

Nicolas Baier, Nervure's Path

Marie-Ève Charron

Numéro 123, automne 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92422ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Charron, M.-È. (2019). Compte rendu de [Nicolas Baier, Nervure's Path]. *Espace*, (123), 79-81.

de la Baltic Triennale 13 à Vilnius (Lituanie). D'autres fragments textuels de l'artiste, mettant en valeur les minorités dans un style châtié, sont imprimés sur des lanières en PVC transparent (*Threshold I et II*, 2019) et sur une étoffe de lin accrochée à une base en acier (*After the Party*, 2019). Un ventilateur la fait danser et donne à la poésie de Tarek Lakhrissi un mouvement que seul le hasard de la mécanique contrôle. Deux vidéos, *The Hologram* (2018) et *Les Derniers Seront Les Premiers* (2019), sont posées à même le sol sur des tas de sable en dessous d'une pyramide de socialisation en laiton (*Social Pyramid*, 2019). Elles documentent les zones multidimensionnelles du réel tout en introduisant quelques-uns de ses habitants : la première évoque le quotidien d'une danseuse des cités alors que la seconde montre la poétesse marocaine Rim Battal qui décrit son rapport à la voyance à partir d'une théorie scientifique définissant le monde en deux dimensions. L'ensemble structure le parcours des visiteurs et les invite à passer d'un espace à un autre afin de pénétrer dans un *topos* commun, tropique, en jachère, afin de vivre une expérience où les contours du réel sont réarticulés par la langue, l'espace et les identités.

La visite s'achève avec le court-métrage *Out of the Blue* (2019) projeté dans une alcôve dissimulée par d'épais rideaux noirs. Dans cet envers sombre de l'exposition, un rang de sièges de cinéma invite le visiteur à s'asseoir en face du dernier opus de Tarek Lakhrissi. Le court-métrage met en scène Sorour Darabi, Anissa Kaki, Cherry B. Diamond et Chouaïb Arif dans un Noisy-le-Sec futuriste. L'histoire débute dans un cinéma où les jeunes artistes font partie des survivants d'un rapt extraterrestre qui aurait essentiellement touché les classes dominantes. La menace passée, Mejda, le personnage principal de cette histoire, se lance dans une mystérieuse quête initiatique qui sera développée dans une exposition à venir.

Ce corpus d'œuvres convoque différentes sciences-fictions que l'artiste adopte et adapte pour aborder la notion de seuil. Le titre de l'exposition fait par ailleurs référence au Chameleon Club — un club *queer* de Dayton dans l'Ohio — qui est « une sorte d'antichambre, un lieu d'entre-deux, instable, qui serait un espace de potentialités et d'utopies³ ».

Pour cette exposition, Tarek Lakhrissi oriente, cette fois, sa démarche en intégrant des dimensions futuristes afin de mettre en exergue ce qui est à la lisière du réel. Dans ce *res nullius*, il réalise un bricolage anthropologique de la périphérie. Ses recherches sont accompagnées d'innombrables références issues des arts et de la culture — nous reconnaissons notamment la démarche du seuil de Sophia al-Maria dans le *Gulf Futurism* et l'influence d'Octavia Butler et de l'*Afrofuturism*, mais également l'ailleurs utopique *queer* de José Esteban Muñoz ou l'approche conceptuelle plastique de Félix González-Torres. Ainsi, sa démarche semble « rouvrir le futur et redonner prise à l'espérance⁴ » afin de « défaire la tyrannie du présent ». L'anticipation de Tarek Lakhrissi n'est donc pas une anticipation planificatrice et n'enferme pas l'avenir dans une prison conceptuelle, c'est plutôt un faubourg futuriste où l'espace est structuré par une imagerie moléculaire et sa réversibilité sémiotique dont « la consistance est appelée à prendre corps⁵ ».

1. Le concept temporel de futurité renvoie à un à-venir qui est structuré collectivement. Au-delà du temps chronologique, ce concept insiste sur une épaisseur sociale et individuelle plus riche qui rend possible un devenir en commun. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, NYU Press, 2009.
2. Thomas Conchou, « queer speeches language breaches », Tarek Lakhrissi « Caméléon Club », Journal de l'exposition, Noisy-le-Sec, La Galerie CAC, 2019, p. 2.
3. Tarek Lakhrissi, « entretien avec Christelle Oyiri », *i-D*, 14 février 2019. [En ligne] : <https://i-d.vice.com/fr/article/yw8bvj/entre-poesie-et-science-fiction-tarek-lakhrissi-va-faire-beaucoup-de-bien-au-monde-de-lart>
4. Jean Baschet, *Défaire la tyrannie du présent, Temporalités émergentes et futurs inédits*, Paris, La Découverte, coll. « L'horizon des possibles », 2018, p. 211.
5. *Ibid.*, p. 215.

Joan Grandjean est doctorant et assistant à l'Université de Genève. Depuis 2017, il travaille sur une thèse de doctorat sous la direction de la professeure Silvia Naef qui s'intitule : « Et si... des "futurismes" arabes en l'histoire de l'art ? » ancrées dans le champ disciplinaire de l'histoire de l'art contemporain, ses recherches se consacrent à l'étude d'un phénomène esthétique « futuriste » qui apparaît dans la création arabe depuis le début des années 2000.

Nicolas Baier, *Nervure's Path*

Marie-Ève Charron

**ARSENAL CONTEMPORARY
NEW YORK
5 MARS –
18 AVRIL 2019**

Pour le philosophe Mark Alizart, il y a une métaphysique de l'information :

Loin, écrit-il, d'être un outil à notre disposition, une chose, une machine, l'information est un milieu, le milieu qu'est le monde, et qui se produit lui-même, à travers nous. Un nouvel holisme est donc rendu possible par l'informatique, une nouvelle mécanique céleste, ou plutôt une « informatique céleste », une nouvelle circulation des étants de ce monde, reliés les uns aux autres par leur commune nature informationnelle¹.

La séduisante analyse du philosophe reconnaît à Hegel d'avoir été le premier à formuler cette « ontologie informatique », y repérant, dans ses écrits, que « [...] l'Être en tant qu'Être est information, et que l'information se trouve à tous les étages de la vie, de la nature, de la pensée, de la société, donnant de ce fait au monde une unité². »



Nicolas Baier: *Black Box* (avant-plan); *Monolithe* (arrière-plan); série *Sauvegarde* (à gauche); Arsenal Contemporary, New York, 2019. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Greg Carideo.

Cette démonstration qui, à l'inverse des technophobes, implique la réconciliation de l'humain à la machine tend, dans ses projections les plus apaisantes, à concevoir l'humain comme un être de synthèse³.

Ces idées, Nicolas Baier ne les refuserait sans doute pas, lui qui, dans son travail, allégorise les relations de l'humain à la technologie, voulant sonder plus avant sa condition et ce qui établit son inscription fondamentale dans le monde. En plus de confirmer cet axe de recherche, la plus récente exposition de l'artiste constituait son premier solo à New York. Avec les soins de la commissaire Muriel Quancard, des œuvres anciennes et inédites ont pour l'occasion été réunies dans les espaces de l'Arsenal Contemporary ayant pignon sur la rue Bowery, à deux pas du New Museum. La vitrine offrait judicieusement aux regards *Vanité/Vanitas* (2011-2012), faisant de cette pièce maîtresse de Baier une amorce que personne ne pouvait ignorer. Dans son aquarium de verre, que redouble, et ce n'est pas innocent, le dispositif de la vitrine, un ordinateur trône sur le bureau de travail attribué à l'artiste type. L'informatique en est le principal outil — partagé par l'astrophysicien et le philosophe, souhaite démontrer Baier, dans une trilogie dont la troisième et dernière composante reste à venir —, et celui justement à la genèse de l'œuvre, qui découle de numérisation et de modélisation 3D. Les moyens décuplés du numérique ne semblent rien pourtant à côté de la forteresse transparente qui enferme le bureau, sorte de métaphore d'un monde autonome qui se nourrit

narcissiquement de son écho, de la multiplication infinie de son reflet sur les parois en miroir. L'artiste se regarde regarder/réfléchir le monde avec le langage informatique dont il pourrait être constitué lui-même. Esprit et matière y sont inextricables, ce que suggère fortement la proposition qui, bien que tangible et à l'échelle, semble néanmoins se dématérialiser sous nos yeux.

La connaissance du monde, qui passe par son appréhension, fait diversement image dans les œuvres de Baier. La représentation d'une grotte est de cette trempe avec *Percée* (2016). D'autres œuvres déclinent le véhicule des savoirs quand elles prennent la forme de formules mathématiques, dans une série de toiles qui accueille les signes touffus de l'astrophysicien ou de la représentation des serveurs qui engrangent nos données, comme dans la série *Sauvegarde* (2019), des bas-reliefs taillés au laser dans la mousse haute densité d'après une interprétation d'images trouvées sur Internet. Ces œuvres, plus quelconques, se font oublier au profit de *Nervures* (2019) et de *Black Box* (2019). La première livre une image très détaillée du microprocesseur communément introduit dans les ordinateurs personnels et, par conséquent, d'une technologie omniprésente dans nos vies. L'œuvre en magnifie la présence alors qu'elle se fait oublier au quotidien. La seconde poursuit cette idée en insistant sur le caractère caché de la technologie qui supporte nos actions journalières. La sculpture présente tous les attributs extérieurs de la boîte d'une tour à PC, mais dont le contenu

est refusé à la vue, malgré un pan entrouvert. Un code QR permet d'accéder à une animation 3D qui détaille toutes les composantes internes du disque dur avec ses circuits intégrés. L'artiste ne fait que suggérer que la sculpture comprend effectivement les composantes intérieures, prouesse technique s'il en est, tellement l'ouvrage produit en est un ajustement d'une grande précision. Il fait ainsi appel à un acte de foi envers l'art, faisant écho aux croyances aveugles qui persistent relativement au monde informatique. « Que sait-on de lui? », pourrait-on penser, « quel est son champ d'action, et dans quelle mesure l'humain en dépend? », « comment fonctionne-t-il? », demeurent des questions que le commun des mortels évite de poser.

La boîte noire, déposée au sol, entre en résonance avec *Monolithe* (2016) qui s'élève plus loin avec sa fine silhouette noire. Le bronze monumentalise la forme organique inattendue donnée par l'imprimante 3D à ce qui servait d'échafaudage pour l'impression d'une pièce voulue. Cela pourrait faire la preuve que l'informatique a une vie autonome qui dépasse, en quelque sorte, les calculs de l'humain par une créativité inexplicée. La dichotomie ne peut élucider les rapports entre l'humain et la machine, semble dire Baier, ce qui apparaît autrement dans l'ultime pièce de l'exposition, qui s'avère aussi son point le plus fort, *Procession* (2019). Il s'agit d'une vidéo HD, une première pour l'artiste qui, par un déplacement avant de la caméra ou de l'image modélisée, fait découvrir en alternance une forêt luxuriante et un entrepôt de serveurs. Alors que l'entrelacs de fils des serveurs répond parfaitement à celui des branches, une bande sonore imbriquée astucieusement les manifestations propres à chacun des espaces qui se trouvent ainsi réconciliés. L'indolence hypnotique du mouvement adoucit l'effet inquiétant de cliquetis, de lumières intermittentes et d'un certain désordre qui s'empare des lieux. De haute précision, cette œuvre laisse simplement en suspens, et trouble pour cette raison, qui des deux mondes précède l'autre.

1. Mark Alizart, *Informatique céleste*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2017, p. 67.
2. *Ibid.*, p. 71.
3. *Ibid.*, p. 155.

Marie-Ève Charron est critique d'art au quotidien montréalais *Le Devoir*. Commissaire indépendante, elle a piloté, en 2018, avec sa sœur jumelle, l'agroéconomiste Isabelle Charron, la 6^e édition de Orange, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe sous le thème *Conjuguer la traçabilité*. Ses plus récents essais ont paru en 2019 dans la monographie *Kim Waldron. Une autre femme. Another Woman* et dans *Archi-féministes! Art contemporain, théories féministes* (qu'elle a codirigé avec Marie-Josée Lafortune et Thérèse St-Gelais). Elle enseigne l'histoire de l'art au Cégep de Saint-Hyacinthe et, comme chargée de cours, à l'Université du Québec à Montréal.

PRIX JEAN-PIERRE-LATOURE¹

Jinny Yu : *I Like My Countries and My Countries Like Me*

Audrey Paquet-Frey

CENTRE CULTUREL CORÉEN

OTTAWA

24 JANVIER -

30 AVRIL 2019

À une époque où l'immigration est au centre de divers débats, on oublie trop souvent l'aspect humain et social de ce phénomène. C'est pourquoi le Centre culturel coréen d'Ottawa, dont la mission est de promouvoir la culture coréenne et les bonnes relations Corée-Canada, accueille une modeste, mais combien riche, exposition de l'artiste canadienne d'origine coréenne Jinny Yu qui incarne l'enchevêtrement identitaire de nombreux immigrants coréens, une réalité qui peut peser tout aussi bien sur d'autres groupes d'immigrants. Ayant quitté la Corée du Sud avec sa famille, dès son plus jeune âge, pour s'installer au Canada, Jinny Yu est en effet particulièrement sensible à la crise identitaire des immigrants qui, une fois dans leur pays d'accueil, cherchent à se retrouver. Dans l'exposition *I Like My Countries and My Countries Like Me*, elle présente sous un nouvel angle trois œuvres : *Walking* (2017), *Column* (2014) et *Not Even Silence Gets Us Out of the Circle* (2014). On peut toutefois s'interroger à savoir si, par le biais de ces œuvres, l'artiste réussit à bien exprimer et illustrer les nuances et les richesses de l'être humain.

Le titre en deux temps de l'exposition met l'accent sur la rencontre et l'amalgame de deux nationalités, « I like my countries », et la reconnaissance de l'artiste par son pays natal et son pays d'adoption, « my countries like me ». S'il y a une impression de déjà vu, c'est que ce titre s'inspire d'une œuvre de Joseph Beuys intitulée *I like America and America Likes Me* (1975) dans laquelle l'artiste allemand se questionne à la fois sur les horreurs commises lors de la guerre du Viet Nam, le colonialisme génocidaire des Américains contre les Autochtones et le symbole du *Trickster* représenté par la figure centrale du coyote dans le dispositif performatif. En reprenant et en adaptant ce titre, on pourrait supposer un rappel par Jinny Yu de ces thèmes chers à Beuys. Comme quoi l'identité est encore un sujet d'actualité.

Les œuvres de l'artiste sont d'une simplicité trompeuse, car elles sont physiquement et conceptuellement complexes et ambiguës. Installée à même le sol, *Walking* est constituée d'un miroir sur lequel l'artiste a dessiné, avec de la peinture noire à l'huile, des milliers de traits qui ressemblent au caractère chinois 人 (*ren* qui signifie humain) en mouvement. Même si on réussit à entrevoir de minuscules fragments du miroir, celui-ci a perdu sa vocation primaire, soit de réfléchir l'image et, par la même occasion, ce qui nous constitue. Ce miroir représente la marche de milliers de personnes vers un monde qui leur est nouveau, mais aussi leur quête d'une identité. Chaque trait est unique, mais se confond aux autres. L'œuvre *Column* est, quant à elle, une colonne en