

ETC



Gregor Schneider : Des mouvances limitrophes

Caroline Dionne

Number 63, September–October–November 2003

L'effet filmique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35378ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dionne, C. (2003). Gregor Schneider : Des mouvances limitrophes. *ETC*, (63), 28–34.



Gregor Schneider, *Totes Haus u r*, 2001, Venedig.

DES MOUVANCES LIMITROPHES

*Hannelore Reuen, une installation de Gregor Schneider
au Kunsthalle de Hambourg, Allemagne, 2003.*

l'espace déborde, la plupart du temps, de ses limites. Un écart existe entre notre perception de l'espace et l'espace comme tel. Dans le cas des lieux que l'artiste allemand Gregor Schneider façonne, ce décalage prend des proportions excessives : les limites perçues deviennent alors étrangement épaisses. Ce déploiement perceptif des limites – événement au cours duquel le sens de l'espace surgit – est complexe et étroitement lié, bien que de manière subtile, à une série de facteurs physiques, psychologiques, culturels, sociaux, etc. Le « mouvement » s'effectue latéralement ou verticalement, dans un rapport avec l'extérieur : l'espace rayonne à travers une série d'extensions; des liens actuels ou potentiels existent avec le « dehors ». Bref, l'espace peut évoquer ou renvoyer à des espaces « autres » – lieux proches ou lointains, mémorés ou imaginés – avec lesquels il entretient des rapports plus ou moins directs et qui modifient ses dimensions physiques.¹ De façon similaire, les limites d'un espace peuvent également se « déplacer » vers

l'intérieur. C'est le cas de lieux qui, malgré des dimensions relativement normales, paraissent étriqués, restreints, devenant ainsi propices à la claustrophobie. Le jeu de la perception étant toujours ancré dans l'espace, divers éléments d'une pièce – ses proportions, les objets, le désordre qui l'occupent, les textures, les bruits, certains silences – influent sur la perception et, indirectement, sur l'idée que l'on se fait de l'espace. Dans certaines conditions extrêmes de désordre, de bruit, de mouvement, ou encore de stimulation visuelle, il arrive que le sens de l'espace nous échappe : nous nous trouvons alors désorientés. Il apparaît donc que pour être reconnaissable, c'est-à-dire pour qu'il puisse faire sens, le décalage entre les dimensions « réelles » et « perçues » d'un espace doit demeurer, lui aussi, en deçà d'un certain seuil. Mais pour saisir cette autre limite, au-delà de laquelle notre conception de l'espace s'étiole, il nous faut en faire l'expérience. La pratique de Schneider, étrange, obsessionnelle et énigmatique, se développe principalement autour de *Haus u r*, projet de longue haleine amorcé en 1985 et





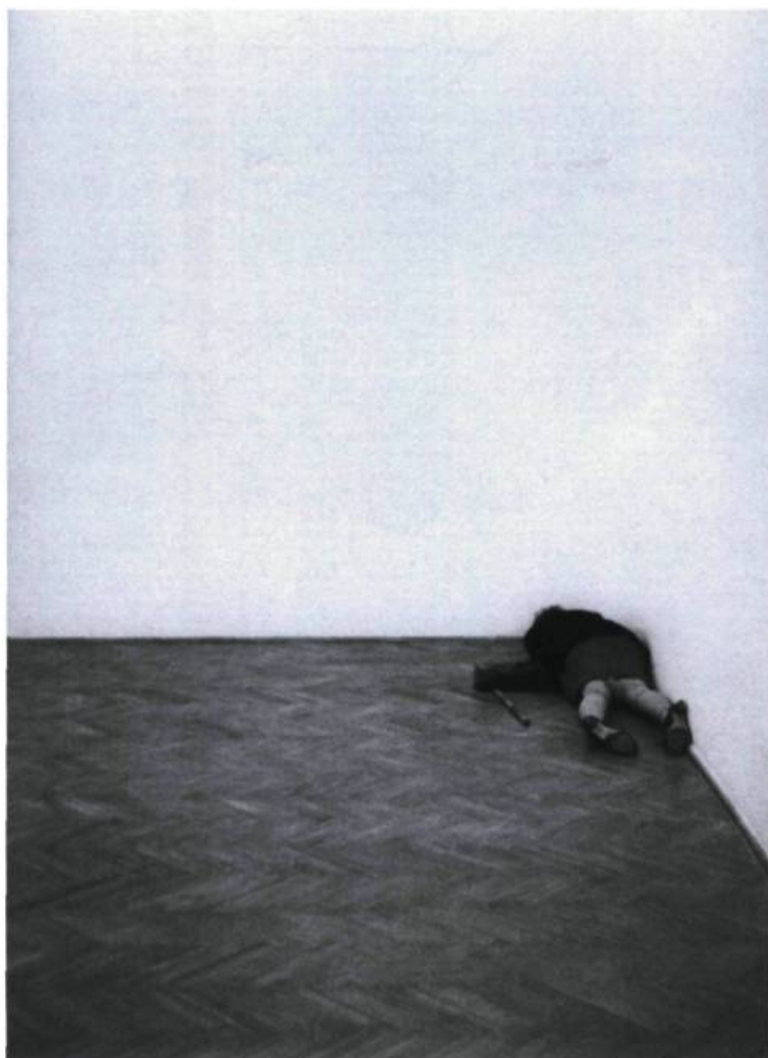
Gregor Schneider, *Toter Mann*, 2000. Museum Haus Lange, Krefeld © Volker Dohne.

qui sert à la fois de référence principale et de matière première à l'ensemble de son œuvre. Il s'agit d'une modeste maison de trois étages située dans sa petite ville natale de Rheydt, sur laquelle Schneider travaille depuis l'âge de 16 ans, et qu'il partage depuis quelques années avec la mystérieuse Hannelore Reuen. Les installations à caractère architectural de l'artiste – salles, chambres ou enchaînements spatiaux – proviennent toutes plus ou moins directement de cette maison privée.² Les pièces sont parfois découpées et extraites de la structure même de *Haus u r* pour être ensuite reconstruites ou reproduites suivant un processus de duplication lent et précis. Une fois l'exposition terminée, l'artiste les démonte et, éventuellement, les réintègre à la structure de la maison, recomposant ainsi cette dernière. Cet habile manège de l'espace dans le temps conduit toutefois à un paradoxe : en détruisant perpétuellement les pièces qu'il recrée, Schneider arrive à produire des lieux à la fois très éphémères et possédant une étrange pérennité. Ses installations – copies instables d'un original inexistant – pointent toujours vers la même maison, le même espace ou l'idée même de la spatialité. La notion d'œuvre, de même que ses rapports au monde, se trouvent ainsi remis en question et, simultanément, stabilisés.

Schneider construit ou reproduit principalement deux types d'espaces : (1) les pièces blanches, espaces propres et complètement vides qui semblent coupés du monde extérieur, neutres, simples, presque banals; (2) les coins

sombres (que l'artiste nomme étrangement le « bordello » ou la « disco »), espaces interstitiels, sous-terrains, humides, sales, désordonnés, en perpétuelle transformation et dont les limites sont difficiles à saisir. Ces deux catégories spatiales, à première vue de natures opposées, ne sont en fait que l'envers l'une de l'autre : Schneider arrive à retourner l'espace sur lui même, faisant sortir le dedans du dehors par un processus lent et continu d'involution. Chaque installation procède donc selon un même principe, une même recherche visant à rendre tangible les plis et replis de la perception. C'est comme si, dans chacune de ces pièces, quelque chose venait tout juste de se passer, ou était sur le point de survenir. Mais ce que l'œuvre présente au visiteur c'est, à chaque fois, paradoxalement, un espace hors du temps.

Il arrive également que Schneider s'inspire de lieux moins directement liés à *Haus u r*. L'exposition *Hannelore Reuen*, présentée ce printemps au Kunsthalle de Hambourg, regroupait la majorité des installations de l'artiste ayant vu le jour en marge de la maison de Rheydt, constituant ainsi une rétrospective partielle de son œuvre. Pour l'occasion, Schneider a recréé cinq pièces principales agencées dans un déambulatoire labyrinthique à l'intérieur duquel le visiteur se déplace librement. Ces espaces, de prime abord assez hétéroclites, semblent néanmoins partager une certaine fonction. Il apparaît en effet que plusieurs éléments de l'installation servent, entre autre, à souligner les différences propres au processus de reproduction manuel auquel Schneider se livre



pour recréer les espaces qu'il choisit. Que ce soit en comparant les représentations photographiques des espaces « originaux » aux espaces « reproduits », ou encore en tentant de saisir la différence entre deux pièces d'allure identique, l'observateur élève son niveau d'attention : il peut prendre conscience qu'il est « en train de » percevoir, ce qui le pousse à scruter, analyser et, éventuellement, à comprendre les espaces qui l'entourent.

Cependant, certaines questions surviennent au cœur même de notre perception, dans nos rapports à chacun des espaces que Schneider construit et expose : qu'y a-t-il derrière ce mur ? cette porte ? cette trappe ? S'il y avait quelqu'un ou quelque chose à l'intérieur de l'une des pièces inaccessibles, serait-il possible de sentir sa présence ? En ce sens, notre perception de l'espace n'est jamais statique ou finie : elle est, en soi, un événement. L'expérience humaine de ce que l'on nomme « réalité » se constitue, à travers le temps, en une série d'occurrences plus ou moins saisissables ; le réel, c'est ce qui arrive et que l'on n'attendait pas. Nous avons conscience que quelque chose se passe quand il y a renversement de nos attentes par rapport au cours « normal » des choses. En ce sens, l'espace de l'événement existe lorsque formalisé par dans le dis-

cours, compris au sens large. Cette façon de penser, de décrire ou d'analyser un événement se constitue souvent *a fortiori*, c'est-à-dire qu'elle se trouve isolée, dans le temps et l'espace, de l'expérience vécue au préalable.

La projection vidéo installée dans une pièce sombre au cœur de l'exposition *Hannelore Reuen* – à mi-chemin entre la documentation et l'art vidéo – constitue une mise en forme de ce genre : l'artiste offre ici un résumé comparatif, référentiel et, en quelque sorte, critique,





Gregor Schneider, *Totes Haus u r*, 2001. Venedig.



des deux pièces majeures de son travail. Deux boucles sont projetées en parallèle, côtes à côtes sur le mur le plus long de la pièce. Sur l'écran de droite, on voit la caméra se déplacer à l'intérieur de *Haus u r*, tandis qu'à gauche apparaît le « même » espace, recréé dans le cadre de *Totes Haus u r* à Venise¹. En visionnant les deux projections vidéo juxtaposées, il devient d'autant plus évident que le processus impliqué dans l'exécution des espaces que Schneider génère est plus complexe qu'une simple duplication. On perçoit une différence entre les espaces représentés dans les deux boucles filmées, bien que celles-ci semblent suivre un mouvement étrangement similaire dans la prise de vue, les conditions d'éclairage aussi bien que dans les rythmes créés par le montage. De chaque côté, après une série d'allées et venues dans l'escalier, depuis le hall d'entrée jusqu'à la « coffee room », un placard à l'apparence normale est ouvert, révélant un passage. Commence alors la découverte, parfois lente et ardue vu l'étroitesse des espaces, parfois effrénée et déroutante, dans l'épaisseur même des murs, en des espaces sombres, oppressants et interminables, que la caméra contribue ici également à reconfigurer. Lorsque l'œil de la caméra pénètre en ces espaces interstitiels, entourant des pièces qui semblent imbriquées « de force » à l'intérieur de pièces plus vaste, l'espace tout entier de cette étrange maison, comme celui de sa copie, devient insaisissable. L'image filmée remplit ici plus d'une fonction. Dans un premier temps, elle est explicative en ce qu'elle rend visible le processus de travail propre à Schneider, révélant au visiteur ce qu'il ne peut normalement pas voir (l'espace entre les murs, à l'intérieur même des limites), confirmant en quelque sorte son sentiment d'étrangeté par rapport aux espaces de l'installation qui l'entourent. Mais elle est aussi déstabilisante, élevant le niveau de concentration et de tension nerveuse de l'observateur à un point où tout semble possible, où les plus horribles scénarios peuvent devenir réalité, où plus rien ne semble faire sens, renversant la fragile compréhension de l'espace de l'exposition qui vient à peine de prendre forme dans son esprit. Ainsi, l'expérience de l'image en mouvement de la bande vidéo se rapproche en quelque sorte du processus perceptif de l'espace, dont elle présente une version exacerbée. Cet aspect est ensuite renforcé par le fait que Schneider semble se livrer, dans certains des espaces présentés, à des rituels plus ou moins suspects, se situant aux limites du phénomène humain et évoquant l'univers complexe des

rapports sociaux : la drogue, la prostitution, le pouvoir, la mort...

Cependant, comme les images générées par les « restes » de ces actes (taches, traces, débris, matières en décomposition, etc.) tiennent à la fois du commentaire cinglant d'ironie et de la confession, une riche ambiguïté entourant l'ensemble de son travail subsiste. La dimension critique de l'œuvre n'oblitére jamais sa présence sensible.

L'expérience visuelle n'annule ni ne remplace l'expérience corporelle des lieux exposés : les deux niveaux co-existent et revoient mutuellement l'un à l'autre. L'observateur peut « saisir » ce qui se passe sans s'en rendre compte expressément. Il peut aussi en prendre note. Mais alors même qu'il note, les limites du phénomène qu'il tente de comprendre le dépassent. L'espace de l'événement est mobile, instable et fuyant. Les possibilités de donner un sens à l'expérience (en pensée, ou encore de manière verbale ou textuelle) semblent fort restreintes par rapport à sa complexité – les mots manquent toujours. Le travail de Gregor Schneider magnifie ce manque entourant le discours dans l'espace de l'expérience. Prenant pour objet cette zone floue, cet entre-deux à la fois poreux et mobile qui maintient l'intérieur et l'extérieur en perpétuelle tension, son travail explore les conditions extrêmes de la spatialité, se rapprochant, d'un côté, de la pure intériorité, tout en projetant, de l'autre, les limites de l'espace vers un ailleurs inaccessible.

CAROLINE DIONNE

NOTES

¹ Pour une très belle étude du rôle joué par de tels lieux ou « hétérotopies » dans nos rapports à l'espace, voir le texte de Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.

² Seuls quelques rares visiteurs ont pu faire l'expérience des espaces labyrinthiques et oppressants qui composent l'intérieur de *Haus u r*. Voir à ce sujet l'article de Daniel Birnbaum « Interiority Complex : Gregor Schneider's Dead House u r, 1985 », in *Art Forum*, Summer 2000, et celui de Noemi Smolik, « Despair not : One of the Houses is Blessed. Rejoice not : One of the Houses is Damned », pour l'exposition de Schneider à la Wiener Secession, Vienne, 2000.

³ Schneider s'est fait remarquer pour son installation *Totes Haus u r* (littéralement, *Morte Maison u r*) construite dans le pavillon allemand de la 49^e Biennale de Venise, en 2001, et pour laquelle il remportait un Lion d'or. Il s'agissait alors d'une sorte de double de *Haus u r*, une reconstitution à l'identique d'un enchaînement de pièces de la maison de Rheydt, que Schneider avait pour l'occasion reproduit dans ses moindres détails.

NDLR : ETC Montréal a publié un article de Maïté Vissault sur le travail de Gregor Schneider, dans le numéro 56, p. 67.