. TOMASSONI, *op. cit.*, p. 399.
27. Z. SITCHIN, *The 12th Planet*, New York, Harper Collins, 1976.
28. Les références à la mythologie non seulement sumérienne débutent à la fin des années 1970 et durent jusqu'à sa mort. L'intérêt de De Dominicis pour le sujet est si important qu'il le conduit à produire une sorte de syncrétisme personnel de ces croyances. L'aspect particulier de cette opération est son rapprochement entre la mythologie sumérienne et la science-fiction, qu'on ne retrouve que dans les écrits contemporains de Z. Sitchin.
29. G. TESTORI, « Fiamme degli inferi per l'Uomo-Gufo », in G. GUERCIO, *op. cit.*, p. 177-178.
30. Les « retours » à la peinture n'appartiennent que à De Dominicis mais aussi à *Transavanguardia* et *Anacronisti*. Mais l'artiste d'Ancône n'obtient pas le succès critique et de marché de ces derniers.
31. G. GUERCIO, *L'arte...*, *op. cit.*, p. 72.
32. I. TOMASSONI, *op. cit.*, p. 414.
33. Pour les références photographiques voir A. BONITO OLIVA, *Gino de Dominicis : l'immortale*, Electa, Milan, p. 209-211.
34. Pour les problèmes autour de l'image voir *ibid.*, p. 241.
35. Pour une comparaison iconographique concernant les théories sur les liens entre Sumériens et aliènes voir I. TOMASSONI, *op. cit.* p. 1996.

RÉSUMÉS

Gino de Dominicis a, tout au long de sa vie, été obsédé par l'idée de la présence sur Terre d'extraterrestres influençant les vies humaines. À partir des années 1980, ses œuvres sont pleines de symboles mystérieux, se référant à des civilisations du passé, notamment à l'art sumérien. Au cours de sa carrière, Gino de Dominicis a sans cesse remis en question les idées scientifiques pour créer sa vérité personnelle, en tentant, par exemple, d'atteindre à l'immortalité dans la réalité physique quotidienne. Cet article se propose non seulement de présenter Gino de Dominicis dans le cadre du contexte artistique italien, mais aussi d'analyser la profonde influence qu'ont eu ces théories pseudo-scientifiques sur ses œuvres.

Gino de Dominicis has long been obsessed by the idea of the presence of extraterrestrial beings intervening in human life on Earth. From the 1980's, his paintings are filled with strange ancient culture symbolic references, such as Sumerian ones. All along his artistic career, Gino de Dominicis has tried to question scientific dogma in order to create a personal truth; one of his most famous attempts has been his quest to attain immortality in everyday life. In addition to giving a historical context to the artist's research, this essay analyzes how Sci-Fi-theories of the 1980's about extraterrestrials deeply influenced his artworks.

INDEX

Keywords : Gino de Dominicis, Painting, Extraterrestrial, Immortality, Sumerians

Mots-clés : Gino de Dominicis, Peinture, Extra-terrestre, Immortalité, Sumériens