

ETC



De l'énergie entre deux concepts d'espace

Peter Gnass, *Couper/Coller*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 22 octobre - 27 novembre 2004 et Musée régional de Rimouski, 9 décembre 2004 - 6 mars 2005

Christine Bernier

Numéro 71, septembre–octobre–novembre 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35231ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bernier, C. (2005). Compte rendu de [De l'énergie entre deux concepts d'espace / Peter Gnass, *Couper/Coller*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 22 octobre - 27 novembre 2004 et Musée régional de Rimouski, 9 décembre 2004 - 6 mars 2005]. *ETC*, (71), 59–61.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Montréal

DE L'ÉNERGIE ENTRE DEUX CONCEPTS D'ESPACE

Peter Gnass, *Couper/Coller*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 22 octobre - 27 novembre 2004 et Musée régional de Rimouski, 9 décembre 2004 - 6 mars 2005

« *As modernist gets older, context becomes content. In a peculiar reversal, the object introduced into the gallery "frames" the gallery and its laws.* »

Brian O'Doherty

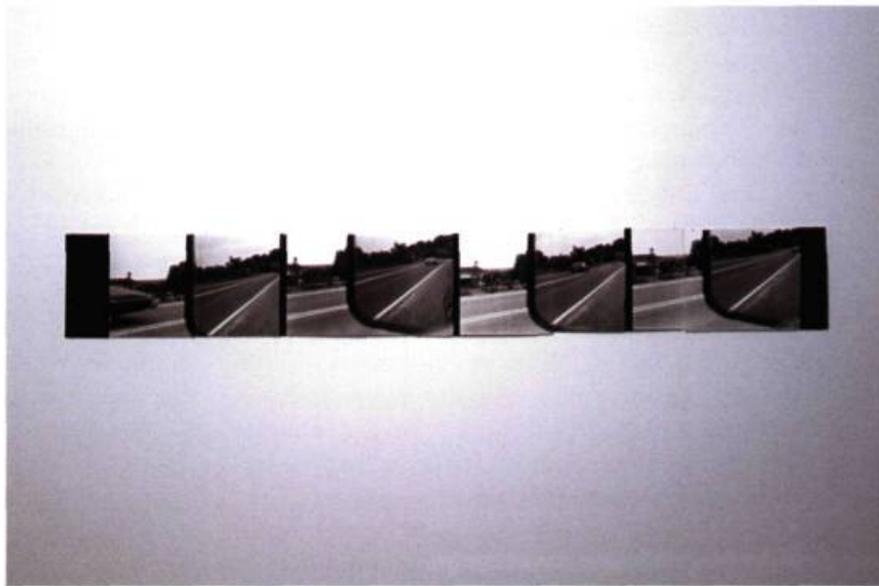
Aujourd'hui, alors que nous commençons à nous intéresser davantage aux années 70, il devient nécessaire de relire Brian O'Doherty¹, ne serait-ce que pour son incontournable définition de l'espace d'exposition en art contemporain, dont je tire cette idée à laquelle nous n'avons certainement pas fini de réfléchir : l'énergie entre les deux concepts d'espace, celui articulé dans l'œuvre et celui que nous occupons, est une des forces les plus importantes et les moins comprises du modernisme.

Nous considérons maintenant que l'espace n'est plus simplement le lieu où les choses se produisent, car les choses peuvent produire de l'espace ; et l'exposition *Peter Gnass. Couper/Coller* a bien su en faire la démonstration. La sélection des œuvres donnait à l'ensemble un caractère de rétrospective, puisque l'exposition réunissait des pièces réalisées entre 1970 et 2004, mais elle comprenait aussi une installation *in situ* qui condense à elle seule toute cette problématique de la tension entre deux concepts d'espace. Intitulée *C for CUT*, l'installation éphémère produite en deux versions, une première pour la Galerie de l'Université du Québec à Montréal, et une seconde pour le Musée régional de Rimouski, se présente comme une proposition qui, « à l'instar de l'exposition tout entière, est faite de fragments, d'indices et de traces qui trouvent à se recoller au sein d'une mise en perspective créée de toutes pièces dans l'espace. »²

Ainsi pourrait se résumer, selon Louise Déry, ce projet d'exposition aussi bien que toute la démarche de Peter Gnass, dont elle a souligné la dimension conceptuelle : « Repassant savamment dans les traces qu'il sème au fil de ses projets, il s'emploie ici à ressouder le trajet de ses inventions plastiques et visuelles entre deux pôles : conceptualiser et matérialiser une trajectoire du regard qui délivre autrement les données physiques du lieu. »³

Identité et statut de l'observateur

L'installation *C for CUT* reconduit certaines préoccupations fondamentales de la sculpture moderniste, comme la redéfinition du statut de l'observateur, et elle propose en même temps une articulation très actuelle de l'espace, notamment parce que les déplacements du corps y sont indispensables. La question du déplacement, qui est indissociable de la sculpture contemporaine, renvoie directement à celle de la compréhension : Qu'est-ce que l'œuvre attend de nous ? Comment circuler dans l'espace pour tout saisir ? Évidemment, un tel espace d'exposition met en évidence le fait que notre identité, comme spectateur, est centrée autour de la perception⁴. Or, dès que l'œuvre entre dans le jeu de la perception, les sens sont remis en question et, puisque les sens appréhendent l'information qui confirme l'identité, cette même identité devient problématique. À cet



effet, l'exposition *Peter Gnass. Couper/Coller* a aussi démontré qu'il était important que cette identité puisse s'affirmer aussi bien comme collective qu'individuelle. Par exemple, l'installation *C for CUT*, avec son genre *work in progress*, donne à voir une construction conjointe de l'identité de l'auteur (du chantier) et du spectateur (de l'œuvre « en cours »). Ainsi, dans sa réception de l'œuvre, le visiteur construit progressivement sa propre identité, et sa présence physique dans l'espace pourra s'inscrire selon les modalités de temporalités très différentes : soit qu'il s'attarde à la dimension rétrospective de l'exposition (et donc au discours institutionnel qu'elle induit) soit qu'il s'intéresse, à l'opposé, à l'aspect

« projet en chantier » de l'installation, et donc aux renvois à la scène de l'actualité, suggérés par l'apparente spontanéité de cette réalisation éphémère.

Il s'agit simplement, parfois, d'une allusion à la dimension politique, « engagée », de quelques œuvres pour qu'une exposition suscite les débats, même lorsqu'elle n'a pas été conçue avec une intention polémique. Aussi, et précisément parce qu'elle a spontanément obtenu une large couverture médiatique qui a lancé un débat, je poursuivrai mon commentaire sur cette exposition en m'attardant à la question de sa réception.

La réception des œuvres : une lecture politique ?

Les commissaires de *Couper/Collier*, Louise Déry et Jocelyne Fortin, ont présenté des aspects diversifiés du travail de l'artiste, aspects que nous pouvons rassembler à l'intérieur de deux corpus principaux : un premier, à valeur historique et constitué d'œuvres plus formalistes ou conceptuelles ; et un second, composé de références aux actions et interventions contestataires de l'artiste.

L'exposition, qui n'a pas les prétentions d'exhaustivité d'une grande rétrospective, donne néanmoins une bonne idée du parcours de Peter Gness, grâce à une très judicieuse sélection des œuvres formant le volet rétrospectif. On compte, entre autres : une réédition de l'un des *Topologs*⁵, ces sculptures optiques circulaires que Peter Gness a réalisées au début des années 70 ; plusieurs *Progressions*, œuvres de la fin des années 70 qui développent l'idée de lignes « progressives », c'est-à-dire issues de la vitesse (temps) et du déplacement (espace) ; enfin, les *Projections*, amorcées dans les années 80 et avec lesquelles s'articule, selon les termes de Marcel Saint-Pierre⁶, « la dialectique spéculaire de Gness ». Ainsi, « par leurs tensions entre réalité et illusion d'optique, entre picturalité et tridimensionnalité », les *Projections* demeurent, pour l'artiste « un moyen de renouveler notre expérience de l'espace et nos habitudes de perception⁷. » Le second corpus d'œuvres comprend des objets à caractère contestataire, comme *Hommage au Conseil des Arts du Canada* (1970), un « ready-made » fabriqué avec une fausse bombe et, de manière plus hypothétique, *C for CUT*.

L'examen des nombreux commentaires dont l'exposition a fait l'objet montre que l'on peut en dégager les enjeux fondamentaux selon deux approches différentes et contradictoires en apparence : une première, qui s'intéresse à l'inscription de ces œuvres, avec leurs qualités formelles et conceptuelles, dans l'histoire récente de l'art ; et une deuxième, qui ren-

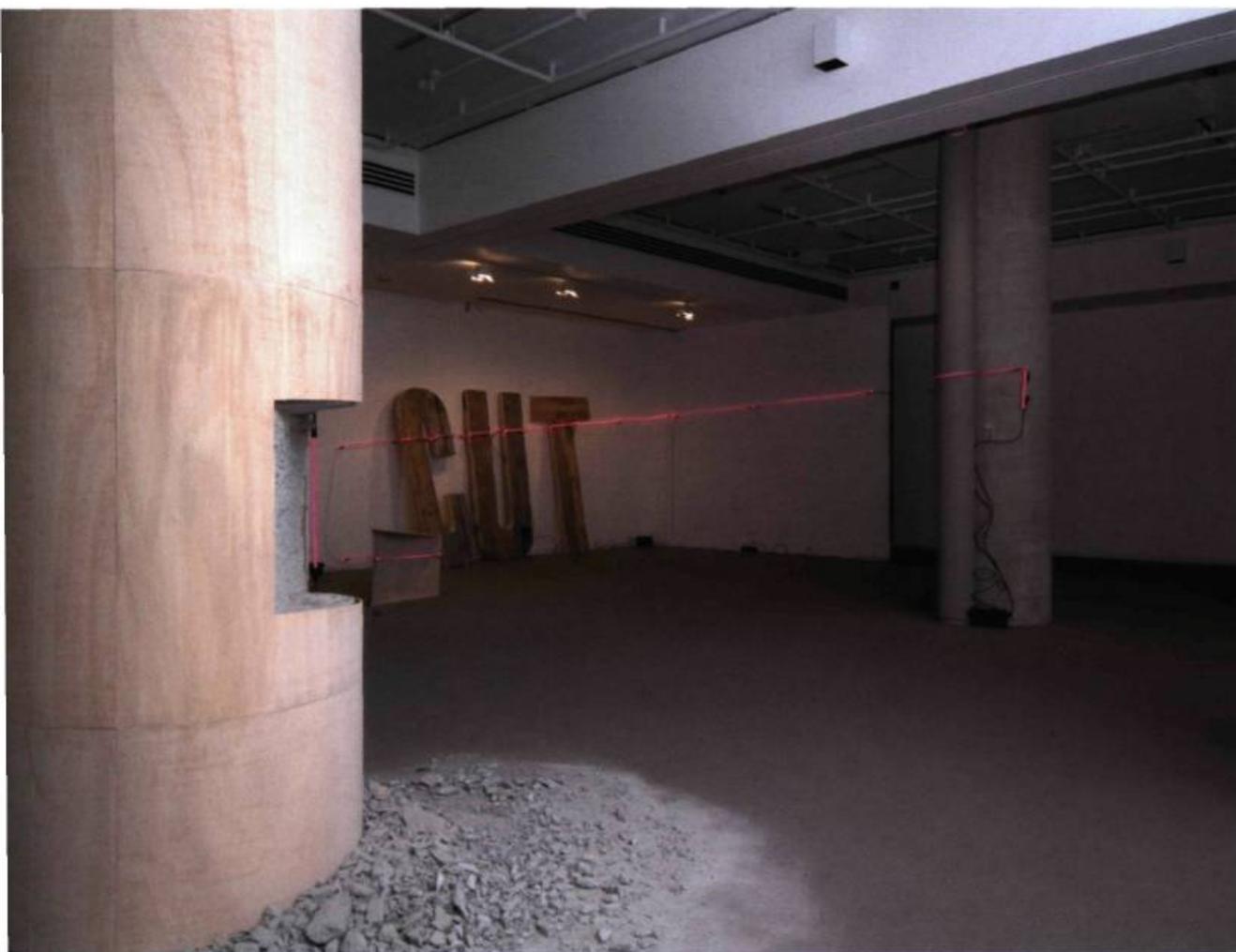
voie plutôt à l'actualité de la scène sociale, pour la mettre en relation avec le travail de l'artiste en tant qu'intervention politique.

Deux approches interprétatives

Le texte que signe Louise Déry dans le catalogue témoigne de la première approche : « Héritier de la sculpture classique en raison de son attachement à une saisie perspectiviste incarnée par le point de fuite, formé à l'aune de la modernité et à ses avancées dans l'univers de l'abstraction, du minimalisme et de l'art conceptuel, stimulé par l'entreprise de déconstruction de l'espace autorisée par la postmodernité, Peter Gness sonde essentiellement les potentialités de représentation de l'espace »⁸. On retrouve cette même préoccupation pour l'histoire dans certains commentaires écrits, où l'accent est mis sur la valeur institutionnelle de la fonction rétrospective : « L'exposition est une réelle contribution à la recherche sur l'histoire de l'art récent au Québec. »⁹

La deuxième approche, rattachée à la figure de l'artiste « activiste », est clairement rendue dans un autre commentaire : « Les œuvres de Gness donnent souvent l'impression d'être [...] en démolition ou reconstruction. Telle cette colonne en plein milieu de la galerie, qui semble avoir été attaquée par l'artiste, fragilisée à sa base. Des gravats jonchent d'ailleurs le sol comme si Gness s'attaquait aux structures de l'institution. « Il faut couper, alors coupons... », semble-t-il nous dire. Sur le mur adjacent, le mot « CUT » se détache en grosses lettres de bois, comme un slogan publicitaire, comme si la coupure devenait la chose *in à faire* »¹⁰. En outre, le catalogue de l'exposition propose une lecture plus politique du travail de Gness, avec des textes relatant son engagement pour la défense des droits d'auteurs et le respect de la propriété intellectuelle, ou sa participation au développement de l'art public au Québec, ou encore ses interventions subversives et ludiques dans le contexte institutionnel.¹¹

Si la pratique artistique de Peter Gness est véritablement engagée dans la sphère sociale, il n'en demeure pas moins que nous nous approprions toujours l'espace discursif de l'exposition avec nos propres préoccupations politiques. Je crois bien qu'il y a là une autre nécessité. En effet, tandis que Pierre-Alain Four revendique, pour les FRAC de France,



Peter Gnass, *C for CUT*, 2004. Installation à la Galerie de l'UQÀM. Photo : Michel Verreault.

un rôle qui tienne davantage compte (en plus de leur activité de collectionnement) du contenu politique des œuvres¹², Jean-Marc Poinsoit écrit : « Une iconologie de l'art contemporain devrait à partir de ses matériaux et de ses méthodes propres pouvoir élaborer des objets intermédiaires entre les effets du libre arbitre des artistes et les grands récits du politique dont les inventeurs de la postmodernité ont fait leur deuil¹³. » Voilà déjà un deuxième aspect du modernisme qui mérite, en regard de la sculpture contemporaine, une plus importante réflexion.

CHRISTINE BERNIER

NOTES

¹ Voir Brian O'Doherty, « Inside the White Cube. Part 1 : Notes on the Gallery Space », *Artforum*, (mars 1976), p. 24-30 ; « Inside the White Cube. Part 2 : The Eye and the Spectator », *Artforum*, (avril 1976), p. 26-34 ; « Inside the White Cube. Part 3 : Context as Content », *Artforum*, (novembre 1976), p. 38-44.

² Louise Déry, « Peter Gnass. Emporte pièce », dans Peter Gnass. *Couper/ Coller*, Montréal : Galerie de l'UQAM et Rimouski : Musée régional de Rimouski, 2004, p. 12.

³ Louise Déry, *op. cit.*

⁴ Ceci, bien sûr, n'exclut pas qu'on fasse simultanément appel à la philosophie, à la physiologie ou à la neuropsychologie. Voir O'Doherty, *op. cit.*

⁵ Voir Louise Poissant, « Les Topologs », dans Peter Gnass. *Couper/Coller*, *op. cit.*, p. 38-45.

⁶ Marcel Saint-Pierre, « Peter Gnass. Projections variables », dans Peter Gnass. *Couper/Coller*, *op. cit.*, p. 27.

⁷ Peter Gnass, cité par Anne-Marie Ninacs, dans *De la perspective... dans l'art contemporain*, Saint-Jérôme : Centre d'exposition du Vieux Palais, 1993, p. 93.

⁸ Louise Déry, *op. cit.*

⁹ Bernard Lamarque, « Rattraper le temps », *Le Devoir*, 20-21 novembre 2004. Le critique Henry Lehmann se place lui aussi du côté de la lecture historique : « Peter Gnass [...] is one of the last members of Quebec's avant-garde, the wave of experimental artists that came on the heels of the abstract op-art experiments of the neo-plasticiens. » *The Gazette*, 20 novembre 2004.

¹⁰ Nicolas Mavrikakis, « Coupez ! », *Voir*, 11 novembre 2004. À peine quelques semaines après que Mavrikakis ait écrit ces lignes, les étudiants de toutes les universités montréalaises manifestent dans les rues pour protester contre les coupures budgétaires.

¹¹ Voir Ève-Tyline Beaudry, « Peter Gnass : topologie d'une lutte pour la défense des droits des artistes », et Patrice Loubier, « Phosphènes espiegles aux seuils de l'œuvre : quelques gestes de Peter Gnass », dans Peter Gnass. *Couper/Coller*, *op. cit.*

¹² « Les artistes sont ceux aujourd'hui qui disent le plus de choses sur la société et son fonctionnement [...] plus riches, plus belles et moins ennuyeuses que bien des traités théoriques. Les FRAC ne revendiquent pas assez cet aspect politique de leur travail [...] ». Pierre-Alain Four, cité par Harry Bellet, dans *Le Monde*, le jeudi 3 juillet 2003.

¹³ Jean-Marc Poinsoit, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève : Mamco et Villeurbanne : Institut d'art contemporain et Art édition, 1999, p. 314.