

Gnass (Peter)
Ontonautique

Publié :

Peter Gnass : la modernité d'Ulysse, Monographies de la Galerie Christiane Chassay, mars 1987, 21 p.

La dérive des représentations : Peter Gnass fait voyager les choses dans leur dimension d'objet.

3 installations de Peter Gnass : DOLIO, HERMINE L., HF-124. Dans ces dernières productions de Peter Gnass, on voit plusieurs années de recherches rigoureuses sur le temps, l'espace et les formes, s'inscrire librement dans quelques moments poétiques. Comment rendre compte de ces œuvres sinon qu'en témoignant du sentiment de liberté qu'elles communiquent?

<Cet article est une version abrégée du texte - intitulé *La modernité d'Ulysse : Peter Gnass* - au catalogue de l'exposition Peter Gnass, à la Galerie Christiane Chassay, du 21 mars au 18 avril 1987.>

DOLIO

<Peter Gnass, 1987. Installation : 1- Une chaise rose, en bois (rapportée du Mexique). 2- le repérage de sa position sur le sol. 3- la représentation peinte sur toile de cette chaise. 4- l'absence de la chaise dans une photographie couleur d'un chien « assis » qui nous regarde.>

Déplacement de notre logocentrisme : installer un espace de perception excentré sur le plan ethnologique (un pays tropical) et zoologique (le chien Dolio).

Le chien nous fixe. C'est un point d'origine du regard. Situé en dehors, dans une photographie couleur. Il nous renvoie la scène depuis les Tropiques. On assiste à la défiguration de la chaise, de l'objet occidental.

La répétition déstabilise l'identité, je dirais même, la sédentarité de l'objet (la chaise est moins assise, moins stable). La « vraie » chaise est nulle part, sans devenir pour autant l'« idée » qui clôt le dispositif de sa représentation.

La première chaise (en bois, peinte en rose, rapportée de voyage) semblait renfermer la garantie de son existence. Elle était tout à fait assise. La sériation (dans un ordre comparatif) produit un effet de parataxe : la première chaise n'est pas la principale. La deuxième (picturale) est un portrait « en pied », la troisième (le repérage) est debout, c'est-à-dire « sur » l'un des bouts. La chaise - enfin - est mobilisée. Le regard du chien (l'éclat dur et noir de la faim) est toujours fixe. Les chaises sont toujours inoccupées (vides comme un manque); « nous » qui sommes d'ordinaire bien assis et bien repus, sommes entre deux (trois, etc.) chaises : notre « sommes » assis, le fait d'« être » assis implique une façon d'être.

On peut ainsi « installer » des objets pour y retrouver l'interrogation qu'ils nous adressent <Ce n'est pas la première fois que la chaise est ainsi interrogée : cf. Joseph Kosuth, « One and three chairs », (wood chair and photographic panels), 1965. MOMA, New York.>. Être attentif, dans chaque événement, aux sous-événements qui le constituent. Laisser l'événement prendre place mais le déphaser : chaque événement est l'effet d'une coïncidence des temps et des lieux, est l'effet d'une maîtrise et le substitut de cette maîtrise. La diversité des domaines sensibles, leurs recouvrements et leur unification est non-représentable <Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la différence, coll. la Vue le Texte, 1981, I, p.34.>. La sensation est une discontinuité en un point précis de circuits sensoriels multiples et superposés. On ne peut qu'installer la possibilité de l'éprouver. Alors il faut absolument laisser l'événement « prendre place ». Car autrement l'événement serait nulle part, « flottant » à la limite de nos possibilités perceptuelles.

L'objet ne prend forme qu'à l'intersection de nos configurations du temps et de l'espace, il n'acquiert une identité qu'à l'intérieur d'un certain projet de la représentation. Le fait d'être visible ne le rend pas accessible à tous les points de vue. Il faut plutôt dire : s'il est visible c'est qu'il est toujours compris dans un même point de vue.

Ainsi chaque objet semble présenter un enlignement parfait. Il semble être perçu d'un point de vue (l'idée) à partir duquel sa coïncidence est perçue. Mais en fait il ne s'agit pas d'un surplomb mais d'un côtoiement. Un certain regard à têt fait de faire voyager la chose dans sa dimension d'objet. DOLIO : interrogation du système de représentation occidental. L'installation - un certain mode d'immobilisation - comme mouvement subversif. La fixité du regard, la chaise démultipliée dans son immobilité, tout cela interroge le mouvement comme composante du monde moderne. L'immobilité de Dolio récuse le mouvement cinématique <Cf. Benjamin Lee Whorf, *Linguistique et anthropologie*, trad. C.Carme, Denoël-Gonthier, coll. Médiations, 1969, p.6.>.

L'idée recèle la possibilité de la coïncidence. On peut - par contre - dé-idéaliser l'objet. Dés-enligner, aligner pour détruire le point de vue, pour déstabiliser l'idée, pour mettre en évidence ce qui soustend la construction de la réalité de l'objet : gestes, tensions, etc. Dés-enligner pour mettre en évidence son occidentalité.

Comment sortir du point de vue universel ? Dans une expérience de dé-idéalisation. Les vibrations de l'éclat solaire fragmentent le champ de la vision. Voilà tout l'enchantement de Circé : la chaleur des Tropiques. Cette perte de perspective efface la frontière entre le possible et le réel, entre le « tout à fait » et le « un petit peu », l'« entièrement » et l'« à moitié », le « assez » et l'« insuffisant ». Entre ce que l'on présume et ce que l'on croit, entre ce qui semble être et ce qui est. Dans une délinquance contre l'ordre des choses

<< Je suis en train de me fondre, de me liquéfier, tout se liquéfie d'ailleurs, et je ne sais vraiment plus où est le Nord, le Sud, plus rien du tout. Il se peut même que j'aperçoive le paysage sans dessus dessous, seulement on ne voit pas de paysage, mais des moucheron, des tigelles, des rais, et l'air qui tremble, un bourdonnement noyé dans son éclat. Toutefois, Sergio commence à m'inquiéter. Ce matin, au petit déjeuner, il nous a de nouveau quelque peu étonnés - oui, car pénétrant dans la salle à manger, il a trouvé le moyen d'y pénétrer encore une fois. Il a pénétré pour ainsi dire de l'intérieur à l'intérieur, et alors seulement de l'intérieur à l'extérieur. Je continue à dire « pour ainsi dire », « d'une certaine manière », car tout cela n'existait que dans une certaine mesure, mais inutile de nier que le gaillard est en train de s'éloigner de tout lieu commun. Ses parents l'ont évidemment réprimandé, mais seulement dans une certaine mesure, car se concentrer est devenu impensable, et il y a encore cette sueur qui vous inonde et tout le reste s'étale en vagues de gélatine ... » Witold Gombrowicz, *Journal 1953-1956*, Christian Bourgois, 1981, p.191.>

La dé-idéalisation de l'objet consiste à en contester l'enlignement, la coïncidence, etc. de la mettre en demeure de subsister hors de son point de vue privilégié.

HERMINE L.

<Peter Gnass, 1987. Installation : 5 représentations de « HERMINE L. » : 1- pict. : le bateau à flot 2- pict. & graph. : en détresse, avec signaux SOS 3- pict. & archit. : coupe de la coque 4- pict. & nomin. : HERMINE L. 5- modèl. & graph. : une maquette en bois sur des sacs de sable entourée des 4 points cardinaux. >

La dérive des représentations, la propagation des signes.

La répétition dissout l'identité. La question de l'identité se pose de deux façons : - « Qui est HERMINE L. ? », et - « Où est HERMINE L. ? ».

Avec HERMINE L., il ne s'agit pas comme dans DOLIO de répéter l'objet pour déconstruire le schéma de la représentation qui le soustend. Les rapports topologiques entre objets réels se rapportent tout d'abord aux rapports sémantiques entre concepts acquis avec le langage <Notre conception de l'espace est soutenue par un usage du langage, ou - inversement - notre maniement de la grammaire suppose la « maîtrise d'une topologie implicite portant sur les connexions, les voisinages, les appartenances entre objets » René Thom, « La genèse de l'espace représentatif selon Piaget », in Liliane Lurçat, *Espace vécu et espace connu à l'école maternelle*, éd. ESF, 1982, p.168.>. Chercher à répondre à la question « Qu'est-ce que HERMINE L. ? », c'est chercher à donner une inscription graphique à HERMINE L.. On ne peut d'emblée « représenter » quelque chose, au sens de dessiner, peindre, etc., cette chose, on ne peut que « la propager » sur un support (feuille de dessin, tableau, ...). Ce n'est que petit à petit que la représentation visuelle s'affranchit des contraintes sémantiques et de leur topologie implicite, et que l'image visuelle se diversifie. Dans la répétition des formes de représentation, Peter Gnass joue le double déploiement du concept sur

le plan de la signification et sur le plan graphique, qui permet la propagation des signes, l'« échappée » ou la dérive de la représentation visuelle.

Nous essayons de maintenir l'identité malgré la dérive. Nous y parviendrons à condition de ne pas tenter de contrôler cette dérive, de ne pas l'ordonner pour y asseoir l'identité. Le monde mouvant, la dérive, c'est la mer comme espace, c'est le temps, c'est l'usure des matériaux. C'est le parcours qui ne conduit pas seulement le bateau d'un point à un autre, mais qui le conduit du début à la fin. On voit HERMINE L. se superposer à elle-même jusqu'au naufrage, dans une répétition qui abolit les termes.

Le temps

Avant de dé-construire l'espace, Peter Gnass travaillait sur le temps. Le temps est sans termes, au double sens du mot, c'est -à-dire 1- sans la limite d'un temps qui inaugure les autres (le premier terme) et d'un autre qui les clôt (le dernier terme) : « Maintenant n'est plus dissous, classé, catalogué » <Peter Gnass, *Progressions*, 1977.>; 2- et aussi le temps est sans mots : le temps n'est pas dis-cours. Le temps flue sans heurts, sans moments-butées. Peter Gnass développe une conception du temps bi-dimensionnelle : au moment 1 je vois A, au moment 2 qui lui succède latéralement (disons - dans le sens de la lecture 1, 2, ...) je vois B. Mais je vois encore quelque chose de A en B, c'est-à-dire qu'il y a un dé-boîtement de A derrière B : la fuite du temps est perpendiculaire. Le passé se perd dans la profondeur de l'objet. Dans chaque instant il y a le passé dont il ne peut être « coupé ». Le temps est sans termes, ou plutôt le temps est ce dans quoi se produit quelque chose d'indéfini.

En effet, la représentation présuppose le temps, plus que cela, elle participe à une certaine structure du temps. Travailler la représentation, c'est échapper à une certaine détermination du temps. Les réflexions de C.S. Peirce sur nos facultés mentales l'ont amené à supposer un continuum représentationnel <Charles Sanders Peirce, « Questions concerning certain faculties », 1868, in C.S. Peirce, *Selected Writings*, P.P. Wiener (ed.), Dover, 1958, p.24. Cf. aussi « The Law of Mind », 1892-93, in *The Philosophy of Peirce. Selected Writings*, J. Buchler (ed.), London, Routledge & Kegan Paul, 1956, p.339-353.> dans lequel les idées ont le pouvoir de se « propager » (to spread) les unes dans les autres, de subsister infinitésimalement dans celles qui suivent et de composer - pour une part infime - notre vie mentale. C'est le mouvement même de la représentation que d'aller de l'avant, que de permettre l'échappée hors d'un monde où tout serait actualisé, achevé, définitif. Le naufrage d'HERMINE L. c'est l'impossibilité d'échapper à ce monde du définitif, le fait que son destin soit déjà scellé.

Il n'y a pas de terme au temps. Toutes choses flottent dans une atemporalité radicale, dans le mouvement incessant des formes qui accuse leur précarité. Donc, pas de terme, mais la foudre (keraunos) qui ne ponctue rien, qui est l'impulsion de toutes les propagations (navigations) sur la surface << La foudre gouverne toutes choses par le moyen de toutes choses; elle gouverne les contraires par le moyen de leurs contraires, de même qu'en faisant tourner, à l'arrière du vaisseau, le gouvernail d'un certain côté,

on fait tourner l'avant du côté opposé. [...] La mer est le lest du vaisseau, la grande masse stabilisante. Mais l'impulsion part du keraunos, est le keraunos lui-même, dans son acte de gouverner. » Marcel Conche, in Héraclite, *Fragments*, puf, coll. Épiméthée, 1986, p.303 et 305. Commentaire frag.87 (64 Diels-Kranz).> C'est pourquoi on attend une foudre qui frappera en tous lieux simultanément. Plutôt attendre cette « obliquité » de chacun et évoquer comme dans Hermine L. la passion des hommes pour la mer, la passion d'attendre ce qui peut surgir d'inouï, de dé-routant des êtres humains.

Les réseaux

Dans les travaux plus récents de Peter Gnass, il semble encore que les objets ont pour destin de suivre des trajectoires tracées d'avance. En toutes circonstances, Hermine L. paraît emprunter des voies navigables et ne jamais les quitter. Mais ce n'est qu'une condition pour que nous puissions avoir conscience de ce que nous faisons. Il y a le caractère indescriptible de ce que nous pouvons vivre et il y a la vacillation de la raison qui se rend à l'évidence de ce que nous vivons. À cet égard, les échelles de mesure sont des garde-fous. Nous avons tout quadrillé, on ne peut perdre son chemin car on ne peut quitter le chemin. On ne voit les garde-fous que lorsqu'on a pris le « bord ». On peut sillonner le continent nord-américain de bord en bord, comme s'il était un océan d'asphalte et de béton, pour peu que l'on ne quitte jamais la route. Où la mégapolis a tissé sa toile, nous ne sommes que trépidations.

Le globe est entièrement quadrillé par des réseaux de transports et de télécommunications. Les océans sont cartographiés : à les sillonner en tous sens il ne nous reste en main que des « connaissances ». on ne retrouve pas toujours la présence du mouvant. Faire jouer le mouvant aujourd'hui : l'art. Disparition des identités, faillite du système de ressemblance. Résurgence du monde de sensibilité auquel nous avons substitué un monde de représentations. La sensibilité est alors toujours catastrophique.

Toute irruption de la nature dans un système rigide et clos est catastrophique. La foudre qui frappe le navire est certainement une des images les plus anciennes de cette irruption « Le timonier conduit à destination le navire qui relie les côtes et les destinées. Changeant de cap, il complique le tissu des relations maritimes dont la volonté des hommes couvre le monde pour y établir son gouvernement. Ce dessein est traversé par la foudre qui arrache au timonier le gouvernail et fait chavirer le bateau qui sombre. La déviation radicale de la chute croise les conduites planes. » Bollack Jean & Heinz Wismann, *Héraclite ou la séparation*, Minuit, 1972, p.215. Commentaire frag. 64 Diels-Kranz.>, et s'apparente à ce qui nous hante comme fulgurance du nucléaire dans l'ordre schizo-politique. D'une part il y a tout ce qui résulte du gouverner, du conduire, du commander, on devrait dire aussi du « cyberner ». D'autre part : l'apparition de la foudre. Il faut des garde-fous (de l'intérieur), pare-foudre (de l'extérieur): le système de défense stratégique, le quadrillage radar anti-missiles, l'échographie des océans, etc.

HF-124

<Peter Gnass, 1987.>.

De l'installation comme traité d'ontonautique

Uniformité du bleu, d'un bleu incolore. Le bleu de la mer est-il celui du ciel ? D'où viendrait-il autrement ?

Les objets sont projetés par le phare sur le mur. Ils sont tous bleu de phthalo : un bleu qui n'est qu'un noir d'où la lumière revient. Où se broie la couleur ? Le phare qui rayonne est aussi un observateur. Cette vision monoculaire chez l'homme est monstrueuse, le phare est un cyclope technologique. Celui qui regarde est aussi celui qui permet de s'orienter dans l'espace déployé par son champ de vision. En voyant les choses il les aveugle. Notre dispositif ne permet pas la rencontre de deux regards. Le point aveugle devient le repère visuel: c'est ce qu'on ne voit pas qui nous laisse la latitude d'un champ de vision.

La projection

Cette identité du voir et projeter est une constante du travail de Peter Gnass. À partir d'un point « donné » ou - le plus souvent - construit <À Créteil en 1980, il a érigé un monticule à cet effet. Cf. Peter Gnass, *Installation - Chantier interdit au public*, 1980, p.10.>, on peut effectuer la projection 1- lumineuse ou encore 2- peinte, d'une forme unitaire (un polygone par exemple) sur un environnement-support. Le point d'observation privilégié pour les trajets lumineux est aussi un point de projection pour le projeté-peint. Il faut rappeler aux modernes que le voir est un projeter, alors que les hommes du monde d'Ulysse découvraient que le projeter est un voir <Éclairer c'est voir : « Tout corps qui émet des rayons lumineux, même s'il est inanimé aux yeux des modernes, est doué de la faculté de vision ». Charles Mugler, *Les origines de la science grecque chez Homère : l'homme et l'univers physique*, Paris, Klincksieck, 1963, p.131-132.>.

Dès que l'on quitte notre point d'observation-projection privilégiée, la forme projetée-perçue 1- apparaît n'être que mirage, ou 2- est dé-structurée dans ce qui semble alors 3- un éclatement de la vision elle-même. Il faut accorder la plus grande importance à ce qui est désigné ici lorsqu'il est affirmé que « la vision éclate » <Pierre Restany, «Peter Gnass : De l'anamorphose à la métamorphose », in Peter Gnass, *Installation - Chantier interdit au public*, 1980, p.4.>. Car la vision semble exhaustive, la vision de chacun semble s'étendre « dans des directions innombrables, incalculables » <Peter Gnass, in F.Gascon & R. Lussier (dir.), *Repères*, Musée d'Art Contemporain, 1982, p.33.>, et pourtant à chaque fois la forme appartient à une vision particulière. Chacun croit être en mesure de tout voir et croit tout à la fois être le seul à occuper le point de vue qui permet de tout voir. Chacun croit occuper le « seul et unique point privilège » <Peter Gnass, Op.cit., p.33.> d'où il peut tout voir : mais cette extension de la vision est désastreuse << Perçu de tout autre angle, point, distance, hauteur, l'interprétation

pourrait prendre toutes les variations jusqu'au désordre, le chaos et la non compréhension complète, le désastre ». Peter Gnass, Op.cit., p.33.>.

La composante gestuelle des objets

L'acquisition de l'espace s'effectue à partir 1- d'objets fixes pris comme repères, puis 2- de la structuration d'un espace autour de ces objets << L'apparition du langage, avec la formation des concepts, présuppose, en un certain sens, la possibilité de détacher le schéma corporel du corps pour le projeter sur les objets, comme principe d'individuation ; tout objet, dès qu'il est conceptualisé (c'est-à-dire en fait, nommé), structure l'espace qui l'entoure : il apparaît comme le centre d'une carte locale dont les grandes polarités sont celles-mêmes du schéma corporel », René Thom, Préface à Liliane Lurçat, *L'enfant et l'espace, le rôle du corps*, Puf, 1976, p.11.>. Les cartes locales qui se forment autour des objets-phares se chevauchent, s'interpénètrent, entrent en conflit. La dernière étape du processus d'acquisition de l'espace construit une représentation globale de l'espace géométrique, mais les tensions entre les cartes locales subsistent. On peut installer l'« espace » ou montrer comment il s'installe, montrer comment on établit sur les objets un système de repérage par projection de notre schéma corporel, démontrer que l'espace représentatif est avant tout un espace sensori-moteur << [La] représentation globale de l'espace géométrique (..) peut être localement occultée, ou déformée par la carte locale liée à l'objet », R.Thom, Op.cit., p.13.>.

Dans HF-124, c'est l'objet-phare lui-même qui nous renvoie les facteurs posturaux qui composent - les objets usuels sur le mur en sont l'expression - sa carte locale. La transition de l'objet dans son aspect usuel à l'objet peint en bleu, puis à l'objet réduit à sa simple silhouette, ne rend pas compte de l'apparition du signe <Que l'on se rappelle l'erreur historique de J.M.G.Itard, dans son *Mémoire sur les premiers développements de Victor de l'Aveyron* de 1801.>.. La silhouette d'objet n'est pas un signe, c'est encore un objet qui peut être associé à d'autres objets sans les signifier. Les objets se trouvent ainsi mis à plat et déployés (projetés) sur une même surface (le mur) dans cette antériorité où ils n'ont pas encore trouvés le relief et le volume de leur signification. Cette surface de toutes les projections dans laquelle se résorbe le point de vue-projection c'est avant tout la surface de la mer.

L'incommensurable

Il semble que nous abordons le monde nautique avec l'interrogation de ce monde-ci. La mer, c'est l'immensité qui nous échappe à toujours vivre en société, elle est cette étendue qui nous échappe quand elle se recourbe à l'horizon : elle marque l'impossibilité d'occuper un point de vue à partir duquel il serait possible de gouverner les choses et d'embrasser la totalité de notre vie.

HF-124 apparaît comme une façon de poser la question : quels sont les ingrédients qui composent nos vies ? À voir les objets usuels sur le mur on se demande: comparer le quotidien de la vie en mer au quotidien d'un monde sédentaire ? Quels sont nos

repères usuels ? Il n'y a pas de point de vue qui embrasse l'ensemble de la vie, pourtant nous agissons comme si cela était possible.

Le monde de la mer dessine une surface qui échappe à toute assignation rectilinéaire. Sans fin, sans commencement, sans interruption : c'est à son retour que le voyageur apprend s'il est revenu au monde de la vie ou de la mort.

Le monde de la mer était aux hommes du temps d'Homère ce que le monde intersidéral représente pour nous. Ils sont tous deux la métaphore d'un monde mouvant, de la dérive de l'existence dans l'incommensurable, de l'art comme une des multiples formes d'attente de l'impossible.

Le monde de l'Odyssée : l'être humain exposé à des expériences que nous ne pouvons concevoir aujourd'hui qu'à très grande vitesse, sur des distances énormes, sur un espace mouvant qui ne le contient pas, où tout n'est que rayonnement et force. Relisons cette exhortation d'Ulysse dans l'Enfer de Dante, comme défi de l'incommensurable :

« O frères qui par cent mille périls avez atteint » leur dis-je « l'occident, nos sens gardent encore une heure brève de veille : n'allez point leur refuser l'expériment de ce monde sans peuples que l'on découvre en suivant le soleil. »
Dante. *Divine comédie*, Enfer, Chant XXVI, v.112-117, trad. A. Pézard, p.1050.