



PETER GNASS
couper/coller





PETER GNASS

couper/coller

Galerie de l'UQAM/
Musée régional de Rimouski





Produite par la Galerie de l'UQAM et le Musée régional de Rimouski, l'exposition *Peter Gnass. Couper/Coller* a été présentée à la Galerie de l'UQAM, à Montréal, du 22 octobre au 27 novembre 2004 et au Musée régional de Rimouski, à Rimouski, du 9 décembre 2004 au 6 mars 2005.

L'exposition et la publication ont été réalisées grâce au soutien financier de l'Université du Québec à Montréal, du Musée régional de Rimouski, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

Commissariat de l'exposition / Louise Déry et Jocelyne Fortin
 Direction de la publication / Louise Déry
 Coordinatrice de la publication / Audrey Genois
 Dépouillement des archives de Peter Gnass et compilation de la biobibliographie / Eve-Lyne Beaudry
 Auteurs / Eve-Lyne Beaudry, Louise Déry, Jocelyne Fortin, Patrice Loubier, Louise Poissant et Marcel Saint-Pierre
 Révision / Micheline Dussault
 Conception graphique / Marc-André Roy
 Impression / Intra-Média
 Typographies / Teuton Mager et Sabon Next

Les photographies sont de Peter Gnass, à l'exception de :
 Annie Paquette / p16, 18, 78-83, 88
 Gilles Saint-Pierre / p20-23, 90-91
 Musée d'art contemporain de Montréal / p38, 42, 45, 84-85
 Jean-François Tremblay / p86-87

Distribution
 ABC Livres d'art Canada
 372, rue Sainte-Catherine Ouest
 Montréal (Québec)
 H3B 1A2 CANADA
 Téléphone / (514) 871-0606
 Télécopieur / (514) 871-2112
 info@abcartbookscanada.com
 www.abcartbookscanada.com

Galerie de l'UQAM
 Case postale 8888, succursale Centre-Ville
 Montréal (Québec)
 H3C 3P8 CANADA
 Téléphone / (514) 987-8421
 Télécopieur / (514) 987-6897
 galerie@uqam.ca
 www.galerie.uqam.ca

Musée régional de Rimouski
 35, rue Saint-Germain Ouest
 Rimouski (Québec)
 G5L 4B4 CANADA
 Téléphone / (418) 724-2272
 Télécopieur / (418) 725-4433
 mrdrr@globetrotter.net
 www.museerimouski.qc.ca

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre / Peter Gnass : couper/coller

Catalogue d'une exposition tenue à la Galerie de l'UQAM, Montréal, du 22 oct. au 27 nov. 2004 et au Musée régional de Rimouski du 9 déc. 2004 au 6 mars 2005.

Comprend des réf. bibliogr.
 Publ. en collab. avec : Musée régional de Rimouski.

ISBN 2-920325-87-6

I. Gnass, Peter, 1936- - Expositions.
 I. Beaudry, Eve-Lyne, 1978- . II. Déry, Louise, 1955- .
 III. Fortin, Jocelyne, 1964- . IV. Gnass, Peter, 1936- .
 V. Galerie UQAM. VI. Musée régional de Rimouski.

N6549.G62A4 2004 709'.2 C2004-941235-3

Tous droits réservés – Imprimé au Canada
 © Peter Gnass, les auteurs, la Galerie de l'UQAM et le Musée régional de Rimouski
 Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Québec, 2004
 Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Canada, 2004

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements / p6
 Préfaces / p8

Textes /
 Louise Déry / p10
 Jocelyne Fortin / p16
 Marcel Saint-Pierre / p24
 Louise Poissant / p38
 Patrice Loubier / p46
 Eve-lyne Beaudry / p52

Œuvres exposées / p58

Biobibliographie / p98
 Liste des figures / p124
 Biographies des auteurs / p126



Peter Gnass

Remerciements

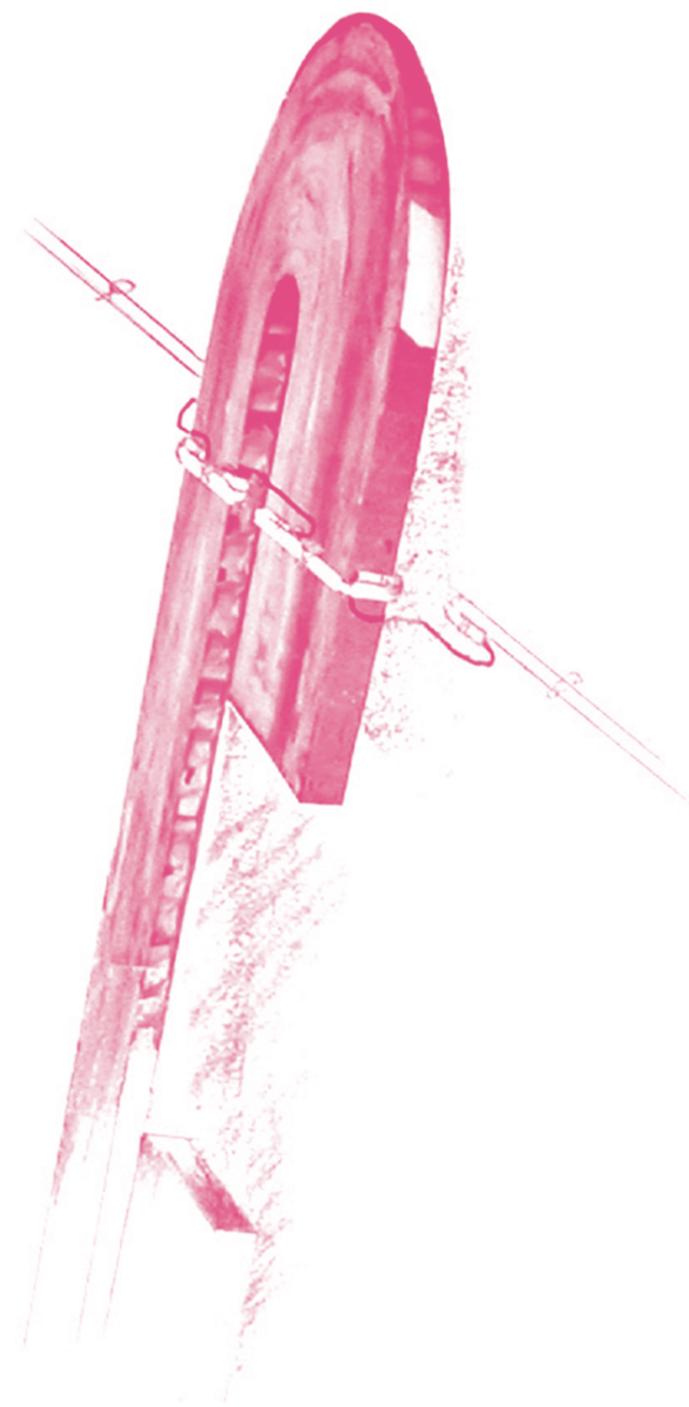
C'est avec enthousiasme que je remercie les commissaires, madame Louise Déry et son équipe de la Galerie de l'UQAM, ainsi que madame Jocelyne Fortin, monsieur Carl Johnson et le Musée régional de Rimouski pour leur confiance et leur appui à la réalisation du projet *Couper/Coller*.

Je remercie vivement, outre les deux commissaires, les autres auteurs, mesdames Louise Poissant et Eve-Lyne Beaudry et messieurs Patrice Loubier et Marcel Saint-Pierre, pour leur curiosité et leur perspicacité à dégager si adroitement certains aspects de ma pratique.

J'aimerais exprimer en particulier ma gratitude à Eve-Lyne Beaudry qui a consacré un temps incalculable à dépouiller mes cartons de dossiers, photos, documents et coupures de presse afin de constituer la biobibliographie du catalogue. Merci aussi à Audrey Genois qui a su si bien la seconder.

Il m'aurait été très difficile de réaliser ce projet d'exposition sans l'appui et la générosité amicale de messieurs Bernard Lamarre, Pierre Bourgault et son Centre aicole de Saint-Jean-Port-Joli, Roberto Pellegrinuzzi, Pierre Bourgie, André Fournelle et Gérard Souvay.

Finalement, je remercie tout particulièrement Sylvie Guimont pour sa présence et son indéfectible soutien, de même que toutes celles et ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de l'exposition et du catalogue qui l'accompagne.



La préparation de l'exposition Peter Gnass a été l'occasion de plusieurs collaborations importantes et enrichissantes. Avec l'artiste tout d'abord qui, nous offrant un très large accès à ses archives, a permis que s'élabore pour la première fois un impressionnant travail de compilation sur l'ensemble de sa démarche artistique. Avec plusieurs collègues qui nous ont offert une expertise inestimable en appui à la mise en œuvre du catalogue : Louise Poissant, Patrice Loubier, Marcel Saint-Pierre et Eve-Lyne Beaudry. Finalement, avec notre coproducteur, le Musée régional de Rimouski, en particulier Carl Johnson et Jocelyne Fortin, dont l'implication et la complicité auront permis d'optimiser tous les aspects de l'organisation de l'exposition et de la publication qui l'accompagne.

Exposer le travail de Peter Gnass permet non seulement d'entrer dans un univers de recherche personnelle extrêmement fertile, mais également d'entrouvrir autrement certains pans de l'art des trois dernières décennies. Chose étonnante, l'œuvre de cet artiste, incontournable lors de plusieurs moments clés de l'art québécois, n'avait pas encore connu jusqu'à maintenant une mise en perspective ouverte et ambitieuse. Nous croyons avoir relevé une partie de ce défi, espérant que le fruit de nos efforts conjoints motivera d'autres chercheurs, muséologues, historiens de l'art et diffuseurs à explorer des aspects spécifiques de son œuvre.

Je remercie Peter Gnass de sa collaboration si précieuse durant toute la préparation de l'exposition et surtout, d'avoir créé *C. for CUT*, une œuvre inédite qu'il a réalisée spécialement pour la Galerie de l'UQAM et le Musée régional de Rimouski. Son énergie, son enthousiasme et surtout sa propension à relancer sans cesse les enjeux de sa recherche pour mieux nous l'expliquer ont été une source d'inspiration ininterrompue. Notre petite équipe de travail a grandement profité de ses visites à la Galerie, tous curieux que nous étions de le voir ouvrir ses cartables de dessins avec de nouvelles trouvailles.

J'exprime à ma jeune collègue Eve-Lyne Beaudry toute ma gratitude pour son investissement exceptionnel dans le cadre de ses stages de muséologie à la Galerie. Elle a dépouillé avec minutie les archives de l'artiste, établi une biobibliographie des plus complètes sur son œuvre et s'est intéressée, dans un essai qui figure ici, à l'engagement social de Peter Gnass.

Je suis très reconnaissante envers les autres auteurs du catalogue, Louise Poissant, Patrice Loubier, Marcel Saint-Pierre et Jocelyne Fortin, de leur contribution à une meilleure connaissance de l'artiste. Je remercie tous les collaborateurs qui ont rendu possible cette nouvelle exposition monographique de la Galerie de l'UQAM, en particulier le concepteur Marc-André Roy pour la réalisation graphique du catalogue, et le personnel de la Galerie, tout spécialement Audrey Genois qui en a coordonné la production. Finalement, je souligne à nouveau la participation financière du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec qui appuient ici notre volonté de diffusion des arts visuels québécois et canadiens.

Consacrer une exposition individuelle mettant en valeur trois corpus importants de la recherche de Peter Gnass, voilà une responsabilité que le Musée régional de Rimouski a choisi d'assumer en réponse à l'initiative de Louise Déry, de la Galerie de l'UQAM, qui nous a proposé cette aventure de mise en valeur d'un art de l'analyse, du regard et de la perception. Cette coproduction permet ainsi de réunir le travail de deux commissaires, Louise Déry et Jocelyne Fortin, et d'un artiste au long parcours.

Peter Gnass est un artiste qui a marqué l'histoire de l'art du Québec par une volonté d'hybridation de l'art et l'utilisation de matériaux nouveaux. Si aujourd'hui, le principe d'un art puisant ses forces dans le quotidien, la vie citoyenne ou le lieu non spécialisé est monnaie courante, c'est surtout en raison des avancées que les artistes de la génération de Gnass ont réalisées à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Peter Gnass a participé activement au renouveau des disciplines et à l'éclatement des frontières entre peinture, sculpture, dessin et autres arts dits traditionnels.

Élaborée sans prétention rétrospective, l'exposition *Peter Gnass. Couper/Coller* regroupe cependant des œuvres produites entre 1971 et 2004. Des *Topologs* aux *Progressions* et aux *Projections*, les œuvres sélectionnées retracent un parcours axé sur la lumière, la réalité physique et une réalité conceptuelle. L'artiste poursuit également son cheminement en créant une nouvelle œuvre adaptée spécifiquement à chacun des deux lieux de présentation. Cela témoigne de sa volonté de revisiter ses réalisations antérieures et de relancer cette expérience par des œuvres récentes. Pour le Musée régional de Rimouski, cette exposition est également le contexte de la présentation d'une sélection d'œuvres sur papier de l'artiste issues de notre collection.

L'exposition et la publication qui l'accompagne contribuent à une meilleure connaissance de la démarche artistique de Gnass par le travail des commissaires, mais également par celui des auteurs qui ont rédigé les textes du catalogue.

Je voudrais donc remercier Peter Gnass d'avoir accepté cette invitation, de même que Louise Déry, qui, dans sa fonction de directrice de la Galerie de l'UQAM et de co-commissaire de l'exposition, a exprimé la volonté de s'associer au Musée régional de Rimouski, d'autant plus qu'elle en a dirigé les destinées de 1986 à 1987. Mes remerciements vont aussi à Jocelyne Fortin, qui agit dans ce projet comme co-commissaire, pour son engagement constant à l'égard du développement et de la mise en valeur de notre collection, mais aussi envers l'appréciation de l'art contemporain. Il m'importe également de saluer la contribution éclairante des auteurs des textes de cette publication. Leur analyse vient rehausser et compléter la portée du regard des deux commissaires.

Enfin, ce projet n'aurait pu se réaliser sans l'appui financier spécifique du Conseil des Arts du Canada qui soutient financièrement le Musée depuis nombre d'années. Nos remerciements vont également au ministère de la Culture et des Communications du Québec et à la Ville de Rimouski.



Louise Déry

Peter Gnass Emporte-pièce



1 Pierre Restany a qualifié Peter Gnass « d'artiste du mirage », dans « Peter Gnass : de l'anamorphose à la métamorphose », *Peter Gnass. Installation – Chantier interdit au public*, Paris, Centre culturel canadien, 1980, p. 7.

L'installation de Peter Gnass, conçue et réalisée pour la Galerie de l'UQAM et le Musée régional de Rimouski, incarne l'image même du travail de l'artiste qui propose, depuis nombre d'années, différents gestes et propositions, de la main et de la pensée, fabriqués ou projetés. Revenant sans cesse sur ses pas, 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. Parler d'invention s'impose à son sujet quand il s'agit de décrypter le travail de cet artiste géomètre¹, à l'œuvre et en œuvre dans le site, à l'assaut de l'espace et de la perspective illusionniste, en appui sur la ligne du réel mais agissant dans le théâtre de l'image, avec ce qu'elle instaure d'ombre et de lumière. Ainsi, la proposition *C for CUT*, 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, dans le but de favoriser une possible re-connaissance du lieu (p61-77).

Peter Gnass appartient à cette génération d'artistes qui s'est montrée mobilisée autour de pratiques cherchant à intervenir autrement sur le concept d'espace, afin d'en renouveler la perception. 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 Gnass sonde essentiellement les potentialités de représentation de l'espace. Sa démarche s'est développée suivant plusieurs grands enjeux que l'on repère plus lisiblement aujourd'hui et qui relèvent d'un commentaire sur l'architecture et sur l'environnement, d'un attachement au *genius loci* et aux caractéristiques spécifiques des lieux d'intervention, d'un recours fréquent à des matériaux et ressources trouvés sur le site et, d'une façon tout à fait remarquable dans son cas, d'une pratique active et très fertile du dessin comme moyen d'élaboration de la pensée. Comme plusieurs de ses contemporains, il a créé de nombreuses installations à l'existence ambivalente, prises entre un état d'inachèvement ou de chantier et un contexte de destruction en cours ou de vestige. Cette ambivalence aura probablement favorisé une certaine propension à produire des réalisations éphémères pouvant être rééditées dans des espaces autres où elles sont appelées à connaître une transformation relative.

Quiconque cherche à saisir les principaux ressorts de l'imagination propres à Peter Gnass constatera aussitôt l'avantage qu'ont pu constituer les aptitudes particulières de cet artiste féru de géométrie et de connaissances pratiques en matière d'ingénierie. Son environnement familial aura très vraisemblablement joué un rôle capital en ce sens en raison de liens étroits avec un père ingénieur, concepteur d'avions, et d'une enfance passée à construire, avec ses frères, des ponts, des trains, des bateaux, etc. Même chose pour son intérêt pour les phénomènes optiques et la décomposition de la lumière qui très tôt, joue un rôle dans l'élaboration de sa démarche. Bref, Peter Gnass expérimente l'espace avec tous les moyens possibles, en particulier la photographie qui intervient substantiellement dans le réglage de ses projets en rendant plus manifestes le contour des formes, la structure des lieux et la profondeur des volumes. Le repérage photographique dans le contexte de chaque intervention permet à l'artiste d'esquisser visuellement ses idées ; la photographie est manipulée, surlignée graphiquement, rehaussée de couleur, mais également projetée dans l'espace de travail. Plus récemment, l'enregistrement vidéographique lui a également ouvert de nouvelles possibilités de repérage et de découpage de l'espace.

Peter Gnass intervient dans des lieux extérieurs ou intérieurs et réalise ses projets en fonction de supports tridimensionnels déjà existants ou qu'il construit lui-même. Ses dispositifs, éphémères, adaptables ou permanents, reposent sur la projection d'une figure géométrique – un polygone – qu'il dessine ou peint sur ces supports, ou qu'il trace au moyen de la lumière en faisant usage de tubes de néon. Pour ce faire, il pense doublement les paramètres de ses interventions dans le lieu d'exposition. D'un côté, il appréhende les facteurs préexistants qui ne manqueront pas de conditionner l'œuvre : éprouver la résonance physique et matérielle de l'espace, expérimenter les manières d'y circuler, repérer les tensions géométriques et les composantes architectoniques prédominantes. De l'autre, il se mobilise pour envisager la position idéale du spectateur dans cet environnement et s'engage dans l'identification des points de lecture à privilégier. Peter Gnass visite le lieu d'intervention comme s'il en était le premier spectateur, ce qui détermine une large part des mécanismes de l'œuvre à venir. L'artiste est à la fois concepteur et observateur de ce qui est appelé à se produire, deux attitudes qui prennent alternativement le relais afin de définir et de générer les vecteurs d'intervention. Au bout du compte, il ne s'agit pas tant de métamorphoser l'espace réel que d'aiguiser la perception que nous en avons.

En effet, Peter Gnass instrumentalise la décomposition de l'espace tridimensionnel en de multiples facettes et envisage du même coup le seul point de lecture – le point d'anamorphose – d'où s'avère possible la saisie entière de la figure polygonale qu'il cherche à déployer sur l'espace devenu écran. Il parle de ce phénomène perceptuel comme d'un effet d'aplatissement ou de condensation de la troisième dimension dont il facilite le décodage en la rendant momentanément inopérante pour tout observateur situé à un point précis. « Cet espace aplati est composé d'une multitude de formes peintes ou identifiées en profondeur et n'est visible par le spectateur que d'un seul point de vue. Tout autre point d'observation possible révèle, explique-t-il, la décomposition, l'éclatement de l'espace plat artificiellement créé et fait découvrir la complexité de l'ensemble des surfaces nécessaires afin d'obtenir le phénomène visuel voulu². » De fait, Peter Gnass déplie l'espace tridimensionnel – son véritable support – comme on déplie une feuille de papier, permettant ainsi d'en distinguer, à travers l'acte de perception, l'ossature structurante laissée en palimpseste. « En dehors du point d'anamorphose, expliquait en 1980 Pierre Restany

² Tiré d'un texte de l'artiste, signé et daté de janvier 1984, rédigé pour la présentation de son projet au symposium *Rendez-vous international sculpture 84*, Saint-Jean-Port-Joli, Québec, 1984. Source : archives de Peter Gnass.

³ Pierre Restany, *op. cit.*, p. 4.

⁴ Louise Poissant, *Peter Gnass. Réalité – fiction/Reality – Fiction*, Montréal, Optica, 1983, p. 7.

lors d'une exposition de l'artiste au Centre culturel canadien à Paris, la vision éclate, le polygone de couleur projeté-peint se déstructure, métamorphosant chaque surface qu'il affecte³. » Dans les faits, il ne s'agit pas véritablement d'anamorphose au sens où on qualifie une image déformée par un changement ou une distorsion de l'échelle entre ses deux axes, comme par exemple lorsqu'elle est réfléchie par un miroir courbe. C'est du moins ce qu'a soulevé Louise Poissant en attirant l'attention, à propos de la fragmentation de la figure, sur le fait que les transformations de l'image, produites par un déplacement même léger de l'angle de vue, y font quand même penser⁴.

Ce type d'instrumentalisation appliqué à la Galerie de l'UQAM (et de manière très similaire au Musée régional de Rimouski) met immédiatement en relief le vaste rectangle de l'espace et son découpage en deux trames distinctes : celle des colonnes de béton qui répartissent le volume en trois zones et celle du plafond qui présente un découpage en trois caissons ne se trouvant pas en correspondance avec le plan au sol. Tout habitué de la Galerie reconnaîtra que c'est toutefois la présence massive des colonnes qui caractérise particulièrement cet espace d'exposition, même s'il ne s'agit en aucun cas d'une singularité absolue si l'on pense aux très nombreux lieux de diffusion de l'art contemporain installés depuis une trentaine d'années dans des bâtiments rénovés, aux espaces vastes et ouverts mais dotés de colonnes de fer ou de béton. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Peter Gnass, dans le contexte de ce projet pour la Galerie de l'UQAM, ait littéralement buté sur les colonnes et enclenché son projet à partir d'elles.

Comme dans plusieurs projets antérieurs, Peter Gnass souhaite, à l'UQAM et à Rimouski, surligner une forme dans l'architecture du lieu. Il se prend au jeu ici de façon doublement innovante : d'une part et pour la première fois, il entame, entrave, voire entaille la structure même de l'édifice à l'endroit touché par la projection ; d'autre part, il renvoie à l'écriture en inscrivant dans le lieu des lettres de l'alphabet et des mots, ce qui constitue aussi un trait inédit. Dans l'action même de découper un fragment de colonne dont le fût a été préalablement doublé avec un revêtement de béton et de bois, Peter Gnass désigne son geste : *C for CUT*. L'œuvre naît d'une mise en évidence de la colonne entaillée, de la forme ainsi créée en négatif, du détail architectonique qui échoit au sol, et surtout des lettres du mot CUT, ramenées à des proportions monumentales et percutant de façon aléatoire le mur situé dans l'axe de la découpe, s'y enfonçant, s'aplatissant contre lui. En entrant dans le périmètre de la Galerie, le visiteur ne découvre pas d'emblée ce stratagème. Son attention est d'abord captée par un ensemble de documents qui, épinglés sur le mur faisant face à l'entrée, restituent une certaine idée de l'atelier conceptuel de Peter Gnass : des dessins et esquisses, des photographies de maquettes, des calculs de vecteurs, etc. Là se trouve suggérée une bonne part du processus d'élaboration de *C for CUT*. En se retournant, le visiteur est maintenant dans l'axe exact du point d'anamorphose. En s'avançant vers l'imposante séquence alphabétique qui rivalise d'échelle avec la colonne de béton entaillée, il trouve le point d'arrêt où tout se joue. Une chaîne d'effets s'ensuit, entre la découpe, la jonction, l'adhérence, l'étalement et le retrait, ayant tous à voir avec une double lecture du lieu : visuelle et mentale.

Peter Gnass s'attache aux volumes sculpturaux et architecturaux d'une manière qui rompt avec les concepts de la sculpture traditionnelle. Il mise sur une relative perception anamorphique pour pointer les caractéristiques de l'espace tridimensionnel en le ramenant de façon momentanée et unitaire à un effet de planéité. Lorsque cette



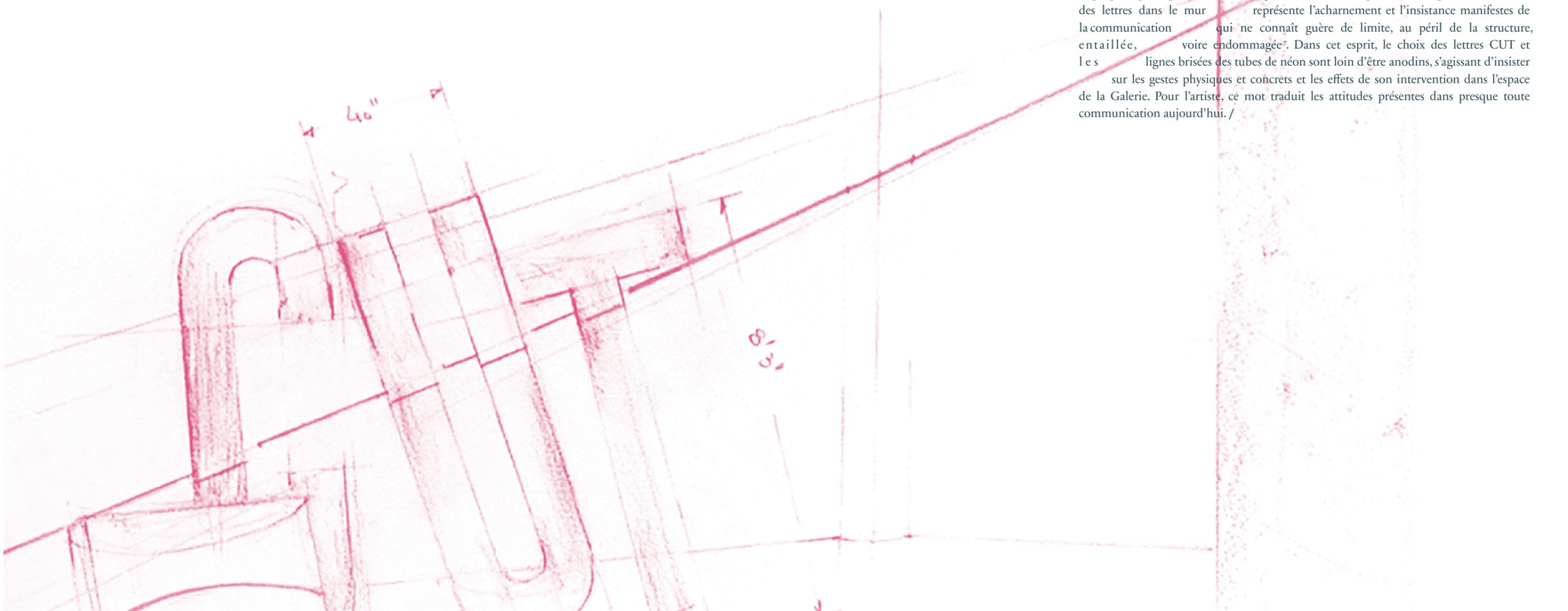
5 Josée Bélisle a signalé cette idée de la réflexion sur le champ spatial et l'espace perspectiviste dans sa confrontation avec la peinture et la sculpture. *Repères. Art actuel du Québec/Quebec Art Now*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1982, p. 41.

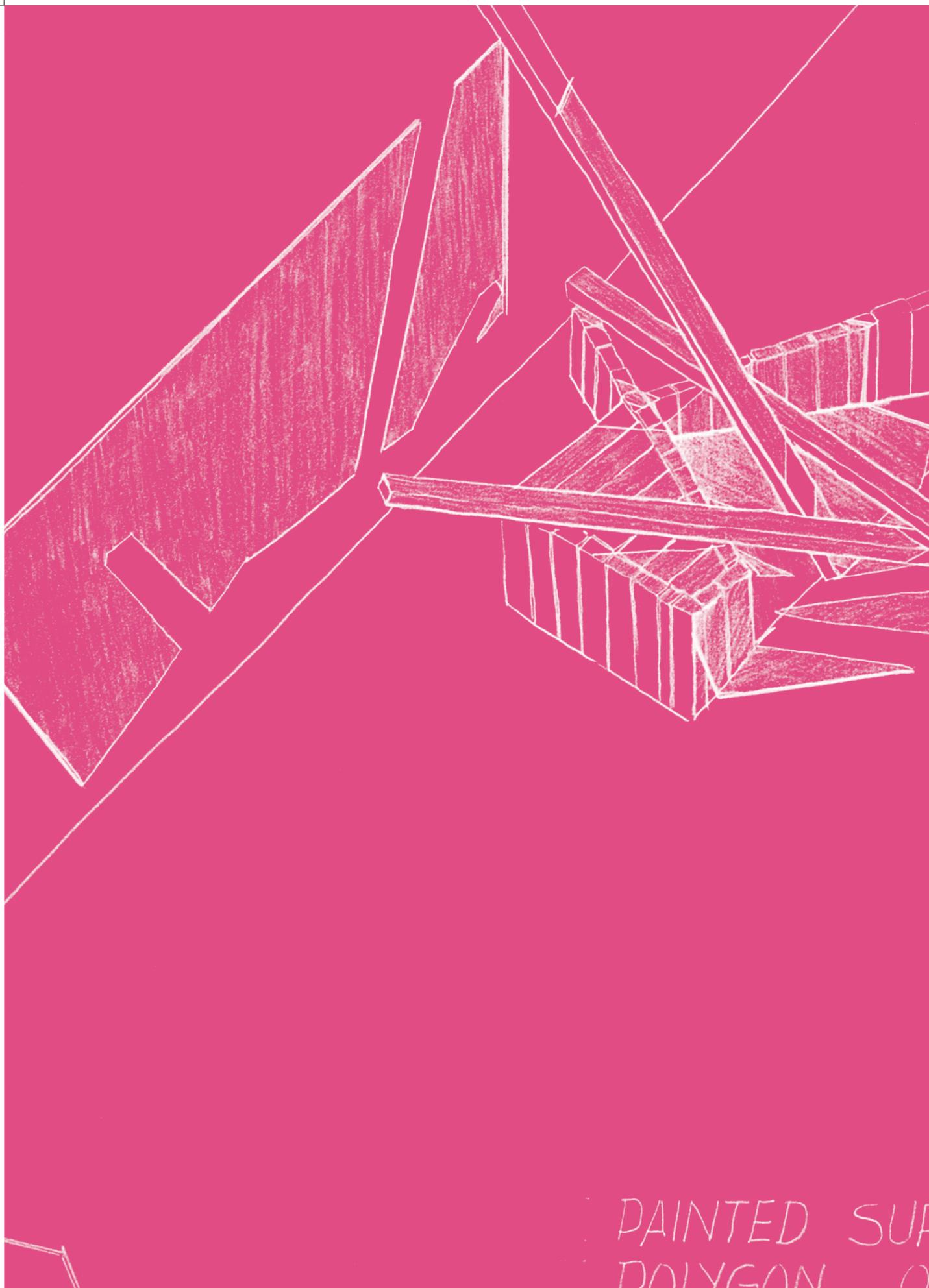
6 Tiré d'un texte de l'artiste rédigé en 2003 à l'occasion d'une demande de bourse infructueuse au Conseil des Arts du Canada.

7 *Idem.*

planéité bascule, dès que l'on dévie du point de fuite établi par le système anamorphique, le volume se recompose. Or ce volume, à la fois sculptural et architectural, n'apparaît que dans sa collision avec le dessin et la couleur, qu'elle soit peinte ou produite par des tubes de néon⁵. Cette attitude exemplifie une tentative de fusion des disciplines comme résultat d'une quête qui, depuis le début du vingtième siècle, aura marqué un certain idéal de l'art.

Pourtant, le concept à l'œuvre dans tout le parcours de Peter Gnass et ce, depuis plus de vingt-cinq ans, vise l'expression métaphorique des différents aspects de la compréhension du monde de la communication. « Mes recherches, dit-il, portent sur différents points de vue telles la parfaite communication et la rencontre des parcelles multiples qui forment le polygone intégral, une situation difficile à atteindre. Nous avons ensuite des points de vue différents, de la droite, de la gauche et une multitude d'autres points de vision, de vues et d'opinions à découvrir. Il y a aussi des situations qui mènent directement à la non-communication⁶. » À propos spécifiquement de *C for CUT*, l'artiste exprime le fait que l'enfoncement des lettres dans le mur représente l'acharnement et l'insistance manifestes de la communication qui ne connaît guère de limite, au péril de la structure, entaillée, voire endommagée⁷. Dans cet esprit, le choix des lettres CUT et les lignes brisées des tubes de néon sont loin d'être anodins, s'agissant d'insister sur les gestes physiques et concrets et les effets de son intervention dans l'espace de la Galerie. Pour l'artiste, ce mot traduit les attitudes présentes dans presque toute communication aujourd'hui. /





Jocelyne Fortin

L'espace comme terrain de perspective

Point de fuite, réseau linéaire et virtualité formelle constituent des éléments incontournables dans l'art de Peter Gnass dès la fin des années 1970. Dessins, peintures, photographies, sculptures et installations révèlent l'intérêt de l'artiste pour l'espace comme lieu de rapports entre divers points de vue. Dans le cadre de l'exposition *Peter Gnass. Couper/Coller*, plusieurs œuvres appartenant à l'approche des *Progressions* témoignent de cette période charnière et transitoire, faisant le lien entre le travail portant sur les *Topologs* et l'accomplissement des *Projections*. Quelques photographies récentes confirment que la fascination de Peter Gnass pour l'exploration de la *progression* est toujours effective, bien que la majorité des propositions artistiques abordant cette problématique se situent entre 1975 et 1980. Cette recherche se distingue par une analyse presque scientifique de la spatialité et la multiplicité des possibilités qu'ouvre la perspective dans l'élaboration de ses œuvres.

Résolument abstrait, à la limite des frontières artistiques et scientifiques, le travail de Peter Gnass est dépouillé de discours anecdotique ou symbolique et se consacre au langage visuel, ainsi qu'à l'expérience de la perception. L'espace constitue le matériau de base, l'illusion d'optique en devient le motif, la perspective le moyen, le point de vue l'expérience. Par ses caractéristiques visuelles, la recherche de Gnass s'adresse d'abord à l'intellect en sollicitant la logique, l'analyse, l'esprit de déduction et la mémoire. Semblables à un jeu, les œuvres se révèlent telles des énigmes à résoudre. La dimension esthétique prend sa force par le vécu émotif de l'exploration et de la découverte. De la résolution de problème résulte un désir de communion avec l'œuvre, puis d'appropriation de celle-ci par le regardeur. Dans les *Progressions*, la contemplation se veut expérimentation intellectuelle, mais aussi physique, puisque le déplacement du spectateur est nécessaire à l'observation des différents points de vue qui animent les sculptures de l'artiste.

L'organisation spatiale et plus particulièrement la géométrie constituent la pierre angulaire des *Progressions*. La transposition de la troisième dimension par la perspective ou l'annulation de l'effet visuel de profondeur de champ demeurent des préoccupations constantes dans ces œuvres. La structuration de la composition se précise selon un concept déterminant la relation, le point de vue et l'impact des éléments formels, afin de créer l'illusion de la surface et/ou du volume, du proche et/ou du lointain. L'espace est régi par un système complexe de relations linéaires où le langage visuel semble établir la frontière entre le réel et le leurre.

LA QUÊTE DE L'INFINI

En s'intéressant aux réseaux linéaires, Peter Gnass découvre une expressivité rationnelle dont la dynamique ouvre sur de nombreuses possibilités formelles. Dans les dessins de la série des *Progressions*, la perspective se caractérise par deux ou trois points de fuite positionnés sur des droites parallèles d'où jaillissent plusieurs lignes formant des faisceaux opposés. Le terme *progression* indique ici une « suite ininterrompue graduelle [...] correspondant à un développement¹. » Cette suite de lignes se développe grâce à une croissance graduelle et continue répondant aux règles de la perspective. La série de dessins non titrés (1975-1976, p88) de la collection du Musée régional de Rimouski (MrR) montre une organisation spatiale, dont le cadre est circonscrit de gauche à droite ou de haut en bas par des points de fuite. La surface de papier devient support au dessin. La structuration de l'espace est délimitée par les faisceaux et pourrait se prolonger à l'extérieur du champ de l'œuvre si l'artiste le souhaitait.

Le plan originel, telle une « [...] surface matérielle appelée à porter l'œuvre [...] »², évolue grâce à l'établissement d'une structure codée et normative de l'espace. La perspective n'est pas utilisée dans ces œuvres pour donner l'illusion d'une profondeur, mais plutôt pour créer un effet de continuité. L'expérience spatiale est déterminée par l'artiste et exige la définition de droites parallèles équidistantes et d'un nombre défini de points de fuite d'où partent des lignes de perspective. Ce réseau linéaire tisse une grille complexe par la rencontre des faisceaux. La superposition des lignes de perspective et des droites parallèles produit des points de jonction. Des segments relient certains points entre eux et dessinent une suite de lignes brisées constituant une forme linéaire globale, dont les contours sont ouverts. À l'intérieur de cet ensemble est regroupée une variété de figures géométriques ouvertes ou fermées, selon qu'elles sont circonscrites ou non par une ligne contour continue ou se refermant sur elle-même.

Dans les dessins de cette série, l'artiste tente de découvrir l'imperceptible au-delà de l'organisation spatiale et du raisonnement mathématique. Le résultat de l'expérience donne lieu à une composition aérienne transmettant l'impression qu'un mouvement d'animation pourrait aviver les successions de lignes brisées qui semblent pouvoir se prolonger indéfiniment. La continuité devient séquence logique, répondant aux règles d'un système linéaire à la fois complexe et ludique, puisque Peter Gnass en fixe les paramètres : « Sans commencement ni fin – tout entre les deux prend forme – toute forme, instantanément, sans conscience du moment. Forme, volume se groupent en mouvement incessant, séparés ou en symbiose, avec ou sans système. Fixés dans le temps passé, progressant vers un futur d'atteinte impossible, en glissement rapide ou en mouvement lent³. »

La notion de durée est présentée par Gnass, dans les *Progressions*, comme une ligne pouvant dévier de sa trajectoire et se développer interminablement. Néanmoins, l'artiste fixe un point de vue qu'il impose au regardeur. Entre deux lignes angulaires, un « espace-temps » prend place et instaure un moment d'attente, tel un intervalle nécessaire à la réflexion, puis au développement de la composition. Ce temps d'arrêt, l'artiste le conçoit comme étant relié par sa proximité aux formes ouvertes et fermées subséquentes.

¹ *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1996, p. 1794.

² Wassaly, Kandinsky. *Point, Ligne, Plan. Écrits complets*, Paris, Denoël/Gonthier, t. 2, 1926, p. 157.

³ Tiré du catalogue *Progressions*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1977, p. 4.

⁴ Nycole Paquin, *L'objet-peinture : pour une théorie de la réception*, LaSalle, Éditions Hurtubise HMH, 1990, p. 71.

Polydirectionnelles, les lignes brisées se différencient du système perceptif par un tracé plus gras et foncé. La transposition bidimensionnelle de cette représentation abstraite dans l'espace marque l'évolution de la ligne au volume. En se matérialisant, le schéma linéaire devient sculpture et habite l'espace réel.

L'étroite relation existant entre les dessins des *Progressions* et les sculptures se manifeste dans plusieurs œuvres tridimensionnelles. Peter Gnass y concrétise la forme linéaire globale, issue de ses études bidimensionnelles (p89). Tel un dessin spatial, le tracé, mince, net et froid du volume donne lieu à une configuration aérienne et ouverte. Les segments s'enchaînent en formant un ensemble de trajectoires angulaires, dont la profondeur semble plus restreinte que dans les dessins. À la structure sont parfois ajoutés des fils tendus suggérant les lignes de perspective. La composition des sculptures de cette époque, de même que l'utilisation fréquente du plexiglas et du néon, remémore l'esthétique et le style des années 1970. La transparence de ces matériaux apporte une légèreté à la masse, l'œuvre en devient presque immatérielle et rappelle une certaine parenté avec les *Topologs*, par la réflexion de la lumière.

LE PANORAMA-PEINTURE

Il est essentiel de souligner que l'étude des *Progressions* se présente différemment dans les tableaux de Peter Gnass. Ces œuvres, moins didactiques et explicites en ce qui concerne la perspective, semblent montrer un détail d'une esquisse où les lignes et les formes se chevauchent et se répondent. Une tension presque palpable se poursuit hors des limites du champ de l'œuvre. Le plan constitue un des enjeux de la composition en créant une vue frontale avec un avant-plan, éventuellement des plans intermédiaires, puis un arrière-plan. Le regardeur est amené à présumer ou à percevoir l'emplacement des points de fuite qui « [...] constitue un tiraillement entre le champ interne et le champ externe [...] »⁴ de la toile. Le tableau devient ainsi un vaste territoire où le langage visuel s'apparente à un *panorama scientifique*. C'est-à-dire que l'abstraction, par ses manifestations linéaires et formelles, introduit la référence à l'expérience géométrique en dissimulant le processus d'élaboration de la composition, afin d'établir un rapport plus complexe et subtil entre les différentes composantes. L'ouverture du champ visuel accentue l'énigme de l'expérimentation et élabore un lien plus concret entre art et science.

À ce titre, la peinture *Progression sans fin* (1977, p90-91) de la Collection d'œuvres d'art de l'UQAM est un tableau expressif par le rythme de sa composition. Plusieurs plans et points de vue y sont représentés par une fragmentation de l'image en cinq bandes verticales, telles des séquences se chevauchant les unes les autres. L'animation des configurations et des lignes se développe en outre par un déploiement horizontal. Le champ visuel de la toile ne donne pas à voir la logique de la structuration picturale, de sorte que la position des points de fuite est difficile à identifier précisément. Chaque séquence semble appartenir à un détail d'une étude préparatoire. Ici ce n'est pas la compréhension de la démarche créatrice qui est visée par l'artiste, mais plutôt l'excitation de la perception et l'observation des multiples possibilités qu'ouvre la théorie de la perspective. La dynamique des figures géométriques se juxtaposant par plans successifs génère une profondeur indéfinissable. Les formes monochromes blanches semblent animées d'une dimension interne qui est accentuée par leur masse définie. Le blanc produit un effet de rapprochement et de réverbération comme si la lumière



y était réfléchi. Le phénomène chromatique suscite « aussi bien des mouvements que des variables visuelles virtuelles⁵ ». Les couleurs claires transmettent une sensation de légèreté, tandis que la densité des tonalités sombres accroît l'impression de lourdeur. Le rapport forme sur fond se veut complexe et en devient quasi troublant, tant la planéité des surfaces et la profondeur illusoire engendrent une unicité vivante et presque scientifique. L'organisation spatiale est rythmée par les vecteurs qui se définissent comme des « lignes de force⁶ » animant les tensions entre les différents plans du tableau. Cette œuvre témoigne, par son esthétique et sa spatialité, des préoccupations qui particularisent la recherche picturale de l'artiste à cette époque.

D'ailleurs, Peter Gnass prend plaisir à explorer différentes avenues qui l'amènent à sortir des techniques réservées aux arts plastiques. Il emprunte, entre autres, le procédé d'impression *blueprint* en complétant le rendu photomécanique par l'ajout de lignes peintes. Dans ce groupe d'œuvres, Gnass expérimente l'hybridation de l'art et participe à l'ouverture des disciplines artistiques en essayant d'autres savoir-faire. Ce besoin d'exploration et de liaison avec divers domaines d'expertise habite sa démarche comme une nécessité exprimant un désir d'innovation et de dépassement. Gnass cherche ainsi à établir des croisements où l'art devient prétexte et motivation à la création.

RYTHME ET RÉCIT

L'utilisation de la perspective dans les œuvres de Peter Gnass explore un langage visuel tout à fait particulier. Dans sa recherche portant sur les *Progressions*, la structuration de l'espace est surtout conduite dans le but d'accentuer la variété linéaire et formelle, l'idée de la séquence, de la transformation et subséquemment l'illusion d'une troisième dimension. L'artiste tire parti du rythme un peu comme un cinéaste de

film d'animation. Le mouvement semble s'instaurer et se déployer. La répétition transforme les lignes en formes ou volumes offrant une dynamique graduelle, sorte de jeu où le point de vue participe à la tension et à l'évolution des composantes de l'œuvre.

Progression 3 temps (1977, p86-87) est particulièrement significative du travail photographique de l'artiste en regroupant un ensemble de clichés où les lignes de signalisation routière marquant la division des voies s'animent, par la juxtaposition de la réalité et de sa réflexion dans le rétroviseur de l'automobile. Le point de vue de la caméra produit un trompe-l'œil montrant les lignes routières réfléchies comme si elles rejoignaient les lignes parallèles peintes sur la route. Ici, le reflet du miroir et la vue réelle se confondent comme s'il s'agissait de la rencontre de deux « espaces-temps » différents. Dans ces photographies, le mouvement suggéré des obliques crée un rapport perceptif animé par une tension.

5 Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 79.

6 Nycole Paquin, *op. cit.*, p. 65.

7 Théodor Lipps. (*Aesthetik*) cité par Jean-François Pirson, *La structure de l'objet (essais, expériences et rapprochements)*, Liège, P. Mardaga, 1984, p. 27-28.

8 Marie Samson, *Dictionnaire usuel des arts plastiques*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2004, p. 182.

Cet effet de mouvement est surprenant dans plusieurs photographies de Gnass où câbles de sécurité servant à la sécurité routière, lignes de signalisation, poteaux ou encore fils électriques deviennent des références à l'environnement extérieur dont la signification se voit transformée. La valeur sémantique des éléments n'est plus le signe représentant la fonction usuelle des objets, mais bien un réseau linéaire ponctué de séquences iconographiques, esthétiques, puis narratives. Ces photographies, parce qu'elles renvoient à l'intervention humaine dans l'environnement, rappellent que la droite est inexistante dans la nature, puisque cette dernière est constituée de formes organiques. « La ligne géométrique se distingue justement en ceci de l'objet naturel qu'elle n'appartient pas au contexte de la nature. Certes ce qui constitue son essence appartient à la nature. Les forces mécaniques sont des forces naturelles. Mais dans la ligne géométrique et dans les formes géométriques en général elles sont abstraites du contexte et de l'alternance sans fin des forces naturelles [...]».

Toutefois, une tension existe dans le paysage, tout comme dans les dessins, les peintures, les photographies et les sculptures de Gnass, suggérée par des lignes de direction se disputant l'espace. Le point d'intersection des lignes sollicite l'attention en invitant le regard à se poser sur d'autres composantes, plans ou séquences, afin de comparer le mouvement des axes. Le carrefour de ces deux forces produit métaphoriquement un nœud de tensions d'où provient un « dynamisme contenu⁸ ». L'acte de la perception visuelle sollicite le processus cognitif en cherchant à saisir, par des balayages rapides du regard, ce qui se cache entre le visible et l'invisible de l'œuvre. Gnass renforce souvent la tension de ses compositions en utilisant la séquence comme lien. La proximité des éléments inspire l'invention d'un récit visuel. Chaque image ou ligne constitue une scène racontant un moment de la narration. Cette fragmentation sollicite le repérage, l'identification et le classement des composantes. La perception globale de l'œuvre et les non-dits contenus entre les séquences relatent une histoire spatiotemporelle linéaire tentant d'établir un lien entre chaque plan ou tracé. Cette relation n'est pas chronologique, puisque le temps est considéré par l'artiste en tant qu'espace, espace inachevé, espace de possibilités indéfinies.

Dans une autre optique, la photographie *Progression avec alternative* (1977) établit un lien direct avec les dessins non titrés de la collection du MrR de 1975 et 1976 en montrant deux points de vue inversés, s'éloignant sans fin. Cette œuvre présente deux lignes obliques allant rejoindre, dans le haut, un point de fuite extérieur à la composition. Au centre, une ligne pointillée se dédouble et se prolonge interminablement. Les traits blancs discontinus sur l'asphalte semblent surgir d'un point de fuite venant du bas de la photographie. Une impression de mouvement anime la composition.

Par l'acte photographique, Peter Gnass capte des moments furtifs du réel, qui demeurent le plus souvent ignorés de notre perception quotidienne de l'environnement. Il révèle ainsi le mouvement d'éléments inanimés en s'intéressant à ce qui survient dans le paysage, aux relations inusitées et éphémères. En d'autres termes, ce n'est pas la réalité qu'il essaie de saisir, mais les phénomènes géométriques et visuels créés par l'humain. Les lignes routières deviennent ainsi des aplats de couleur en évolution sur une surface asphaltée dont l'apparence varie selon l'angle de vision du regardeur. Une position

exclusive permet de saisir l'effet visuel de l'œuvre, tandis que les autres points de vue laissent voir l'ensemble de son élaboration. Par conséquent, il est tout à fait logique que la recherche portant sur les *Progressions* donne suite, au début des années 1980, à celle des *Projections*, qui se caractérise par un polygone projeté sur une surface et/ou un ensemble d'éléments formant une installation. L'anamorphose, qui se définit comme une « image dessinée, peinte ou gravée, en apparence distordue ou déformée, dont le sujet n'est vraiment identifiable que si le spectateur se place à un point déterminé ou s'aide d'un instrument d'optique »⁹, instaure dans ces œuvres un centre d'intérêt privilégié, tel un angle de perception à découvrir.

Récemment, Gnass a combiné les recherches issues des *Progressions* et des *Projections* dans une série de photographies-dessins, réalisée en 2004, qui met en scène un escabeau comme structure linéaire et la projection d'un polygone. Cette étude, intitulée *Re-framed* montre différentes étapes d'évolution (p94-95). La construction et la déconstruction du polygone prennent forme selon le positionnement de la caméra. La figure géométrique se présente telle une ombre projetée sur la surface murale. La silhouette linéaire de l'escabeau participe alors à la composition, seul son contour comme reflet négatif sur le mur demeure non coloré. La reconstruction de la projection initiale, soit celle du polygone, est visible d'un seul point de vue. Le jeu engendré par le procédé optique constitue une investigation que Peter Gnass ne se lasse pas d'explorer dans maintes installations, par l'exploitation de l'anamorphose, en instituant un centre d'intérêt privilégié.

Cet ensemble d'œuvres récentes peut être perçu comme une synthèse de la recherche de l'artiste unissant les différents moyens d'expression qui ont ponctué sa carrière, tout en témoignant de son intérêt soutenu pour la perspective. Par l'utilisation de l'escabeau comme objet tangible, dessiné, photographié et participant par sa forme à la projection, Gnass exploite le langage visuel par diverses stratégies. Le trompe-l'œil se veut subjectif¹⁰ et propose un point de vue qui transmet une profondeur imaginaire en élaborant des plans éloignés. Il est également objectif¹¹ puisqu'il résulte d'une hypothèse d'organisation spatiale dont le système est méthodique, défini et précis. C'est ainsi que les recherches de Peter Gnass attestent d'une vision et d'une compréhension rationnelle et logique du monde, mais également d'une perception originale avivée où l'esprit cartésien et l'expérimentation se rencontrent.

C'est en s'intéressant à la perspective comme manière de créer ou de déjouer une distance illusoire ou réelle que Peter Gnass réalisera de multiples expositions et installations éphémères sur le territoire canadien et européen, lesquelles s'inscriront comme des événements marquants de sa carrière. En consacrant, en 1977, une exposition d'envergure aux *Progressions*, le Musée d'art contemporain de Montréal avait admis l'importance de cette recherche comme fil conducteur de l'œuvre de l'artiste (p110). Agissant encore aujourd'hui

⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰ Fernande Saint-Martin, *op. cit.*, p. 141.

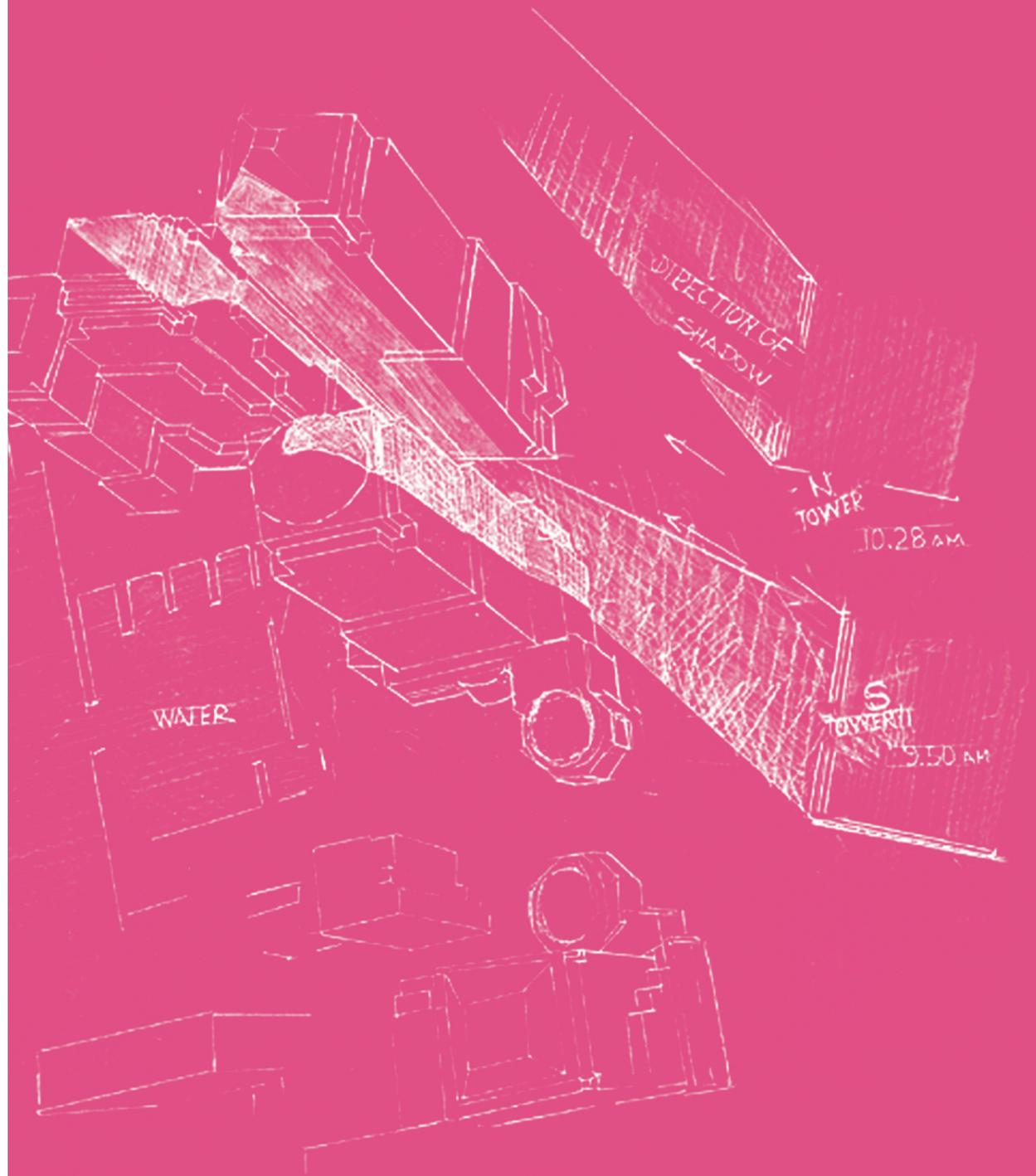
¹¹ *Idem.*

comme une source intarissable et déterminante, les *Progressions* établissent un rapport entre le raisonnement, l'intuition et l'émotion de la découverte ; elles sont manifestement une recherche clé où l'espace devient un terrain de perspective essentiel à l'art de Peter Gnass. /



Marcel Saint-Pierre

Peter GNASS Projections variables



PRODUCTION vs RÉCEPTION

Dans le contexte de la sculpture des années 1970 et 1980, fortement redevable des développements issus des tendances minimaliste et conceptualiste, la démarche artistique de Gnass est marquée par une attitude autocritique, une sévère remise en question de l'objet sculpture et de la spécificité même de cette discipline. En les situant dans « le champ élargi » de la sculpture (Krauss), toutes les installations de Peter Gnass manifestent cette ouverture postmoderne incluant dans les systèmes de la sculpture d'autres visées que strictement autocritiques. Rompant avec cette rhétorique autoréférentielle moderniste, celles de Gnass franchissent les frontières des genres, en particulier la peinture et la sculpture, déjouent les conventions réciproques du dessin comme de l'architecture en les faisant glisser l'une sur l'autre et s'interpénétrer librement. Ses interventions dans le paysage, ses installations en galerie et autres géométrisations d'objets franchissent les limites des pratiques de la peinture, du dessin et, bien entendu, de la photographie, dont plusieurs artistes font à l'époque un usage méthodique.

Partie prenante de ce remue-ménage postmoderne, la rigueur n'est pourtant pas exclue des parcours empruntés par Gnass et de nombreux autres artistes du Québec : T. Dean, J.-M. Delavalle, M. Charney, P. Granche, G. Nolte, S. Tousignant ou B. Vazan, pour ne nommer que ceux-là. Des préoccupations communes à l'un ou à l'autre, on retiendra d'abord un intérêt pour les dispositifs optiques, mais surtout que la photographie est présente au cœur de toutes ces démarches artistiques qui débordent le champ de la sculpture. Certains mettent en scène à partir d'un point de vue fixe une illusion optique ou provoquant un effet de surprise ironique (comme *Hommage à Magritte*, *Duo-Reflex*, *Mona*, les *Sphères* et les *Coins d'atelier* de Tousignant). D'autres effectuent un travail sur des perspectives linéaires complexes (comme les variations de Granche sur la pyramide tronquée ou les déplacements axonométriques de Charney qui mettent à jour le passé et le discours de certaines formes architecturales). Le rapport que les constructions spatiales de ces artistes entretiennent avec ce puissant outil d'investigation que représente la photographie est évident chez plusieurs d'entre eux. À ce titre, maintes propositions conceptuelles sont déduites des propriétés de la caméra : il en va ainsi de la confrontation de simultanités temporelles (chez Dean et F. Déry), des observations sur les temps d'obturation, la gradation des mises au point, des filtres de couleur (chez Delavalle), des corrections optiques (chez Dean et Tousignant) et même des prises de vue aérienne sur un site ou de la vision planétaire (chez Vazan), etc. Bref, plus d'une pratique d'alors implique

un usage méthodique de la photographie et, de façon moins fréquente mais tout aussi significative, l'utilisation d'éclairages particuliers (néons), de projecteurs de diapositives ou d'appareils vidéographiques comme c'est parfois le cas chez Gnass. L'exposition *Camerart*, présentée à la galerie Optica en décembre 1974 et janvier 1975, confirmait cette emprise de la photo sur les pratiques de l'heure. Elle regroupait plusieurs artistes et, entre autres des œuvres aussi importantes que *Le projecteur projeté* de Delavalle, les *Coins d'atelier* de Tousignant, des constats d'intervention de Vazan, Déry, M. Haslam, R. Walker, etc. Les textes du catalogue, et en particulier celui de C. Pontbriand, associent ces nouvelles interrogations visuelles sur la nature de la photographie aux avancées de la sémiologie, aux théories de la communication (MacLuhan) et de l'information (Moles). C'est dans la foulée structuraliste de ces recherches qu'il faut situer les productions de Gnass, car elles portent à la fois sur la clôture de la représentation et la structure ouverte des œuvres (Eco), sur les conditions de perception de l'objet d'art et celles de sa réception, sur la production d'un espace et la signification de son organisation.

Dans les années 1970, l'usage de la photo a entraîné chez certains artistes un renouveau de la réflexion sur le dispositif spéculaire et en particulier sur l'objectif mécanique, l'œil de la caméra en d'autres mots. En ce sens, les photographies de P. Boogaerts et la présentation de *La Serie Dürer*, une œuvre de 1974 de Gunter Nolte, sont aussi symptomatiques des préoccupations et spéculations du moment. Si notre compréhension générale de cette mécanique visuelle n'est pas si éloignée de celle de Brunelleschi, c'est probablement parce qu'elle repose encore sur la conception monoculaire mise en avant à la Renaissance. Il importe de le rappeler. L'objectivité se fonde techniquement sur cette ablation oculaire et, en conséquence, fait de nous tous des cyclopes. C'est à propos de cette castration inhérente au dispositif visuel, et qui rend pour ainsi dire opérationnel le système de représentation, que Lyotard parle d'un « dispositif pulsionnel » engageant le désir dans la représentation, tant du côté de la production que de celui de la réception. Pour enregistrer le monde extérieur ou se représenter l'Autre, le regardeur doit se mettre dans la position du voyeur derrière le trou de serrure ou l'orifice de la caméra. Sans exploiter cette notion psychanalytique, les installations de Gnass en gardent néanmoins résonance dans leurs implications phénoménologiques. Elles combinent l'espace matériel à des signes formels projetés, elles sollicitent la perception active du spectateur pour fonctionner pleinement et favorisent ainsi l'introduction de la présence humaine dans un champ interactif de relations perceptives et signifiantes. L'expérience perceptuelle de ses installations-sculptures est indissociable du rapport entre l'assignation d'un point de vue fixe et le mouvement réel du visiteur. Ce sont des propositions plastiques structurelles qui exigent l'engagement de sa perception et, par conséquent, un temps réel d'expérimentation, pour que l'organisation formelle mise à sa disposition soit transformée en véritable expérience esthétique.

PROJECTIONS vs CORRECTIONS OPTIQUES

S'il y a une figure récurrente dans les travaux de Gnass, c'est bien celle du polygone. *Progression d'un polygone dans le coin* de 1978, bien qu'elle ne soit pas formulée ainsi, est la première apparition d'une projection. Sous forme de diapositive pointée en direction d'un coin d'atelier, il s'agissait tout au début d'une sorte de trapèze irrégulier, un aplat coloré fixé à l'acétate transparente que l'artiste, projecteur de diapositives en

main, braquait sur les parois, piliers et objets divers de son atelier jusqu'à ce qu'il trouve l'emplacement le mieux adapté à son intention, le plus révélateur d'ambiguïtés spatiales, le plus efficace pour produire des effets visuels. En peignant uniformément les surfaces atteintes à l'intérieur de la projection, l'identification des parties en profondeur est aussi rendue impossible si on admet que le point de vue de la projection est identique à celui du point d'observation. Tout autre point de vue brise l'enchantement de la composition plane et, la faisant éclater en multiples facettes, décompose la surface délimitée en permettant au spectateur de découvrir la complexité d'ensemble du phénomène anamorphique obtenu à partir de ce point de vue privilégié.

À la manière d'une opération couper/coller, Gnass extrait à l'occasion une zone de ces projections et la retranscrit en objet sculpture. Cette transposition 3D reproduit exactement l'effet 2D lorsque le spectateur retrouve le bon point de vue. L'intérêt de l'opération couper/coller consiste dans la reconduction du principe appliqué à une situation globale et le décodage des informations nécessaires à la reconstruction de l'objet. La sculpture garde les traces de son contexte initial, mais lorsque cette extraction ou objet (transformé) est présenté dans le cadre d'une exposition, il apparaît comme une citation dans un autre corpus, un autre discours. Les projections peintes peuvent s'appliquer à des objets comme tels ou mis en situation (sur le sol ou devant un mur), comme c'est le cas de *Polygone peint sur objet* et *Polygone sur hexagone et mur* (p113) de 1980. La suite de dessins qui accompagne cette dernière œuvre illustre le morcellement de cet objet dans une progression explicite de points de vue. La couleur restructure ces supports tridimensionnels en fournissant à partir du point de vue privilégié une image abstraite, une figure plane qui devient insaisissable dès qu'on quitte ce point de vue. Tout changement de point d'observation sème le doute sur l'identification des parties délimitées par le polygone, détruit l'illusion. Entre la construction de l'illusion bidimensionnelle qui donne à cette sorte de boulon un nouveau sens et sa destruction en renonçant au point privilégié qui le sous-tend, on entrevoit la dialectique spéculaire de Gnass et toute la précarité qui y est en jeu.

APPROPRIATION vs TRANSPOSITION

Key West, Fla., U.S.A. est un autre exemple de transformation et de transcodage (p27, III). Un document photographique est à la base de cette installation tridimensionnelle. D'après une photo de voyage représentant un bout de quai délabré dont la structure avait attiré son attention, Gnass reconstitue une portion de celui-ci. Certes, la reconstitution de l'objet s'appuie sur cette information pour retrouver des matériaux similaires, mais nous sommes loin du ready-made ou des appropriations d'objets à la Duchamp. Il s'agit en fait d'une transposition où l'artiste reconstitue piliers, châssis et charpente avec des matériaux équivalents ou ressemblants, mais néanmoins distincts des originaux. Le tout est même déposé sur des blocs de béton qui remplissent la fonction de socle. Cette première reconstitution de la structure matérielle d'un lieu, Gnass la transforme à nouveau en projetant, d'un point donné, une forme géométrique lumineuse sur ces nouvelles composantes tridimensionnelles. Ce qui en résulte, c'est l'aplatissement illusionniste de certains volumes touchés par la lumière du polygone. Recouvrir uniformément de couleur chacune des surfaces enluminées produit l'effet d'un trompe-l'œil insolite qui confirme la



réappropriation du site et sa transformation bidimensionnelle. Si la projection venait aplanir, dans l'aire qu'elle circonscrit, les irrégularités ou les reliefs du bâti désigné, le recouvrement pictural viendrait à la fois contribuer à la désagrégation du référent architectural et consolider son nouveau statut de sculpture. Force est de reconnaître que ce qui intéresse Gnass, c'est la part de bidirectionnalité comprise dans la perception spatiale en trois dimensions.

Chacun sait que la profondeur du tracé d'une perspective linéaire est trompeuse et ambiguë, car elle fait à la fois illusion sur sa matérialité tridimensionnelle et l'économie de la matérialité de la troisième dimension. Cet aplatissement de l'espace réel, qui le rapproche de celui qui est propre au dessin ou à la peinture, condense les apparences tridimensionnelles en un seul plan. En ce sens, les projections peintes de Gnass décomposent les volumes, découpent la profondeur en plans et l'espace en surfaces multiples qui, à partir d'un point de vue unique, celui de la source de projection, peuvent être à nouveau rassemblées sous la contrainte monoculaire en leur déniaient tout relief. Notre conception du vraisemblable ne repose-t-elle pas sur cette convention ?

Certes, les installations de Gnass laissent généralement à nu le jeu des éléments structuraux, mais l'artiste ne limite pas son propos à ce seul enjeu. Le discours de réception entourant la présentation des premières projections de Gnass était peut-être moins intégrateur. À partir d'une conception formaliste, encore dans l'air du temps, il s'intéressait essentiellement à la structure ouverte des installations. Tout en constatant la présence implicite d'un modèle photographique, il écartait de son propos toute possibilité de lecture sociologique, laissant au spectateur le soin de les expérimenter et de construire leurs significations spatiales. C'est du moins l'opinion formulée par C. Chassay à propos de l'exposition *Tendances actuelles en sculpture* de 1978, rassemblant des travaux d'artistes mettant en jeu l'espace de picturalité et la spatialité de leurs objets¹. L'œuvre *Key West, Fla., U.S.A.* de 1978 y est perçue comme exemplaire de cette nouvelle conception structurelle de la sculpture, car « l'objet tire sa signification du travail de transformation pratiqué par la disposition de ses deux parties constitutives (tridimensionnalité et plan graphique). Ce travail de transformation engendre un système relationnel entre les parties, pour produire une structuration particulière de l'espace². »

STRUCTURE vs CONTENU

Si la photo prétexte, dépouillée de ses connotations, participe à l'élaboration de sa mise en espace, l'application de la couleur relance et conteste à la fois l'opération de transposition matérielle de l'information, provoque une constante oscillation entre déconstruction de la troisième dimension vs construction de la bidimensionnalité. Les dessins relatifs à *Key West, Fla., U.S.A.* traduisent partiellement la représentation photographique et, malgré l'effacement anecdotique de l'état des matériaux et de leur provenance, ils indiquent des points de vue différents sur les supports visés par la projection. C'est la difficulté de choisir le point de vue le plus révélateur de sa structure que ces dessins traduisent. Ils nous font saisir les processus d'analyse et les déplacements formels par lesquels fut élaboré l'objet sculpture en question. Les dessins de l'intervention lumineuse tournent pour ainsi dire autour de ce semblant de quai et sont tous aux prises avec la dialectique du décodage photographique vs le rencodage graphique, avec le jeu de déconstruction de l'information vs la construction de nouvelles données spatiales.

1 L'exposition du Musée d'art contemporain de Montréal rassemblait en 1978 Boogaerts, Granche, Nolte, Vilder, etc.

2 Christiane Chassay, « La problématique de l'espace chez Peter Gnass », *Ateliers*, Montréal, vol. 7, n° 6 (sept.-oct. 1979), p. 4.

3 Jean-Claude Vantroyen, « Chantier interdit au public : une installation de Peter Gnass au Centre culturel canadien », *Le Soir*, Bruxelles, 22 janvier 1981, p. 7.

Ils traduisent les positions relatives du pictural et du sculptural, reflètent en quelque sorte la nature relationnelle de la construction spatiale et renseignent sur la mobilité, le jeu entre les positions qui sont au cœur de toute perception. Même lorsqu'on rabat une certaine temporalité sur chaque lumière projetée, cela n'efface pas l'espace ainsi marqué par l'énergie qui y passe, c'est-à-dire le temps. Entre le site naturel et sa transformation en objet culturel il y a également de nombreux changements de positions et d'angles de vue, mais il y a surtout ces échanges. N'est-ce pas le propre de l'espace d'être un lieu d'échanges, une topique où circulent des énergies ?

UNE PRATIQUE DIALECTIQUE

Monochromes et minimalistes au premier coup d'œil, les *Projections* de Gnass manifestent un degré zéro de subjectivité et de commentaire sociologique, mais leur



implantation dans un site donné déclenche pourtant un dialogue entre les éléments de l'intervention et ceux des lieux proprement dits, entre l'unité reconstituée picturalement et la diversité de l'environnement naturel, entre le point fixe imposé par l'artiste et la mobilité du spectateur, entre l'information générale et les détails. Pour dire les choses simplement, les *Projections* sont une interrogation sur la diversité que recèle toute unité. Entre le point de vue imposé et le site qui offre plusieurs zones d'observation il y a plusieurs jeux possibles et suffisamment d'oppositions ou de polarités pour générer une tension dialectique. Le dynamisme de celle-ci est au cœur de la pensée plastique de Gnass et articule ses observations théoriques comme ses expérimentations pratiques. D'ailleurs, n'est-ce pas le propre de la perception d'assumer elle aussi ce va-et-vient, ce jeu des métamorphoses du regard ? « Un jeu, oui [dit-il]. Mais qui n'est pas uniquement ludique. Je veux dire qu'il signifie autre chose que le jeu lui-même. Quand vous vous déplacez devant le chantier et que le polygone projeté s'éclate, tout change, tout se recrée, vous avez un autre regard sur le monde. Il y a un mouvement de va-et-vient entre l'anamorphose et la métamorphose³. »

ANAMORPHOSES vs MÉTAMORPHOSES

Signalons sans plus tarder que les *Projections* de Gnass ne sont pas d'authentiques anamorphoses, car dans son déplacement en dehors du point de vue fixe, le regard du spectateur transforme les spécificités picturales en développement tridimensionnel, déconstruit en cela l'illusion bidimensionnelle. C'est comme si le point de vue anamorphique était inversé. C'est quelque peu différent des artifices illusionnistes baroques avec leurs inscriptions anamorphiques et même contraire à eux.

Les *Projections* remettent en question les conventions graphiques et picturales régissant la représentation de la profondeur sur laquelle s'appuyaient précisément ces images déformées, mais illusionnistes. L'effet illusionniste des *Projections* de Gness inverse en quelque sorte la tromperie puisqu'en quittant le point de vue imposé le regardeur fait face à ce qui matérialise l'illusion, il est soudainement confronté à leurs signifiants. Avec l'anamorphose, ces signifiants graphiques sont visibles mais non lisibles dans l'axe frontal. D'un point de vue latéral ou décalé, elle permet de découvrir la chose représentée, mais sans rompre avec le système de l'illusionnisme généralisé. Les *Projections* ont le mérite d'exposer au lieu de dissimuler le dynamisme propre au rapport d'articulation signifiants/signifiés. Le seul simulacre en jeu ici est celui de la bidimensionnalité assurée par le point fixe. Le morcellement est désillusion.

FIGURE SUR FOND vs FIGURE DU FOND

À l'instar des fresques pariétales de la préhistoire, les *Projections* de Gness dans un paysage urbain viennent s'ajuster aux accidents et irrégularités du champ avant de délimiter la portion à peindre ; ce dont elles s'emparent est alors transformé en une sorte de fond préparé et apparemment lisse, fort distinct de ce « fond primitif » comme l'appelle Shapiro⁴. Elles se rapprochent au contraire du plan du tableau et se substituent à lui. Même si leur figure ne correspond pas fidèlement au traditionnel carré ou rectangle régulier du tableau (chargé de représenter, toutes proportions gardées, le monde extérieur), le polygone assume le double rôle de plan pictural et de fond apprêté. En apercevant la figure emblématique du fond pictural chez Gness on ne perçoit pour ainsi dire pas ce qui lui est périphérique comme faisant partie de l'œuvre. La projection est une superposition, une sorte de palimpseste qui vient isoler d'un ensemble une aire privilégiée et dont l'effet premier fait oublier son voisinage. La forme irrégulière de ce cadre lumineux ou peint n'est évidemment pas une caractéristique de l'environnement naturel, mais la planéité du polygone est bien plus qu'une simple étrangeté, c'est une sorte de segment insolite dans un ensemble ouvert. Cette figure est la métaphore du tableau, l'image du fond pictural, c'est-à-dire un fond géométrique plat sans image au cœur des dimensions spatiale et temporelle.

Intervenir dans un espace existant ou modifié, ce qui est souvent le cas chez Gness, par la projection d'une surface polygonale ou d'une ligne contour (au néon) provoque, suivant l'orientation, un aplatissement localisé des lieux et une impression d'écran qui permet une lecture différente de son espace, puisque dans son rapport au lieu ambiant, ce même support accueille une illusion de bidimensionnalité qui dissimule la constitution tridimensionnelle de ce fond. Si la construction polygonale imposée au lieu préexistant provoque une relation révélatrice de polarités entre l'emplacement et l'intervention, c'est que l'inclusion du modèle de la représentation picturale ou graphique dans un espace tridimensionnel réel constitue en elle-même une intrusion révélatrice de leurs structures réciproques⁵.

Certaines installations de Gness limitent l'intervention à un simple contour linéaire au néon qui vient tracer dans l'espace environnant la figure polygonale. L'installation sur le boul. Raspail, réalisée pour l'exposition *Murs/tensions/lumière* à l'American Center de Paris en 1981, est caractéristique de ce type de travail (p29, 31). À l'écart du point de vue fixe, l'œil voit des lignes brisées, morcelées, tantôt agrippées aux

4 Meyer Shapiro, « Champ et véhicule dans les signes iconiques », *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1990, p. 8.

5 Jean-Luc Epivent, « La double identité canadienne. Pierre Blanchette et Peter Gness à Paris », *Vie des arts*, Montréal, vol. XXVI, n° 103 (été 1981), p. 55.

arbres, tantôt à une autre composante du paysage ou à tout élément du mobilier urbain rencontré sur son trajet linéaire, mais qui ne permettent plus une saisie cohérente et continue de cette ligne contour. Sans repères pour apprivoiser ces fragments chaotiques, retracer la distribution spatiale des lignes brisées, le spectateur est davantage attentif aux relations. N'est-ce pas la matière première de la réalité spatiale ?

PERCEPTION ACTIVE vs POINT DE VUE FIXE

La situation spatiotemporelle est niée par le polygone peint et en même temps mise en valeur par cette simulation bidimensionnelle qui oblige le visiteur à affronter physiquement et optiquement l'œuvre. Il le fait, soit en s'ajustant au dispositif de représentation selon le point de vue suggéré, soit en le contestant en faisant usage d'un autre point d'observation. C'est alors par ses propres sensations et connaissances



que le spectateur expérimente l'œuvre et en dégage ses significations et interprétations. L'organisation spatiale des éléments du dispositif spéculaire, comme l'organisation mentale des fragments dispersés, entraîne une réflexion sur l'espace physiquement littéralement escamoté par la construction picturale. Contrairement à la projection lumineuse qui altère l'espace au seul profit de la murale plane, la perception directe du spectateur considère cette fiction comme un obstacle, une obstruction à la saisie physique pleine et entière de l'installation. Mais c'est en rusant avec cet obstacle que l'œuvre acquiert pour le regardeur une valeur esthétique.

Si le point fixe unifie la figure, tout changement de position étale celle-ci dans l'espace et, pour ainsi dire, la rend relative, puisque le lieu retrouve en quelque sorte la complexité de ses reliefs, son rapport d'origine à la réalité, une autre logique spatiale que celle du cône perspectif utilisé. En changeant de point de vue, la surface peinte éclate, morcelle ses composantes en autant de facettes colorées, disloquées et égrenées dans l'espace. Notre perception des lieux, dès lors modifiée par la présence chromatique incongrue de chaque parcelle, permet de retrouver l'expérience perceptuelle passée de celui qui avec étonnement et surprise en avait préalablement fait la découverte. Mais l'unité de la figure n'est plus, l'illusion bidimensionnelle est dissipée. Désormais méconnaissable, en plein puzzle, il peut se rappeler le système d'ensemble soit par la vue d'un simple détail isolé, soit par les liaisons qu'il effectue entre les composantes de la correction optique.

À cause de ces déplacements de points de vue, il ne reste à lire de la figure, qui s'imposait antérieurement à tous les éléments mis à contribution, que sa fragmentation, que l'éclatement de ses apparences géométriques. La promenade du spectateur favorise

désormais une lecture de l'éparpillé, des bribes peintes. Si par hasard le regard parvient à coïncider avec le point de vue fixe, tout bascule à nouveau, et avec la disparition des reliefs, bref du référentiel, la figure fait retour. Tel est le double jeu de position des projections. Lorsqu'elles sont hors du point d'observation et que le déplacement du regard fait en sorte qu'on ne peut plus les rassembler, les figures sont défigurées. En quittant le point d'observation fixé, l'événement que constituait l'apparition soudaine de l'image plane est désormais impossible, c'est une chose du passé, un souvenir-écran.

L'illusion picturale efface sans discernement au sein des limites du polygone l'espace tridimensionnel, elle assemble des morceaux, des reliefs et creux volumétriques, comme s'il s'agissait de ces fragments que Freud associe à « des fragments tordus morcelés, réunis comme des glaces flottantes ». En ce sens, les compositions figurales géométriques sont projetées sur une scène réelle afin d'y faire apparaître du non-vu, et peut-être même de l'inconscient. Ce procédé associe sur un même plan de continuité ce qu'il vient de mettre en ruine sur cette scène. Cette défiguration des lieux provient évidemment de l'immersion d'une fiction géométrique dans la réalité. N'est-ce pas la raison pour laquelle cette figure du polygone a aussi à voir avec le souvenir-écran ? Jouer avec la lumière pour aplanir le relief, dissoudre l'irrégularité des volumes en escamotant la distance entre les plans, tel est le rôle de la traduction picturale et linéaire qui assemble sur un même plan des composantes de l'environnement tout en y incorporant quelque chose qui lui est étranger, une présence insolite et surtout ambiguë. Cette mise en regard des espaces que procure chaque écran lumineux confronte fictions et réalités, mais apporte une plus-value poétique, une complémentarité... au monde réel.

CHANTIER INACHEVÉ vs ÉPHÉMÈRE

Au départ, il peut y avoir découverte d'emplacement (*Key West, Fla., U.S.A.*), un objet trouvé répondant à une observation visuelle (le projet *Chantier interdit au public*, 1914), un support à bâtir afin de compléter l'accumulation de supports nécessaires à la proposition plastique (installation éphémère conçue pour le XXXII^e Salon de la Jeune Sculpture aux entrepôts de Bercy en 1980, p32-33) ou un trou à creuser, un monticule à aménager (installation permanente réalisée pour la Maison des Jeunes et de la Culture à Créteil en 1980, p78), etc. Rien n'est plus démonstratif que ces « chantiers » qu'affectionne Gnass. Il implante ses échafaudages tubulaires un peu partout, afin qu'ils puissent eux aussi, dans un chaos apparent de matériaux de construction, de machineries et d'amoncellements divers, être transfigurés par une projection polygonale, une surface ou une ligne cohérente. L'installation qui s'intitule *Chantier interdit au public*, et qui fut présentée au Centre culturel canadien à Paris en 1980 et à Bruxelles en 1981 est exemplaire dans sa complexité et la fascination qu'elle exerce. On ne découpe pas des polygones pendant des années et des années sans prolonger le principe ou l'obsession qui les anime par d'autres formes. La découpe d'une colonne, tout comme celle du mot CUT, lors de l'exposition *Peter Gnass. Couper/Coller* en 2004 à la Galerie de l'UQAM, est à cet égard significative.

Les lieux sont multiples, la nature des interventions variée. Cela peut être une simple façade, un pont, une cour intérieure, mais tout aussi bien un espace intérieur, la base d'un escalier (encombré de planches de bois comme dans *Construction-déconstruction*, à Montrouge), un meuble utilitaire et son plancher (*Tablette à chat*, par exemple) ou une fenêtre donnant sur l'extérieur et que la projection traverse dans les deux sens.

6 Daniel Morency-Dutil, « Saint-Jean-Port-Joli, un rendez-vous de sculpteurs », *Vie des arts*, Montréal, vol. XXIX, n° 117 (déc.-janv.-fév. 1984-1985), p. 30.

7 Graham Cantieni, *Peter Gnass : une installation*, Sherbrooke, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 1983, p. 3.



La projection peut frapper un passant, une voiture stationnée là ou en mouvement. L'installation peut aussi comporter des ratés, des absences, des parties manquantes ou incomplètes. L'intervention de l'artiste peut en conserver certains contours, découpés en négatif (*Projected - Painted Polygon on Building and Renault Truck Estafette*, par exemple). Elle peut se propager dans le paysage ou s'étaler sur les toits d'une ville à la manière des ombres portées. Tout compte fait, cela fait prendre conscience que la thématique du chantier incarne chez Gnass une longue méditation sur tout ce qui est inachevé, tout ce qui est encore en processus de réalisation, de métamorphose.

Les plus vastes et ambitieux projets de Gnass trouvent leur source dans un projet de projection sur les bâtiments avoisinant son atelier de la rue Saint-Laurent. Il s'agit de *Réalité-fiction* (1915), un travail d'intervention en couleur sur photos noir/blanc présenté à Optica en 1983. Conçu à partir de l'atelier, le point de vue idéal est donc inaccessible aux visiteurs comme aux résidents du quartier, mais l'implication communautaire du projet se traduit par l'éventuelle application de couleur aux morceaux touchés par la projection : toitures, coins de maisons, balcons, etc. Imaginons les résonances urbaines et l'intrigue que ces nombreux éclats de couleur auraient eues sur les passants, si la chose avait été réalisée. Il existe de nombreux projets de ce type, impliquant une construction de situation. La plupart des « chantiers » rendent possibles la projection d'une figure abstraite et sa construction achevée sur un site parsemé d'objets et d'échafaudages, bref de charpentes incomplètes et de matériaux destinés à construire tout autre chose qu'une œuvre d'art. On pourrait même se demander, en fin de compte, si Gnass fait du « chantier » un spectacle en y braquant son projecteur. On pourrait tout aussi bien interpréter ces projections comme faisant écran au « chantier » comme tel, c'est-à-dire en tant que force de travail mise à l'œuvre. Les installations n'ont pas toutes le même propos. En décidant de prolonger à l'aide de blocs de béton similaires et passablement anonymes un bâtiment municipal de Saint-Jean-Port-Joli de peu d'intérêt, l'ajout de ce nouvel espace à explorer et peint avec humour en rose a détourné l'uniformité grise comme la fonctionnalité du bâtiment initial. « Construction anonyme et commentaire ouvert sur l'architecture, l'œuvre, parce qu'elle est inachevée, conserve à l'emplacement sa qualité de chantier⁶. » D'autres projections sur des « chantiers » fictifs laissent volontairement transparaître un aspect incomplet de l'exécution, des traces du processus de création avec ses reprises et ses hésitations. De tels indices rendent plus explicite encore le procès de travail. C'est le cas d'une œuvre *in progress* présentée en 1983 à la Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke. On retrouve à l'extérieur du périmètre polygonal de nombreux signes, des indices des hésitations de l'artiste au travail, de ses ajustements successifs. « L'idée de la fabrication impeccable est rejetée en faveur d'une œuvre éphémère et en processus d'élaboration⁷. » Volontairement inachevée pour que le spectateur puisse refaire le procès d'exécution, des indices sont ainsi abandonnés, laissés à l'état plus ou moins chaotique afin que le spectateur puisse librement poursuivre les travaux. La facture à saveur archéologique de cette intervention indexe le processus d'exécution en cours et reporte encore davantage sur le spectateur la responsabilité du visible. Ce qui a toujours été un leitmotiv dans la démarche de Gnass.

TEMPORALITÉS DISCRÈTES

Les projections lumineuses comme les ombres portées donnent toujours un peu de consistance au temps. Elles matérialisent son passage et, qu'importe qu'elles soient plus

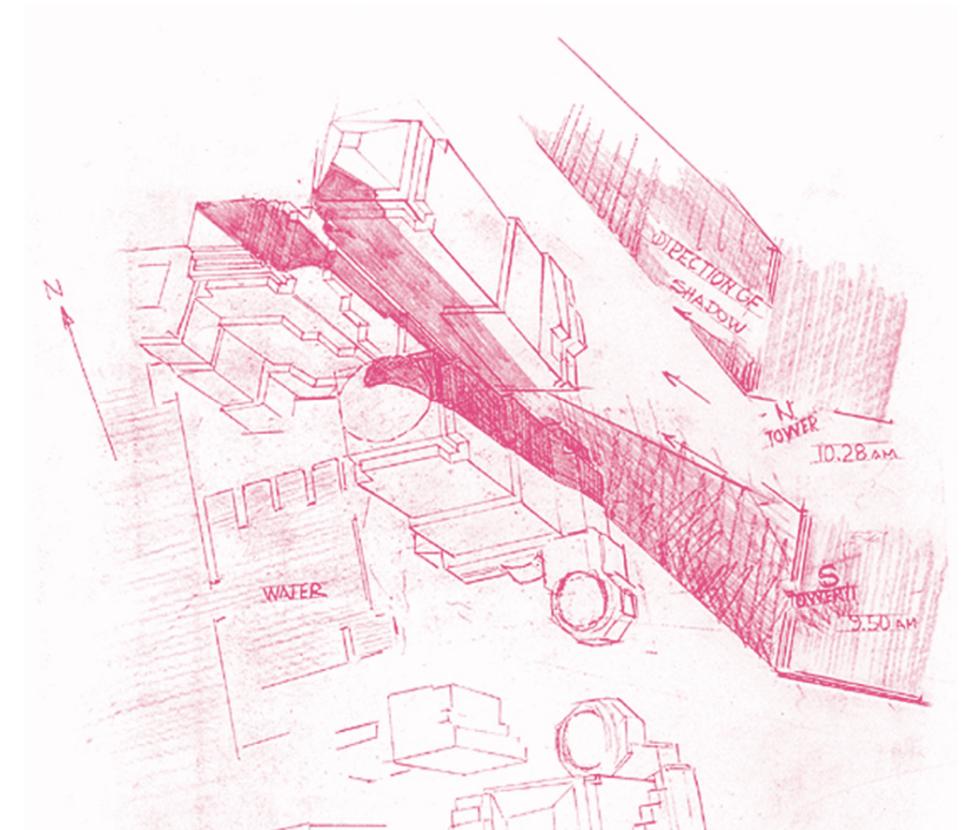
ou moins opaques et claires, sont un indice temporel, une unité discrète qui, à l'instar des grandes montres molles où il fourmille, condensent suffisamment de temporalités pour y entrevoir aussi bien le temps qui fuit son ombre que la durée qui se confronte à la mesure solaire. La relation entre l'ombre portée et la lumière relève de la projection sur un objet donné d'un faisceau lumineux et temporel en perpétuel mouvement.

Nous l'avons constaté, si la projection semble d'abord unifiante, la motion hors du point fixe la rend déstructurante. Le mouvement nous fait faire une relecture de ce qui était là et cette remise en question, cette mutation ne fait pas que rétablir les volumes. En cela, chaque fois qu'il réanime la surface plane en bas-relief, il transfigure les plans détachés en volumes architecturaux ou en profondeurs de champ, il partage aussi le temps. La figure qui se développe en volume, en reliefs, regagne le statut de sculpture, car avec l'abandon du point de vue fixe, chaque mouvement est porteur d'inattendu, chaque déplacement redistribue différemment le motif et en même temps investigate l'environnement où il est dispersé, disséminé, morcelé en petits aplats irréguliers, comme des taches géométriques de couleur qui se séparent du plan pour rejoindre le chaos, l'indétermination... Au même titre, la mobilité du regard brise l'unité de temps du point de vue fixe, défait les liens.

Du point fixe imposé à l'observateur ou selon la mobilité perceptuelle propre au visiteur les installations de Gnass interrogent l'espace et la nature relative du point de vue, sculptent avec les ombres et peignent avec la lumière. Ce chevauchement des disciplines est bien sûr le reflet de réflexions sur la relativité du visible et le besoin d'expérimenter l'ambiguïté des perceptions visuelles d'un même site. Cette relativité du monde visible, tout comme cette visibilité relative qui piège le regardeur prouvent, si besoin est, que tout varie selon le point de vue, les lieux comme les surfaces, la durée comme les temporalités et que tout changement de position bouscule les limites du visible. Cette mouvance généralisée rend précaire toute certitude visuelle, elle déplace non seulement le regard d'un point à un autre, mais désarticule/réarticule surfaces et reliefs. Dans cette zone d'instabilité animée par le changement de perspectives s'instaure une réflexion sur les certitudes et sur ce qui se dérobo, mais aussi sur le passage du temps.

LUMIÈRE PROJÉTÉE vs OMBRE PORTÉE

Entre ombre et lumière il y a normalement un objet. Qu'advient-il lorsqu'il est manquant ? Est-ce aussi troublant qu'un miroir sans reflet humain ? On le sait, dans les *Projections* de Gnass les reliefs sont généralement aplanis, mais on ne s'est peut-être pas suffisamment attardé au constat suivant : les projections polygonales sont des surfaces lumineuses sans ombrage ; « un phénomène naturel inexistant », nous assure Gnass. C'est en continuité de pensée avec cette correction optique majeure qu'il faut situer le travail récent de Gnass sur des ombres portées qui seraient sans objet. Sa proposition de monument commémorant l'événement du 11 septembre 2001 s'appuie sur une idée semblable : si les disparus existent sous une autre forme, il est possible de concevoir des ombres portées dont les objets seraient portés disparus (p24, 35, 37). Tout comme en optique où le point de vue est le reflet symétrique du point de fuite, les figures de projection sont chez Gnass pour ainsi dire des ombres portées inversées, changées en



lumières. Comme ombre et lumière, présence et absence, elles sont des polarités indissociables. Dans cette relation d'altérité où la projection lumineuse est plus immatérielle que sa figure peinte, il n'est donc pas si erroné de croire que les ombres portées puissent recevoir plus d'attention que leurs objets manquants. C'est certainement un ordre de pensée semblable, mêlé à la symbolique que le thème véhicule, qui a amené Gnass à délaisser les lumières au profit des ombres projetées. Celles du projet proposé au World Trade Center Site Memorial Competition à New York (un projet non retenu, malheureusement), se substituent matériellement à l'instant fatal, à la pulvérisation des deux tours et symboliquement aux victimes disparues.

NEW YORK, NY

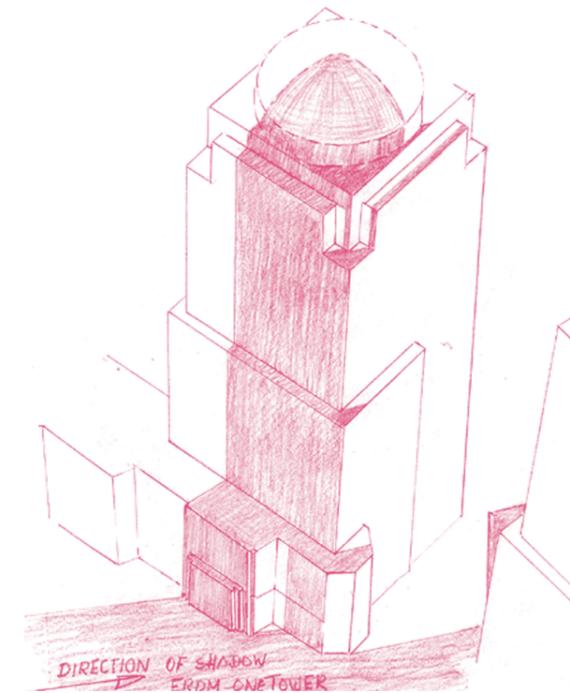
Les ombres portées que Gnass a choisi de travailler comme indice de l'événement du 11 septembre signalent une sorte d'effacement originaire, car depuis cet événement innommable/infigurable l'Amérique semble n'être plus pareille. On n'ose pas encore dire que la disparition pure et simple des Twin Towers est symbolique tellement la terreur qu'elle a engendrée a fait oublier qu'elle est aussi le signe d'autre chose, d'une autre perte, celle (du symbole) du prestige américain. Les ombres portées des deux tours fourniraient ainsi l'image paradoxale de la disparition même de cette image de la puissance américaine et à la fois le seul indice de la puissance du désastre. Vestiges plats d'un lieu, de ses bâtiments et des êtres disparus, ces ombres-là seraient sans objet, sans modèle. Le projet proposé prendrait la relève de l'interrompu, de l'effacé, de l'instant passé. Le défaut des monuments n'est-il pas toujours d'abriter des disparus ?

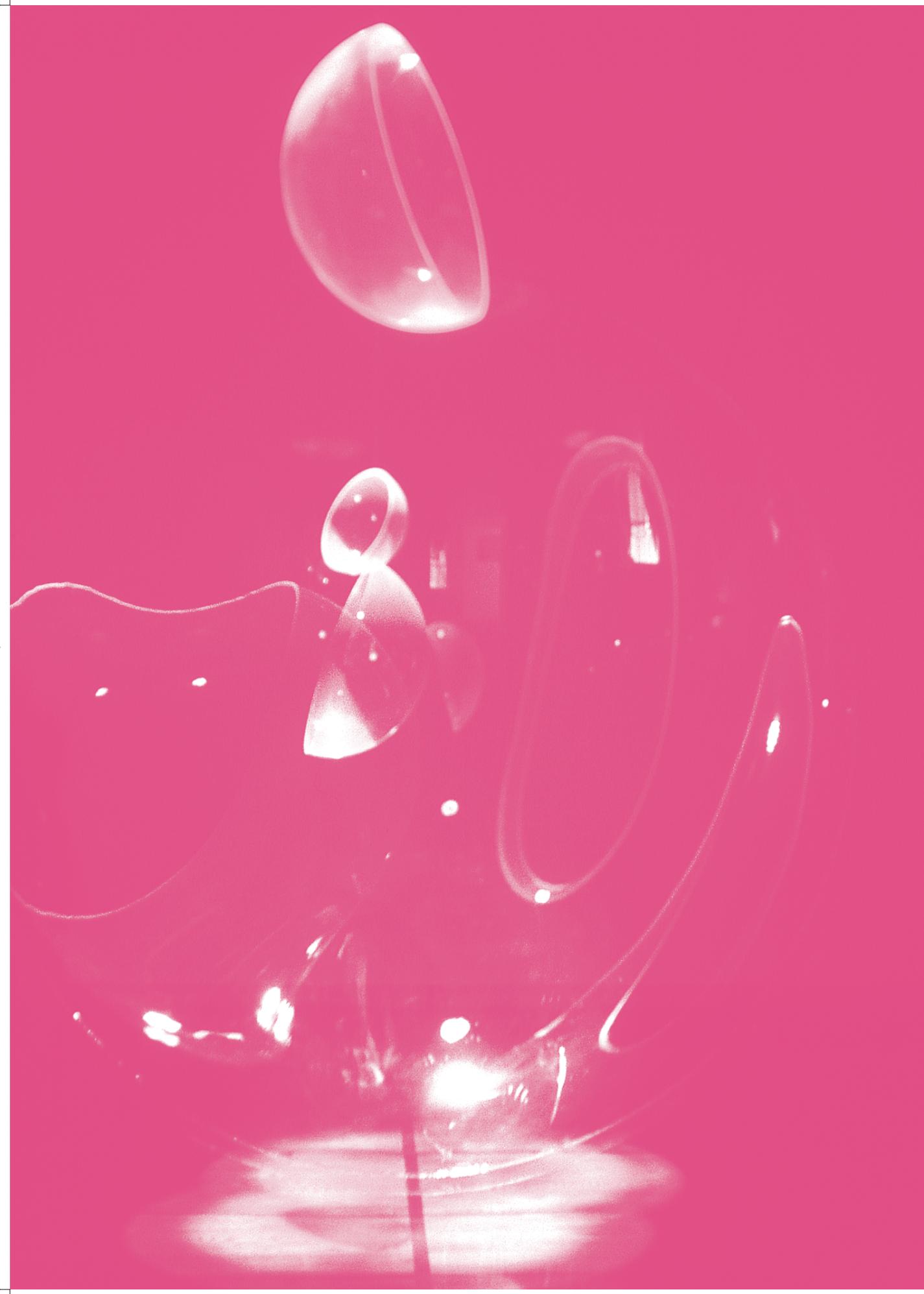
Si les ombres portées sont convoquées dans ce projet de mémorial, c'est qu'elles ont le pouvoir de reconstituer la trace d'un tel événement et qu'au-delà de la commande publique d'un monument commémoratif, il s'agit de donner une forme à l'innommable, une image à la négativité, de nommer ce qui n'a pas encore eu de nom, mais seulement une date qui en tient lieu : la peur de donner une forme à la peur, à ce qui n'en a pas. Des ombres portées pour seule stèle... Des ombres projetées pour peupler la disparition, pour penser la mort... Un monument pour l'absence, des ombres pour en recréer les lieux, des ombres du vide, un rien... C'est à cet ensemble de considérations philosophiques et bien entendu de contraintes techniques de réalisation que le projet destiné au World Trade Center Site Memorial Competition tente de trouver une réponse. Les *Projections* antérieures de Gnass nous avaient fait comprendre que dans toute représentation, image ou figure, la troisième dimension est imaginaire puisqu'elle a besoin de surfaces planes pour se faire voir. C'est la mémoire perceptuelle qui permet de reconnaître les abstractions qui forment la troisième dimension. La mémoire elle-même n'est-elle pas aussi une dimension spatiale ?

D'entrée de jeu, car il y en a toujours un, Gnass voulait intervenir sur les lieux avoisinant les célèbres tours en recouvrant de plaques de verre fumé l'emplacement exact de leurs ombres lors de l'impact. Suivant le même axe solaire, les spectateurs pourraient donc se situer dans le même ombrage. Dans sa proposition de mémorial, Gnass fait le point sur le moment précis de

la catastrophe en disposant, là où ça devait être, du verre teinté, un matériau entre signe et simulacre. Il marque ainsi le lieu d'est en ouest, du sol aux façades des buildings sur lesquels les jumelles faisaient ombrage, dresse ainsi un temps idéal, un point ultime de la disparition où la lumière perd son objet. Mémorial d'un très bref instant pour toujours.

Entre effacement et mémoire, les ombres projetées, c'est-à-dire ce qui reste des tours, sont là comme monument ou symbole et non pas comme ombres portées véritables. Elles ne sont pas à l'image du rapport ombre/lumière, mais le monument métaphorise cette relation. Au regard des projections lumineuses de Gnass qui aplanissent les reliefs et abolissent la profondeur en l'affirmant comme surface sans ombre, les projections d'ombres prévues pour le projet de New York réaffirment le principe inverse d'un ombrage sans objet. Tout compte fait, il n'est peut-être pas si éloigné du rapport couper/coller, mis en avant par les expositions présentées à la Galerie de l'UQAM et au Musée régional de Rimouski : quelque chose doit être soustrait de l'opération pour que son double prenne place. /





Louise Poissant

Les Topologs

¹ Cité par Luc Benoît dans « Peter Gnas : construire avec la lumière », *Vie des arts*, Montréal, vol. 15, n° 60 (automne 1970), p. 48.

² Cité par Alain Hogue dans « Omniprésence de la lumière dans l'œuvre de Peter Gnas », *Le Soleil*, Québec, 21 février 1970, p. 44.

« Je crois beaucoup au hasard, mais au hasard cherché, provoqué¹. » Peter Gnas

Ce serait par hasard que Peter Gnas aurait découvert l'effet des *Topologs*, ces demi-sphères de plexiglas suspendues qui amenaient le spectateur à faire une expérience sensorielle déroutante : la rencontre avec un volume virtuel flottant dans l'espace (p38, 42, 45, 84-85). Réalisés entre 1970 et 1972, ces *Topologs* prolongeaient l'intérêt du sculpteur pour le traitement de la lumière comme matériau et pour la création d'espaces ou d'environnements rappelant ses expériences scénographiques au théâtre. Rompant avec la pratique pure et dure de la sculpture, il s'autorisait une exploration avec des matériaux – le plexiglas et la lumière –, qui lui lançaient de nouveaux défis.

Depuis bien des années déjà, Peter Gnas était fasciné par la lumière. Il cherchait à « donner la vie à la nuit² », à faire voir la lumière. Il avait entre autres cherché à restituer des formes lumineuses exposées dans l'obscurité, et s'éclairant d'elles-mêmes par l'effet de pigments phosphorescents ayant préalablement emmagasiné la lumière. Ces sculptures, à la morphologie changeante selon les conditions d'éclairage, utilisaient à proprement parler la lumière comme matériau, source d'énergie et matière de l'œuvre à voir. Adressant des défis inédits aux galeries et aux musées, ces œuvres devaient être exposées pendant plusieurs heures à la lumière qui rechargeait le phosphore, pour être ensuite exhibées dans le noir où elles apparaissaient lumineuses et évanescentes. Elles avaient ainsi deux natures, l'une matérielle aux formes solides, l'autre apparemment affranchie du registre de la matérialité se convertissant en formes aux couleurs électriques se découpant dans le noir. Mais ces sculptures soulevaient bien des inquiétudes chez les conservateurs de musée réticents à exposer des œuvres dans l'obscurité, ce qui a conduit l'artiste à mettre de côté ces projets et les dômes de plexiglas avec lesquels il travaillait. Voulant gagner de l'espace dans son atelier encombré, il a suspendu ces dômes au plafond. Il aurait alors découvert les propriétés réfléchissantes de ces dômes en observant le reflet des objets environnants sur leur surface. L'idée initiale des *Topologs* provient de là.

LA LUMIÈRE COMME MATÉRIAU

Ayant abandonné la pratique convenue de la sculpture et le traitement habituel des matériaux, les travaux de Gnas de cette époque rejoignaient la démarche de divers groupes curieux d'investiguer les propriétés sculpturales de la lumière, cet élément invisible, par lequel le visible apparaît. Associée à l'origine de la vie, comme en témoignent

toutes les cosmologies qui placent la création du jour au premier moment de la naissance de l'humanité, la lumière est ainsi synonyme de ce qui donne et maintient la vie, de ce qui fait voir. Mais la lumière doit être projetée ou réfléchi sur un obstacle, des particules de poussière ou une surface pour être vue. Et une longue tradition d'artistes, depuis l'Antiquité, a tenté de la capter et de la restituer sous diverses formes : que l'on pense aux temples couverts d'or ou de métaux réfléchissants visant à éblouir les visiteurs ; aux enluminures dont les dorures rejaillissaient sur les pages ; aux multiples tentatives pour la représenter en peinture sous la forme d'une source lumineuse intérieure au tableau, un halo, un rayon, une flamme, ou sous la forme d'un jeu plus ou moins savant, plus ou moins contrôlé de clair-obscur. À titre d'objet de représentation, la lumière traverse toute l'histoire de la peinture figurative. Elle correspond aussi à un élément fondamental avec lequel les sculpteurs ont eu à conjuguer en jouant sur les textures, les angles, les saillies, les formes et les couleurs plus ou moins réfléchissantes de certains matériaux. Le désir de Peter Gnass d'investir la lumière comme matériau, malgré son immatérialité, inscrivait sa démarche dans une quête artistique, physique et métaphysique le reliant donc à une très ancienne tradition.

Mais jusqu'au milieu des années 1960, comme le signale Jack Burnham³, les artistes ne s'étaient guère intéressés aux diverses propriétés optiques de la lumière. Certes, quelques expériences de projection avec des orgues à lumière émaillent l'histoire de l'art depuis les fameuses expériences du père Castel dès 1725⁴, reprises et prolongées dans des dispositifs trafiqués à la fin du XIX^e siècle⁵ dans la foulée des recherches sur le cinéma et les applications artistiques de l'électricité. Toutefois, ces explorations restent marginales tant par leurs lieux de diffusion que par l'intérêt que les historiens leur ont porté. En effet, l'histoire de l'art n'en fait que très rarement mention. Il faudra attendre le début du siècle suivant et les singuliers projets des Appia⁶, Scriabine⁷, des futuristes Ginna et Corra, ainsi que les recherches de Moholy-Nagy dans les années 1920 et celles de Nicolas Schöffer et de Frank Malina⁸ dans les années 1950, pour relancer cet idéal avec des technologies relevant d'autres motivations. Et malgré l'intérêt de ces expériences qui vont donner lieu à des regroupements dans les années 1960, elles sont restées marginales. Le projet moderniste avait d'autres priorités.

Il ne s'agit pas ici de réhabiliter ces formes d'art négligées qui cherchaient, chacune à sa façon, à moduler un espace scénique, à créer un environnement ou à sculpter dans la lumière, mais simplement de montrer dans quel contexte historique se situent les travaux de Peter Gnass sur la lumière au tout début des années 1970 quand il produit sa série de *Topologs*. Sa fascination pour la lumière rejoint alors principalement celle de deux groupes d'artistes en Europe : ceux du GRAV réunis à Paris autour d'Yvaral et de Soto, et ceux des Allemands du Groupe Zéro⁹, dont Otto Piene et d'autres perceptualistes, qui ont placé l'expérience visuelle du spectateur au centre de leurs installations. Il s'agissait pour ces groupes d'explorer les limites instables de la perception et de faire effectuer un déplacement au spectateur, voire une expérience perceptuelle troublante. On retrouve ici une grande proximité avec les recherches de Gnass, même si les motivations de ces artistes n'étaient pas tout à fait les mêmes. En effet, Gnass ne semblait pas poussé comme les perceptualistes à explorer les effets visuels et leurs supports physiologiques comme tels. Il aurait plutôt été conduit, plus ou moins

³ Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York, Braziller, 1982, p. 285.

⁴ En 1725, paraissait au *Mercur de France*, un article du père Louis-Bertrand Castel : « Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique. » Mais on pourrait aussi faire remonter les dispositifs de projection à Descartes et au père Athanase Kircher qui avait mis au point une « lanterne magique » et qui a publié en 1671 *Le grand art de la lumière et de l'ombre*.

⁵ Et les projets des Jameson, Kastner, Bishop, Rimington et Claude Bragdon. Ce dernier a cherché à promouvoir des principes de théosophie par le biais de projections monumentales notamment lors d'une performance célèbre dans Central Park à New York en 1916, *Cathedral Without Walls*.

⁶ Appia fut l'un des tout premiers à donner un rôle de premier plan à la lumière pour opérer une unification de divers éléments dans ses nombreuses mises en scène du répertoire wagnérien.

⁷ Dès 1910, Scriabine avait prévu monter *Prométhée ou le Poème du feu*, une fantaisie pour piano et orchestre avec un clavier à couleurs inspiré du *clavecin oculaire* (1734) du père Castel, et permettant une projection de couleurs associées aux sons.

⁸ Sur l'œuvre de Frank Malina, voir le site très bien documenté d'Olats/Leonardo sur les pionniers des arts médiatiques : <http://www.olats.org/pionniers/malina/arts/artCinetique.shtml>

⁹ Le groupe a été actif de 1958 à 1967 et réunissait Heinz Mack, Otto Piene et Günther Uecker. Otto Piene a continué par la suite à s'intéresser à la lumière dans le cadre d'installations de *sky art*.

¹⁰ Le groupe E.A.T., Experiments in Art and Technology, fut fondé en novembre 1966 par les ingénieurs Billy Klüver, Fred Waldhauer et les artistes Robert Rauschenberg et Robert Whitman. Voir le site rédigé par Sylvie Lacerte : <http://www.olats.org/pionniers/pp/eat/eat.shtml>

¹¹ Svoboda, qui avait repris le projet de *Lanterna Magika*, fait appel à la projection panoramique (Cinemascope) mais aussi à un système de projection fragmentée sur plusieurs écrans, grâce à huit projecteurs synchronisés : le Polyécran. Évoquant la *Lucerna magica*, dispositif de projection d'images mis au point par le père Kircher (1602-1680), la *Lanterna Magika* est une forme de spectacle multimédia créée avec le metteur en scène Alfred Radok en 1957 pour le Pavillon tchécoslovaque de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958. Voir l'article de Marc Boucher : <http://www.olats.org/pionniers/pp/svoboda/biographie.shtml>

¹² Alain Hogue, *op. cit.*, p. 44.

¹³ Normand Thériault, « Un spectacle, une sculpture », *La Presse*, Montréal, 21 novembre 1970, p. 14.

¹⁴ Christian Allègre, « Formes pour partir et autres », *Le Devoir*, Montréal, 28 novembre 1970, p. 13.

par hasard, à découvrir certains effets qu'il a cherché par la suite à reproduire et à améliorer, en tentant d'explorer l'une des limites du champ sculptural : sa matérialité et ses liens avec la lumière. En cela, Gnass reste d'abord sculpteur, c'est-à-dire un artiste qui œuvre à transformer et à métamorphoser la matière, la lumière étant ici considérée comme un matériau.

Ses travaux s'apparentent aussi à d'autres démarches menées de ce côté-ci de l'Atlantique, notamment par le groupe E.A.T.¹⁰ qui a réalisé diverses manifestations et *evenings* incorporant des projections de faisceaux lumineux dans leurs performances. En marge des courants dominants à l'époque, ces réalisations ne portent cependant pas sur la lumière comme telle, mais visent principalement à promouvoir les instruments technologiques dans le domaine de l'art, en essayant, bien à contre-courant, de rapprocher les diverses formes d'art (musique, scénographie, arts visuels) et les technologies de la communication. Au Québec, Expo 67 avait été l'occasion de multiples manifestations audiovisuelles renouvelant les approches et les dispositifs. Les réalisations avant-gardistes de Svoboda¹¹ (Pavillon de la Tchécoslovaquie) et de Maurice Demers (Pavillon des sciences) ont été très bien reçues du public, mais elles n'ont pas rejoint la sensibilité des critiques d'art de l'heure. Les projections de Mousseau dans l'enceinte de discothèques, comme quelques autres tentatives à l'époque froissaient le goût du jour et décevaient des attentes s'inscrivant de plus en plus fermement dans le sens du minimalisme sculptural et du formalisme de Clement Greenberg alors culminant.

Or ce n'est pas le destin qu'ont connu les *Topologs*, qui furent présentés une première fois dans le cadre d'une exposition au printemps 1970 à la Galerie Jolliet à Québec et au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) l'automne suivant. Ces œuvres furent saluées avec beaucoup d'enthousiasme, tant par le public – on a enregistré plus de cinq cents visiteurs le jour du vernissage au MACM – que par la critique des quotidiens et des revues d'art. On a parlé de technique qui dépassait l'imagination, « de formes fantomatiques sorties du monde de l'antimatière¹². » Normand Thériault a évoqué « l'après-sculpture », un « théâtre sans histoire¹³. » Christian Allègre du journal *Le Devoir* a écrit : « Le rose me surprend dans le coin gauche de mon œil, puis le vert de nouveau. D'où vient-il ? La réponse à cette question n'a aucune importance, je suis dans le meilleur spectacle de ma vie, puisque je ne peux y entrer plus entièrement. Je fais partie d'un spectacle visuel et auditif : la matière, la matière et ses formes merveilleuses, des sons et moi acteur et non plus spectateur puisque j'ai décidé de me laisser faire. Je me vois même dans ce système extra temporel et extra spatial, à l'envers¹⁴. »

LES TOPOLOGS

Fruits du hasard et de recherches parallèles plus ou moins avortées, les *Topologs* représentent sans aucun doute les œuvres les plus subtiles, en cela qu'elles sont immatérielles, éthérées, qu'ait produites Peter Gnass. Leur dispositif de base repose sur un jeu de réflexion de demi-sphères de plexiglas exposées dans le noir. Une grande demi-sphère pouvant aller jusqu'à trois mètres de diamètre, transparente ou peinte en noir et suspendue dans l'obscurité, réfléchit, sur sa face concave, une demi-sphère de plus petite taille de plexiglas coloré, rose, orangé, vert acide. Les grandes demi-sphères réagissent comme des miroirs concaves lorsqu'elles sont dans le noir, exposées à la réflexion des plus petites éclairées par des spots. Ces dernières oscillent légèrement au bout de leur

fil, ce qui produit des réflexions déclinant les multiples déformations topologiques de la forme sphérique de base. Et le mouvement du spectateur appelé à circuler dans l'enceinte accroît le phénomène, car son mouvement augmente le cinétisme des éléments suspendus, ce qui démultiplie les effets de déformation et de virtualisation des volumes réfléchis. Au MACM, l'exposition comportait quatre éléments *Topologs* différents.

L'effet le plus étonnant provenait du fait que certains volumes semblaient quitter la cavité concave de la grande sphère et flotter, complètement libres, dans l'espace. Le spectateur ne savait plus s'il avait affaire à un volume de plexiglas ou à son reflet. Ces jeux de réflexion et de déformation topologique rendaient confus l'intérieur et l'extérieur de ces volumes transparents qui s'interpénétraient. Le concave se fondait en convexe. Les formes en mouvement devenaient de plus en plus ambiguës : les sphères s'allongeaient, se décomposaient, se tordaient, se contractaient, se liquéfiaient puis se redéfinissaient, donnant au spectateur le sentiment de circuler dans un monde de géométries fluides.

L'effet de virtualité était d'autant plus troublant que l'on n'était pas alors habitué aux effets de déréalisation et de simulation que l'ordinateur et la réalité virtuelle ont banalisés dans notre environnement. On manipule de plus en plus d'images n'ayant pas de correspondant concret ou plus encore, qui sont le fruit de pures simulations. On sait que le traitement des images ouvre un monde de virtualités littéralement illimitées et qu'il est permis d'opérer toutes sortes de transactions avec ces images sans se poser la question de leur degré de réalité. Du faux on peut tout déduire, même du vrai, disait-on en logique. Les images de simulation qui envahissent notre vie produisent des effets de réel même si elles ne sont elles-mêmes que de pures entités algorithmiques. Et on ne se demande plus si c'est vraiment « vrai » puisque le règne de l'image a disqualifié la distinction, en matière de visible, entre réel et simulation. Tout peut être trafiqué, la guerre et l'amour ; tout peut être construit ou modélisé, le comportement des nuages et l'opinion publique.

Mais à l'époque des *Topologs*, on n'en était pas là. Et ces images virtuelles flottant devant le spectateur fascinaient comme le font encore bien des phénomènes optiques. La magie de cet entrelacement de formes fluctuantes faisait oublier que l'on avait affaire à un dispositif optique relativement simple et connu depuis Descartes.

15 Dennis Gabor en a découvert le principe en 1947. Au début des années 1960, le Russe Yuri Denisyuk mit au point une autre technique, réinventant en quelque sorte l'holographie. Le perfectionnement des techniques a impliqué des artistes et ingénieurs, notamment Emmett Leith et Steve Benton.

La réflexion d'un objet dans un miroir sphérique, concave ou convexe, produit des images virtuelles derrière la surface du miroir dans le cas d'un miroir convexe et des images réelles devant celui-ci dans le cas de surfaces concaves. Or, quand le spectateur se trouve au point focal de l'image projetée, il a l'impression d'une image flottant dans l'espace. Dans le cas des *Topologs*, tous les cas de figure se réalisaient puisque les petites sphères de couleur présentaient, par leur balancement, tantôt leur surface concave, tantôt leur versant convexe, ce qui donnait lieu à des réflexions et à une mise en abîme réfléchissant la projection de la projection.

S'ajoutaient toutes les déformations engendrées par le mouvement des demi-sphères et des spectateurs que la géométrie topologique permet de décrire. Cette mathématique étudie les propriétés géométriques invariantes d'un objet quand celui-ci est étiré, tordu, comprimé, enfin quand il est soumis à n'importe quelles manipulations sans cassure ni interruption, de manière continue. Quand on transforme une boule de cire en carré ou qu'on l'étire en cylindre par exemple. Deux séries de phénomènes physiques et géométriques concourent donc ici à créer cette danse métamorphique des sphères : les lois de la réflexion et la topologie. Toutefois, le spectacle des *Topologs* n'inspirait pas une lecture ni une approche mathématique, mais bien plutôt une expérimentation ludique et fureteuse d'un environnement lumineux.

Le recours à la physique optique et à la géométrie topologique est d'ailleurs très intuitif dans ces œuvres. À une démarche cartésienne, descriptive et analytique, on sent que l'artiste a préféré une approche sensuelle et impressionniste des mathématiques, une exploration tâtonnante des matériaux et des effets jusqu'à cette rencontre inattendue et magique de ces demi-sphères avec la lumière. Il est vrai qu'art et science restaient des univers disjoints à l'époque et que très peu d'artistes osaient faire allusion ouvertement à l'univers formel et aride des mathématiques. Mis à part quelques démarches dont celle de Sol Lewitt et de Donald Judd dans de tout autres directions, les liens entre art et science étaient bien peu valorisés.

LE SPECTATEUR DEVIENT SPECTACTEUR

Les *Topologs* exploraient aussi une autre dimension des œuvres avec laquelle nous sommes aujourd'hui très familiers, mais qui était alors assez inusitée : le fait que les spectateurs soient appelés à circuler dans les œuvres. La pratique des installations une décennie plus tard va explorer de multiples modalités de circulation avec, dans, ou à travers les œuvres, mais à cette époque, la vision frontale restait de mise. Or, les *Topologs* étaient des sculptures pénétrables, des sculptures qui invitaient les spectateurs à s'immerger dans l'œuvre et à intervenir de deux façons pour participer au spectacle qu'offraient ces demi-sphères suspendues : par son mouvement, le spectateur provoquait le déplacement des volumes réels et en conséquence, des jeux de réflexion. Par son mouvement encore, il pouvait aussi percevoir les différents états des réflexions variant en fonction des points de vue. Ceux-ci variaient d'ailleurs à l'infini puisqu'il est absolument improbable que la position aléatoire de toutes les sphères se répète à un moment donné et coïncide de nouveau avec la position qu'avait alors le spectateur. On assistait à une véritable interpénétration de l'observateur et de l'observé, interpénétration si chère à John Cage, mais déjà théorisée, dès le début du siècle, par Heisenberg à propos de l'effet du microscope électronique sur le comportement des électrons. Le dispositif d'observation





transforme l'objet observé. Le rôle du spectateur devient alors central, remplaçant, l'espace de quelques instants, le rôle traditionnellement intouchable de l'artiste. Le spectacle se fait et se défait en fonction des déplacements du spectateur. Aucune position n'est privilégiée. Au contraire, le spectacle se déploie et se déroule pour celui ou celle qui y pénètre.

À cette époque, quelques rares personnes pouvaient avoir vu un hologramme, expérience qui rappelle celle des *Topologs* par différents aspects : toutes les images holographiques se transforment et s'animent en fonction des déplacements des spectateurs ; certaines, à l'instar des *Topologs*, comportent aussi une image virtuelle, projetée à l'avant, vers le spectateur. Mais la vue d'un hologramme reste frontale alors qu'ici, le spectateur était immergé dans un environnement virtuel, les réflexions étant souvent projetées à l'avant des demi-sphères, dans l'espace occupé par les spectateurs. Toutefois, ce rapprochement avec l'holographie qui ne connaissait pas encore d'applications commerciales s'arrête ici, car les pionniers¹⁵ de cette forme d'art étaient pour la plupart engagés dans des recherches en physique. Ce n'était pas le cas de Peter Gnass dont l'intérêt pour la lumière, ses propriétés réflexives et projectives, était resté attaché à des préoccupations sculpturales rejoignant parfois une approche picturale et perspectiviste comme plus tard dans les années 1970 et 1980 avec ses déclinaisons des multiples formes de *Projections*.

HÉRITAGE DES TOPOLOGS

Ce que les *Topologs* ont introduit, bien avant *Les Immatériaux* célébrés par Jean-François Lyotard au milieu des années 1980, c'est un désir d'explorer le caractère aérien et flottant de formes dans l'espace, les propriétés de certains matériaux transparents, le plexiglas notamment, qui peuvent devenir miroitants dans certaines conditions d'exposition à la lumière et permettre toute une série de combinaisons virtuelles et réelles. Formes projetées et matériaux en viennent ainsi à créer des environnements plutôt que des sculptures à proprement parler. Cette démarche s'inscrit dans la tendance de plus en plus affirmée à la dématérialisation de la sculpture existant depuis le début du siècle. Dès 1975, Frank Popper¹⁶ parlait du « déclin de l'objet » pour désigner ce mouvement déjà engagé avec la sculpture cubiste qui avait substitué le volume à la masse en jouant sur des claires-voies et des vides. Il va sans dire que l'accentuation de cette tendance a donné lieu à bien des expériences qui ont déstabilisé la sculpture et l'ont dirigée vers l'installation et la création d'environnements. Ce que les *Topologs* préfiguraient d'ailleurs puisque Peter Gnass avait fait tourner un film où une performeuse semblait flotter parmi ces volumes aériens. La tentation du spectaculaire et du spectacle était sans doute très forte, surtout pour un artiste qui avait commencé sa carrière en concevant des décors de théâtre.

Les *Topologs* et les travaux subséquents de l'artiste représentent une démarche exceptionnelle dans l'histoire de l'art au Québec, mais plus largement encore sur la scène internationale, ce que le recul nous permet maintenant d'apprécier. Il est difficile d'évaluer à quel point ces œuvres détonnaient en 1970. Toute allusion ou référence à ce qui était hétérogène à l'art était suspect, tout ce qui pouvait sembler technologique, condamné. Peter Gnass a pu craindre, en continuant dans cette voie qui était encore très prometteuse, de se faire étiqueter de « gadgeteux » ou d'illustrateur de principes scientifiques ou mathématiques. Cela explique peut-être pourquoi il a abandonné cette

¹⁶ Frank Popper, *Le déclin de l'objet*, Paris, Éditions du Chêne, 1975, 143 p.

piste rapidement et opté pour un approfondissement du vecteur géométrique par des projections perspectivistes de volumes et, ultérieurement, des formes anamorphiques peintes sur les objets trouvés faisant partie de certaines de ses installations.

Ainsi, rétrospectivement, les *Topologs* font figure de précurseurs et ce, à plus d'un titre. D'abord parce qu'ils relancent de façon originale les recherches sur la lumière en ajoutant un maillon à cette longue chaîne d'œuvres inspirées par ses diverses propriétés et ses multiples formes. L'intérêt très marqué aujourd'hui pour le traitement de la lumière rejoint bien des aspects de l'art entrevus jadis. Les glissements du virtuel au réel représentent un autre lieu devenu paradigmatique depuis qu'existent les simulations par ordinateur. Et il est intéressant de voir combien cette fascination pour l'image, qui se métamorphose et change de nature, fait écho aux questions fondamentales que se pose l'individu sur le statut du réel, et ultimement, sur sa fragilité. Ces questions se retrouvent plus que jamais à l'ordre du jour. Par ailleurs, les liens entre arts visuels et scénographie offrent une perspective très actuelle, renouvelant et ouvrant la vocation plus étroite que le modernisme avait réservé à la sculpture. En cela, ces œuvres de Gnass rejoignent l'une des préoccupations premières des arts médiatiques actuellement : l'interpénétration des genres, la fusion des arts, reprenant le grand projet wagnérien d'un art total. Enfin, les *Topologs* ménageaient une place centrale au spectateur appelé à s'impliquer, à s'aventurer, ne serait-ce que minimalement, dans le processus de l'œuvre, préfigurant les multiples efforts déployés par les artistes des décennies suivantes pour développer ce que l'on appelle maintenant l'alteractivité. J'ajouterais un dernier mot, en guise de conclusion. Par leur facture poétique et ludique, ces œuvres sont un modèle pour bien des formes d'art actuel. /



Patrice Loubier

Phosphènes espiègles aux seuils de l'œuvre : quelques gestes de Peter Gnass

1 « Vol d'une sculpture de Gnass », *La Presse*, Montréal, 25 septembre 1976, p. A3. L'œuvre n'y est pas identifiée, mais le catalogue de l'exposition nous apprend qu'il s'agit de *Progression on Two Perspectives*, de 1976 (Léo Rosshandler et Germain Lefebvre, *Forum 76*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1976, p. 25).

2 Laquelle n'était pas sans précédent. Gnass avait fait les manchettes à quelques reprises, notamment en raison de ses poursuites à l'endroit d'administrations municipales ou de certaines de ses prises de position publiques. Le fait que le titre de l'article n'identifie l'artiste que par son nom de famille est peut-être un signe de sa notoriété relative pour le grand public.

3 Nous pourrions ajouter : et socialement marqué, par sa vocation religieuse et sa relation étroite à la communauté canadienne-française, comme distinct du Musée des beaux-arts de Montréal, et que sa situation dans la ville par rapport au Musée, de l'autre côté du mont Royal, redouble géographiquement.

Commençons par une anecdote.

Le samedi 25 septembre 1976, un entrefilet du quotidien *La Presse* annonçait qu'une sculpture de Peter Gnass avait été volée : au lendemain du vernissage d'une exposition collective du Musée des beaux-arts de Montréal, *Forum 76*, dans laquelle elle était présentée, l'œuvre avait été amputée d'un de ses trois modules (p51, 109). L'article précisait que l'œuvre, « faite de tubes d'acier peint en bleu et en rouge, représente une personne en progression. Le module volé mesure quatre pieds de hauteur sur neuf de largeur¹. » Délaissant la sereine enceinte du musée d'art, la pièce de Gnass faisait ainsi irruption dans la trouble chronique des faits divers²; et la description qu'en donnait l'article acquérait du coup la fonction tacite d'un *signalement* permettant d'identifier la disparue – signalement trompeur, cependant, puisqu'il lançait le lecteur sur la piste erronée d'une œuvre figurative. Mais par un hasard cocasse, l'expression de « personne en progression », utilisée sans doute en écho à ces *Progressions* que réalisait Gnass dans ces années-là, pouvait donner à penser que l'œuvre représentait une figure *en déplacement* – comme si, par le fait même d'avoir déserté le Musée, l'œuvre accomplissait d'autant plus éloquemment son sujet. Quoi qu'il en soit, la disparition du module fut de courte durée : quelques jours plus tard, la police retrouvait la pièce près de l'Oratoire Saint-Joseph, et celle-ci réintégrait l'exposition. Bien qu'il n'ait pas été résolu, l'incident n'eut pas de conséquences fâcheuses.

Mais en réalité, l'œuvre n'avait pas tant été volée que déplacée, et cela par Gnass lui-même. En réponse aux taquineries des autres artistes exposants lui disant que son œuvre ne serait pas vue par les visiteurs parce qu'elle était présentée à l'extérieur des salles d'exposition, sur la terrasse du Musée, Gnass avait entrepris de dérober nuitamment un élément de sa sculpture pour l'abandonner sur le terrain de l'Oratoire Saint-Joseph, puis téléphoné à *La Presse* pour signaler la disparition de son œuvre – et créer un coup de publicité inopiné. La parution effective de l'entrefilet témoigne du succès de la manœuvre. L'emplacement choisi par Gnass pour déposer sa sculpture était, lui, tactiquement pertinent : il avait le double avantage d'être chargé d'une dense signification symbolique, comme s'il s'était agi de faire contrepoids à celle du Musée (l'Oratoire, adossé au mont Royal, est un haut lieu de piété et une attraction touristique majeure³), et d'assurer à l'œuvre d'être retrouvée rapidement : en effet, l'apparition intempestive d'une telle structure, par sa taille et le caractère déplacé de sa présence à cet endroit, ne pouvait manquer d'être remarquée et de déclencher l'action des autorités concernées.

Bien que l'article ait été bref (à peine trois paragraphes), celui-ci était inséré en page A3, donc au début de la première section du quotidien, et on peut donc supposer que l'œuvre de Gnass bénéficia grâce à lui d'une publicité qu'elle n'aurait pas eue par sa seule présence dans l'exposition du Musée. D'un côté, le vol présumé la soustrayait à la vue du public (c'est-à-dire du public muséal), mais de l'autre, il en faisait l'objet d'une intrigue : l'œuvre, en partie subtilisée, faisait parler d'elle par l'énigme de sa disparition. On pourrait s'amuser à analyser les opérations engagées dans ce tour. D'abord, Gnass fait des taquinerias de ses collègues (« Ton œuvre ne sera pas vue ! ») une espèce de défi dont l'enjeu est la visibilité de sa sculpture (« Fais donc que ton œuvre soit remarquée ! »). Ce défi, il le relève et le remporte par un procédé de surenchère : il aggrave la cause de la supposée non-visibilité en éloignant encore davantage son œuvre du musée, au point où cet écart devient une pure et simple disparition. (L'intégrité matérielle de l'œuvre et celle de l'énonciation institutionnelle que constitue l'exposition sont donc rompues au passage.) En téléphonant à un quotidien, Gnass parie alors sur le fait divers dont cette disparition peut être l'occasion. Pari gagné, puisque l'œuvre enlevée fait effectivement parler d'elle dans *La Presse* comme objet d'un vol. Pari doublement gagné, pourrait-on ajouter, puisqu'il n'y eut pas, à notre connaissance, d'autre article sur *Forum 76* et que l'œuvre de Gnass fut donc la seule de l'exposition à être mentionnée dans la presse, c'est-à-dire à apparaître aux médias. Pour faire que son œuvre soit remarquée, Gnass la soustrait donc au Musée et confie l'intrigue de sa disparition à une seconde instance de médiation (les journaux). Par un détour ironique, la visibilité convoitée pour la sculpture est donc obtenue par et à travers un discours qui fait état de son invisibilité soudaine.

Certes, à l'inverse d'un Maurizio Cattelan, dont les blagues, et parfois les délits, s'avèrent indissociables de l'œuvre⁴, Gnass n'a pas revendiqué *a posteriori* l'enlèvement de sa sculpture comme « geste d'artiste ». N'ayant pas connu d'autre diffusion que celle d'une anecdote racontée à l'occasion par son instigateur⁵, le tour de Gnass n'a pas été enregistré au compte de la fortune critique de l'œuvre, dont il est, pourtant, un élément de l'histoire. Ne reste donc dans les archives que la trace d'un *vol apparent*, et non celle du *stratagème* orchestré par l'artiste. Nous pourrions considérer que cette diffusion confidentielle est conséquente avec la nature essentiellement privée du geste de Gnass : en tant que tour, celui-ci ne s'adresse d'abord qu'aux quelques artistes aux dépens desquels il est joué. Pourtant, c'est bien en prenant une dimension publique que ce tour a été joué : le relais médiatique auquel Gnass a eu recours pour propager la nouvelle de la disparition de son œuvre a virtuellement étendu la supercherie bien au-delà du cercle étroit des seuls artistes de *Forum 76* (il a fait des lecteurs du quotidien les dindons collatéraux de la farce, pour ainsi dire). En bref, la blague faite à quelques-uns s'est doublée d'un canular qui, jamais publiquement désamorcé, s'est glissé intact dans l'histoire officielle de l'œuvre.

S'il est pertinent de relater ici par le menu ce canular, c'est que le tour dont il a été le moyen éclairé de façon surprenante le travail de Gnass⁶. Car l'espèglerie, voire le génie de la blague qu'on peut y voir, outre qu'elle se manifeste dans plusieurs autres initiatives de l'artiste, met en lumière l'accent pragmatique qui est inhérent à tout son travail plastique. On la trouve par exemple dans bon nombre de projets ponctuels où se révèlent chaque fois des tactiques comme dissimuler, faire apparaître ou occuper les seuils des lieux d'exposition.

4 Le vol est ainsi un motif récurrent de son travail, dont la reconnaissance et le succès procèdent du relais de l'anecdote. Ainsi en est-il d'*Another Fucking Readymade* (1996), où Cattelan présente un ensemble de boîtes et d'emballages contenant des œuvres, dérobé lors d'un véritable cambriolage commis par l'artiste dans la galerie Bloom, située en face de celle où il doit exposer (De Appel) ; ou encore de cette fois où Cattelan, qui raconte ne pas savoir quoi réaliser pour une exposition, imagine de déclarer à la police qu'on lui a volé une « sculpture invisible », et accroche le rapport de sa déposition en lieu et place de l'œuvre (voir Francesco Bonami *et al.*, *Maurizio Cattelan*, Londres, Phaidon, 2001, p. 30 ; 72-73).

5 N'étant donc pas demeuré strictement secret.

6 Cette manœuvre, dès lors qu'on l'entérine effectivement comme contribution pertinente à un corpus artistique, soulève de nombreuses questions d'ordre épistémologique : elle met en lumière les frontières indéfinies entre jeu, création légitime et délinquance, elle brouille les champs de compétence respectifs de l'artiste et du conservateur, et pose au passage la question de la prééminence entre œuvre plastique et humour dont elle est le prétexte. Elle montre aussi la complexité des effets de sens qui surgissent lorsque l'historien de l'art la constitue comme objet (ainsi de la stratification temporelle de l'adresse de l'œuvre : la *sculpture* se donne à voir au public immédiat de l'exposition ; le tour, lui, vise expressément les artistes exposants ; enfin, l'humour du geste ne peut être goûté que par ceux auxquels il est raconté *a posteriori*). Comme le montre bien Nathalie Heinrich, de telles initiatives, à mi-chemin entre blague, régime conceptuel et délit, présentent l'intérêt épistémologique de mettre en lumière le conflit des paradigmes et des cadres de l'expérience qui se joue dans l'art contemporain (voir notamment Nathalie Heinrich et Bernard Edelman, *L'art en conflit*, Paris, La Découverte, 2002, 273 p.).

7 C'est-à-dire que l'œuvre ne se donne pas uniquement à voir, par exemple, sous la forme de la photographie privilégiant le bon point de vue.

8 Mot dont l'étymologie rappelle sa relation étroite avec le jeu, comme le montre Roger Caillois : *il-lusio*, cela veut dire entrer dans le jeu (*Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1996).

Il en est ainsi de cette horloge à coucou que Gnass accroche un jour à un arbre de la Forêt-Noire, en y plaçant ses nom et adresse – variante de la bouteille à la mer couronnée de succès, puisque l'artiste reçut un mois plus tard une lettre dans laquelle un Allemand lui racontait avoir découvert ladite horloge et l'avoir installée dans la chambre de son fils. Ou de cette douzaine de blocs de béton, trouvés par l'artiste près de l'accotement d'une autoroute en réfection dont ils ont été extraits, et que Gnass récupère en joignant à chacun d'eux une photographie du vide créé par leur absence (*Progression positive/négative*, 1978, p92-93). Ou de ce *Salon de Montrouge* de 1980 où, n'ayant pas été invité, il parvient néanmoins à présenter une œuvre, anamorphose peinte sur du bois de clôture emprunté à la voirie municipale, qu'il installe non pas dans la salle d'exposition, mais dans l'escalier y conduisant. Jouant à la fois du retrait et de l'encombrement, la situation de l'œuvre exprime l'ambiguïté de la position de Gnass : le fait accompli de son intrusion est réitéré dans le fait qu'elle s'approprie un espace fonctionnel de circulation, mais l'artiste feint pourtant de rester l'intrus qu'il est en présentant sa pièce à l'extérieur des salles d'exposition. Ou au contraire, tactique inverse mais dont l'esprit apparaît somme toute similaire, saturer la vue en occupant l'espace, comme l'artiste le fera en disséminant les pancartes de sa *Manifestation solitaire* de 1973 sur la Grande-Allée de Québec, ou en déversant inopinément des centaines de semelles de bois à l'entrée d'une exposition sur les « souliers d'artistes » en 1974.

On aurait tort d'écarter comme négligeable ou mineur cet esprit de jeu sous prétexte qu'il s'incarne dans des initiatives qui ne prétendent pas toutes au statut ou à la pérennité de l'œuvre. Certes, pareille attitude pourra surprendre de la part d'un artiste connu surtout pour la précision et le rigoureux calibrage qu'exigent les jeux d'optique de ses *Topologs*, ou les variations sur la perspective de ses *Progressions* et de ses *Projections*. Mais les *Topologs* ne visent-ils pas justement à désorienter le regardeur, à « duper » sa vision, en faisant apparaître une réflexion convexe là où il n'y a d'abord que vide concave ? Et qu'est-ce d'ailleurs qu'une *Projection*, sinon l'orchestration d'un étonnement ? Car il s'agit chaque fois d'embusquer une figure dans un environnement donné pour la faire surgir inopinément à la faveur d'un certain point de vue et, ce faisant, de rendre l'image capable de « surprendre » le regardeur.

Ainsi la pragmatique mise en œuvre par les *Projections* pourrait-elle être décrite de la façon suivante : dès lors que l'espace tridimensionnel où est ainsi construite la figure est pénétrable et explorable par le spectateur⁷ (ce qui est le cas dans les installations de Gnass), l'élaboration de cette figure est indissociable du jeu qu'elle implique pour lui de la faire apparaître et disparaître à volonté en la faisant se disloquer au sein du site par son propre déplacement. Ce qui est proposé au spectateur, ce n'est pas seulement la perception d'une image construite, c'est la possibilité concrète d'éprouver sa dépendance étroite par rapport au point de vue qu'il adopte. Pour le dire autrement, les anamorphoses de Gnass ont à voir avec la prestidigitation, mais aussi avec la désillusion (ou, dans un sens positif, avec la lucidité) : l'image qui surgit se révèle toujours aussi une image éminemment précaire, mais elle est par là même enrichie, intensifiée par la conscience que nous acquérons de ses conditions d'apparition.

L'espèglerie inhérente à l'art de Gnass, déjà présente dans ce jeu de l'illusion⁸, est d'ailleurs soulignée dans ces *Projections* qui ont été effectuées *extra-muros*, jouant précisément de cet effet de surprise potentiel d'une image capable de surgir subitement

dans un endroit où il n'y a apparemment rien – c'est-à-dire rien d'autre que le lieu lui-même. D'un ressort ironique particulier est le fait que Gnass a réalisé certaines *Projections* avec des matériaux de rebuts et des objets trouvés qui font croire à un lieu abandonné (par exemple au XXXII^e Salon de la Jeune Sculpture à Paris en 1980, p32-33) : la surprise est alors d'autant plus marquée que la figure, facteur d'organisation et trace d'une volonté agissante, émerge au cœur d'un désordre qu'elle habite sans le corriger ou le neutraliser d'aucune manière. (Éclairante à cet égard est cette idée de l'artiste de réaliser une *Projection* à même le tas de déchets d'une ruelle particulièrement encombrée de Montréal⁹.) L'intervention a ceci d'intéressant qu'elle se greffe au site sans prétendre l'embellir ou en perturber la physionomie : l'entropie y est tout à la fois judicieusement exploitée et préservée. Dans cette discrétion et cette économie de moyens se révèlent du coup la ruse et l'intelligence tactique avec lesquelles Peter Gnass prépare – j'allais écrire perpète – ses interventions.

Travail sur l'illusion, le jeu et la surprise – en un mot, une certaine pragmatique de l'image : on le constate, on n'est pas si loin de cette sculpture qui se dérobait pour mieux faire parler d'elle. L'art de Peter Gnass paraît ainsi porté, animé par cette conscience que l'image est une réalité dynamique et précaire, et que ce qui se joue dans la création est, au plus simple, une négociation perpétuelle entre apparition et perte. /

⁹ Idée communiquée par l'artiste dans un entretien avec l'auteur.





Eve-Lyne Beaudry

Peter Gnass : topologie d'une lutte pour la défense des droits des artistes

1 Aujourd'hui appelé ministère de la Culture et des Communications (MCC).

2 Peter Gnass, *Manifestation solitaire : Peter Gnass vs ministère des Affaires culturelles du Québec*, Montréal, [s.n.], 1973, 4 p.

S'appuyant essentiellement sur la compilation d'éléments d'archives du fonds de l'artiste et sur des propos extraits d'un entretien avec lui, ce texte se veut une mise en perspective des différentes actions menées par Peter Gnass pour l'amélioration de la situation des artistes et, par le fait même, pour la reconnaissance de leurs droits. Peu de documents dans la littérature portant sur lui font état de cet engagement et, malgré qu'il y ait consacré de grands efforts, cet aspect de sa carrière demeure méconnu. Ainsi, il est pertinent de dresser un bilan de ses implications, tant pour ce qui est de sa lutte pour la protection des droits d'auteur que de ses interventions dans les sphères politique et sociale.

C'est d'abord sur la défense des intérêts des sculpteurs que ses implications se concentrent. Gnass devient un membre actif de l'Association des sculpteurs du Québec (ASQ) dès 1967 en occupant le poste de secrétaire. L'année suivante, il est nommé vice-président. Il assure ensuite la présidence de cette association pour l'année 1969 et une partie de 1970. Il en est le conseiller de 1970 à 1972 et assume la vice-présidence pour une seconde fois en 1972 et en 1973. Son passage à l'ASQ est particulièrement marqué par ses interventions visant à pallier le problème de diffusion que connaît la sculpture au Québec : collaboration à la création d'un centre de documentation réunissant diapositives, photographies et dossiers des membres ; organisation d'expositions circulant au Canada et à l'étranger, dont *Création Québec*, en 1972, qui représente la province au Salon Art 3'72 à Bâle (p106). On lui doit aussi la fondation de la Galerie Espace en 1971, rue Sanguinet à Montréal, qui abritait le secrétariat et constituait le lieu de diffusion de l'ASQ présentant des expositions de ses membres.

L'engagement de Peter Gnass va au-delà de son action au sein de l'Association des sculpteurs du Québec. *Manifestation solitaire : Peter Gnass vs ministère des Affaires culturelles du Québec*¹, événement ayant eu lieu à Québec les 15, 16 et 17 mai 1973, témoigne d'une prise de position individuelle dont les dénonciations concernent davantage le champ artistique en général, « [...] attendu qu'il n'y a encore à ce jour aucune politique définie sur les arts plastiques ou autre ; attendu que le ministère des Affaires culturelles n'a jamais fait suite aux demandes ni aux recommandations de l'*Opération Déclit*² » (p52, 54, 107). Ces allégations tirées de son document manifeste préparé pour l'événement figurent aussi parmi celles qu'il peint sur des pancartes fabriquées sur place et qu'il plante au sol devant le siège du ministère. Distribution de tracts au Parlement de Québec, usage de bombes fumigènes sur le site du ministère et blocage, avec sa camionnette, de l'entrée d'honneur

pour Robert Bourassa au Salon international du livre de Sainte-Foy sont au nombre des actions entreprises par l'artiste à l'occasion de cette manifestation. Elle fut clôturée par un « enterrement » à l'attention du ministère des Affaires culturelles et le déversement de pots de peinture devant son édifice rue Grande-Allée.

Bien que ce ne soit pas central dans sa démarche artistique, Peter Gnass a parfois exécuté des œuvres « contestataires » qui soutiennent son attachement à la cause artistique. Leur force d'impact réside précisément dans le fait qu'elles soient isolées de la production habituelle de l'artiste. C'est le cas de *Hommage au Conseil des Arts du Canada* de 1970 (p 57, 96). Cette œuvre représentant une bombe à retardement reliée à un cadran détonateur traduit le sentiment d'injustice éprouvé par Peter Gnass au sujet de l'attribution des subventions fédérales vers le Québec. Les propos de l'artiste, rapportés dans un article du journal *Le Soleil* en 1970, vont en ce sens : « J'ai nettement l'impression qu'Ottawa a des préférences indues dans la distribution des bourses. J'ai donc dédié cette bombe au Conseil des Arts afin de faire connaître mes sentiments à son égard³. » Un autre exemple est l'œuvre non titrée, de 1971, qui figure sur le document manifeste de *Manifestation solitaire : Peter Gnass vs ministère des Affaires culturelles du Québec*. Cette sculpture représente l'artiste agenouillé, muni d'une source lumineuse dans une main et d'une structure *Topolog* dans l'autre. Son visage moulé dans un bloc de plâtre, sur lequel plusieurs poils et cheveux sont restés accrochés, présente à son revers une inscription fort révélatrice de son esprit revendicateur : « Mon visage est dans un bloc ; le cri pour la liberté et pour vouloir vivre ne peut pas être entendu et la douleur reste à l'intérieur ; mon cœur bat pour l'art ».

Le combat mené par Peter Gnass pour l'amélioration de la condition des sculpteurs, et des artistes en général, s'est transporté dans l'arène judiciaire lors d'interventions concrètes découlant d'événements particuliers. La défense des droits d'auteur, plus précisément le respect des droits moraux, est ici cruciale. Le *Symposium provincial 1966 : sculpture québécoise à Alma*, auquel participe Peter Gnass, est à l'origine d'un affrontement juridique qui dure une dizaine d'années. Peter Gnass est le porte-parole des six sculpteurs⁴ qui intentent une poursuite, en 1968, contre la Ville d'Alma et Alma Estival Inc. Le litige touche l'intégrité des œuvres qui, selon les événements rapportés, n'aurait pas été respectée. La Ville d'Alma s'était engagée par contrat à conserver les sculptures de façon permanente, à les maintenir ensemble et à ne les déplacer que si elles étaient regroupées dans un parc, conformément à la réglementation des symposiums⁵. Or, la Ville a transporté les sculptures dans un terrain vague et laissé se détériorer les œuvres. La pièce de Raymond Mitchell a même été détruite après avoir été jetée du haut d'un pont. L'inscription « Procès de la culture québécoise », figurant sur une affiche invitant la population à se présenter au palais de justice d'Alma en 1972, témoigne bien de la volonté des

3 Alain Hogue, « Omniprésence de la lumière dans l'œuvre de Peter Gnass », *Le Soleil*, Québec, 21 février 1970, p. 44.

4 Poursuite en dommages et intérêts de 63 500 \$ intentée par Peter Gnass, André Fournelle, Marc Boisvert, Jean Gauguet-Larouche, Raymond Mitchell et Jacques Chapdelaine.

5 Selon le document *Convention*, entre Alma Estival Inc. et Peter Gnass. Source : archives de Peter Gnass.

6 Marcel Collard, « L'action des sculpteurs contre Alma », *Le Soleil*, Québec, 9 décembre 1972, p. 6.

7 Extrait du jugement rendu le 23 novembre 1973 par le juge Ivan Mignault dans l'affaire n° A-158 : Peter Gnass *et al.* vs la Cité d'Alma et Alma Estival, p. 31. Source : archives de Peter Gnass.

8 Serge Cloutier, « Alma fait saisir les biens des sculpteurs », *Le Quotidien*, Saguenay-Lac-Saint-Jean, 1^{er} septembre 1978, p. A1.

9 Tel qu'inscrit dans une lettre du ministère des Affaires culturelles du 2 novembre 1978, cette subvention fut versée à Peter Gnass « afin de vous permettre de continuer votre travail très méritoire pour la défense des droits et des libertés des créateurs en arts plastiques et la protection de leurs œuvres ». Source : archives de Peter Gnass.

10 Extrait du jugement rendu le 5 juin par le juge Albert H. Malouf dans l'affaire n° 802 368 : Peter Gnass et autres vs la Ville de Montréal. Source : archives de Peter Gnass.

11 Pierre Vallières, « En dommage, Montréal paiera 8 000 \$ au sculpteur Peter Gnass », *Le Devoir*, Montréal, 13 juin 1974, p. 14.

12 « Suite à une série de conventions avec le ministère des Affaires culturelles, l'organisme représentant *The White Mountains Art and Music Festival* et l'Association des sculpteurs du Québec, Peter Gnass consentait à ce que sa sculpture *Topolog* soit exposée au New Hampshire avec l'entente formelle et évidente que tous les frais de transport, d'entretien et de retour de ladite sculpture se fassent aux frais des défenseurs et que ladite sculpture lui soit retournée dans le même état que lorsque originellement prêtée ». Extrait de l'action intentée en Cour supérieure le 28 février 1975 par Marcel-G. Robitaille, procureur de Peter Gnass. Source : archives de Peter Gnass.

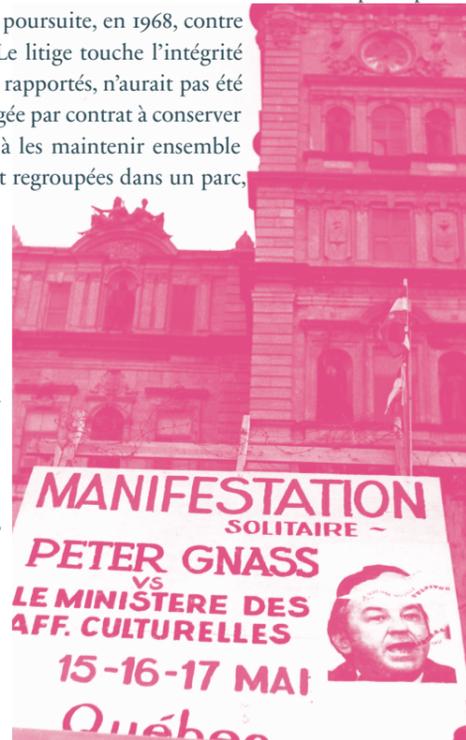
13 C. Brunet et A. A. Keyes, *Le droit d'auteur au Canada : propositions pour la révision de la loi*, Ottawa, Consommation et Corporations Canada, 1977, p. 61.

sculpteurs d'établir, avec cette cause, une jurisprudence en matière de droit d'auteur⁶. Le jugement rendu en 1973 par le juge Ivan Mignault est défavorable aux sculpteurs. Il stipule que, dans le contexte juridique

québécois régi par les dispositions du Code civil, le droit de propriété prévaut sur les droits moraux, ces derniers relevant exclusivement de la loi canadienne sur le droit d'auteur : « Ce n'est donc pas par le moyen d'une action en dommages et intérêts que l'artiste pourrait exercer le droit moral que lui reconnaît la Loi sur

le droit d'auteur, droit moral que le législateur qualifie, selon le texte même de la loi, de privilège, de réprimer toute déformation, mutilation ou autre modification de son œuvre, qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation⁷. » Ce jugement de première instance est confirmé par le juge Marcel Crête en Cour d'appel en 1977. La saisie des biens des sculpteurs par la Ville d'Alma en 1978 pour le recouvrement de frais de cour provoque un tollé dans le milieu artistique⁸. Peter Gnass sollicite dès lors l'appui de la Ligue des droits de l'homme et organise une conférence de presse au Théâtre du Nouveau Monde le 31 août 1978, qui a pour effet de porter l'affaire devant l'opinion publique. Des carences dans la législation des droits moraux des artistes sont relevées et des pressions pour que le Québec légifère en cette matière sont exercées. Devant les démarches entreprises par le groupe de sculpteurs afin d'améliorer la protection des œuvres, des lettres d'appui arrivent de différents milieux. Le département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa, notamment, rassemble plus d'une vingtaine de signatures, affirmant ainsi sa solidarité avec l'artiste qui y enseigne depuis 1973. Peu après, Peter Gnass reçoit une subvention de 4 500 \$ du ministère des Affaires culturelles du Québec⁹ afin de poursuivre sa lutte pour la défense des droits d'auteur.

Parallèlement à cette longue bataille judiciaire, d'autres poursuites sont intentées par Peter Gnass. Bien qu'elles soient inspirées de motifs individuels, l'objectif de ces luttes demeure le même : la protection des droits moraux et le respect de l'intégrité de l'œuvre. Peter Gnass a recours à la justice concernant l'œuvre *Août 67*, conçue pour l'exposition *Terre des Hommes* à l'été 1968 et prêtée à titre gracieux à la Ville de Montréal pour une année supplémentaire. Au cours de l'été 1969, plusieurs pièces, dont *Août 67*, sont peintes en noir sans que les sculpteurs en soient avisés (p103). Peter Gnass intente alors une poursuite de 8 000 \$ en dommages et intérêts contre la Ville de Montréal. Cette affaire connaît une fin plus heureuse que celle liée au symposium d'Alma. Le juge Malouf donne raison à Peter Gnass dans son verdict rendu en 1974 : « De plus, le demandeur avait le droit de s'attendre à ce que la sculpture lui soit retournée dans le même état qu'elle était lors de la signature du contrat. La Ville n'ayant pas rempli ses obligations à cet égard est responsable des dommages causés. Le demandeur n'est pas obligé d'accepter de la Ville la dite sculpture qui fut endommagée par sa propre négligence et qu'elle admet ne pouvoir remettre dans la même condition où elle était originellement¹⁰. » Ce jugement favorable est considéré par le milieu comme une « victoire importante pour les artistes québécois et canadiens dont très souvent les œuvres sont endommagées par négligence où, parfois, par hostilité¹¹. » Une autre atteinte à l'intégrité d'une œuvre de Peter Gnass survient en 1975.



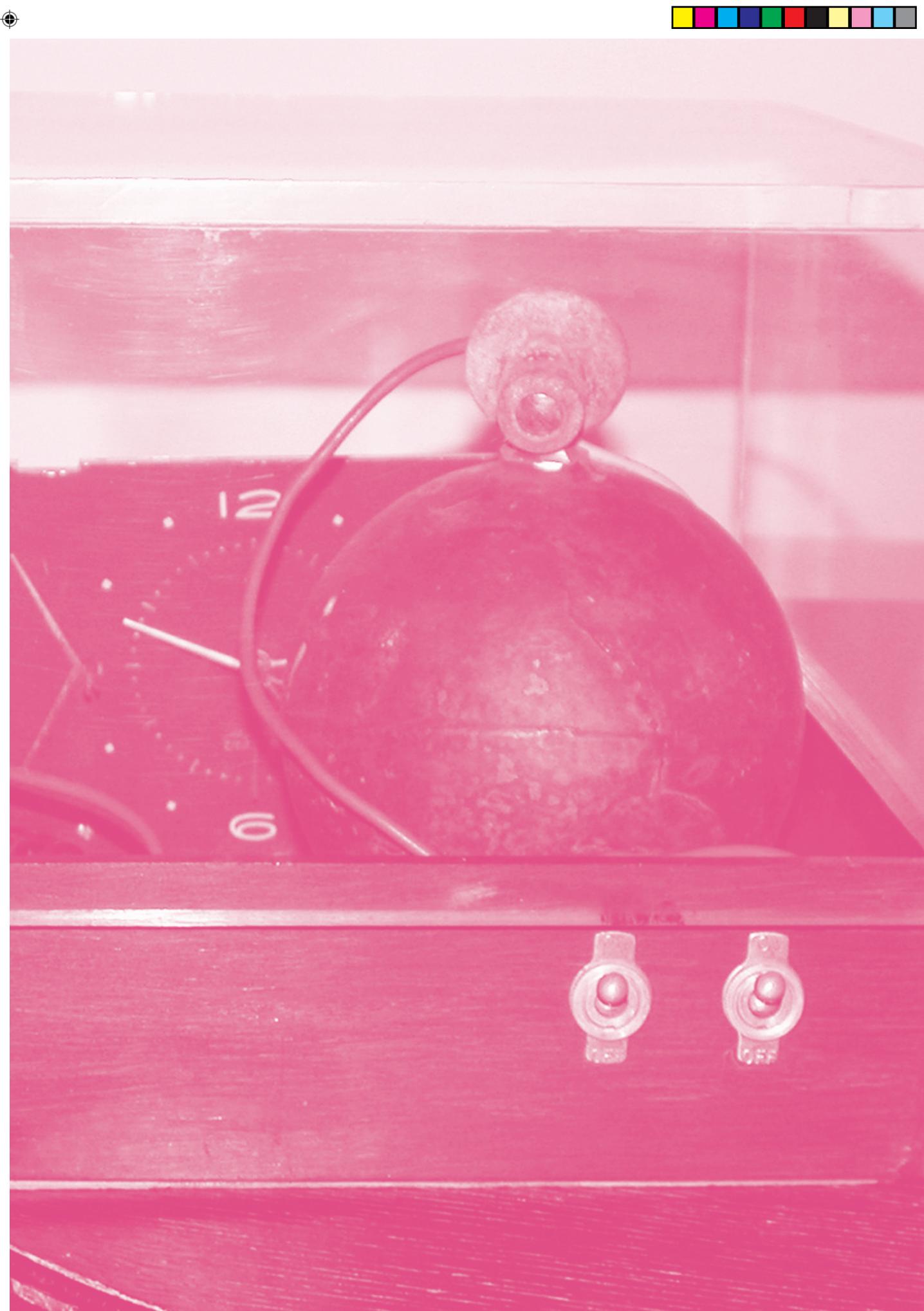
Il s'agit cette fois du module *Topolog* qui a été délaissé sur le terrain de la Place des Arts à Montréal pendant plusieurs mois (p105). Ayant été la proie de plusieurs actes illicites, elle s'est retrouvée dans un état de détérioration avancée. Peter Gnass émet alors une poursuite en dommages et intérêts de 25 000 \$ à l'endroit du Procureur général de la province de Québec, de la Place des Arts et de l'Association des sculpteurs du Québec¹². La cause est réglée à l'amiable en 1981.

Compte tenu de ses expériences judiciaires et de ses nombreuses implications relativement au respect des droits des artistes, Peter Gnass est parfois sollicité dans la sphère politique afin de faire connaître son point de vue sur cette question. Le gouvernement fédéral le consulte pour le projet de révision de la loi sur le droit d'auteur par Andrew A. Keyes et Claude Brunet. L'affaire du symposium d'Alma figure en jurisprudence dans cette étude menée par Consommation et Corporations Canada en 1977¹³. Au Québec, il participe au Comité interministériel sur le droit d'auteur, créé à la suite des intentions affirmées dans le Livre blanc sur *La politique québécoise du développement culturel*¹⁴ de légiférer en cette matière. Le rapport de ce comité contribue à l'énoncé politique intitulé *La juste part des créateurs*¹⁵, adopté dans l'éventualité où le gouvernement du Québec agirait par voie de législation dans ce domaine. Là encore, l'affaire du symposium d'Alma sert de jurisprudence afin d'illustrer le problème de violation des droits moraux des créateurs québécois.

Les quelques éléments rapportés ici permettent de souligner l'apport considérable de Peter Gnass à la question de la défense des droits des artistes au Québec. Son engagement dans la cause artistique, son implication sociale, les poursuites judiciaires qu'il a entreprises, ainsi que ses interventions politiques, bien que peu commentés, n'en sont pas moins considérables. Il faudrait disposer de nouvelles études plus approfondies sur la législation en matière de droit d'auteur ou procéder à un réexamen historique de l'engagement des artistes au Québec pour en évaluer la teneur et l'importance. /

¹⁴ Camille Laurin, *La politique québécoise du développement culturel*, Québec, Comité ministériel permanent du développement culturel, 1978, 2 vol.

¹⁵ *La juste part des créateurs : pour une amélioration du statut socio-économique des créateurs québécois*, Québec, Développement culturel et scientifique, 1980, 82 p.



LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES
PETER GNASS. COUPER / COLLER

Les œuvres reproduites sont marquées d'un astérisque (*)

*Esquisses et maquette préparatoires de l'installation
C for CUT au Musée régional de Rimouski, 2004 (p7, 10-11,
14-15, 61, 64-67, 72-77)

*Esquisses et maquette préparatoires de l'installation
C for CUT à la Galerie de l'UQAM, 2003-2004 (p7, 62, 69-77)

**Projection peinte sur une situation partiellement creusée et trois
planches*, 1980, graphite et aquarelle sur carton BFK Rives,
79,5 x 120 cm. Collection du Musée régional de Rimouski
(p78-79)

**Painted Surfaces of a Projected Polygon Onto a Partly
Constructed and Partly Excavate Area for the M.J.C. Club in
Créteil, France*, 1980, graphite et crayon de couleur sur carton
BKF Rives, 56 x 78 cm. Collection du Musée régional de
Rimouski (p16, 80-81)

**Proposition d'une situation partiellement creusée – contour
du polygone en néon*, 1980, graphite, gouache, ruban cache
sur carton BFK Rives, 79,5 x 120 cm. Collection du Musée
régional de Rimouski (p18, 82-83)

**Topolog*, 1970, plexiglas, dimensions variées. Collection de
l'artiste (p38, 42, 45, 84-85)

Topolog, 1971, 16 mm, 16 min, couleur. Images : Roger Moride,
maquillage : Micky Couvier, son : Bob Masson, danse :
Nora Hemenway, musique : Russel Thomas, montage et
réalisation : Jacques Dupont, production : Peter Gnass et les
films B&C. Collection de l'artiste

**Progression 3 temps*, 1977, 6 épreuves argentiques marouflées
sur carton, 24,1 x 179,1 cm. Collection de l'artiste (p86-87)

Progression avec alternative, 1977, épreuve argentique
marouflée sur carton, 33,7 x 49,5 cm. Collection de l'artiste

*Non titré, 1975, graphite sur carton BFK Rives, 56 x 78 cm.
Collection du Musée régional de Rimouski (p88)

*Non titré, 1975, graphite sur carton BFK Rives, 56 x 78 cm.
Collection du Musée régional de Rimouski (p88)

Non titré, 1975, graphite sur carton BFK Rives, 56 x 78 cm.
Collection du Musée régional de Rimouski

Non titré, 1976, graphite sur carton BFK Rives, 78 x 56 cm.
Collection du Musée régional de Rimouski

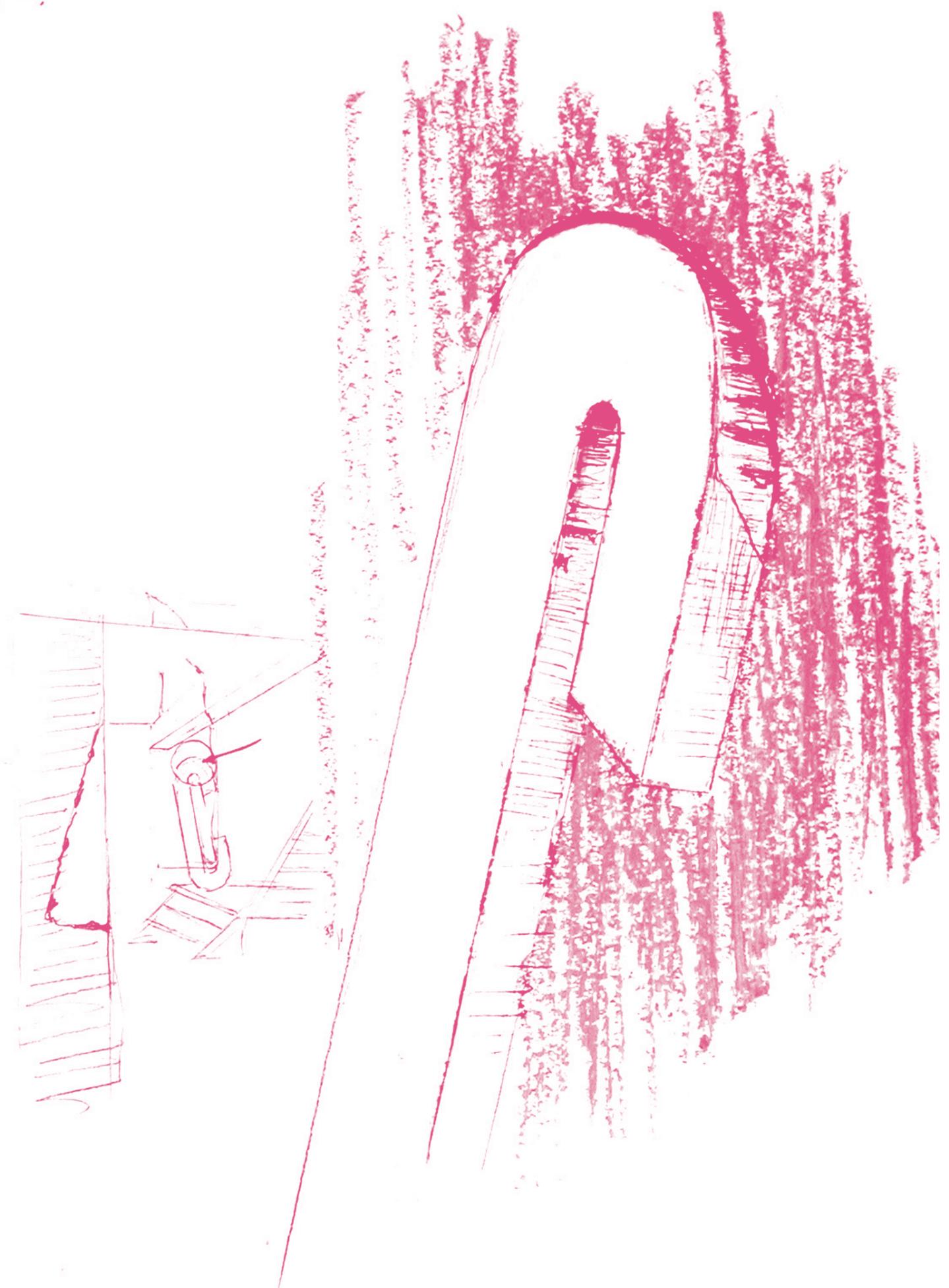
**Progression sur deux perspectives « 6 » (P2P6)*, 1975, plexiglas et
bois, 80 x 106,7 x 8,9 cm. Collection de l'artiste (p89)

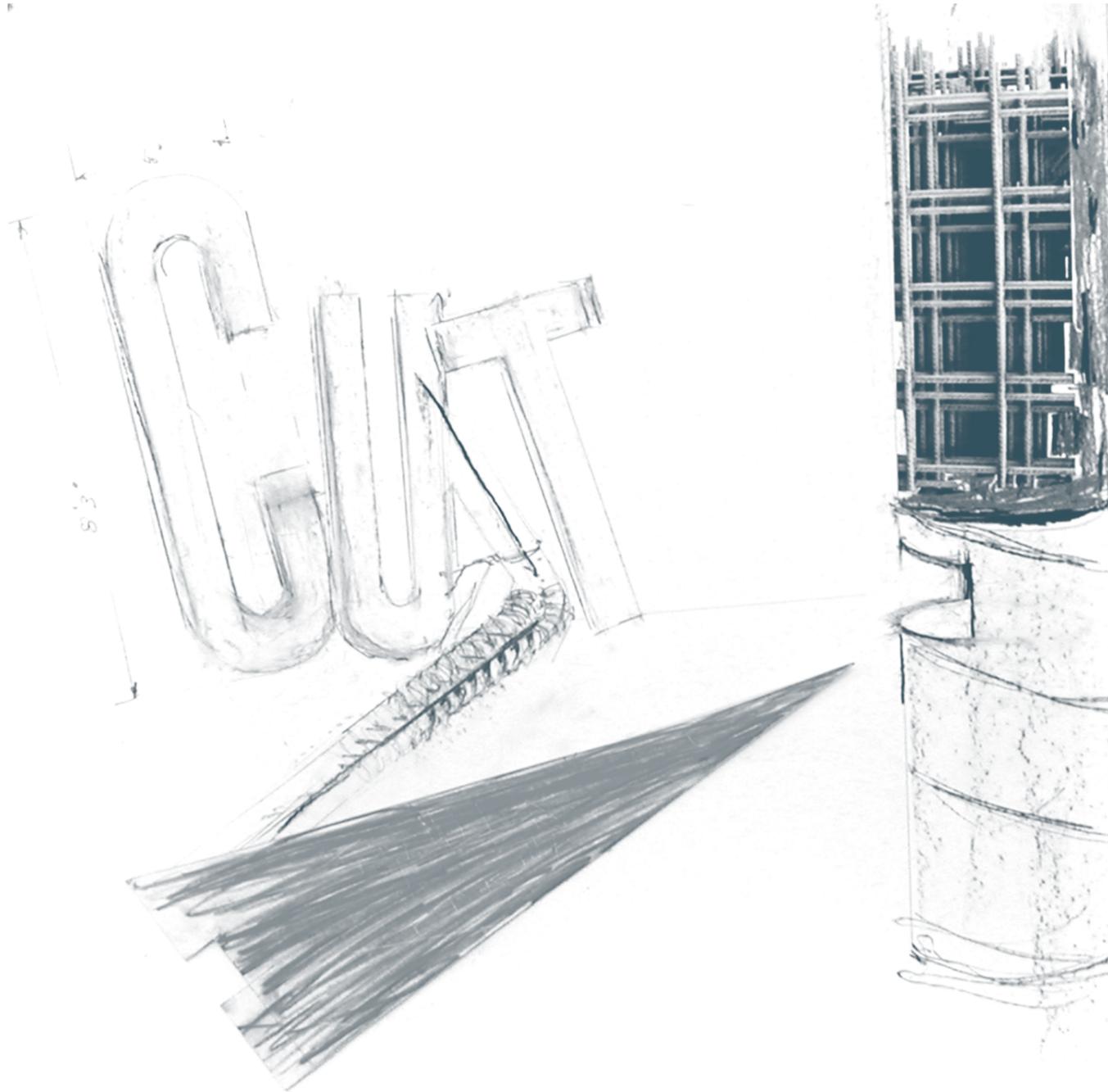
**Progression sans fin*, 1977, acrylique sur toile, 175,3 x 234,5 cm.
Collection d'œuvres d'art de l'UQAM (p20-23, 90-91)

**Progression positive/négative*, 1978, béton et 3 épreuves
argentiques marouflées sur bois, 101,2 x 245,8 cm. Collection
de l'artiste (p92-93)

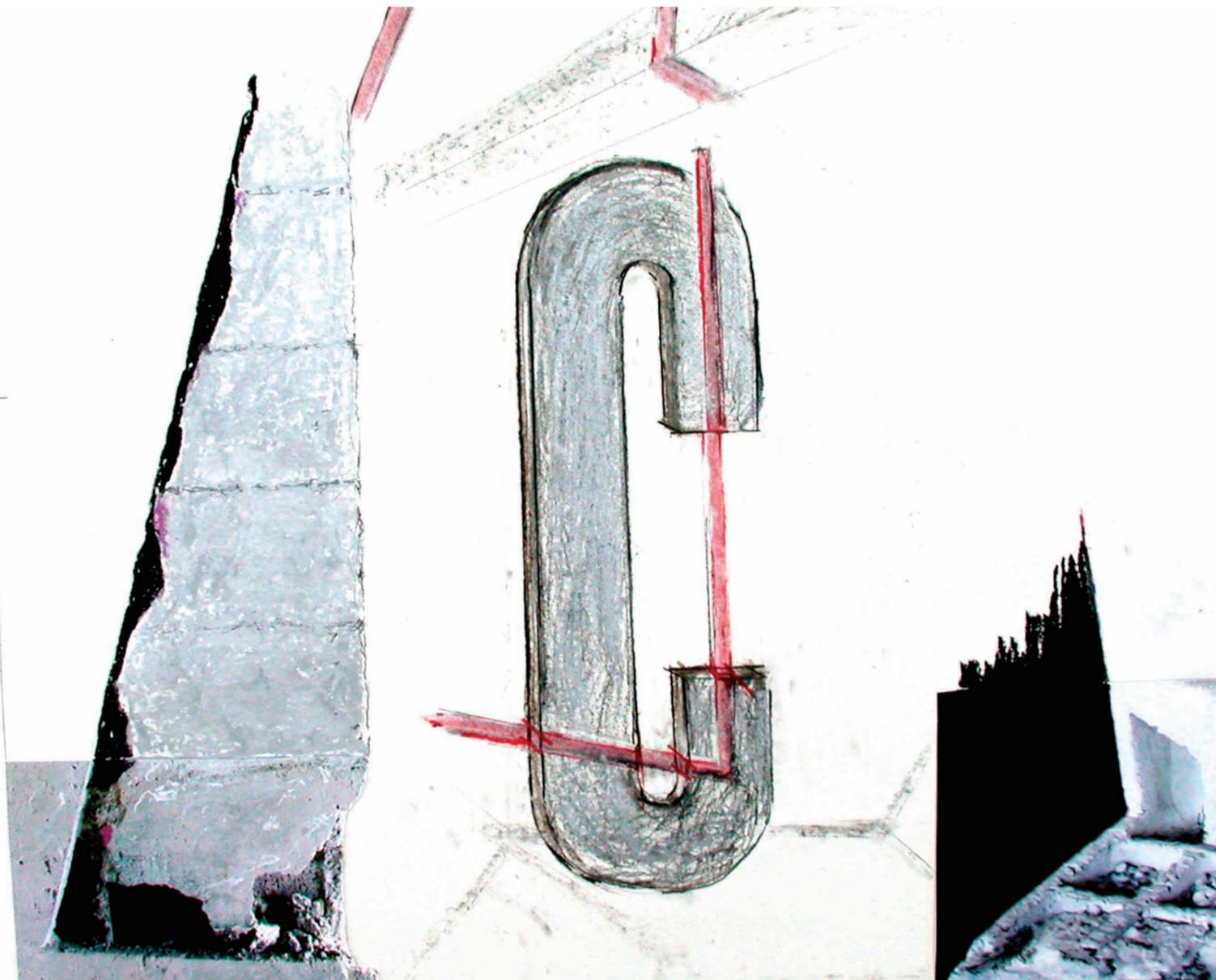
**Re-framed*, étape 3, 2004 (étape 4 : intervention à la Galerie
de l'UQAM, 2004 ; étape 5 : intervention au Musée régional
de Rimouski, 2004-2005), impression numérique sur papier,
111,8 x 177,8 cm. Collection de l'artiste (p94-95)

**Hommage au Conseil des Arts du Canada*, 1970, techniques
mixtes, 20,3 x 27,9 x 30,5 cm. Collection de l'artiste (p57, 96)



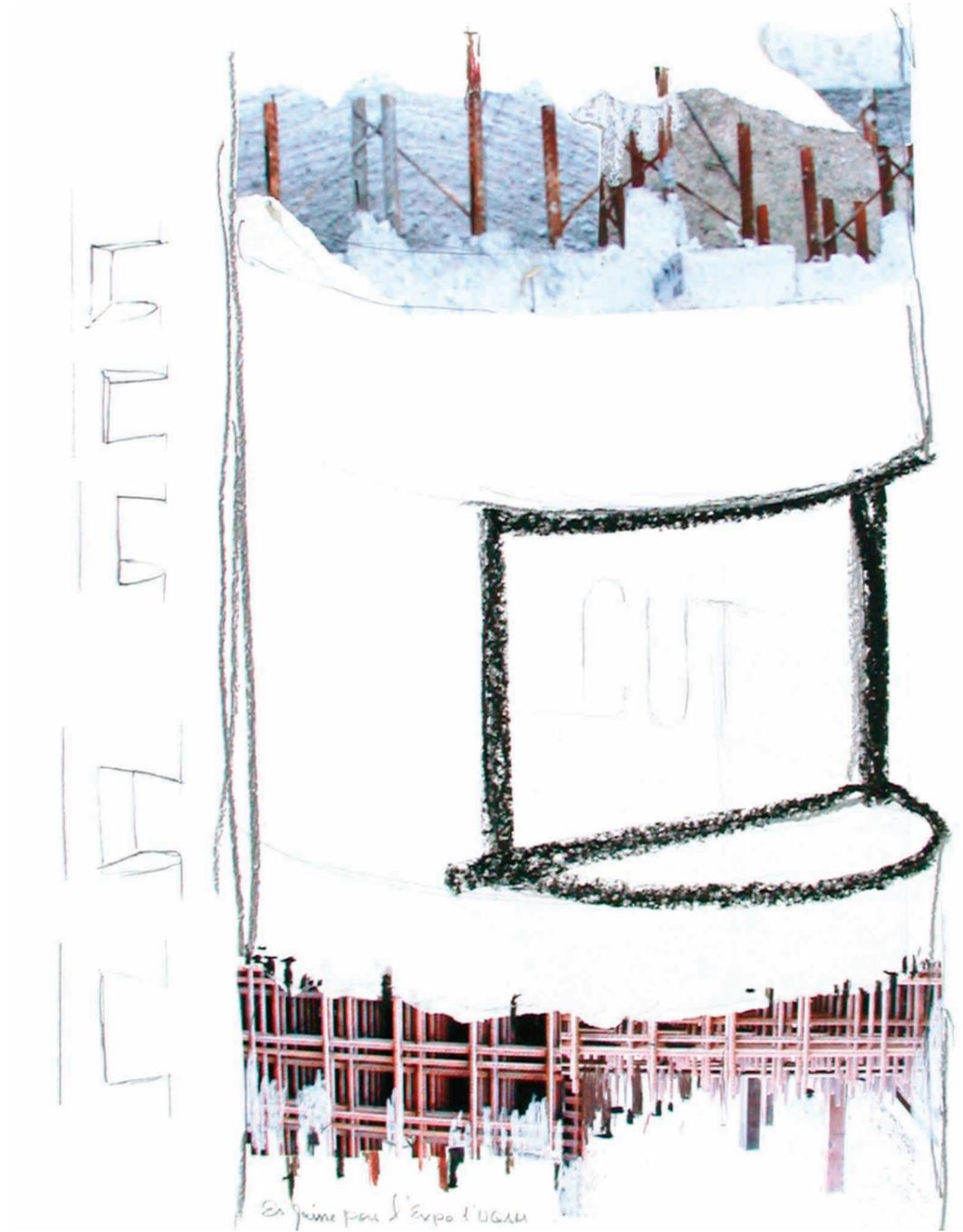




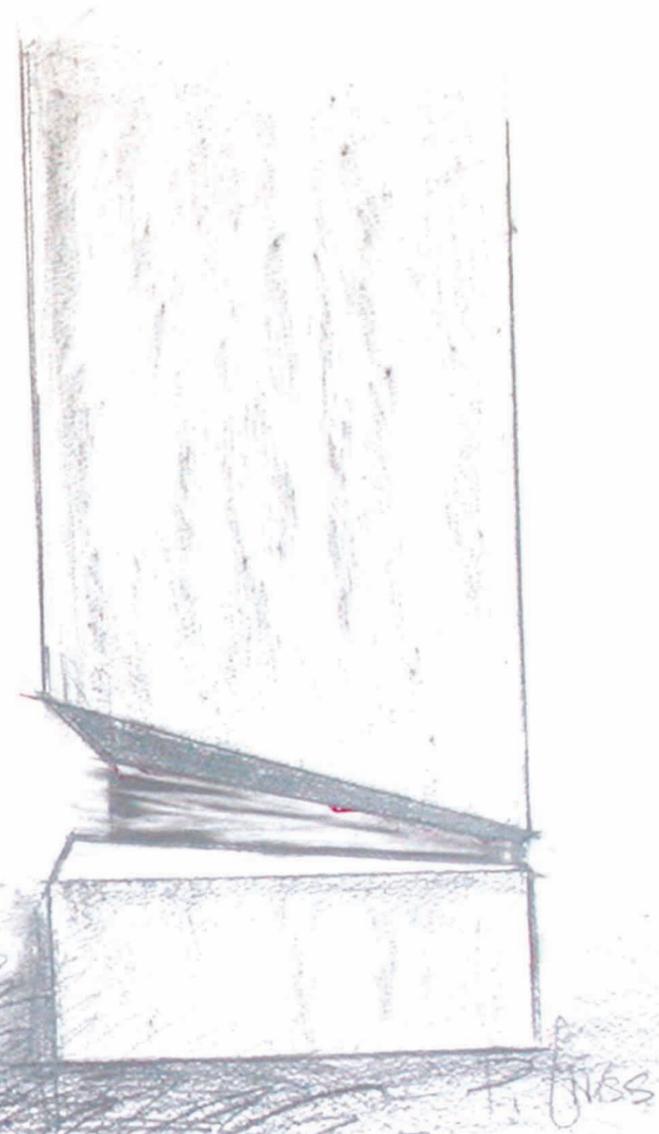
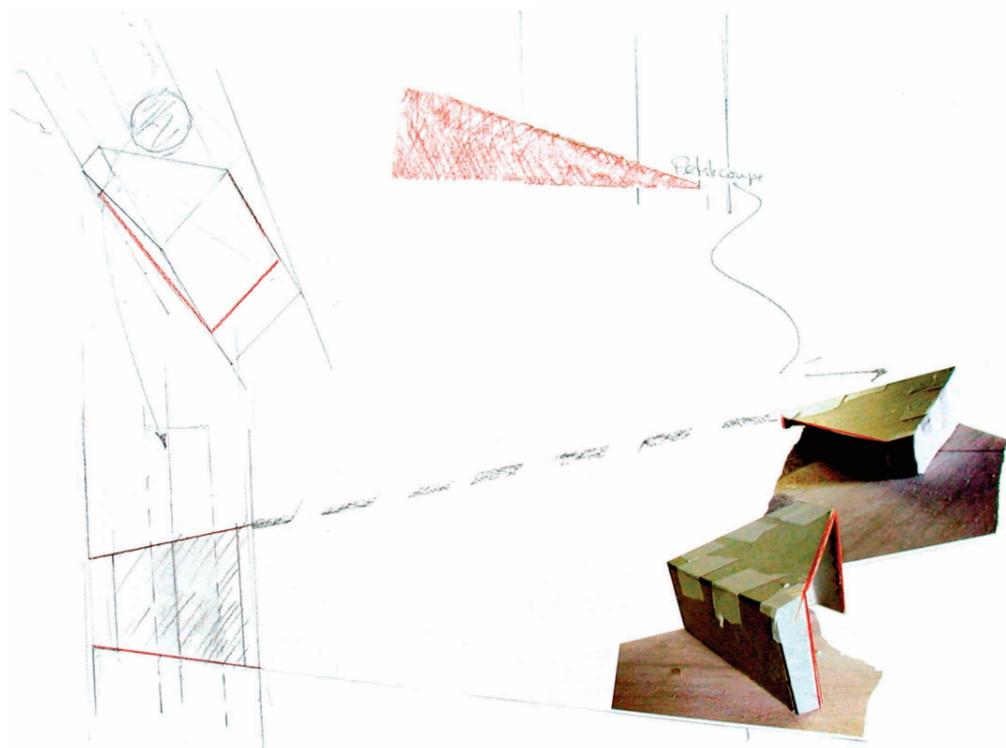


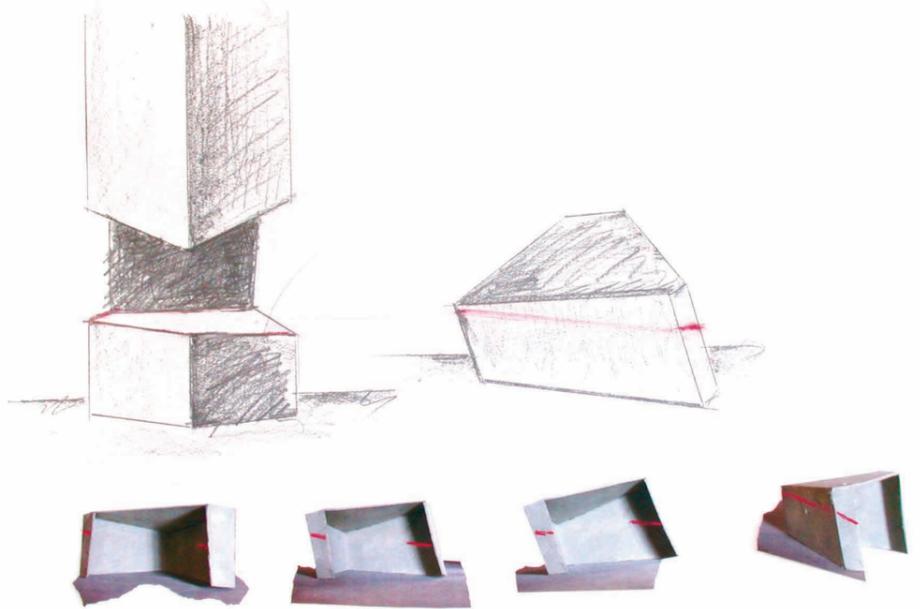
Esquiza per i Espozimanti 1

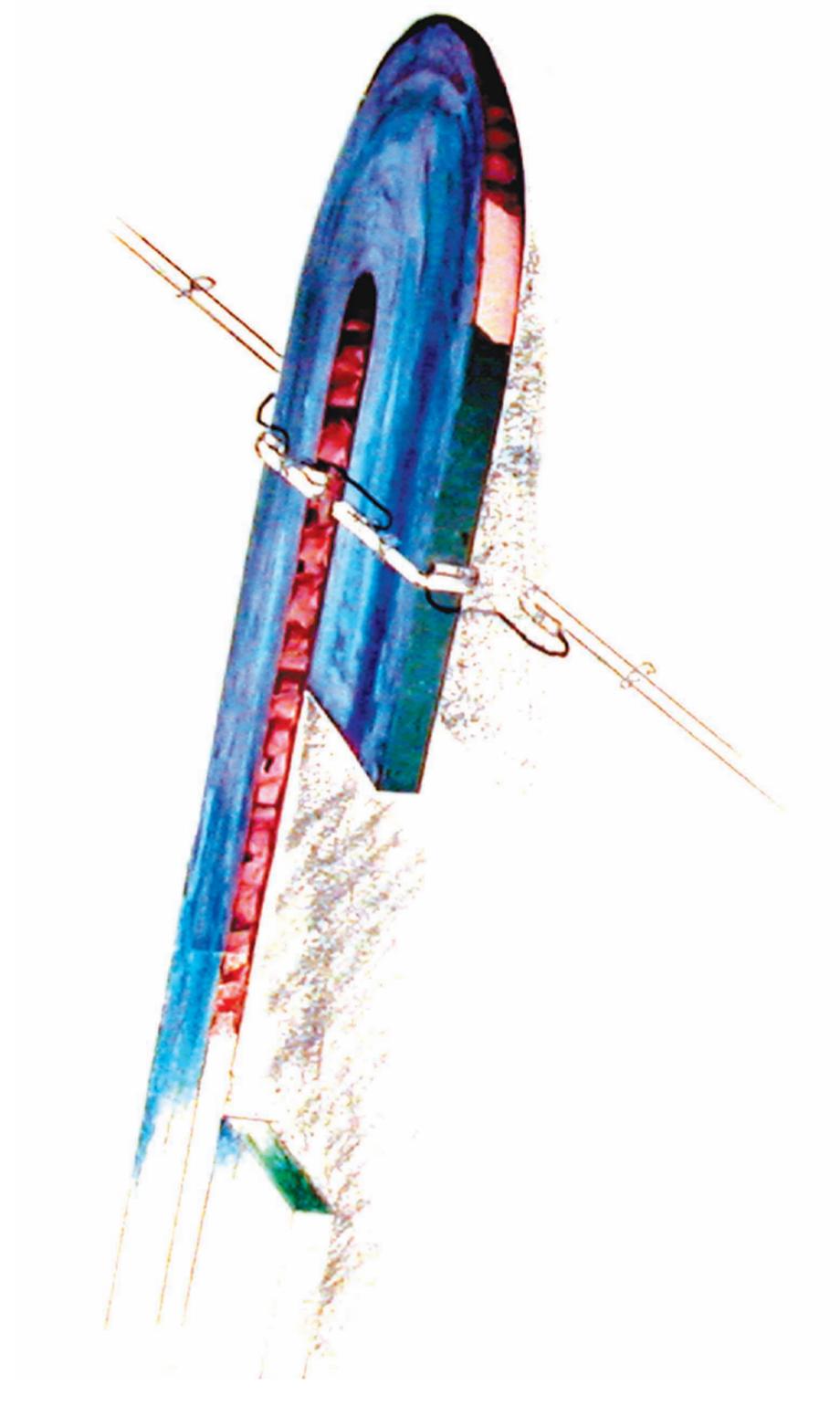
'C' for cut



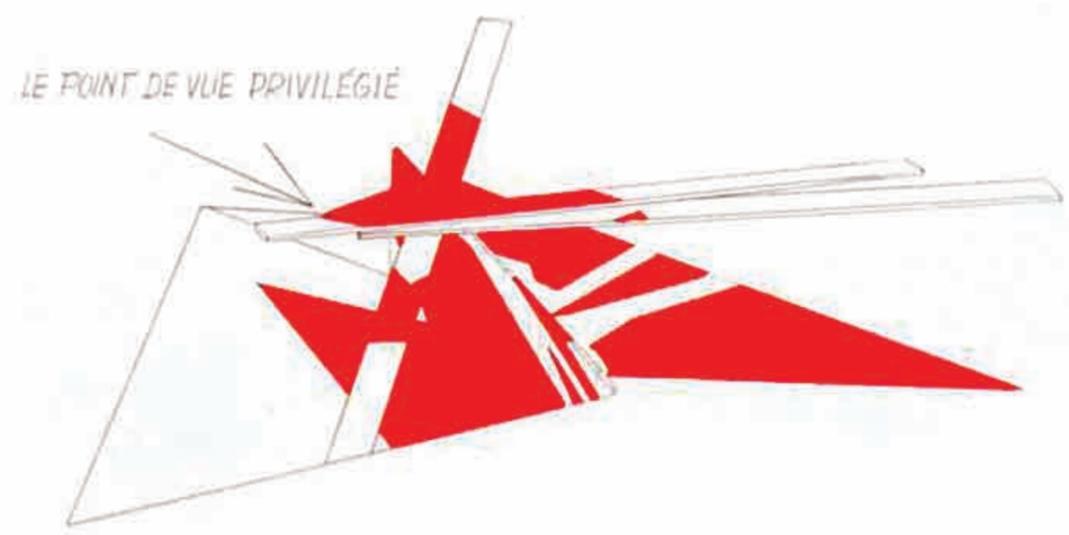
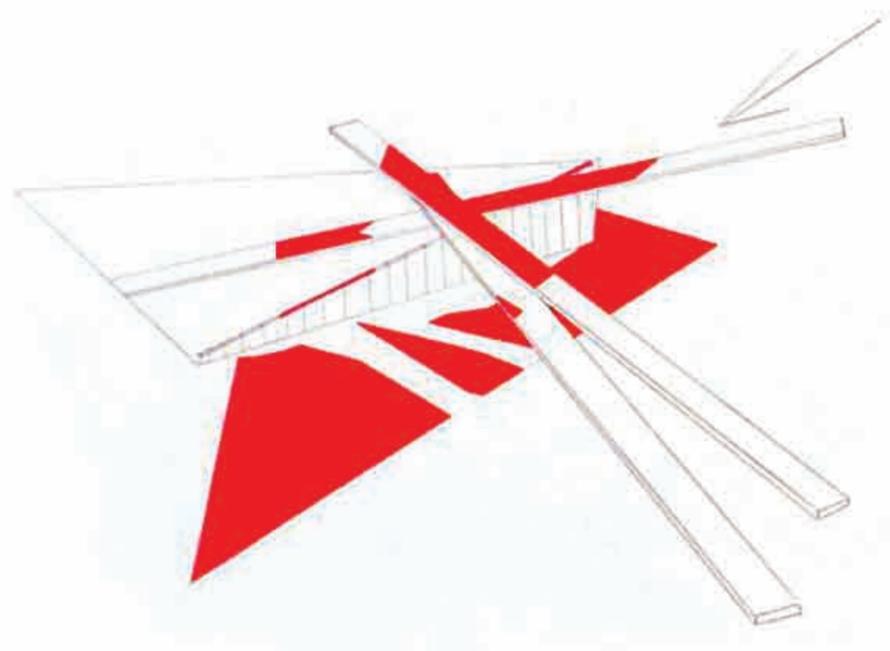
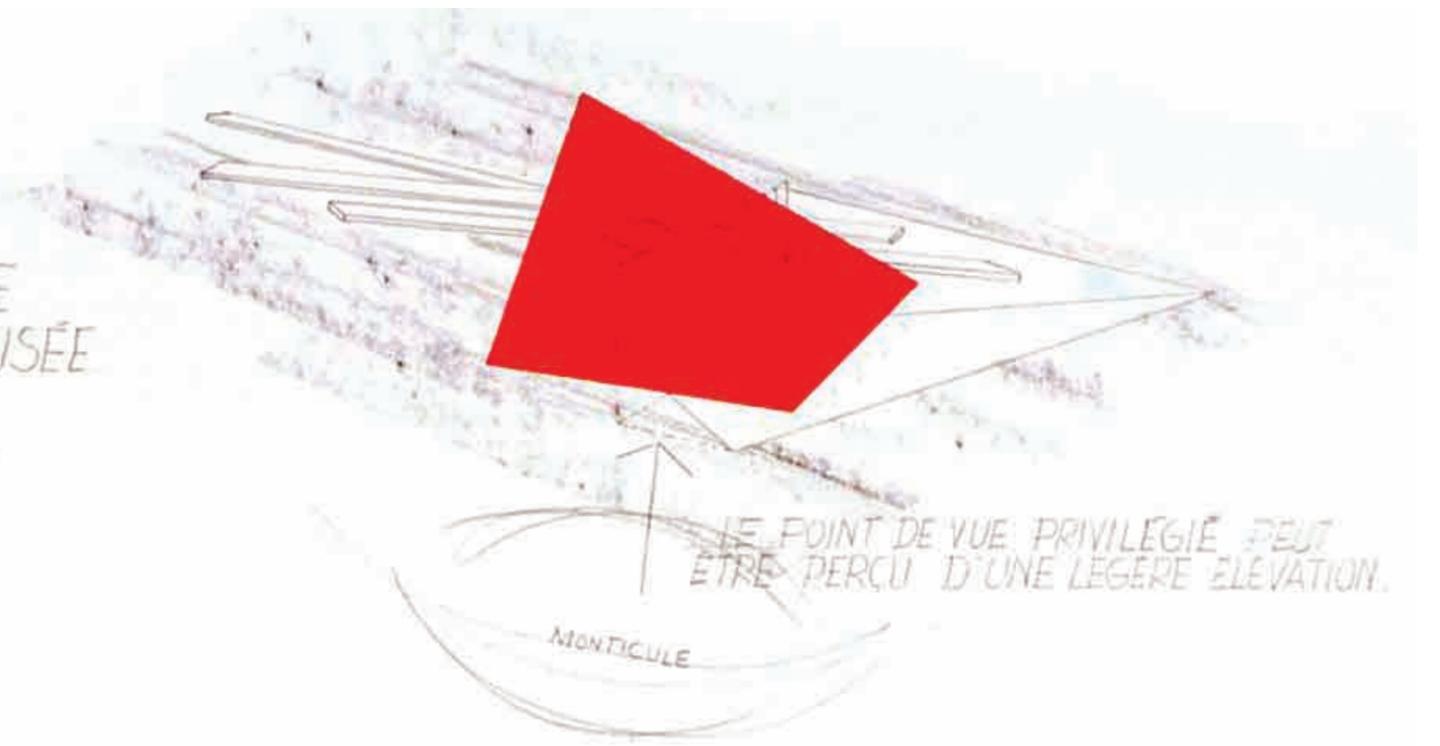




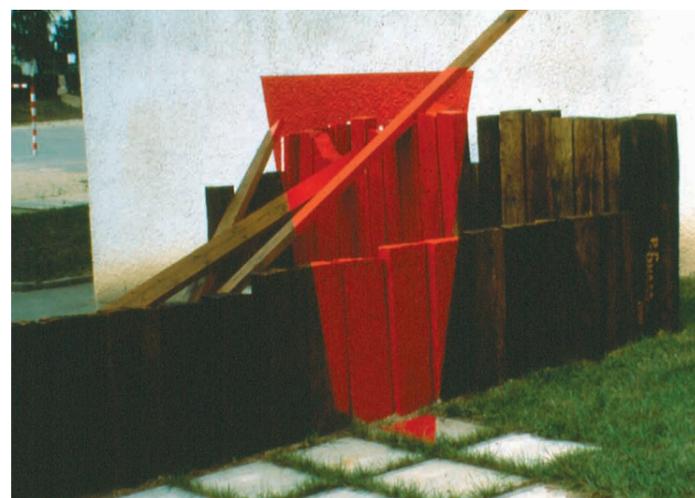


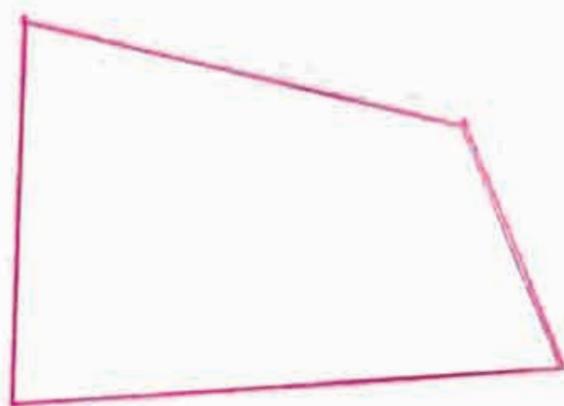
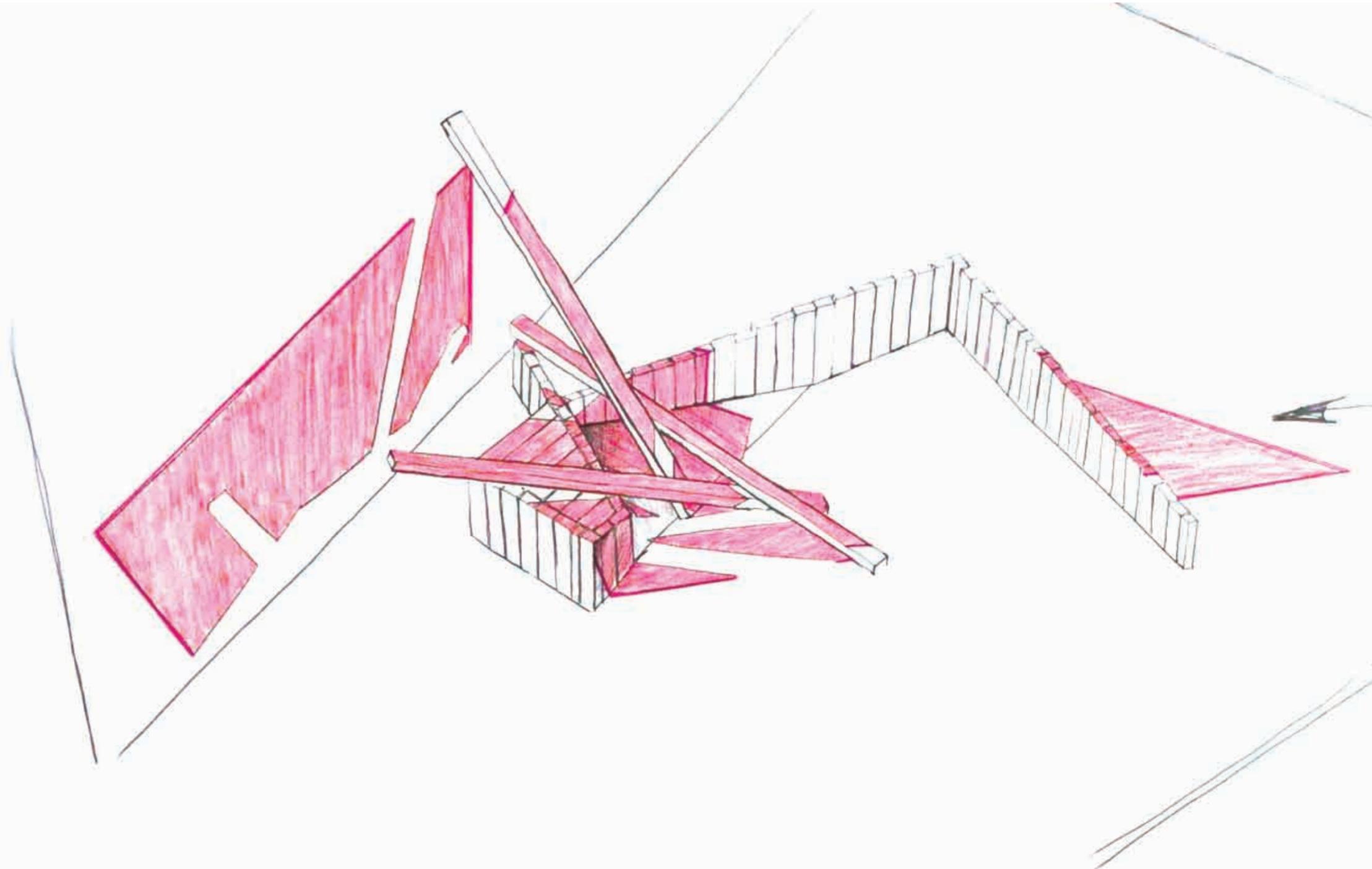


PROJECTION PEINTE SUR UNE
SITUATION PARTIELLEMENT CREUSÉE
ET TROIS PLANCHES. P. GNASS 1980



Non titré, 1980, techniques mixtes, dimensions variées (installation permanente conçue pour la Maison des Jeunes et de la Culture, Club de Créteil, Créteil, France)

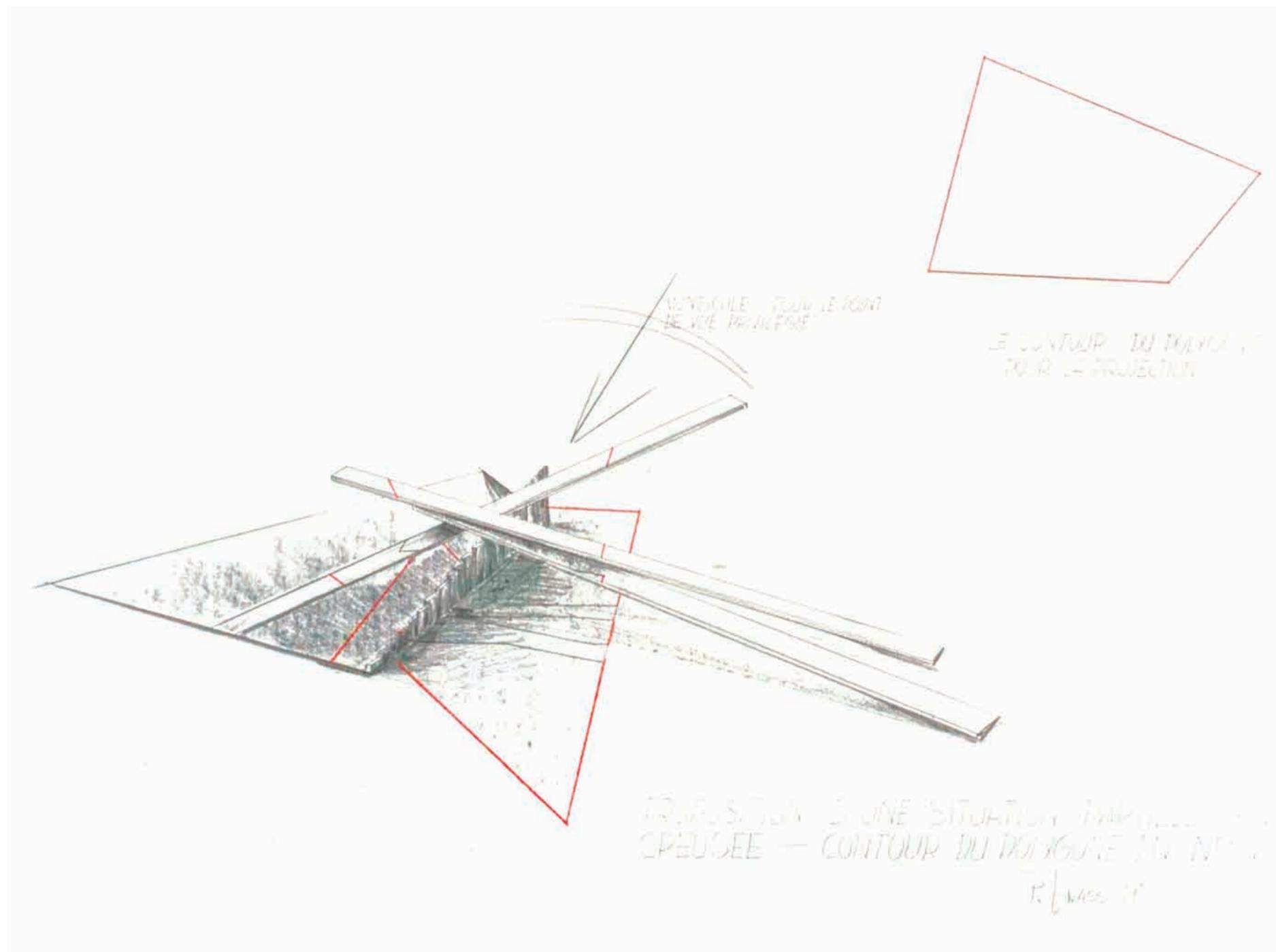


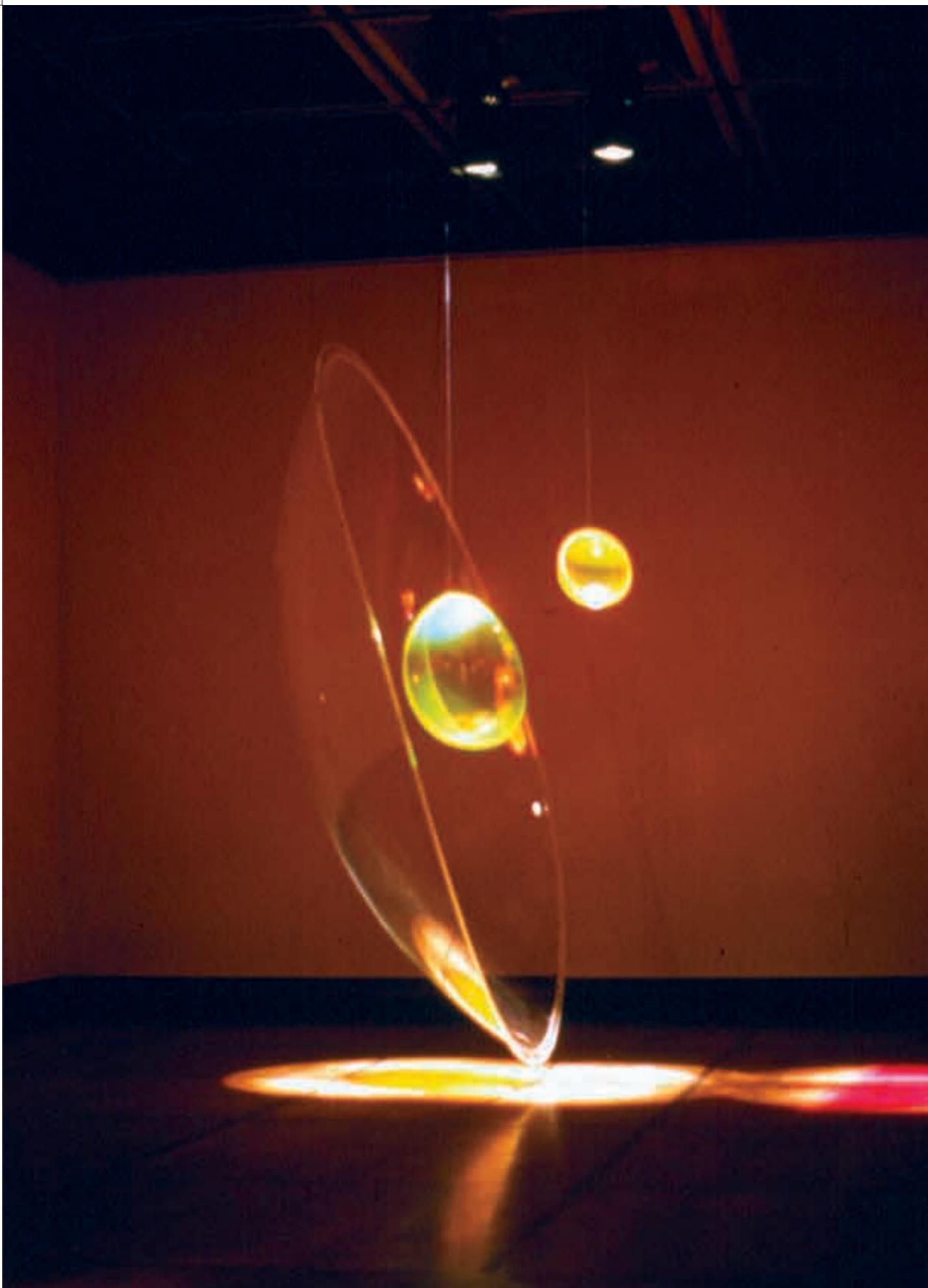


PAINTED SURFACES OF A PROJECTED
POLYGON ONTO A PARTLY CONSTRUCTED
AND PARTLY EXCAVATED AREA FOR
THE MJC CLUB IN CRETEIL, FRANCE.

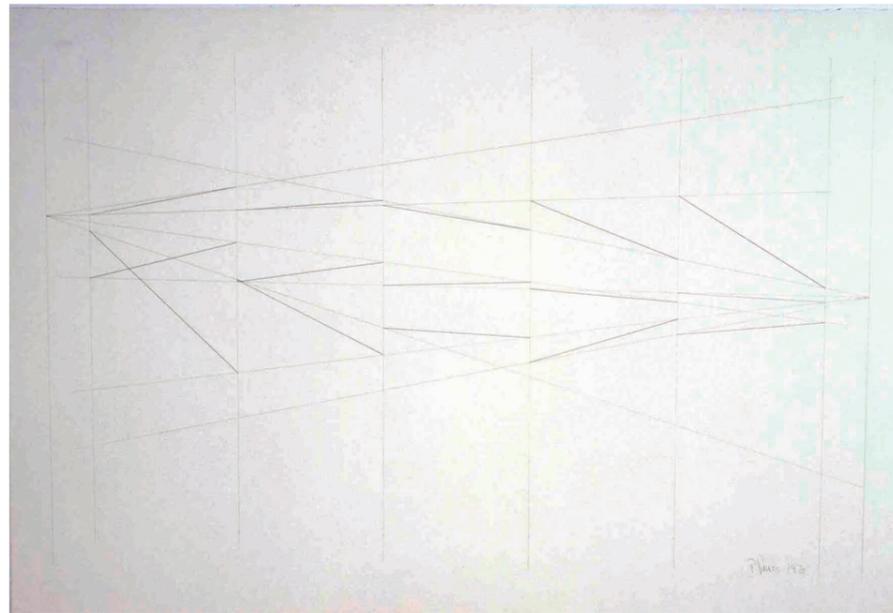
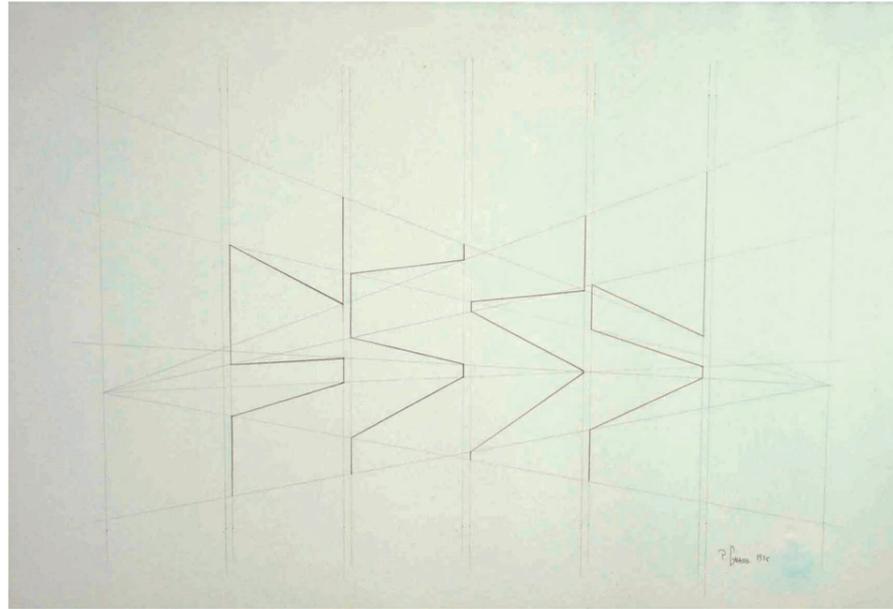
P. GNASS 1980

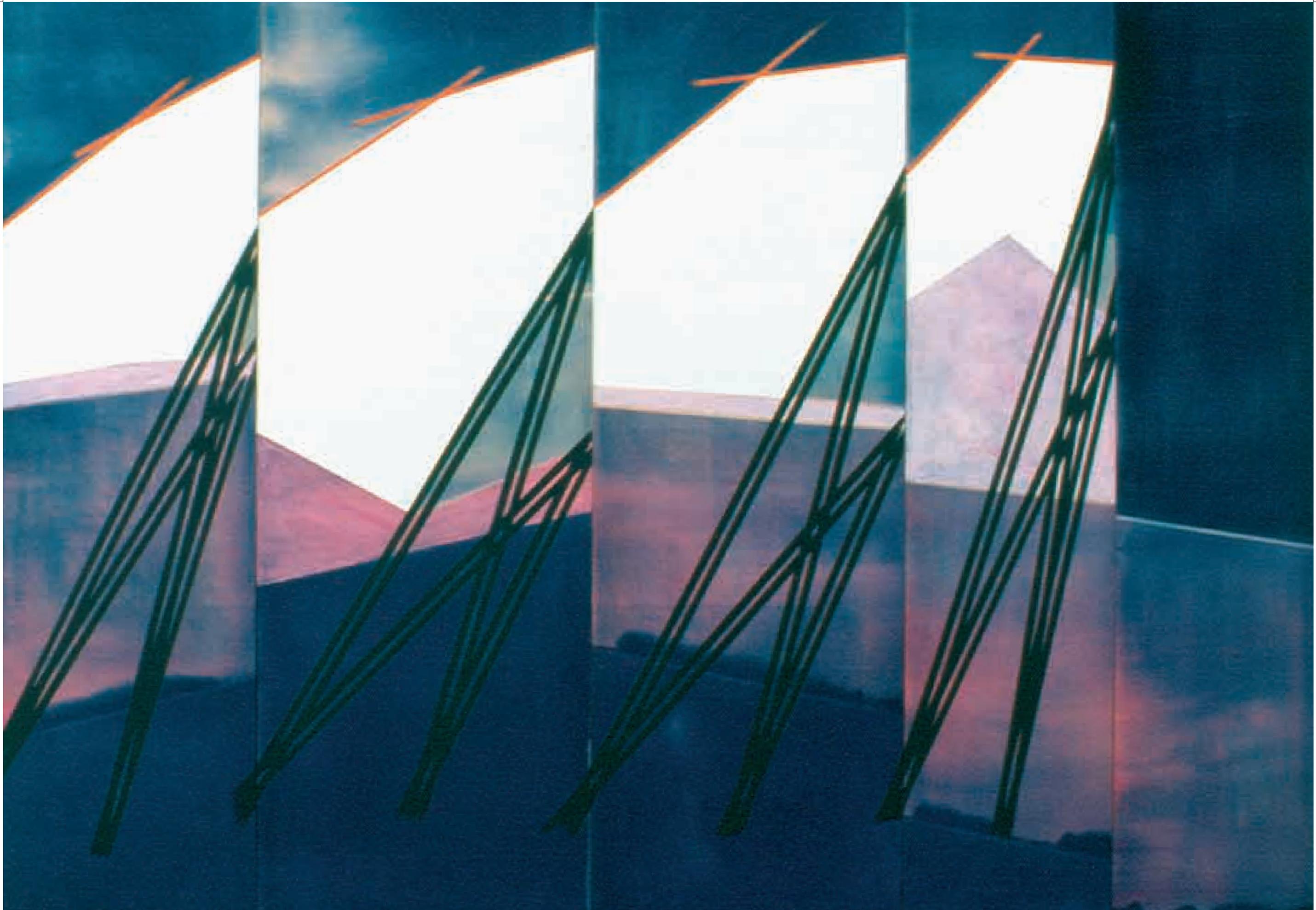
SHAPE OF POLYGON USED FOR THE PROJECTION

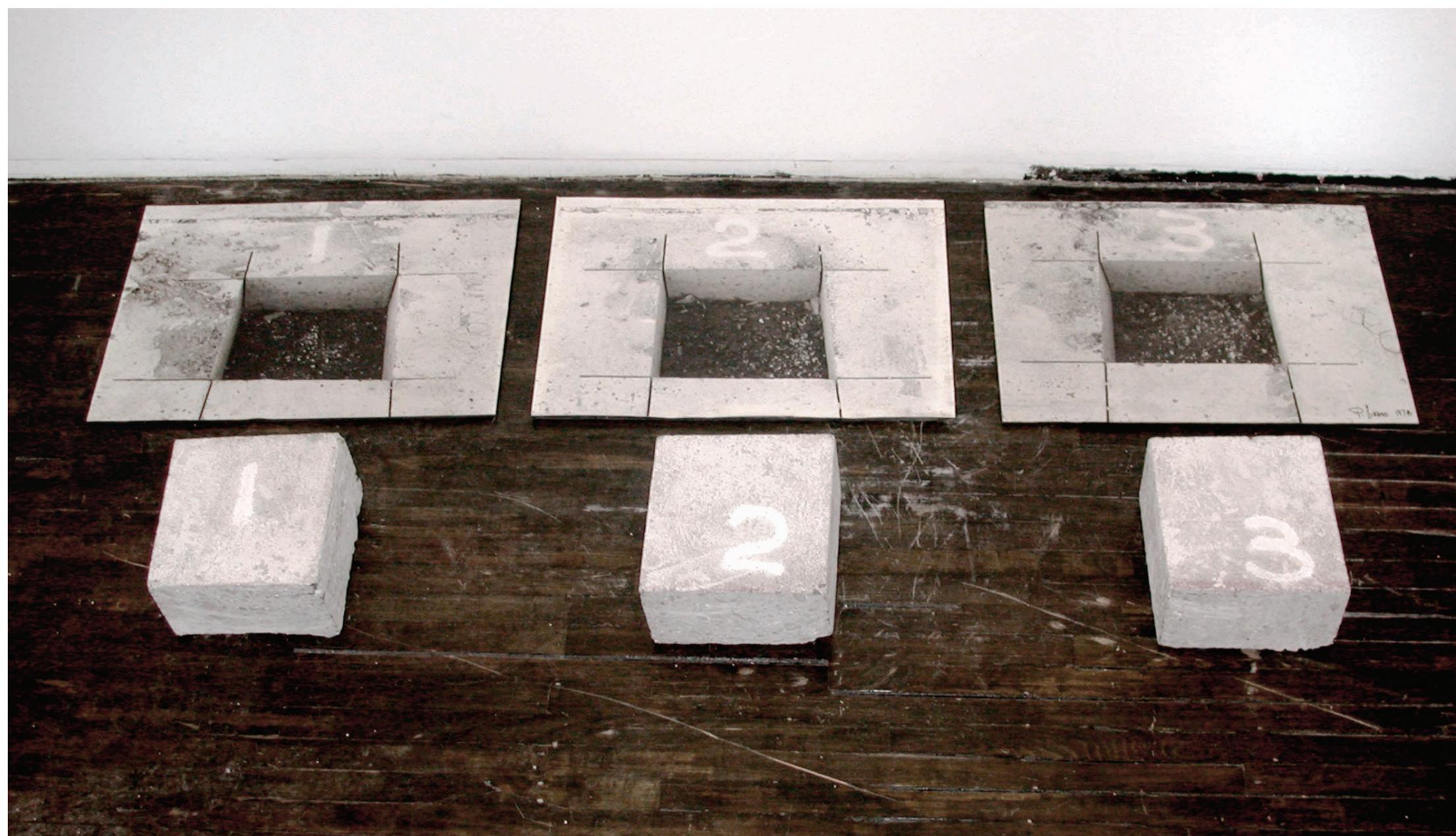


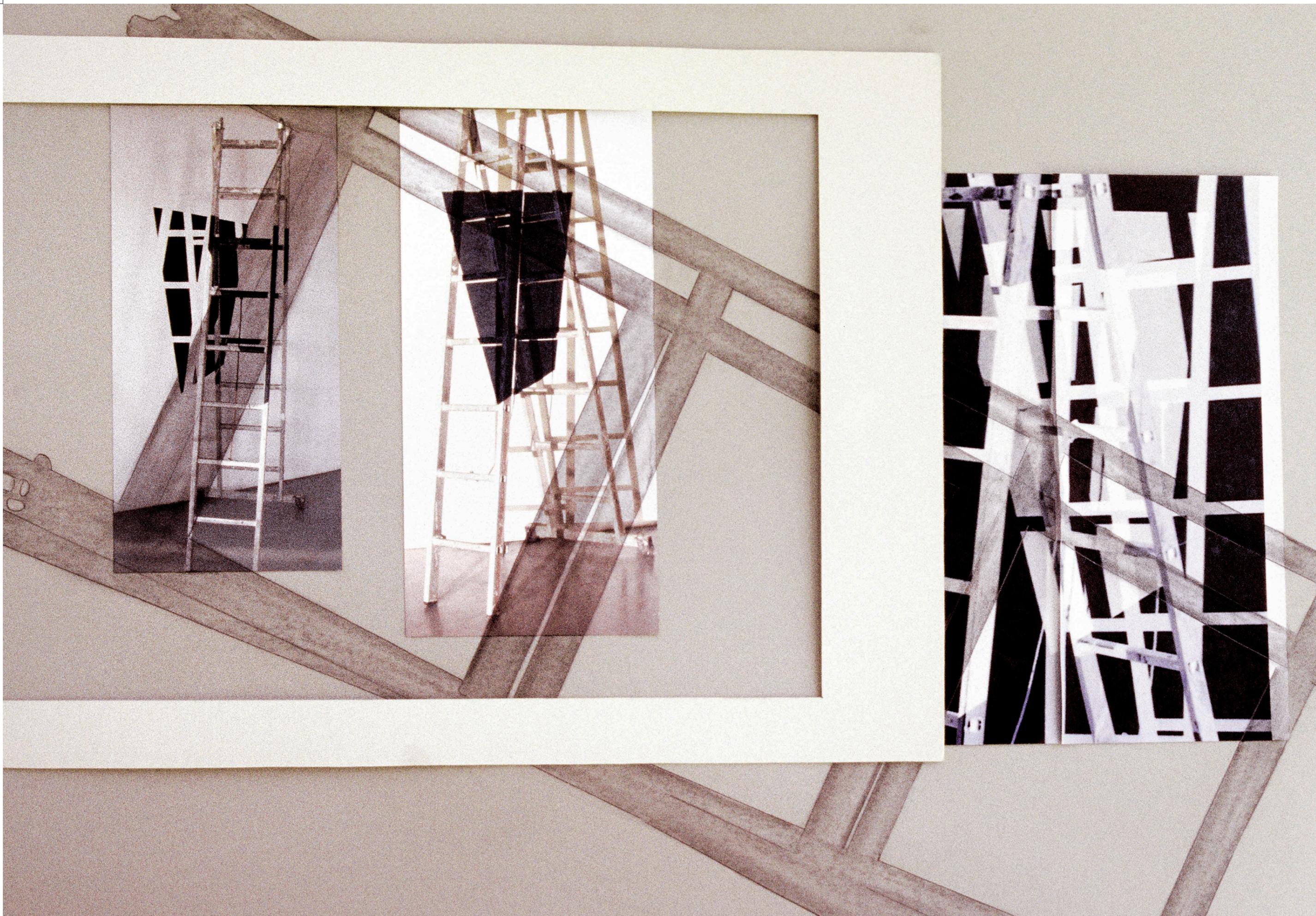


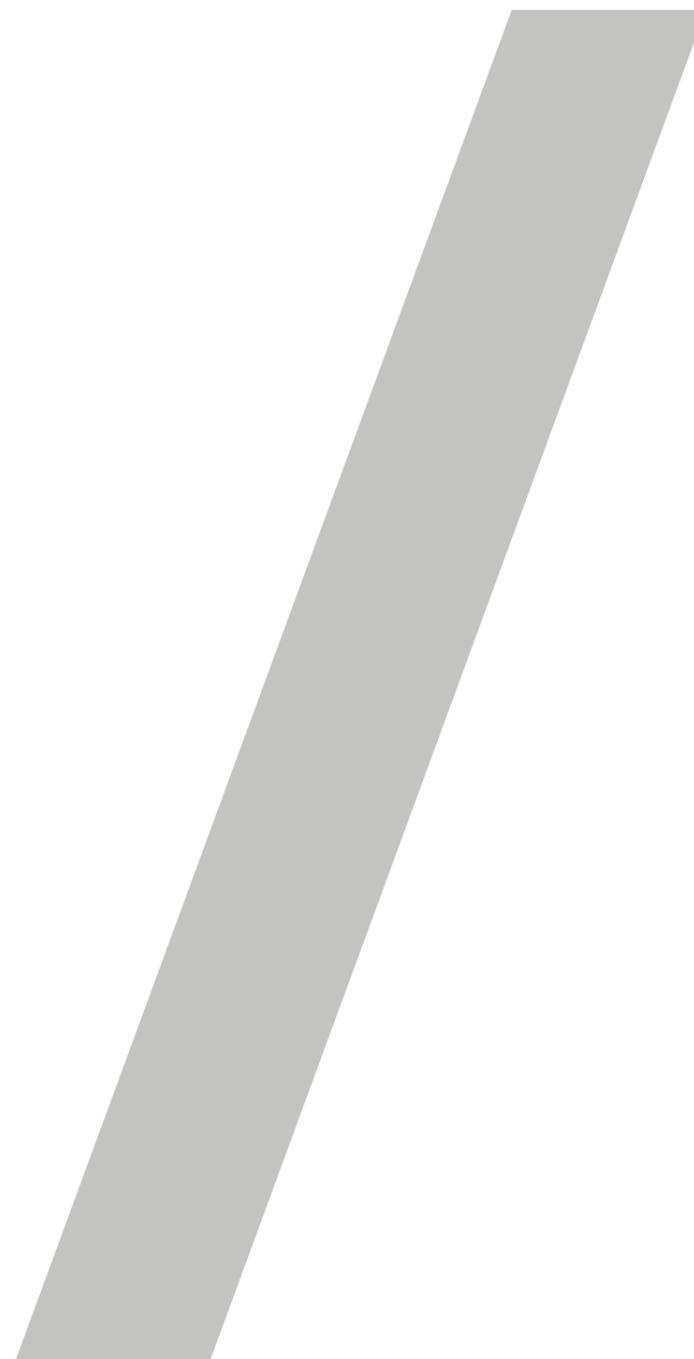














Présentation biobibliographique :

Peter Gnass est né le 20 mars 1936 à Rostock en Allemagne. Il a fait des études à l'Académie des beaux-arts Lerchenfeld de Hambourg de 1956 à 1957.

Il immigre au Canada en 1957 et obtient sa citoyenneté canadienne sept ans plus tard. Il partage maintenant sa vie entre Montréal, où il a toujours un atelier, et Barjols dans le sud de la France.

BIOBIBLIOGRAPHIE ANNUELLE :

À l'exception de Montréal et de Québec, nous avons inscrit les noms de l'état, de la province et du pays lors de la première mention d'une ville.

Le ministère de la Culture et des Communications, auparavant ministère des Affaires culturelles (1961-1993) et par la suite ministère de la Culture (1993-1994), sera désigné comme tel, sauf lors de mentions dans des publications.



John Cageon After Schiele '78 Peter Gnass '82

1959 / 1964

Expositions individuelles

- / École des beaux-arts de Montréal (EBAM), Montréal, 1960.
- / EBAM, Montréal, 1961.
- / Université McGill, Montréal, 1961.

Expositions collectives

- / Peter Gnass, Arthur Ball, Chez Ernest, Montréal, 1959.
- / Peter Gnass, Pierre Lapalme (Gabo), Jean Lebeuf, Paul Lecor, Hôtel de Ville, Sainte-Dorothée (Québec), Canada, 1960.
- / Concours artistique, Ville Mont-Royal (Québec), Canada, 1961.
- / Moins de trente ans, Île Sainte-Hélène, Montréal, 1962.
- / Mouvement laïque de langue française, Cercle unitaire de langue française, Montréal, 1962.
- / Concours artistique de la province de Québec, Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec. Circulation : Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1962.
- / Aujourd'hui/Today, Centre récréatif Maisonneuve, Montréal, 1962.
- / La Semaine « A », Centre social de l'Université de Montréal, Montréal, 1964.
- / Septième exposition du Square des Arts, Place des Arts, Montréal, 1964.

Catalogue et feuillet

- / Aujourd'hui/Today.- Montréal : [s.n.], 1962.- [5] p.
- / Lemoyne, Serge.- La Semaine « A ».- Longueuil (Québec), Canada : Les Presses sociales, 1964.- [24] p.

Article

- / Tisseyre, Michelle.- « La plus belle exposition à ciel ouvert ».- Photo-Journal.- Montréal.- Vol. 28, n° 10 (20-27 juin 1964).- p. 32.

Activités

- / Membre de La Masse : association des élèves de l'EBAM (1961-1963).
- / Étude de la gravure sous la direction de Wunderlich à l'Académie des beaux-arts Lerchenfeld de Hambourg, Allemagne (1962-1963).

Dès son arrivée au Québec, Peter Gnass s'intègre à la communauté francophone. Il étudie à l'EBAM de 1957 à 1962. Il s'y perfectionne en peinture et s'initie à la gravure dans les ateliers d'Albert Dumouchel. Sa première exposition au Québec a lieu Chez Ernest en 1959 où il présente des peintures et des gravures au côté des œuvres d'Arthur Ball.

Vers 1962, il délaisse peu à peu la peinture pour la gravure. Il effectue un voyage d'études d'un an en Europe. Il y étudie la gravure sous la direction de Wunderlich à l'Académie des beaux-arts Lerchenfeld de Hambourg (1962-1963). De retour au Québec, ses recherches en gravure le mènent vers la sculpture.

*À sa fondation Musée de la province (1933-1961) et par la suite Musée du Québec (1961-2002).

En 1964, il côtoie le cercle de Serge Lemoyne et participe à La Semaine « A », événement important qui témoigne de l'esprit des années 60 au Québec et est issu d'une initiative de jeunes artistes. L'objectif de cet événement est de rassembler des modes d'expression divers et de sensibiliser les artistes au rôle qu'ils ont à jouer dans la société en rendant l'art accessible à tous.

1965

Exposition individuelle

/ Peter Gnass, Galerie XII, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.

Expositions collectives

/ Les Trente « A », Centre social de l'Université de Montréal, Montréal.
 / Trajectoires 65 / Trial Flights, Galerie de l'étable, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.
 / Concours artistique de la province de Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Circulation : Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
 / Concours des monuments-fontaines de la Ville de Montréal, Place Ville-Marie, Montréal.
 / Galerie Labo, Montréal.
 / Galerie Foussart, New York (New York), États-Unis.

Catalogue

/ Gnass, Peter, Serge Lemoyne et Serge Paradis.- *Les Trente « A »*.- Montréal : [s.n.], 1965.- [45] p.

Articles

/ Montbizon, Rea.- « Trajectoire 1965 ».- *The Gazette*.- Montréal.- 13 février 1965.- p. 13.
 / « Au sujet d'un refus du Musée d'art contemporain ».- *La Presse*.- Montréal.- 22 février 1965.- Rubrique *La parole est à nos lecteurs*, p. 4.
 / Ballantyne, Michael.- « Menses and Gnass in Gallery XII ».- *Montreal Star*.- Montréal.- 3 juillet 1965.- Cahier *Entertainments*, p. 9.
 / Desnoyers, Louise.- « Musée des beaux-arts : Peter Gnass et Jan Menses ».- *La Patrie*.- Montréal.- 86^{ième} année, n° 27 (8-14 juil. 1965).- p. 33.
 / Lamy, Laurent.- « Au Musée : Peter Gnass, Jan Menses et une exposition d'artisanat japonais ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 10 juillet 1965.- p. 9.
 / Montbizon, Rea.- « Gallery XII : Remarkable Contribution ».- *The Gazette*.- Montréal.- 13 juillet 1965.- p. 19.
 / Jasmin, Claude.- « Jan Menses (génial), Peter Gnass (facile) et les arts et métiers contemporains du Japon ».- *La Presse*.- Montréal.- 17 juillet 1965.- p. 22.
 / De Wet, Woufer.- « Museum Gets Resident Artist ».- *Montreal Star*.- Montréal.- 29 septembre 1965.- p. 51.
 / Lamy, Laurent.- « Variété et rigueur au Concours artistique de la province ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 2 octobre 1965.- p. 11.
 / Bell, Don.- « St. Paul St. ».- *The Gazette*.- Montréal.- 13 mars 1965.- p. 53.
 / « Peter Gnass ».- *50 peintres du Québec*.- Montréal.- Vol. 1, n° 1 [1965].- p. [36].

Activités

/ Directeur de la revue *Le Nouvel Âge*.
 / Assistant directeur, responsable de la section gravure et membre des comités de publicité et des arts plastiques de l'événement *Les Trente « A »*.

C'est en 1965 que Peter Gnass tient sa première exposition solo importante. Elle a lieu à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal où sont exposées des gravures et des peintures, ainsi que quelques sculptures en métal.



De gauche à droite : Hans Walser, Vittorio Fiorucci et Peter Gnass.



L'implication de l'artiste dans le milieu artistique s'accroît considérablement. La même année, il est directeur de la revue *Le Nouvel Âge* ainsi que directeur adjoint, responsable de la section gravure et membre des comités de publicité et des arts plastiques de l'événement *Les Trente « A »*, qui se voulait une suite de La Semaine « A ».

1966 / 1967

Expositions collectives

/ *Confrontation 66*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Circulation : Place Ville Marie, Montréal, 1966.
 / *Symposium provincial 1966 : sculpture québécoise à Alma*, Alma (Québec), Canada, 1966.
 / Galerie Moos, Montréal, 1966.
 / *Concours artistique de la province de Québec*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Circulation : Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1966.
 / *Expo 67*, Pavillon Canadien Pacifique-Cominco, Terre des Hommes, Montréal, 1967.
 / *Confrontation 67*, Jardins de la Place des Arts, Montréal, 1967.
 / Centre Jeunesses musicales du Canada (JMC), Orford (Québec), Canada, 1967.
 / Penthouse Gallery, Montréal, 1967.

Catalogues

/ *Confrontation 66*.- Montréal : Association des sculpteurs du Québec, 1966.- [80] p.- Texte de Laurent Lamy.
 / *Confrontation 67*.- Montréal : Association des sculpteurs du Québec, 1967.- [122] p.- Texte de Yves Trudeau.

Articles

/ « Symposium d'Alma ».- *Culture vivante*.- Québec.- N° 3 (1966).- Section *Informations culturelles*, p. 46-47.
 / « Québec Pavilion ».- *The Georgian*.- Montréal.- 3 mars 1967.- Cahier *Expo supplement*, p. 3.
 / Robillard, Yves.- « 7 sculpteurs de Montréal ».- *La Presse*.- Montréal.- 18 mars 1967.- Cahier *Le Magazine de la Presse*, p. 4-10.
 / Robillard, Yves.- « Comme une sorte de cimetière abandonné ».- *La Presse*.- Montréal.- 2 septembre 1967.- p. 36.

Activités

/ *Le Symposium provincial 1966 : sculpture québécoise à Alma*, sera à la source d'une longue bataille judiciaire sur la question du droit d'auteur et des droits moraux :
 - 1968 : poursuite intentée par Peter Gnass, André Fournelle, Marc Boisvert, Jean Gauguier-Larouche, Raymond Mitchell et Jacques Chapdelaine contre la Cité d'Alma et Alma Estival, notamment pour avoir omis de prendre les dispositions nécessaires pour la conservation des sculptures.
 - 1973 : l'action des sculpteurs contre la Cité d'Alma et Alma Estival est rejetée en Cour supérieure par le juge Ivan Mignault. Les sculpteurs mènent leur cause en Cour d'appel.
 - 1977 : le juge Marcel Crête de la Cour d'appel confirme le jugement de première instance donnant tort aux sculpteurs.
 - 1978 : la Ville d'Alma fait saisir les biens des sculpteurs.
 - 1978 : les sculpteurs reçoivent l'appui de la Ligue des droits de l'homme.
 / Secrétaire de l'Association des sculpteurs du Québec (1967-1968).

En 1966, Peter Gnass privilégie la sculpture comme moyen d'expression. Il procède à cette époque par coulage ou soudure de métaux traditionnels tels que le fer, l'acier, le cuivre, le bronze et le zinc.

1968

Expositions individuelles

- / Peter Gnass : *Lumenstructures*, Galerie Soixante, Montréal.
- / Galerie Focus, Montréal.

Expositions collectives

- / *Exposition de l'Association des sculpteurs du Québec*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (New York), États-Unis.
- / *Terre des hommes*, Terre des hommes, Montréal.
- / *Confrontation 68*, Place des Arts, Montréal.
- / *Festival des arts de Sainte-Agathe*, Sainte-Agathe-des-Monts (Québec), Canada.
- / *Sculpteurs du Québec*, Centre JMC, Orford.
- / *Sculpteurs du Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. Circulation : Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
- / Galerie Denyse Delrue, Montréal.
- / *Art et architecture / Archi-Kinetic Exhibition*, Hart House de l'Université de Toronto, Toronto (Ontario), Canada.

Feuilleton

- / « Sculpteurs du Québec ».- *Expositions été 1968*.- Orford : Centre JMC Orford, 1968.- p. 4-7.

Articles

- / Robillard, Yves.- « C'est au tour des sculpteurs de crier au secours ».- *La Presse*.- Montréal.- 24 février 1968.- p. 42.
- / « Après ça, je ferme ».- *La Presse*.- Montréal.- 25 mai 1968.- p. 28.
- / Jones, Richmond.- « Peter Gnass ».- *The Gazette*.- Montréal.- 1^{er} juin 1968.- p. 24.
- / Jasmin, Claude.- « Focus : Vallée. Soixante : Gnass ».- *Sept-jours*.- Montréal.- Vol. 2, n° 38 (2-8 juin 1968).- Section *Culture et loisirs*, p. 41-42.
- / Thériault, Normand.- « Les sculpteurs du Québec au Musée d'art contemporain ».- *La Presse*.- Montréal.- 27 juillet 1968.- p. 32.
- / Thériault, Normand.- « Opération déclin : les artistes contestent à leur tour ».- *La Presse*.- Montréal.- 6 novembre 1968.- p. 7.

Activités

- / Vice-président de l'Association des sculpteurs du Québec (1968-1969).
- / *Opération Déclin* : manifestation publique, Montréal, 7-11 novembre 1968.
- / L'exposition *Terre des hommes* débouchera sur un conflit lié à la question du droit d'auteur qui sera réglé en Cour supérieure du Québec :
 - 1968 : l'Association des sculpteurs du Québec présente l'exposition *Terre des hommes* sur le site extérieur de Terre des hommes où sont rassemblées 72 sculptures.
 - 1969 : des œuvres prêtées à titre gracieux à la Ville de Montréal pour une année supplémentaire, dont *Août 67* de Peter Gnass, sont recouvertes de peinture noire sans que les sculpteurs en soient avisés.
 - 1970 : Peter Gnass intente une poursuite en Cour supérieure du Québec contre la Ville de Montréal.
 - 1974 : le jugement rendu par le juge Albert H. Malouf de la Cour supérieure du Québec condamne la Ville de Montréal à payer 8 000 \$ en dommages à Peter Gnass.

Les propriétés du plastique, de la résine et du plexiglas, qu'il combine à des métaux, sont explorées dans les nouvelles recherches artistiques de Peter Gnass. En 1968, les œuvres présentées lors de



© Jean-Pierre Girerd

l'exposition Lumenstructures à la Galerie Soixante en témoignent. Cette nouvelle série, qui s'étend de 1968 à 1970, sera un tournant significatif dans sa démarche. Les Lumenstructures le mèneront progressivement vers les Topologs.

1969

Expositions collectives

- / *Concours artistique de la province de Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- / *Cinquième salon international de sculpture contemporaine*, Museo d'arte moderna, Milan, Italie.
- / *The Canadian Scene*, Deson-Zaks Gallery, Chicago (Illinois), États-Unis.
- / *Expofantastique* : Gnass, Noël, Tousignant, Centre JMC, Orford.
- / *Terre des hommes*, Terre des hommes, Montréal.
- / *Exposition inaugurale de la Galerie Whitney*, Galerie Whitney, Montréal.

Feuilleton

- / « Expofantastique : Gnass, Noël, Tousignant ».- *Expositions été 1969*.- Orford : Centre JMC, 1969.- [4] p.

Articles

- / « Concours artistique : achats des deux Musées ».- *La Presse*.- Montréal.- 27 février 1969.- p. 27.
- / Basile, Jean.- « Le concours artistique de la province. Pour rire et pour aimer ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 1^{er} mars 1969.- p. 13.
- / Hénault, Gilles.- « Lumière dans l'art, lumière dans la vie ».- *Forces*.- Montréal.- N° 7 (printemps 1969).- p. 38-49.
- / Meunier, Charles.- « L'art par le feu ».- *La Presse*.- Montréal.- 7 juin 1969.- *Cahier Perspectives*, p. 16-17.
- / « Sculptures du Québec en Italie ».- *La Presse*.- Montréal.- 30 juin 1969.- p. 23.
- / White, Michael.- « Ugly's the Word for it ».- *Montreal Star*.- Montréal.- 26 juillet 1969.- p. 10-11.
- / Favreau, Marianne.- « Sculptures en deuil ».- *La Presse*.- Montréal.- 26 juillet 1969.- p. 47.
- / Robillard, Yves.- « Sculptures et sculpteurs sous le signe du mépris ».- *La Presse*.- Montréal.- 9 août 1969.- p. 34.
- / « Sculptors Elect New Officers ».- *Montreal Star*.- Montréal.- 20 septembre 1969.- *Cahier Entertainments*, p. 13.
- / Wagner, Robert.- « Credit Canada with 3 Hits ».- *Chicago Tribune*.- Chicago.- 28 septembre 1969.- Section 5, p. 14.
- / « Local pour les sculpteurs du Québec ».- *La Presse*.- Montréal.- 31 octobre 1969.- p. 21.

Film

- / Giraldeau, Jacques.- *Bozarts*.- Montréal : Office national du film, 1969.- 58 min 5 sec.

Activités

- / Président de l'Association des sculpteurs du Québec (1969-1970).
- / Enseignant à l'École nationale de théâtre, Montréal (juin 1969).
- / Choisi par le ministère de la Culture et des Communications pour explorer de nouvelles méthodes de fonderie : Center for Continuing Education, Elliot Lake (Ontario), Canada.

1970

Expositions individuelles

- / *Peter Gnass*, Galerie Jolliet, Québec.
- / *Topolog*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

Expositions collectives

- / *Expo 70*, Pavillon du Québec, Osaka, Japon.
- / *Concours artistique de la province de Québec*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
Circulation : Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- / *Présentation 70*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
- / *Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
Circulation : Musée Rodin, Paris, France (1970-1971).

Catalogues

- / *Présentation 70*. Montréal : Association des sculpteurs du Québec, 1970.- [83] p.- Texte de Pierre Heyvaert.
- / Barras, Henri et Cécile Goldscheider.- *Panorama de la sculpture au Québec, 1945-1970*.- Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1970.- [195] p.
- / Duval, Laurent.- *Place des Arts*.- Montréal : Beauchemin, 1970.- [24] p.- Textes de Robert Elie et Hugh MacLennan.

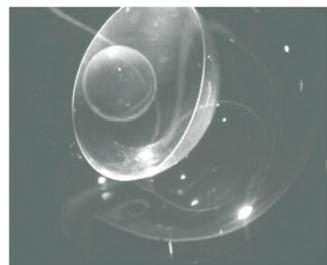
Articles

- / Hogue, Alain.- « Omniprésence de la lumière dans l'œuvre de Peter Gnass ».- *Le Soleil*.- Québec.- 21 février 1970.- p. 44.
- / « Il défie le Québec ».- *La Presse*.- Montréal.- 14 mars 1970.- p. 30.
- / Capper, Ann.- « Many Artists Dismayed ».- *The Gazette*.- Montréal.- 14 mars 1970.- p. 35.
- / Benoît, Luc.- « Peter Gnass : construire avec la lumière ».- *Vie des arts*.- Montréal.- Vol. 15, n° 60 (automne 1970).- p. 48-49.
- / « Les concours artistiques du Québec et Normand Grégoire ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 19 septembre 1970.- p. 13.
- / Thériault, Normand.- « Recommençons à zéro ».- *La Presse*.- Montréal.- 19 septembre 1970.- p. D14.
- / Kirkman, Terry et Judy Heviz.- « Three Art Exhibits Staged Together Under One Roof ».- *Montreal Star*.- Montréal.- 5 novembre 1970.- p. 49.
- / Heywood, Irene.- « Double Sculpture Show Breath-Taking ».- *The Gazette*.- Montréal.- 14 novembre 1970.- p. 45.
- / Thériault, Normand.- « Un spectacle, une sculpture ».- *La Presse*.- Montréal.- 21 novembre 1970.- p. 14.
- / Allègre, Christian.- « Formes pour partir et autres ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 28 novembre 1970.- p. 13.

Activité

- / Conseiller de l'Association des sculpteurs du Québec (1970-1972).

À la fin de l'année 1970, l'exposition *Topolog* au Musée d'art contemporain de Montréal est significative et consacre l'art de Peter Gnass sur la scène artistique québécoise, canadienne et, peu après, internationale. Le concept des *Topologs*, qu'il avait exploré tout d'abord à la Galerie Jolliet au début de l'année 1970, est déterminant dans son cheminement artistique. Dès lors, les effets optiques vont dominer sur les aspects matériels et formels. Les premières critiques substantielles à propos de son œuvre paraissent.



1971

Expositions collectives

- / 11^e Biennale de Middelheim, Musée de la sculpture en plein air de Middelheim, Anvers, Belgique.
- / *Exposition de l'Association des sculpteurs du Québec*, Centre national des Arts, Ottawa (Ontario), Canada.
- / University of Vermont, Burlington (Vermont), États-Unis.
- / FAB Gallery, University of Alberta, Edmonton (Alberta), Canada.
- / Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.
- / *Présentation 71*, Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (Québec), Canada.
- / Centre JMC, Orford.
- / *Terre des hommes*, Terre des hommes, Montréal.

Catalogues

- / 11^e Biennale Middelheim.- Anvers : Musée de la sculpture en plein air de Middelheim et Excelsior, 1971.- [200] p.- Texte d'Andrée Paradis.
- / Barras, Henri et Cécile Goldscheider.- *Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970*.- Paris : Musée Rodin, 1971.- [88] p.

Articles

- / Bates, Catherine.- « In the Galleries : Montreal ».- *Arts Canada*.- Toronto.- Vol. XXVIII, n° 1, n° 152-153 (fév.-mars 1971).- p. 62-64.
- / de Roussan, Jacques.- « Sculpture en mouvement ».- *Dimanche-Matin*.- Montréal.- Vol. 3, n° 17 (25 avril 1971).- Cahier *Perspectives-dimanche*, p. 6 et page couverture.
- / Parisis, Andrée.- « Deux sculpteurs canadiens... les formes spontanées de Peter Gnass et la géométrie volante de Pierre Heyvaert ».- *Bulletin des Amitiés belgo-canadiennes*.- Bruxelles, Belgique.- (avril 1971).- p. 5.
- / « 13 sculpteurs canadiens à la Biennale d'Anvers ».- *La Presse*.- Montréal.- 14 mai 1971.- p. B9.
- / *Culture Vivante*.- Québec.- N° 21 (juin 1971).- page couverture.
- / « Middelheim : Biennale voor beeldhouwkunst ».- *Knack Magazine*.- Bruxelles.- N° 20 (1^{er} juil. 1971).- p. 59-63 et page couverture.
- / M., Lode v.- « Peter Gnass ».- *De Nieuwe Gazet*.- Anvers.- 25 juillet 1971.- p. 9.
- / Gnass, Peter.- « Association des sculpteurs du Québec ».- *Art*.- Toronto.- Vol. 2, n° 8 (été 1971).- p. 14.
- / « Au Grand Théâtre. Exposition d'œuvres du sculpteur Peter Gnass ».- *Le Soleil*.- Québec.- 23 décembre 1971.- p. 14.
- / « Peter Gnass prend part au décor d'Alcide 1^{er} ».- *Le Nouvelliste*.- Trois-Rivières (Québec), Canada.- 23 décembre 1971.- p. 29.

Film

- / Dupont, Jacques.- *Topolog*.- Montréal : Les films B&C, 1971.- 16 min.

Activité

- / Professeur invité à l'Université du Québec à Montréal, Montréal.

À la 11^e Biennale de Middelheim, il transpose son concept de *Topolog* dans un module muni de miroirs et d'un éclairage intégré lui permettant d'expérimenter d'autres voies et, du coup, de présenter sa sculpture à l'extérieur en créant un environnement visuel dans lequel le visiteur est invité à pénétrer.

1972

Expositions individuelles

/ *Topolog*, Grand Théâtre de Québec, Québec.

/ *Topolog*, 3^e Foire culturelle, Centre social de l'Université du Québec à Chicoutimi, Chicoutimi (Québec), Canada.

Expositions collectives

/ *Création Québec*, Salon Art 3'72, Foire suisse d'échantillons, Bâle, Suisse. Circulation : Centre culturel de Warande, Turnhout, Belgique et Musée d'Ixelles, Bruxelles.

/ *Structure 72*, Galerie Espace, Montréal.

/ *Aspect de la sculpture québécoise*, exposition organisée par l'Association des sculpteurs du Québec, Montréal. Circulation : Québec ; Jonquière ; Saint-Jérôme ; Roberval ; Saint-Félicien.

Catalogue et livre

/ *Création Québec*.- Québec : ministère des Affaires culturelles du Québec, 1972.- [140] p.- Texte de Rolland Boulanger.

/ Desjardins, Louise, Jacques Dumouchel, Yolande Racine et Hélène Roy.- *Plexi Gnass*.- Montréal : [s.n.], 1972.- 45 p.

Articles

/ [Sans titre].- *Le Soleil*.- Québec.- 14 janvier 1972.- p. 24.

/ « Exposition de Peter Gnass au Grand Théâtre de Québec ».- *Le Progrès régional*.- Chicoutimi.- 19 janvier 1972.- p. 19.

/ Tremblay, Denis.- « Peter Gnass expose à Québec ».- *Montréal-Matin*.- Montréal.- 19 janvier 1972.- p. 88.

/ Gagnon, Michel.- « Les indiscretions de Michel Gagnon ».- *Journal de Québec*.- Québec.- 22 janvier 1972.- p. 9.

/ Benoît, Luc.- « Peter Gnass à Québec ».- *Vie des arts*.- Montréal.- N° 66 (printemps 1972).- p. 77.

/ Allègre, Christian.- « Les maux de tête ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 11 mars 1972.- p. 11.

/ Tremblay, Louise.- « L'exposition *Aspects de la sculpture québécoise* : un condensé des tendances manifestées des dernières années dans cet art ».- *Progrès-dimanche*.- Chicoutimi.- 19 mars 1972.- p. 46.

/ « Quand l'Université devient milieu de vie ».- *Réseau*.- Sainte-Foy (Québec), Canada.- Vol. 3, n° 14 (12-25 avril 1972).- p. 5-9.

/ « La Cour supérieure étudiera la poursuite en dommage de 63 500 \$ ».- *Le Soleil du Saguenay-Lac-Saint-Jean*.- Chicoutimi.- 20 mai 1972.- p. (?).

/ Toupin, Gilles.- « Le vieux débat de l'art et de la technique ».- *La Presse*.- Montréal.- 2 septembre 1972.- p. C13.

/ Daval, Jean-Luc.- « Lettre de Suisse ».- *Art international*.- New York.- Vol. XVI, n° 8 (oct. 1972).- p. 61-68.

/ Major, Henriette.- « Peter Gnass et l'Allemagne ».- *Dimanche-Matin*.- Montréal.- Vol. 4, n° 40 (1^{er} oct. 1972).- Cahier *Perspectives-dimanche*, p. 31.

/ Dassylva, Martial.- « Le TNM aura lui aussi ses lundis ».- *La Presse*.- Montréal.- 25 octobre 1972.- p. G5.

/ Homier-Roy, René.- « Musique totale au TNM ».- *La Presse*.- Montréal.- 2 novembre 1972.- p. B2.

/ Germain, Georges-Hébert.- « Trilogie vers la pureté originelle ».- *La Presse*.- Montréal.- 25 novembre 1972.- p. D6.

/ Gingras, Claude.- « Une trilogie à un seul volet ».- *La Presse*.- Montréal.- 1^{er} décembre 1972.- p. A15.

/ « Selon les sculpteurs insultés ; stupidité et inconscience des dirigeants municipaux d'Alma ».- *Progrès-dimanche*.- Chicoutimi.- 3 décembre 1972.- p. 57.



/ Collard, Marcel.- « L'action des sculpteurs contre Alma ».- *Le Soleil*.- Québec.- 9 décembre 1972.- p. 6.

Film

/ Guilbault, Francine, Daniel Laurier, Yves Malo et Nicole Vézina.- *Plexi Gnass* [document vidéo accompagnant la monographie].- Montréal : Vidéographe, 1972.- 32 min 8 sec.

Activités

/ Vice-président de l'Association des sculpteurs du Québec (1972-1973).

/ Voyage d'étude en Europe.

/ *Événement 1*, performance, Schwarzwald (Forêt-Noire), Allemagne.

/ Conception graphique, environnement, éclairage, effets spéciaux et mise en scène de la pièce *Le Château de lumière* présentée par le groupe Nécessité au Théâtre du Nouveau Monde, Montréal.

/ Conception et confection du décor de la pièce *Trilogie* présentée par le Groupe de la Place Royale au Monument National, Montréal.

1973

Exposition collective

/ *Trajectoire 73*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris.

Catalogue et feuillet

/ Gnass, Peter.- *Manifestation solitaire : Peter Gnass vs ministère des Affaires culturelles du Québec*.- Montréal : [s.n.], 1973.- 4 p.

/ Robillard, Yves.- *Québec Underground*.- Montréal : Médiart, 1973.- t. 3.

Articles

/ « Les espoirs des absents ».- *Québec-Press*.- Montréal.- 5^{ème} année, n° 7 (16-24 fév. 1973).- p. 22.

/ Volkoff, Boris F.- « *Topolog et Communimorphose* : Peter Gnass s'explique... ».- *Circuit Fermé*.- Montréal.- Vol. 9, n° 8 (1^{er} mai 1973).- p. 6.

/ « Peter Gnass explose ! ».- *Le Soleil*.- Québec.- 17 mai 1973.- p. 62.

/ « Manifestant solitaire ».- *Journal de Québec*.- Québec.- 18 mai 1973.- p. 3.

/ « Peter Gnass : François Cloutier est incapable d'assumer les responsabilités du ministère ».- *L'Action*.- Québec.- 19 mai 1973.- p. 9.

/ Toupin, Gilles.- « Pour un carnet d'expositions : Marta Pan, Koenig et Le Corbusier ».- *La Presse*.- Montréal.- 24 mai 1973.- p. C2.

/ Gnass, Peter.- « Manifestation solitaire, Québec 15-16-17 mai 1973 ».- *Médiart*.- Montréal.- N° 17 (juin/juil./août 1973).- p. 115.

/ Dupuis, Pierre.- « Les arts à la Maison de Radio-Canada ».- *Vie des arts*.- Montréal.- Vol. XVIII, n° 73 (hiver 1973-1974).- p. 78-79.

Activités

/ *Manifestation solitaire : Peter Gnass vs ministère des Affaires culturelles du Québec*, Québec, 15-17 mai 1973.

/ Participation aux *États généraux de la culture québécoise*, Cité des jeunes de Vaudreuil, Vaudreuil (Québec), Canada.

/ Professeur au département des arts visuels à l'Université d'Ottawa (1973-1995).

/ Conception et confection du décor de la pièce *Macbeth* d'Eugène Ionesco présentée au Théâtre du Nouveau Monde, Montréal.

1974 / 1975

Expositions collectives

- / *Les arts du Québec*, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal, 1974.
- / *Québec Art 74*, Palazzo della Permanente, Milan, 1974.
- / *Salon Art 574*, Foire suisse d'échantillons, Bâle, 1974.
- / *Exposition de souliers*, Société des artistes professionnels du Québec, Montréal, 1974.
- / *New England and Quebec Sculpture Exhibition*, Art Festival, Jefferson (New Hampshire), États-Unis, 1974.
- / *150 œuvres de la collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1975.
- / Institut Goethe, Montréal, 1975.
- / *Exposition de gravures de la Collection de l'UQAM*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 1975.

Catalogues

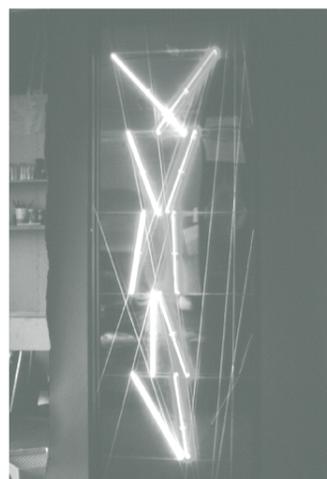
- / Lamy, Laurent.- *Les arts du Québec*.- Québec : ministère des Affaires culturelles du Québec, 1974.- 31 p.- Textes d'André Juneau, Claude Thibault et Fernande Saint-Martin.
- / Bossé, Gilles.- *Québec 74*.- Québec : ministère des Affaires culturelles du Québec, 1974.- 124 p.- Texte de Fernande Saint-Martin.

Articles

- / Berthiaume, Christiane.- « À qui sont ces souliers ? ».- *La Presse*.- Montréal.- 9 mai 1974.- p. B1.
- / Lizotte, Léopold.- « Montréal devra payer 8 000 \$ pour avoir peint une sculpture prêtée ».- *La Presse*.- Montréal.- 6 juin 1974.- p. A12.
- / Levinson, Leon.- « Sculpture Painted, Artist Gets 8 000 \$ ».- *The Gazette*.- Montréal.- 6 juin 1974.- p. 1.
- / Vallières, Pierre.- « En dommage, Montréal paiera 8 000 \$ au sculpteur Peter Gnass ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 13 juin 1974.- p. 14.
- / « Sculpture's Coat to Cost City ».- *Montreal Star*.- Montréal.- 6 juin 1974.- p. A3.
- / Bourdon, Guy.- « Ne pissez plus sur mon œuvre ».- *Montréal-Matin*.- Montréal.- 6 mars 1975.- p. 12.
- / Lizotte, Léopold.- « On réclame 25 000 \$ pour une sculpture devenue pissotière ».- *La Presse*.- Montréal.- 6 mars 1975.- p. F10.
- / « Sculpture prise pour un siège de toilette ».- *Journal de Montréal*.- Montréal.- 6 mars 1975.- p. 10.
- / Cournoyer, Françoise.- [sans titre].- *Ateliers*.- Montréal.- Vol. 4, n° 3 (juil./août 1975).- p. 5.

Activités

- / Participation au *Happening* du Département des arts visuels de l'Université d'Ottawa lors du Festival du couple, Ottawa, 1974.
- / Événement *Doyen des arts*, performance, Université d'Ottawa, Ottawa, 1974.
- / La sculpture *Topolog*, présentée à l'exposition *New England and Quebec Sculpture Exhibition* dans le cadre de l'Art Festival à Jefferson, est à l'origine d'un conflit lié à la question du droit d'auteur qui sera porté en Cour supérieure du Québec mais réglé à l'amiable :
 - 1975 : poursuite en dommages et intérêts de 25 000 \$ intentée par Peter Gnass contre l'Association des sculpteurs du Québec, le ministère de la Culture et des Communications du Québec et la Place des Arts pour avoir délaissé et laissé se détériorer la sculpture *Topolog* sur le terrain de la Place des Arts.
 - 1979 : la cause de Peter Gnass est entendue devant la Cour supérieure.
 - 1981 : règlement à l'amiable entre les parties.



1976

Expositions individuelles

- / *Peter Gnass : Progression sur deux perspectives*, Galerie Gilles Corbeil, Montréal.
- / *Peter Gnass*, Galerie Jolliet, Québec.

Expositions collectives

- / *Exhibition*, 30 Murray Street, Ottawa.
- / *Trois générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- / *Forum 76*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.
- / *Cent-onze dessins du Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- Circulation au Canada : Beaverbrook Art Gallery, Fredericton (Nouveau-Brunswick) ; Musée régional de Rimouski, Rimouski (Québec) ; Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alberta, 1976-1977) ; McMaster Art Gallery, McMaster University, Hamilton (Ontario) ; The Art Gallery of Windsor, Windsor (Ontario) ; Memorial University of Newfoundland, Saint-Jean (Terre-Neuve, 1977).
- / *Les arts visuels dans le Métro*, Maison des arts La Sauvegarde, Montréal.

Catalogues

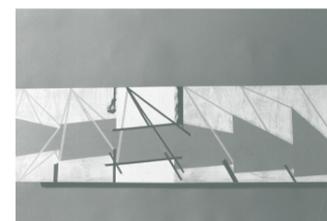
- / *Cent-onze dessins du Québec*.- Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1976.- 54 p.- Texte d'Alain Parent.
- / *Trois générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960*.- Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1976.- 135 p.- Texte de Fernande Saint-Martin.
- / Lefebvre, Germain et Léo Rosshandler.- *Forum 76*.- Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 1976.- 95 p.

Articles

- / Toupin, Gilles.- « Peter Gnass : un clin d'œil à l'œil trompé ».- *La Presse*.- Montréal.- 24 janvier 1976.- p. D20.
- / Lehmann, Henry.- « Illuminating Plastic ».- *Montreal Star*.- Montréal.- 24 janvier 1976.- Cahier *Entertainments*, p. D5.
- / Nixon, Virginia.- « Roundup: A Nude Car, Panels in Combination ».- *The Gazette*.- Montréal.- 31 janvier 1976.- p. 42.
- / Toupin, Gilles.- « Les cents tournures et pirouettes du dessin québécois ».- *La Presse*.- Montréal.- 17 avril 1976.- p. D20.
- / Chandler, John Noel.- « Cent-onze dessins du Québec ».- *Arts Canada*.- Toronto.- Vol. XXXIII, n° 1, n°s 204-205 (avril/mai 1976).- p. 40-46.
- / Burnett, David.- « Five exhibitions ».- *Arts Canada*.- Toronto.- Vol. XXXIII, n° 1, n°s 204-205 (avril/mai 1976).- p. 52-56.
- / Smythe, Robert.- « Catch-all Art Exhibition ».- *The Ottawa Citizen*.- Ottawa.- 26 mai 1976.- p. 84.
- / Parent, Alain.- « Cent-onze dessins du Québec ».- *Ateliers*.- Montréal.- Vol. 5, n° 1 (1^{er} avril-20 juin 1976).- p. 1-2.
- / Laurin, François.- « Peter Gnass : de la ligne à l'environnement ».- *Vie des arts*.- Montréal.- Vol. 21, n° 83 (été 1976).- p. 44-45.
- / « Vol d'une sculpture de Peter Gnass ».- *La Presse*.- Montréal.- 25 septembre 1976.- p. A3.
- / « Gnass : artiste concepteur ».- *Le Droit*.- Ottawa.- 27 septembre 1976.- p. 15.
- / Parent, Alain.- « Dessins du Québec ».- *Journal*.- Ottawa.- N° 19 (1^{er} nov. 1976).- p. 1-8.

Activités

- / Nommé membre de l'Académie royale des arts du Canada.
- / Conférence au Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal.



/ Participation à l'événement Journée des arts pour l'inauguration du Musée des beaux-arts de Montréal.

En 1976, l'exposition Peter Gnass : Progression sur deux perspectives à la Galerie Gilles Corbeil confirme les recherches plastiques faites par l'artiste dès 1975. Le concept des Progressions est une nouvelle orientation artistique où progresse une forme se déplaçant dans un « espace-temps » déterminé. La forme déconstruite et reconstruite est perçue différemment selon l'endroit où elle se situe dans la progression mouvante d'un double système perspectiviste linéaire. D'abord issues d'expérimentations graphiques bidimensionnelles, ces recherches progressent vers la transposition tridimensionnelle. Gnass emploie le néon, le bois, l'acier inoxydable, l'acrylique, le fusain, le fil de nylon, etc. Son travail est dès lors perçu selon une approche davantage constructiviste et mathématique que formelle, tel qu'il l'était jusqu'à ses Topologs.

1977

Exposition individuelle

/ *Progressions*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (œuvre éphémère : non titré, installation avec tubes d'aluminium et néon).

Expositions collectives

/ TELIC, événement épistolaire, Kansas City (Texas), États-Unis.

/ *L'art dans la rue*, Montréal.

/ *Architecture*, Complexe Desjardins, Montréal.

/ Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières.

/ 03 23 03 : premières rencontres internationales d'art contemporain, ancien bureau de poste désaffecté, rue Amherst, Montréal. Circulation : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

/ *Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

Catalogues

/ Parent, Alain.- *Progressions*.- Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1977.- [35] p.- Autre texte de Peter Gnass.

/ Morin, France, Chantal Pontbriand et Normand Thériault.- 03 23 03 : premières rencontres internationales d'art contemporain.- Montréal : Médiart et Parachute, 1977.- 176 p.- Autre texte de Thierry de Duve.

/ Bélisle, Josée et Anne-Marie Blouin.- *Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970*.- Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1977.- 30 p.- Autre texte de Fernande Saint-Martin.

Articles

/ « L'aménagement environnemental par des artistes multidisciplinaires ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 6 juin 1977.- p. 14.

/ « Les six sculpteurs qui poursuivaient Alma déboutés en appel 11 ans après un symposium ».- *La Presse*.- Montréal.- 7 juillet 1977.- p. C6.

/ « City-Dump Sculptors Refused Damage ».- *The Gazette*.- Montréal.- 7 juillet 1977.- p. 38.

/ Dagenais, Angèle.- « L'art sur panneaux-réclames ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 29 juillet 1977.- p. 8.

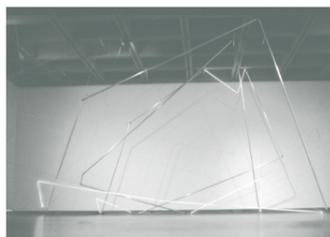
/ Mathieu, Monique.- « L'art descend dans la rue ».- *Montréal-Matin*.- Montréal.- 9 août 1977.- p. 22.

/ Robillard, Yves.- « L'art dans la rue ».- *Le Jour*.- Montréal.- Vol. 1, n° 31 (2-8 sept. 1977).- p. 24.

/ Pelletier, Pierre.- « L'œuvre de Peter Gnass, une recherche aux progressions multiples ».- *Le Droit*.- Ottawa.- 3 septembre 1977.- p. 16.

/ « Une exposition de Peter Gnass ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 16 septembre 1977.- p. 14.

/ Viau, René.- « Peter Gnass : une structure éphémère à grandeur de la salle ».- *La Presse*.- Montréal.- 24 septembre 1977.- p. D20.



/ Cournoyer, Françoise.- « Une sculpture environnementale de Peter Gnass ».- *Ateliers*.- Montréal.- Vol. 6, n° 2 (sept./oct./nov. 1977).- p. 3.

/ Leblond, Jean-Claude.- « L'apport culturel des minorités ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 1^{er} octobre 1977.- p. 21.

/ Robillard, Yves.- « La conscience du milieu ».- *Le Jour*.- Montréal.- Vol. 1, n° 37 (14-20 oct. 1977).- p. 28.

/ « Deux artistes oubliés ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 22 octobre 1977.- p. 42.

/ Brunet-Weinmann, Monique.- « L'art dans la rue et l'art de la rue ».- *Vie des arts*.- Montréal.- Vol. 22, n° 89 (hiver 1977-1978).- p. 5.

Activités

/ Consultant pour le projet de la Banque provinciale d'œuvres d'art.

/ Conception et création de la médaille pour le prix Léon Guérin des Prix du Québec.

1978

Expositions collectives

/ *Sculpture vivante*, Cours Le Royer, Montréal.

/ *Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

/ *Sculptures de la collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

Catalogue

/ Chartrand, Denis, François Desaulniers, Sandra Marchand et Yolande Racine.-

Tendances actuelles au Québec.- Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1980.- 168 p.- Autres textes de Gilles Godmer, Lise Lamarche, Louise Letocha et René Payant.

Articles

/ Nixon, Virginia.- « Montreal Sculpture Scene ».- *Artmagazine*.- Toronto.- Vol. 9, n° 38-39 (juin 1978).- p. 54-56.

/ Cloutier, Serge.- « Alma fait saisir les biens des sculpteurs ».- *Le Quotidien*.- Saguenay-Lac-Saint-Jean (Québec), Canada.- 1^{er} septembre 1978.- p. A1.

/ Cloutier, Serge.- « Les sculpteurs obtiennent l'appui de la Ligue des droits de l'homme ».- *Le Quotidien*.- Saguenay-Lac-Saint-Jean.- 1^{er} septembre 1978.- p. A3.

/ Toupin, Gilles.- « L'affaire du symposium d'Alma : de nouveaux rebondissements ».- *La Presse*.- Montréal.- 14 septembre 1978.- p. B10.

/ Viau, René.- « Couleur et lumière : un métro sans graffiti ».- *La Presse*.- Montréal.- 23 septembre 1978.- p. D26.

/ « Québec engage une étude sur le droit d'auteur ».- *La Presse*.- Montréal.- 29 septembre 1978.- p. B6.

/ Nixon, Virginia.- « Quebec Decides Who's the Owner of a Piece of Art ».- *The Gazette*.- Montréal.- 13 octobre 1978.- p. 18.

/ Toupin, Gilles.- « Les voies incertaines de notre sculpture ».- *La Presse*.- Montréal.- 23 décembre 1978.- p. B20.

/ Viau, René.- « Tendances actuelles : 2^e et dernier volet ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 30 décembre 1978.- p. 16.

Activités

/ Conférence au Centre d'études universitaires dans l'ouest québécois, Hull (Québec), Canada.

/ Conférence à l'Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières.

/ Représentant du Québec, International Sculpture Conference, Toronto.

Peter Gnass explore une nouvelle approche en cette année 1978 : les Projections, une suite logique des Progressions. Ce concept de Projection – généralement d'un polygone – met d'abord en évidence la relativité du phénomène de la perception selon le point de vue de chacun. Les effets d'illusion et les processus de l'anamorphose, de même que la dualité entre la bidimensionnalité et la tridimensionnalité, sont aussi les tangentes de ses nouvelles recherches exploitant divers matériaux.

L'œuvre Key West, Fla., U.S.A. de 1978 est présentée lors de l'exposition Tendances actuelles au Québec au Musée d'art contemporain de Montréal. Il s'agit de l'une des premières productions de ce genre à être diffusée (la première étant Progression d'un polygone dans le coin présentée à l'exposition Sculpture vivante, Cours Le Royer, Montréal).

1979

Exposition individuelle

/ Peter Gnass, Galerie éducative De-La-Salle, Ottawa.

Expositions collectives

/ Peter Gnass, Sylvie Guimont, 2089 Sanguinet, Montréal (mars).

/ Peter Gnass, Sylvie Guimont, 2089 Sanguinet, Montréal (décembre).

Articles

/ Nixon, Virginia.- « Kinetic Sculpture is Great... if it Moves ».- *The Gazette*.- Montréal.- 5 janvier 1979.- p. 28.

/ Micha, René.- « La peinture, la sculpture canadiennes, aujourd'hui ».- *Art international*.- New York.- Vol. XXII, n° 9 (fév. 1979).- p. 51-59.

/ Viau, René.- « Peter Gnass et Sylvie Guimont. Quand l'atelier devient galerie ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 10 mars 1979.- p. 19.

/ Nixon, Virginia.- « Art Show Coaxes the Eye Beyond its Usual Range ».- *The Gazette*.- Montréal.- 10 mars 1979.- p. 14.

/ Toupin, Gilles.- « Galeries et petites misères ».- *La Presse*.- Montréal.- 24 mars 1979.- p. D18.

/ Viau, René.- « Un métro sans graffiti ».- *Vie des arts*.- Montréal.- Vol. 23, n° 94 (printemps 1979).- p. 16-21.

/ Chassay, Christiane.- « La problématique de l'espace chez Peter Gnass ».- *Ateliers*.- Montréal.- Vol. 7, n° 6 (sept./oct. 1979).- p. 4-5.

/ « Peter Gnass obtient le studio ».- *La Presse*.- Montréal.- 13 décembre 1979.- p. B12.

Activités

/ Conférence à l'Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières.

/ Participant au Comité interministériel du droit d'auteur au Québec.

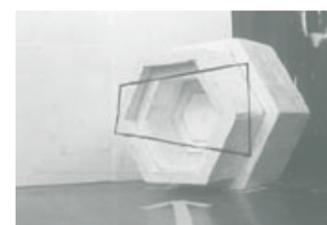
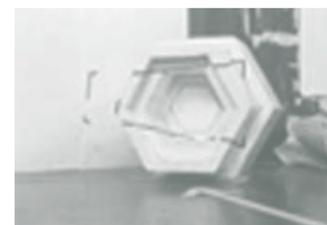
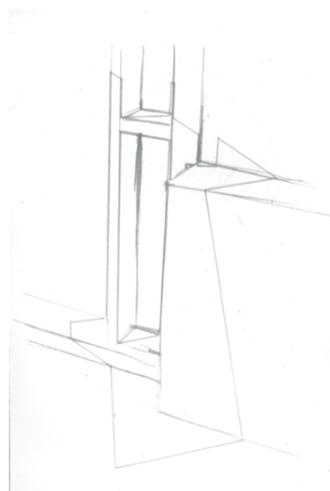
Exposer régulièrement dans les galeries de Montréal semble de plus en plus difficile pour les artistes qui désirent présenter leurs œuvres récentes. Devant un tel constat, Peter Gnass décide d'ouvrir son atelier au public à deux reprises en 1979.

1980

Expositions individuelles

/ Maison des Jeunes et de la Culture (MJC), Club de Créteil, Créteil, France.

/ *Installation – Chantier interdit au public*, Centre culturel canadien, Paris (œuvre éphémère : *Chantier interdit au public*).



Expositions collectives

/ Peter Gnass : *intervention sculpturale* ; Christiane Chabot : *peintures et dessins* ; Sylvie Guimont : *peintures, Semaine du Québec*, MJC, Club de Créteil, Créteil.

/ XXV^e Salon de Montrouge, Centre culturel et artistique de Montrouge, Montrouge, France (œuvre éphémère : *Construction-déconstruction*).

/ XXXII^e Salon de la Jeune Sculpture, Entrepôts de Bercy, Paris (œuvre éphémère : non titré, installation sur structure existante avec matériaux trouvés).

/ Grands et jeunes d'aujourd'hui, Grand Palais des Champs-Élysées, Paris.

/ Peter Gnass et Sylvie Guimont, Québec 80, Services culturels de la Délégation du Québec, Paris (œuvre éphémère : *Projection peinte*).

/ Le Québec à Paris, Mairie annexe du XII^e arrondissement, Paris.

/ Cité internationale des arts de Paris, Paris.

/ *Après le classicisme*, Musée d'art et d'industrie, Saint-Étienne, France ; Maison de la Culture, Saint-Étienne.

/ 250 œuvres de la Banque d'œuvres d'art du Canada, Complexe Desjardins, Montréal.

/ *La sculpture au Québec 1970-1980*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

Circulation : Centre culturel de Chicoutimi, Chicoutimi.

Catalogues et feuillets

/ Engel, Michel.- *Peter Gnass : Installation – Chantier interdit au public*.- Paris : Centre culturel canadien, 1980.- 16 p.- Textes de Pierre Restany et Peter Gnass.

/ *Grands et jeunes d'aujourd'hui*.- Paris : [s.n.], 1980.- [195] p.- Texte de Gérard Xuriguera.

/ Ginoux-Bessec, Nicole.- *XXV^e Salon de Montrouge*.- Montrouge : Centre culturel et artistique de Montrouge, 1980.- [66] p.

/ XXXII^e Salon de la Jeune Sculpture.- Paris : Mairie de Paris, 1980.- [174] p.- Texte de Gilles Plazy.

/ Beaufet, Jacques, Anne Dary-Bossut, Bernard Ceysson et Didier Semin.- *Après le classicisme*.- Saint-Étienne : Musée d'art et d'industrie et Maison de la culture, 1980.- 84 p.

/ Gnass, Peter.- *Atelier : construction-déconstruction*.- Paris : [s.n.], 1980.- 16 p.

Articles

/ Fermigier, André.- « Le Salon de Montrouge ».- *Le Monde*.- Paris.- 24 mai 1980.- p. 27.

/ L., J.-J.- « Les musées ne sont plus où ils étaient, gare aux lieux d'art ».- *Les nouvelles littéraires*.- Paris.- 58^{ième} année, n° 2741 (12-19 juin 1980).- p. 42.

/ « Peter Gnass, sculpteur ».- *Plages*.- Paris.- N° 10 (sept. 1980).- p. 28-29.

/ Toupin, Gilles.- « La sculpture des années 70 ou presque... ».- *La Presse*.- Montréal.- 6 septembre 1980.- p. C22.

/ Tourangeau, Jean.- « Dix ans de sculpture au Québec : 1970-1980 ».- *Ateliers*.- Montréal.- Vol. 8, n° 5 (déc./janv. 1980-1981).- p. 1-3.

/ « Peter Gnass : projet pour le centre américain de Paris (réalisation fin 80) ».- *Provinces* (spécial Québec 80).- Villeneuve la Garenne, France.- N° 1 [1980].- p. 2.

Activités

/ Année sabbatique de l'Université d'Ottawa.

/ Résidence à l'atelier du Québec de la Cité internationale des arts de Paris, Paris.

/ Conférence sur la sculpture contemporaine à l'Université de Paris 5, Nanterre, France.

/ Membre du jury, Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada.

/ Membre du jury, programme de maîtrise en arts visuels, Université du Québec à Montréal, Montréal.

En 1980, Peter Gnass dispose, grâce au ministère de la Culture et des Communications, du studio du Québec à la Cité internationale des arts de Paris pour une durée d'un an. Lors de ce séjour en France, il connaît un succès immédiat avec ses Projections : lauréat du Prix de la sculpture au XXV^e Salon de Montrouge, Prix Adam et Prix Daum au XXXII^e Salon de la Jeune Sculpture.

1981

Exposition individuelle

/ *Installation – Chantier interdit au public*, Centre culturel et d'information canadien, Bruxelles (œuvre éphémère : *Chantier interdit au public*).

Expositions collectives

/ XXXIII^e *Salon de la Jeune Sculpture*, Serres d'Auteuil, Paris.

/ *Création Québec 81, 3^e Concours d'estampe et de dessin*, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke. Circulation au Canada : Erindale College, Université de Toronto, Toronto ; La Galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (Nouveau-Brunswick, 1981) ; Maltwood Art Museum Gallery, Victoria (Colombie-Britannique) ; Ring House Gallery, Université d'Alberta, Edmonton ; Estevan National Exhibition Centre, Estevan (Saskatchewan) ; Dunlop Art Gallery, Regina (Saskatchewan) ; Confederation Art Center, Charlottetown (Île-du-Prince-Édouard) ; Musée du Nouveau-Brunswick, Saint-Jean (Nouveau-Brunswick, 1982).

/ *Bru '81*, Place Flagey, Bruxelles (œuvre éphémère : *Installation avec tubes néon*).

/ XXVI^e *Salon de Montrouge*, Centre culturel et artistique de Montrouge, Montrouge.

/ *Murs/tensions/lumière*, American Center, Paris (œuvre éphémère : non titré, installation avec tubes néon sur arbres).



Catalogues et feuillet

/ XXXIII^e *Salon de la Jeune Sculpture*.- Paris : Mairie de Paris, 1981.- [145] p.

/ *Création Québec 81, 3^e Concours d'estampe et de dessin*.- Sherbrooke : Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 1981.- [27] p.- Texte de Monique Brunet-Weinmann.

/ Ledune, Brigitte.- *Bru '81*.- Bruxelles : Trans Art Express et Crédit Communal de Belgique, 1981.- 120 p.- Autres textes de Pierre Loze et Emmanuel Riccardi.

/ Deschamps, Madeleine.- *Murs/tensions/lumière*.- Paris : American Center, 1981.- [6] p.

Articles

/ « Peter Gnass ».- *Canada d'aujourd'hui*.- Paris.- N° 54 (janv. 1981).- p. 10.

/ Vantroyen, Jean-Claude.- « Chantier interdit au public : une installation de Peter Gnass au Centre culturel canadien ».- *Le Soir*.- Bruxelles.- 22 janvier 1981.- p. 7.

/ Gnass, Peter.- « Peter Gnass : Construction/Déconstruction ».- *Rampike Magazine*.- Toronto.- Vol. 1, n° 2-3 (printemps 1981).- p. 10.

/ Epivent, Jean-Luc.- « La double identité canadienne. Pierre Blanchette et Peter Gnass à Paris ».- *Vie des arts*.- Montréal.- Vol. XXVI, n° 103 (été 1981).- p. 53-55.

/ Rozier, Jacqueline.- « Du gothique à Turner, de Peter Gnass aux jeunes artistes français ».- *Le Journal Quotidien*.- Rhône-Alpes, France.- 14 décembre 1981.- p. (?).

Activités

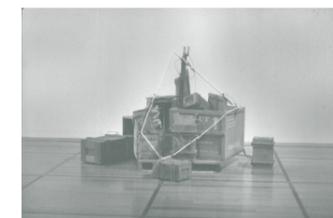
/ Tuteur à la maîtrise en arts visuels, Université du Québec à Montréal, Montréal.

/ Conférence à l'Université du Québec à Montréal, Montréal.

1982

Expositions collectives

/ *Repères : art actuel du Québec/Quebec Art Now*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. Circulation au Canada : Musée national des beaux-arts du Québec, Québec ; Musée du Nouveau-Brunswick, Saint-Jean ; University of Lethbridge Art Gallery, Lethbridge (1983) ;



Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (1983-1884) ; Art Gallery of Nova Scotia, Halifax (Nouvelle-Écosse, 1984).

/ Galerie Michel Tétrault, Montréal.

Catalogue

/ Gascon, France et Réal Lussier.- *Repères : art actuel du Québec/Quebec Art Now*.- Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1982.- 125 p.- Autres textes de Josée Bélisle.

Articles

/ Deschamps, Madeleine.- « Murs, tensions, lumière ; American Center ».- *Art Press*.- Paris.- N° 56 (fév. 1982).- p. 40.

/ Cantieni, Graham.- « Quebec Drawing Late Modernist Polarities ».- *Vanguard*.- Vancouver (Colombie-Britannique), Canada.- Vol. II, n° 3 (avril 1982).- p. 18-21.

/ Daigneault, Gilles.- « Repères : mission accomplie ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 30 octobre 1982.- p. 27.

/ Toupin, Gilles.- « Repères au Musée d'art contemporain. De l'éclatement de l'art québécois ».- *La Presse*.- Montréal.- 6 novembre 1982.- p. C24.

Film

/ Ducharme, Robert.- *Sculpture québécoise contemporaine : Peter Gnass*.- Montréal : Direction générale des moyens d'enseignement et Sainte-Thérèse (Québec), Canada : Collège Lionel-Groulx, 1983.- 40 min.

Activités

/ Membre du Comité consultatif d'acquisition du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (1982-1985).

/ Membre du jury pour l'attribution des Bourses du Québec octroyées par le ministère de la Culture et des Communications du Québec (1982-1983).

1983

Expositions individuelles

/ *Peter Gnass. Réalité-fiction/Reality-Fiction*, Optica, Montréal (œuvre éphémère : *Installation avec tubes néon et miroirs*).

/ *Peter Gnass : une installation*, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke.

Exposition collective

/ Galerie Graff, Montréal.

Catalogue et feuillet

/ Poissant, Louise.- *Peter Gnass. Réalité-fiction/Reality-Fiction*.- Montréal : Optica, 1983.- 15 p.

/ Cantieni, Graham.- *Peter Gnass : une installation*.- Sherbrooke : Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 1983.- 4 p.

Articles

/ Daigneault, Gilles.- « Expositions/Fictions et réalités ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 22 janvier 1983.- p. 19.

/ Toupin, Gilles.- « Peter Gnass à Optica. Une question de points de vue ».- *La Presse*.- Montréal.- 29 janvier 1983.- p. B20.

/ Daigneault, Gilles.- « Le trimestre en huit ».- *Vie des arts*.- Montréal.- Vol. XXVIII, n° III (juin/juil./août 1983).- p. 60-61.



Activités

- / Proposition, concours pour une œuvre d'intégration au Musée de la Civilisation, Québec.
- / Proposition, concours pour un monument commémoratif au Musée de l'aviation du Canada, Ottawa.

En 1983, les recherches de Peter Gnass aboutissent à un approfondissement du concept des Projections. Celles-ci débordent désormais de l'emplacement immédiat de l'objet. À l'aide d'une photographie retouchée, l'artiste projette, fictivement, un polygone sur l'environnement extérieur, en l'occurrence un quartier de Montréal. Des détails architecturaux, construits par l'artiste, et des témoins photographiques, également retouchés, rendent compte de cette Projection fragmentée. L'artiste joue sur l'« espace-temps » de la perception. Cette approche sera le point de départ de ce qui le mènera à une esthétique « analogique » où l'œuvre est signifiante par des considérations référentielles. L'exposition Peter Gnass. Réalité-fiction/Reality-Fiction à Optica en 1983 présente ce travail.

1984

Exposition individuelle

- / Peter Gnass : *Obscur, suspect*, Galerie Michel Tétrault, Montréal.

Expositions collectives

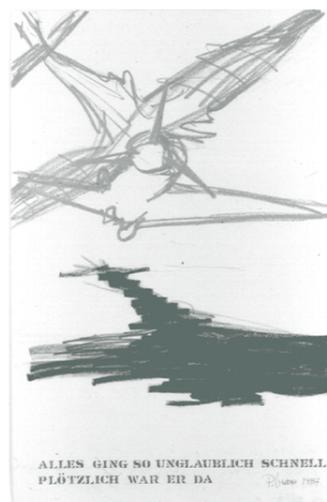
- / *Tout l'art du monde : la collection du ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration*, Hangar maritime du Vieux-Port de Montréal, Montréal.
- / Centre d'exposition de Gatineau, Gatineau (Québec), Canada.
- / Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke.
- / Symposium *Rendez-vous international sculpture 84*, Saint-Jean-Port-Joli (Québec), Canada.
- / *Art et enseignement. La recherche*, Galerie de l'UQAM, Montréal (œuvre éphémère : *Installation vidéo avec tubes néon*).

Catalogue et feuillet

- / Poissant, Louise.- *Peter Gnass : Obscur, suspect*.- Montréal : Galerie Michel Tétrault, 1984.- [3] p.
- / Bissonnette, Jacques.- *Tout l'art du monde*.- Québec : ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration, 1984.- 40 p.

Articles

- / « Symposium Rendez-vous 84 : l'art en marche par 7 grands Canadiens ».- *Rendez-vous 84*.- Saint-Jean-Port-Joli.- N° 7 (mars 1984).- p. 1.
- / Lepage, Jocelyne.- « Peter Gnass : souvenirs d'Allemagne ».- *La Presse*.- Montréal.- 10 mars 1984.- p. C23.
- / Daigneault, Gilles.- « Sur les cimaises ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 15 mars 1984.- p. 18.
- / Daigneault, Gilles.- « Martin et Gnass : les mots dans la peinture ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 17 mars 1984.- p. 31.
- / Sabbath, Lawrence.- « Ceramic Ware Demands Attention as Art Form ».- *The Gazette*. Montréal.- 24 mars 1984.- p. A14.
- / « Les œuvres du symposium du Rendez-vous 84 telles que présentées par les sept gagnants au concours du symposium ».- *Rendez-vous 84*.- Saint-Jean-Port-Joli.- N° 8 (avril 1984).- p. 1.
- / « Les artistes du symposium s'expriment ».- *Rendez-vous 84*.- Saint-Jean-Port-Joli.- N° 10 (juin/juil. 1984).- p. 2-3.
- / Asselin, Pierre.- « Le rendez-vous de sculpture est inauguré ».- *Le Soleil*.- Québec.- 15 juin 1984.- p. B1.
- / Stanton, Julie.- « Un creuset stimulant de l'art à Saint-Jean-Port-Joli ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 18 juin 1984.- p. 13.



- / Dumouchel, Jacques.- « Rendez-vous international sculpture 1984 St-Jean-Port-Joli ».- *Espace*.- Montréal.- Vol. 2, n° 3 (été 1984).- p. 6.
- / Lepage, Jocelyne.- « Les sculpteurs à l'œuvre ».- *La Presse*.- Montréal.- 30 juin 1984.- p. B22.
- / Delagrave, Marie.- « Un concours pour choisir les Canadiens ».- *Le Soleil*.- Québec.- 7 juillet 1984.- p. D6.
- / Stanton, Julie.- « Rendez-vous international de sculpture 84. Voici que l'œuvre apparaît ! ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 9 juillet 1984.- p. 4.
- / Lepage, Jocelyne.- « La rencontre de deux mondes ».- *La Presse*.- Montréal.- 4 août 1984.- p. B17.
- / Daigneault, Gilles.- « Les dessins récents d'Anna Ticho au Musée des beaux-arts ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 16 novembre 1984.- p. 20.
- / Daigneault, Gilles.- « Revoir Rita Letendre et Marcel Barbeau ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 24 novembre 1984.- p. 34.
- / Lepage, Jocelyne.- « Ayot, Gnass, Granche, Whittome. Certes, l'art est jeu ».- *La Presse*.- Montréal.- 24 novembre 1984.- p. F3.
- / Morency-Dutil, Daniel.- « À Saint-Jean-Port-Joli, un rendez-vous de sculpteurs ».- *Vie des arts*.- Montréal.- Vol. XXIX, n° 117 (déc./janv./fév. 1984-1985).- p. 30-33.

Activités

- / Panéliste au colloque du *Rendez-vous international sculpture 84*, Saint-Jean-Port-Joli.
- / *Lanamorphose et la métamorphose*, conférence à l'Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières.
- / Conseiller invité par le Musée d'art contemporain de Montréal pour l'étude d'un projet d'éligibilité des œuvres d'art au Régime d'épargne-actions du Québec.
- / Participation au colloque *Art et enseignement. La recherche*, Université du Québec à Montréal, Montréal.

Parallèlement à ses Projections qui, malgré quelques variantes formelles et conceptuelles, seront toujours présentes dans son œuvre, l'artiste effectue un virage thématique significatif en abordant une esthétique plus figurative. Ayant vécu la guerre dans son enfance, il explore ce thème sous forme d'installations combinant divers matériaux. Débute ici ce que l'on pourrait nommer une esthétique « référentielle », ou « analogiste », telle que formulée par Claire Gravel quelques années plus tard. L'exposition Peter Gnass : *Obscur, suspect* de 1984 à la Galerie Michel Tétrault rassemble des œuvres réalisées selon cette approche qui conserve, de manière conceptuelle et sémiotique, l'esprit des Projections et l'idée du point de vue jouant sur la perception.

1985 / 1987

Exposition individuelle

- / Peter Gnass : *la modernité d'Ulysse*, Galerie Christiane Chassay, Montréal, 1987.

Expositions collectives

- / *Dix ans déjà... Galerie éducative De-La-Salle*, Galerie éducative De-La-Salle, Ottawa, 1985.
- / *Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1985.
- / *Notre héritage allemand*, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâces, Montréal, 1985.
- / *Picasso vu par...*, Galerie 13, Montréal, 1985.
- / *Du poétique de la maquette et de ses répliques*, Galerie Christiane Chassay, Montréal, 1986.
- / Galerie d'art de Matane, Matane (Québec), Canada, 1986.
- / *Festival culturel du Marin*, Centre culturel du Marin, Le Marin, Martinique, Antilles, 1987.
- / Galerie John A. Schweitzer, Montréal, 1987.
- / Galerie 13, Montréal, 1987.



Catalogues

- / Bergeron, Jean-Claude.- *Dix ans déjà... Galerie éducative De-La-Salle.*- Ottawa : Galerie éducative De-La-Salle, 1985.- 75 p.
- / Saint-Pierre, Gaston.- *Du poétique de la maquette et de ses répliques.*- Montréal : Galerie Christiane Chassay, 1986.- [21] p.
- / Lachance, Michael.- *Peter Gnass : la modernité d'Ulysse.*- Montréal : Galerie Christiane Chassay, 1987.- 21 p.

Articles

- / Lupien, Jocelyne.- « Et si l'été durait toute l'année... ».- *Spirale.*- Montréal.- N° 54 (sept. 1985).- p. 6-7.
- / Lapré, Léopold.- « Intégration ».- *Espace.*- Montréal.- Vol. 3, n° 1 (hiver 1985).- p. 2, 10-11, 19-20 et page couverture.
- / Déry, Louise.- « Interroger le lieu ».- *Vie des arts.*- Montréal.- Vol. 30, n° 122 (mars 1986).- p. 22-27.
- / Gnass, Peter.- « Propos méprisants ».- *La Presse.*- Montréal.- 3 février 1987.- Chronique *Tribune Libre*, p. B2.
- / Gosselin, Claude.- « Le CIAC réplique ».- *La Presse.*- Montréal.- 13 février 1987.- Chronique *Tribune Libre*, p. B2.
- / Dagenais, Angèle.- « Arts plastiques ».- *Le Devoir.*- Montréal.- 20 mars 1987.- p. 16.
- / Lepage Jocelyne.- « Les 25 ans du Musée de Saint-Laurent ».- *La Presse.*- Montréal.- 6 avril 1987.- p. A11.
- / Daigneault, Gilles.- « Heureux qui comme Peter ».- *MTL.*- Montréal.- (avril 1987).- p. 63.
- / M., J.-L.- « Deuxième festival culturel du Marin ».- *France-Antilles.*- Martinique.- 11 août 1987.- p. 7.
- / Page, Barbara.- « Das Boot ».- *Cahiers des arts visuels au Québec.*- Montréal.- Vol. 9, n° 35 (automne 1987).- p. 34-35 et page couverture.

Film

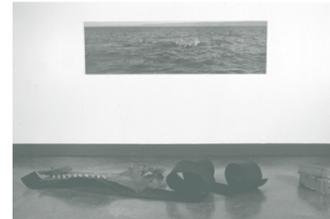
- / Lacasse, Louise.- *La sculpture actuelle au Québec.*- Montréal : Conseil de la sculpture du Québec, 1987.- 55 min.

Activités

- / Membre de jury pour l'attribution des prix de l'exposition *Confrontation 85*, Centre Claude-Robillard, Montréal, 1985.
- / Membre du Comité consultatif de programmation, Musée des beaux-arts de Montréal (1986-1990).
- / Membre du jury pour l'attribution des Prix du Québec du Gouvernement du Québec, 1986.
- / Conférence à l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 1986.
- / Membre du jury pour l'attribution des bourses du Conseil des Arts du Canada, Ottawa, 1986.
- / Participation au colloque *La critique d'art au Québec*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1987.

Peter Gnass poursuit ses réflexions sur des thématiques personnelles en abordant une approche réflexive de sa propre histoire. L'esthétique « référentielle » ou « analogiste » se confirme, tout en conservant l'idée des Projections à partir d'un point de vue privilégié : celui de la subjectivité de l'artiste, de « l'auto-projection » de ses impressions.

Peter Gnass : La modernité d'Ulysse, exposition présentée à la Galerie Christiane Chassay en 1987, témoigne de cette esthétique davantage discursive que formelle. Peter Gnass y explore son enfance et les conditions de son déplacement vers le Canada. Les œuvres qu'il expose renvoient à son Allemagne natale et à l'exil, des données qu'il traduit au moyen d'assemblages de divers matériaux. La complexité et l'entremêlement des sens s'apparentent aux conditions de réminiscence des souvenirs, relevant à tout coup d'une reconstruction subjective a posteriori.



1988 / 1989

Expositions individuelles

- / Gallery of Art and Music, Ottawa, 1988.
- / *Peter Gnass*, 4040 Saint-Laurent, Montréal, 1989.

Expositions collectives

- / Galerie Christiane Chassay, Montréal, 1988.
- / *Rétrospective des prix de Montrouge 1979-1989*, XXXIV^e Salon de Montrouge, Centre culturel et artistique de Montrouge, Montrouge, 1989 (œuvre éphémère : *Installation avec projection*).
- / *Espace-mur*, Galerie Frédéric Palardy, Montréal, 1989.
- / *Une histoire de collections : dons 1984-1989*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1989.

Catalogue

- / Ginoux-Bessec, Nicole.- *XXXIV^e Salon de Montrouge : les prix de Montrouge 1979-1989.*- Montrouge Centre culturel et artistique de Montrouge, 1989.- [166] p.- Texte de Jean-Luc Chalumeau.

Articles

- / Baele, Nancy.- « Calico Cow Plays Part in Teacher's Plan to Get Art Mobilized ».- *The Ottawa Citizen.*- Ottawa.- 21 avril 1988.- p. E1.
- / « Peter Gnass ».- *Cahiers des arts visuels au Québec.*- Montréal.- Vol. 10, n° 40 (1988).- p. 39.
- / Gravel, Claire.- « Gnass, Guimont, Lammerich : poésie et théorie des quanta ».- *Le Devoir.*- Montréal.- 9 décembre 1989.- p. C11.

Activités

- / Participation au colloque *Le statut de l'artiste* organisé par la Société des arts visuels de Laval, Centre culturel de Laval, Laval (Québec), Canada, 1988.
- / Construction du bateau *Hildegard Hansen*, 1988.
- / Voyage en voile de Peter Gnass et Sylvie Guimont d'une durée de 2 mois à bord du *Hildegard Hansen*. Départ de Montréal vers Hampton, (Virginie), États-Unis, 1989.

*En 1989, Peter Gnass entreprend un voyage de plus de deux mois en mer sur le voilier qu'il s'est construit. Ce périple aura des conséquences sur sa production à son retour. Les œuvres présentées à l'exposition Peter Gnass au 4040, rue Saint-Laurent à Montréal s'inspirent des impressions que l'artiste a éprouvées tout au long de son escapade en mer. C'est d'après cette exposition que le travail de Peter Gnass est situé par la critique Claire Gravel comme relevant d'une esthétique « analogiste » : « un objet, une image, une idée ou simplement un matériau fait naître une chaîne associative d'autres objets, images, idées et matériaux. Énigmatiques à première vue, ces œuvres se décodent lentement. » (Gravel, Claire.- « Gnass, Guimont, Lammerich : poésie et théorie des quanta ».- *Le Devoir.*- Montréal.- 9 décembre 1989.- p. C11.).*

1990 / 1993

Exposition individuelle

- / *Peter Gnass : connexions*, Galerie 101, Ottawa, 1991.

Expositions collectives

- / *Escapade : à la conquête de la troisième dimension*, sélection d'œuvres de la Banque d'œuvres d'art du Canada, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, Sherbrooke, 1990.
- / *En hommage à un cadeau d'Eva Hesse à Sol Lewitt*, Axe Néo-7, Hull, 1991.
- / *Sculptures vivantes... et vivaces*, Plein sud, Longueuil, 1991.
- / *Violence : pièges du regard/Violence : the Deadly Seduction*, Galerie Christiane Chassay, Montréal ;





Centre de diffusion de l'Université du Québec à Montréal, Montréal ; Galerie Graff, Montréal ; Galerie Trois-Points, Montréal, 1992.

/ *Tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1992.

/ *Travail actuel et... ?*, 4060 Saint-Laurent, Montréal, 1992.

/ *De la perspective... dans l'art contemporain*, Centre d'exposition du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, Québec, 1993.

/ *Collection de Pedro Rubio*, Taverne de l'inspecteur Épingle, Montréal, 1993.

Catalogues et feuillet

/ Whyte, Sylva O.- *Peter Gnass : connexions*.- Ottawa : Galerie 101, 1991.- [4] p.

/ Gagnier, Richard.- *En hommage à un cadeau d'Eva Hesse à Sol Lewitt*.- Hull : Axe Né0-7, 1991.- [47] p.

/ Poissant, Louise.- *Violence : pièges du regard/Violence : the Deadly Seduction*.- Montréal : Société d'esthétique du Québec, 1992.- 128 p.- Autres textes de Daniel Charles, Michaël La Chance, Louise Letocha et Jacques-Bernard Roumanes.

/ Belisle, Josée.- *Tableau inaugural*.- Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992.- 591 p.- Texte de Sandra Grant-Marchand.

/ Papineau, Francine et Andrée Matte.- *De la perspective... dans l'art contemporain*.- Saint-Jérôme : Centre d'exposition du Vieux-Palais, 1993.- 36 p.- Textes d'Anne-Marie Ninacs.

/ *Art Bank Catalogue/Catalogue de la Banque d'œuvres d'art : 1972-92*.- Ottawa : Conseil des Arts du Canada, 1992.- 212 p.

Articles

/ Brunet-Weinmann, Monique.- « Expositions couplées ».- *Vie des arts*.- Montréal.- Vol. 35, n° 140 (sept. 1990).- p. 26-31.

/ « Peter Gnass ».- *Vent*.- Ottawa.- Vol. 7, n° 7 (nov./déc. 1991).- p. [5].

/ Cron, Marie-Michèle.- « L'ELAAC, des activités à en revendre ! ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 12 novembre 1992.- p. B3.

/ Boucher, Gaston.- « Onze artistes traiteront la perspective au Vieux Palais ».- *L'Annonceur*.- Saint-Jérôme.- 28 avril 1993.- p. A15.

/ Grimaldi, Francine.- « Comme au bon vieux temps de la Casa ».- *La Presse*.- Montréal.- 16 mai 1993.- p. B9.

/ Poissant, Louise.- « Peter Gnass : morceaux choisis ».- *Espace*.- Montréal.- N° 24 (été 1993).- p. 44-45.

/ Baillargeon, Stéphane.- « Vie et mort de l'art public ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 31 juillet 1993.- p. B1.

/ Lupien, Jocelyne.- « Cette horreur qui fascine ».- *Espace*.- Montréal.- N° 22 (hiver 1993).- p. 35-37.

Activités

/ Voyage en voile de Peter Gnass et Sylvie Guimont à bord du *Hildegard Hansen*. Départ de Hampton vers Puerto La Cruz, République du Venezuela, 1990.

/ *Peter Gnass, artiste*, conférence à la Galerie 101, Ottawa, 1991.

/ Conférence à l'Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, 1991.

/ Parrain de Marian Snow pour l'exposition *Sculptures vivantes... et vivaces*, Plein sud, Longueuil, 1991.

/ Voyage en voile de Peter Gnass et Sylvie Guimont à bord du *Hildegard Hansen*. Départ de Puerto La Cruz vers Los Roques, exploration des îles de la république du Venezuela, 1991.

Un autre voyage de Peter Gnass sur son voilier lui permettra de visiter les îles de la république du Venezuela. La réflexion qui en découle sera transposée dans quelques œuvres installatives, notamment celles présentées à l'exposition Peter Gnass : connexions à la Galerie 101 à Ottawa. L'artiste poursuit ainsi cette démarche de transmission d'impressions par les procédés « analogiques » de ses installations. La vie, l'homme, la nature, l'océan et le temps sont, encore ici, les thématiques de prédilection.

Avec Travail actuel et... ? en 1992, la pratique de Peter Gnass est mise en perspective d'une façon singulière. Sans être une rétrospective, l'exposition esquisse un parcours hétéroclite, ponctué d'œuvres issues de différentes périodes et juxtaposant des pièces de nature différente, allant des Lumenstructures de la fin des années soixante, jusqu'à ses plus récentes œuvres, telle Vespuccio, Puerto la Cruz, Venezuela de 1991.

1994 / 1996

Expositions collectives

/ *Le partage d'une vision : la collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1994.

/ Occurrence, Montréal, 1994.

/ *L'O, infinité des possibles*, site du Bassin Bonsecours du Vieux-Port de Montréal, Montréal, 1994 (participation à la *Deuxième traversée de l'Atlantique en solitaire par des œuvres d'art* de Pierre Bourgault).

/ Carleton University Art Gallery, Ottawa, 1994.

/ *Excel'art*, Royal St. Lawrence Yacht Club, Dorval (Québec), Canada, 1995.

Catalogue

/ Bélisle, Josée.- *Le partage d'une vision : la collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal*.- Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1994.- 280 p.

Articles

/ Hakim, Mona.- « Rendez-vous Lavalin ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 29 avril 1994.- p. B12.

/ Bernatchez, Raymond.- « Un voyage initiatique dans notre récente histoire de l'art ».- *La Presse*.- Montréal.- 30 avril 1994.- p. E12.

/ Baillargeon, Stéphane.- « Superstars, un jeu de société sur les artistes et les «artisses» ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 5 octobre 1994.- p. B9.

/ Beaudry, Louise.- « La sculpture au Québec, 1960-1970, Expo 67 et le Métro de Montréal ».- *Parcours l'informateur des arts*.- Montréal.- Vol. 1, n° 2 (printemps 1995).- p. 37-45.

/ Sarfati, Sonia.- « Un cabaret au casino ».- *La Presse*.- Montréal.- 14 août 1996.- p. C7.

Activité

/ Concepteur et producteur, avec Sylvie Guimont, du jeu *Superstars*, 1994.

Depuis 1992, Peter Gnass dispose d'un atelier en France qu'il a lui-même aménagé, avec Sylvie Guimont, dans une ancienne tannerie de Barjols. Ce travail ardu a nécessité plus de six ans. Cette initiative, ajoutée à celle de l'artiste québécois Louis Bouchard, compte parmi celles qui font aujourd'hui de Barjols « un véritable petit centre artistique. » (Robitaille, Louis-Bernard.- « Barjols, c'est Sarajevo en Provence ! ».- La Presse.- Montréal.- 4 mai 1997.- p. B6.).

1997 / 1999

Expositions collectives

/ *Anamorphoses, arcimbolques et images spéculaires*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 1997.

/ *L'art et la paix*, Galerie Montcalm, Hull, 1997.

/ *Œuvres phares et acquisitions récentes : la collection depuis John Lyman*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1998.

/ *Collection permanente*, Musée d'art de Joliette, Joliette (Québec), Canada, 1998.

/ *Haut-Var Art 98*, Vieux moulin, Barjols, France, 1998 (œuvre éphémère : non titré, ligne rose peinte dans l'embrasure de la structure existante).

/ *Art contemporain*, Vieux moulin, Barjols, 1999.

/ *Déclis. Art et société. Le Québec des années 1960-1970*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1999.

/ *Du paysage dans la collection*, Musée régional de Rimouski, Rimouski, 1999.

/ *La collection du Musée du Québec. Acquisitions 1990-2000*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 1999.





Catalogues

- / Lupien, Jocelyne.- *Anamorphoses, arcimbolques et images spéculaires*.- Montréal : Galerie de l'UQAM, 1997.- 20 p.
 / *L'art et la paix*.- Hull : Galerie Montcalm, numéro spécial d'*Option paix*, 1997.- 113 p.- Textes de Jean Dumont, Peter Gnass et al.
 / de Koninck, Marie-Charlotte et Pierre Landry.- *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960-1970*.- Montréal : Fides, 1999.- 256 p.- Textes de Rose-Marie Arbour, Guy Bellavance, Francine Couture, Andrée Fortin, Marcel Fournier, Gaston Saint-Pierre et Guy Sioui Durand.

Articles

- / Robitaille, Louis-Bernard.- « Barjols, c'est Sarajevo en Provence ! ».- *La Presse*.- Montréal.- 4 mai 1997.- p. B6.
 / « Anamorphoses, arcimbolques et images spéculaires ».- *L'Unité*.- Montréal.- Vol. 26, n° 3 (oct. 1997).- p. 15.
 / Fontaine, Mario.- « Illusions de perspectives et trompe-l'œil ».- *La Presse*.- Montréal.- 1^{er} novembre 1997.- p. D14.
 / Lamarche, Bernard.- « L'automne Rousse ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 8 novembre 1997.- p. D8.
 / Lehmann, Henry.- « Sculptors' visual tricks make statements ».- *The Gazette*.- Montréal.- 15 novembre 1997.- p. J6.
 / Morin, Manon.- « Anamorphoses, arcimbolques et images spéculaires. La fête aux spectateurs ».- *Ici*.- Montréal.- (13-20 nov. 1997).- p. 24.
 / Paquet, Bernard.- « Ruses d'artistes : anamorphoses, arcimbolques et images spéculaires ».- *Vie des arts*.- Montréal.- Vol. 41, n° 169 (hiver 1997-1998).- p. 16-18.
 / C., M.- « Tanneries : favoriser l'élan culturel ».- *Var-Matin*.- Toulon, France.- 27 octobre 1999.- p. (?).

Activités

- / Voyage en voile de Peter Gnass et Sylvie Guimont à bord du *Hildegard Hansen*. Traversée de l'océan Atlantique vers l'Europe.
 - 1997 : départ de la côte canadienne vers Sagres, Portugal.
 - 1998 : départ de Sagres vers la France.
 / Commissaire de l'exposition *Art contemporain*, Vieux moulin, Barjols, 1999.

2000 / 2001

Expositions collectives

- / *Porter le mur comme le masque*, Occurrence, Montréal. Circulation : Centre culturel canadien, Paris, 2000.
 / *Variations plastiques*, Galerie le Bosphore, La Seyne-sur-Mer, France, 2000.
 / *Le réel fragmenté*, Galerie le Bosphore, La Seyne-sur-Mer, 2000.
 / *La collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 2001.

Catalogue

- / Provencher, Louise.- *Porter le mur comme le masque*.- Montréal : Occurrence et Laval : les 400 coups.- [103] p.- Autre texte d'Anne Cauquelin.

Articles

- / Baviera, Dominique.- « Duo canadien à Tamaris ».- *Var-matin*.- La Seyne-sur-Mer.- novembre 2000.- p. (?).
 / Baviera, Dominique.- « Peter Gnass et Michel Goulet : deux invités canadiens ».- *Var-matin*.- Toulon.- 25 novembre 2000.- p. (?).
 / Dannery, Letizia.- « Deux canadiens à la Seyne ».- *L'Express*.- Paris.- N° 2579 (7-13 déc. 2000).- p. 48.



2003 / 2005

Expositions individuelles

- / *Peter Gnass. Couper/Coller*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2004.
 / *Peter Gnass. Couper/Coller*, Musée régional de Rimouski, Rimouski, 2004-2005.

Exposition collective

- / *Di@gonale-Sélection*, Galerie Di@gonale, Castellet, France, 2004.

Catalogue

- / Déry, Louise et Jocelyne Fortin.- *Peter Gnass. Couper/Coller*.- Montréal : Galerie de l'UQAM et Rimouski : Musée régional de Rimouski, 2004.- 128 p.- Autres textes d'Eve-Lyne Beaudry, Patrice Loubier, Louise Poissant et Marcel Saint-Pierre.

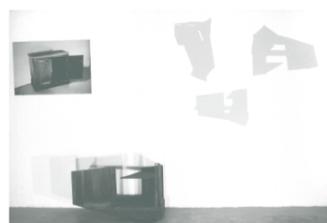
Articles

- / Lemire, Suzanne.- « Gift from the Canada Council Art Bank ».- *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*.- Montréal.- Vol. 14, n° 1 (août/sept. 2003).- p. 10-11.
 / « Les artistes du métro de Montréal ; Peter Gnass ».- *Métro*.- Montréal.- Vol. 3, n° 188 (2 déc. 2003).- p. 13.

Activités

- / Proposition d'un projet dans le cadre de la World Trade Center Site Memorial Competition, New York, 2003.
 / Acquisition d'un nouvel atelier à Barjols, 2003.
 / Conférence à l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2004.
 / Participation au film *Roussil ou le curieux destin d'un anarchiste impénitent* de Werner Volkmer, 2003.

Les Projections demeurent des constantes dans l'œuvre de Peter Gnass. Elles soutiennent, sous différentes formes, l'idée d'un point de vue sur le monde et celle de l'aspect relatif de l'expérience de la perception, tant sur le plan empirique qu'idéologique. En ce sens, les deux versions de l'installation C for CUT produites pour la Galerie de l'UQAM et le Musée régional de Rimouski traitent, selon le principe des Projections, des difficultés inhérentes à la réussite de la communication.



PRIX / BOURSES

- 1961 / 1^{er} prix, *Concours artistique*, Ville Mont-Royal (Québec), Canada.
- 1965 / 3^e prix de gravure, *Concours artistique de la province de Québec*, Québec.
- 1970 / 1976 / 1977 / 1979 / 1981 / 1984 / 1986 / 1988 / 1989 / ministère de la Culture et des Communications du Québec, Québec.
- 1970 / 1971 / 1972 / 1976 / 1978 / 1980 / 1981 / 1982 / 1985 / 1987 / 1989 / 1990 / 1991 / Conseil des Arts du Canada, Ottawa.
- 1980 / Atelier du Québec à la Cité internationale des arts de Paris, ministère de la Culture et des Communications du Québec, Québec.
- 1980 / Prix de la sculpture, *XXV^e Salon de Montrouge*, Paris, France. Prix Adam et Prix Daum, *XXXII^e Salon de la Jeune Sculpture*, Paris.

ART PUBLIC

- / Murale, Hôtel Kennedy, Repentigny (Québec), Canada, 1964.
- / Sculpture du *Symposium provincial 1966 : sculpture québécoise à Alma*, Alma, 1966.
- / Murale *Trip-tic*, Théâtre Maisonneuve, Place des Arts, Montréal, 1967.
- / Élément *Topolog*, Radio-Canada, Montréal, 1972.
- / Élément *Topolog*, Billings Bridge Plaza, Ottawa, 1972.
- / Élément mobile, Centre commercial, Thetford Mines (Québec), Canada, 1974.
- / Sculpture extérieure, Avenue Dorval, Montréal, 1975.
- / Murale, station de Métro LaSalle, Montréal, 1978.
- / Installation permanente, MJC, Club de Créteil, Créteil, 1980.
- / Aménagement d'un parc avec sculpture, Centre d'accueil Laurent-Bergevin, Île Perrot (Québec), Canada, 1982.
- / Sculpture du symposium *Rendez-vous international sculpture 84*, Saint-Jean-Port-Joli, 1984.
- / *Jeux d'enfants*, Îlot C, Parc Viger, Montréal, 1984.
- / Laboratoire d'environnement, Laval, 1985.
- / École primaire Jonathan-Wilson, Commission scolaire Baldwin-Cartier, Île Bizard (Québec), Canada, 1986.
- / *Projection*, Centre culturel du Marin, Le Marin, 1987.
- / Cabaret du Casino de Montréal, Montréal, 1996.
- / *Cheminement topographique d'une boîte pour tartes aux bleuets*, Bibliothèque de Pointe-aux-Trembles, Montréal, 2001.

COLLECTIONS PUBLIQUES

Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa / Carleton University Art Gallery, Ottawa / Collection d'œuvres d'art de l'UQAM, Montréal / Collection Prêts d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec / Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal / Musée d'art de Joliette, Joliette / Musée d'art et d'industrie

de Saint-Étienne, Saint-Étienne / Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal / Musée des beaux-arts de Sherbrooke, Sherbrooke / Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (Québec), Canada / Musée national des beaux-arts du Québec, Québec / Musée régional de Rimouski, Rimouski / Radio-Canada, Montréal / University of Alberta, Edmonton

LISTE DES FIGURES

Tous les documents reproduits dans le catalogue proviennent des archives de Peter Gnass, à l'exception de ceux dont la source est mentionnée.

- p24, / Esquisses du projet déposé par Peter Gnass pour la 35, 37 World Trade Center Site Memorial Competition à New York, 2003
- p27, / *Key West, Fla., U.S.A.* (détail), 1978 - sculpture : bois et acrylique, 257 x 296 x 354 cm - 5 dessins : graphite et crayon de couleur sur papier, 67 x 87,5 cm - photographie : épreuve argentique marouflée sur carton, 67 x 87,5 cm. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal (œuvre présentée à l'exposition *Tendances actuelles au Québec* au Musée d'art contemporain de Montréal)
- p29, / Non titré (deux vues), 1981, tube néon et transformateur, dimensions variées (installation éphémère conçue pour l'exposition *Murs/tensions/lumière* à l'American Center)
- p32, / Non titré (deux vues), 1980, techniques mixtes, dimensions variées (installation éphémère conçue pour le *XXXII^e Salon de la Jeune Sculpture*)
- p42, / *Topolog* (détail), 1970, plexiglas, dimensions variées. 104 Collection de l'artiste (œuvre présentée à l'exposition *Topolog* au Musée d'art contemporain de Montréal)
- p46, / Non titré, 1976, tube d'acier et peinture émail, 51, 109 700 x 170 x 150 cm (l'œuvre, qui n'existe plus, a été présentée à l'exposition *Forum 76* au Musée des beaux-arts de Montréal)
- p52, / Vue de *Manifestation solitaire : Peter Gnass vs ministère des Affaires culturelles du Québec*, 1973 54, 107
- p99 / *Guten Morgen Herr Schulze*, 1962, encre sur papier, 65,5 x 50,1 cm. Collection d'œuvres d'art de l'UQAM
- p100 / Vue de l'exposition *Peter Gnass*, Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal, 1965
- p101 / Peter Gnass devant sa sculpture, *Symposium provincial 1966 : sculpture québécoise à Alma*, 1966

p102 / *Lumenstructure n° 8*, 1968, aluminium, plexiglas et résine phosphorescente, 110 x 158 x 158 cm. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal (œuvre présentée à l'exposition *Peter Gnass : Lumenstructures*, Galerie Soixante)

p103 / Caricature de Girerd portant sur l'œuvre *Août 67* recouverte de peinture noire par la Ville de Montréal (Girerd, Jean-Pierre.- « À T.D.H., grand ménage des sculptures ». - *La Presse*.- Montréal.- 28 juillet 1969.- p. 2.)

p105 / Module *Topolog*, 1^{er} Biennale de Middelheim, Musée de la sculpture en plein air de Middelheim, 1971 (l'œuvre n'existe plus)

p106 / Vue de l'exposition *Création Québec* au Salon *Art 3'72*, Foire suisse d'échantillons, 1972

p108 / *Progression rouge et vert*, 1975, tube néon, miroir, boîtier, câble, tige métallique et transformateur, 203 x 65,5 x 45,8 cm. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

p109 / *Progression sur deux perspectives*, 1976, acrylique sur toile, 49,5 x 175 cm (approx.). Collection de l'artiste (œuvre présentée aux expositions *Peter Gnass : Progression sur deux perspectives* à la Galerie Gilles Corbeil et *Peter Gnass* à la Galerie Jolliet)

p110 / Non titré, 1977, aluminium et néon, dimensions variées (installation éphémère conçue pour l'exposition *Progressions* au Musée d'art contemporain de Montréal)

p112 / *160 Nicolas, Ottawa Coin 1* (détails), 1979 - sculpture : acier, peinture émail, 91,5 x 46 x 30,5 cm (approx.) - projection : techniques mixtes, dimensions variées - dessin : graphite et crayon de couleur sur papier, 53,5 x 78,5 cm (approx.). Collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada (œuvre présentée à l'exposition *Peter Gnass, Sylvie Guimont* au 2089 Sanguinet à Montréal)

p113 / *Polygone sur hexagone et mur* (deux vues), 1980, techniques mixtes, dimensions variées (installation éphémère conçue lors de son séjour à Paris)

p114 / *Chantier interdit au public* (deux vues), 1981, techniques mixtes, dimensions variées (installation éphémère conçue pour l'exposition *Installation – Chantier interdit au public*, Centre culturel et d'information canadien de Bruxelles)

p115 / *Mon point de vue, ma vision* (deux vues), 1982, bois, métal, quincaillerie et tube néon, 162,5 x 195,5 x 317,5 cm (l'œuvre, qui n'existe plus, a été présentée à l'exposition

Repères : art actuel du Québec/Quebec Art Now au Musée d'art contemporain de Montréal)

p115 / *Réalité-fiction* (détail), 1983, techniques mixtes, dimensions variées. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

p116 / *Alles ging so unglücklich schnell*, 1984, graphite et paint stick sur papier, 122 x 80 cm. Collection de l'artiste (œuvre présentée à l'exposition *Peter Gnass : obscur, suspect* à la Galerie Michel Tétrault)

p117 / *Dolio*, 1986, techniques mixtes, dimensions variées. Collection de Pierre Bourgie, Montréal (œuvre présentée à l'exposition *Peter Gnass : la modernité d'Ulysse* à la Galerie Christiane Chassay)

p119 / *Cheticamp, N.-S.*, 1989, techniques mixtes, dimensions variées. Collection du Musée d'art de Joliette (œuvre présentée à l'exposition *Peter Gnass* au 4040 Saint-Laurent, Montréal)

p119 / *Boca Sébastopol, Venezuela*, 1991, techniques mixtes, dimensions variées. Collection de la Carleton University Art Gallery (œuvre présentée à l'exposition *Peter Gnass : connexions* à la Galerie 101)

p121- / Non titré (deux vues), 1998, acrylique sur pierre, 122 dimensions variées (œuvre éphémère conçue pour *Haut-Var Art 98*, Barjols)

p122 / *Cheminement topographique d'une boîte pour tartes aux bleuets*, 2001, techniques mixtes, dimensions variées. Bibliothèque de Pointe-aux-Trembles (d'abord titrée *Blueberry Pie Box* en 2000)

p123 / *Atelier Barjols*, étape 2, 2003, impression numérique sur papier, 112,6 x 170,2 cm. Collection de l'artiste

EVE-LYNE BEAUDRY, détentrice d'un baccalauréat en histoire de l'art, vient de terminer une maîtrise en muséologie à l'UQAM. Dans le cadre de ce programme, elle a réalisé un stage et un travail dirigé à la Galerie de l'UQAM au sein desquels elle a procédé au dépouillement et à l'inventaire des archives de Peter Gnass et réalisé la biobibliographie exhaustive de l'artiste. En 2001-2002, elle a travaillé au Centre de diffusion de la photographie Vox (accueil et programmes éducatifs). Depuis 2004, elle collabore à divers projets de la Galerie de l'UQAM, particulièrement à l'inventaire de la Collection d'œuvres d'art de l'UQAM et à sa mise en valeur.

LOUISE DÉRY est directrice de la Galerie de l'UQAM et professeure associée à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Elle détient un doctorat et une maîtrise en histoire de l'art. Directrice du Musée régional de Rimouski (1986-1987), conservatrice au Musée national des beaux-arts du Québec (1987-1992) et au Musée des beaux-arts de Montréal (1992-1995), elle a été commissaire d'une cinquantaine de projets au Canada et à l'étranger (Dominique Blain, Angela Grauerholz, Françoise Sullivan, Roberto Pellegrinuzzi, Nancy Spero, Jana Sterbak, Sarkis, etc.) et a publié de nombreux ouvrages, catalogues et articles sur l'art contemporain.

JOCELYNE FORTIN, détentrice d'une maîtrise en muséologie, est conservatrice au Musée régional de Rimouski depuis 2000. Active dans le milieu de l'art contemporain depuis plusieurs années, elle a géré un centre d'artistes (Atelier Papyrus de 1991 à 1996, Trois-Rivières), enseigné les arts plastiques au niveau collégial et à l'Académie internationale d'été de Libramont en Belgique, travaillé comme chargée de projet pour créer la base de données sur l'art public du Centre de documentation Artexte et réalisé divers projets touchant la muséologie. Ses recherches sont orientées notamment sur l'« espace-dialogue » entre la nature et l'art, entre l'objet trouvé et l'œuvre d'art.

PATRICE LOUBIER est critique d'art. Il a écrit sur l'installation, la performance, l'*in situ* et l'interdisciplinarité, et travaille sur l'art d'intervention et les pratiques furtives. Il a collaboré aux activités de plusieurs centres d'artistes, de même qu'aux comités de rédaction des revues *ESSE* et *Inter*. Avec Anne-Marie Ninacs, il est à l'origine des *Commensaux*, programmé par le Centre des arts actuels Skol à Montréal (2000-2001) et a été co-commissaire d'*Orange*, présenté à Saint-Hyacinthe (2003). Membre du comité d'experts sur l'art public au Centre de documentation Artexte, il termine un doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal.

LOUISE POISSANT, docteure en philosophie, est professeure à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Elle est directrice du Groupe de recherche en arts médiatiques (GRAM) et du Centre interuniversitaire des arts médiatiques (CIAM). Auteure de nombreux ouvrages et articles sur les arts médiatiques publiés dans diverses revues (Canada, France et États-Unis), elle a dirigé la rédaction et la traduction d'un dictionnaire sur les arts médiatiques (Presses de l'Université du Québec en français et revue *Leonardo*, MIT Press en anglais). Ses recherches actuelles portent sur les biotechnologies et les arts, ainsi que sur les nouvelles technologies appliquées au domaine des arts de performance.

MARCEL SAINT-PIERRE a été professeur au Département d'histoire de l'art de l'UQAM. Spécialiste de l'art contemporain du Québec, il a écrit sur Borduas, les happenings, les environnements, la sculpture de J.-M. Delavalle et l'œuvre de S. Lemoyne. Il a agi comme commissaire d'exposition, notamment en 2000 avec *Mouvement instable* (Galerie Verticale) et en 2002 avec *Vietnam. Art actuel* (Centre d'exposition de l'Université de Montréal). C'est également un peintre très actif sur la scène montréalaise depuis près de 30 ans et de nombreuses expositions en témoignent. Représenté par la Galerie Éric Devlin, on retrouve ses œuvres dans la plupart des collections publiques canadiennes.



