

Nicolas Grenier, Positions

Alban Loosli

Number 125, Spring–Summer 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/93277ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Loosli, A. (2020). Review of [Nicolas Grenier, Positions]. *Espace*, (125), 99–101.



Nicolas Grenier, *Positions*

Alban Loosli

BRADLEY ERTASKIRAN
MONTREAL
24 JANVIER –
7 MARS 2020

Le 24 janvier 2020, un événement a marqué la vie artistique à Montréal. Deux galeries privées d'envergure internationale (Parisian Laundry et Antoine Ertaskiran) ont fusionné pour ne former qu'une seule et même entité : la galerie Bradley Ertaskiran, située en lieu et place de l'ancien Parisian Laundry. Afin d'inaugurer ce nouvel espace culturel, une soirée de lancement a été organisée. Dans ce contexte, l'une des deux expositions présentées a retenu notre attention, à savoir l'exposition *Positions* de Nicolas Grenier.

Tout d'abord, il importe de souligner l'aisance avec laquelle Nicolas Grenier aborde des sujets complexes. La précision de son choix de couleurs, de ses compositions adroitement équilibrées et du fini léché de ses tableaux sont autant de qualités picturales qui mettent en perspective l'intégralité de son propos. Dans le cadre de cette exposition, l'artiste nous confronte à une thématique anxiogène : l'injonction démocratique actuelle de se positionner à l'intérieur d'une offre politique pour le moins désenchantée. Relativement à cette thématique, la mise en espace des tableaux joue un rôle crucial puisqu'elle fait littéralement écho à notre positionnement corporel. Un ensemble de peintures à l'huile adoptant une esthétique pop et séduisante sont alors accrochées aux murs de béton de la galerie et à des structures installatives bleues aux formes irrégulières. À vrai dire, ces structures assurent deux fonctions : d'une part, elles segmentent l'espace d'exposition en balisant notre parcours; d'autre part, ces formes bleues entrent en résonance avec l'espace pictural. Autrement dit, le dispositif scénique entremêle la perception de l'objet et du support, ce qui renforce le sentiment d'intégration et de spatialisation de l'acte pictural.



Le premier tableau devant lequel nous nous retrouvons représente la silhouette d'un visage de profil. Celui-ci se subdivise, pour ainsi dire, en plusieurs strates colorées qui oscillent entre le rouge et le pourpre. Par ricochet, le tableau suivant dépeint une forme abstraite et grisâtre se dissolvant progressivement dans un fond bleu. L'analogie visuelle entre ces deux tableaux confère une impression subjective de dépersonnalisation, voire de réification graduelle du sujet représenté. Par ailleurs, la teinte bleutée du deuxième tableau n'est pas sans rappeler celles des structures installatives précédemment décrites. Face à ce tableau, une proposition surréaliste capte notre attention : un casque audio branché à une pierre est mis à la disposition des spectatrices et spectateurs. En l'enfilant, une voix artificielle nous suggère de nous débarrasser de nos expériences incorporées (*embodied experiences*) : un processus permettant prétendument de nous délivrer de l'illusion du moi. Cette entrée en matière quelque peu surprenante laisse présager que l'artiste va convoquer l'imaginaire consensuel et quelque peu spiritualisant du développement personnel, mais il n'en est rien.

En observant de plus près, on s'aperçoit que les autres tableaux dissimulent des mots clés, des messages et des diagrammes qui s'apparentent à des sondages d'opinion. Par exemple, l'un d'entre eux représente quatre axes au bout desquels sont inscrits les mots clés suivants : *Libertarianisme, Économie du laisser-faire, Méritocratie darwinienne, Droite, Chauvinisme exalté, Suprématie punitive, Totalitarisme, Collectivisme doctrinaire, camps de rééducation, Gauche, Pluralisme ? Décentralisation*. Non sans ironie, une phrase contenant un marqueur de subjectivité surplombe le haut de la toile : « Je pense qu'on doit absolument reconsidérer notre position ». De plus, l'irisation des couleurs rouge et bleu utilisée dans ce tableau vient accentuer le clivage idéologique que l'emploi de ces mots clés fait ressortir.

En outre, l'une des structures installatives contient un banc, une table et une boîte à côté desquels sont placés des formulaires visant à effectuer un exercice de cartographie. Une série d'instructions incite les spectatrices et spectateurs à remplir ces formulaires, en répondant notamment à des questions ouvertes telles « Pensez-vous que l'humanité dans son ensemble évolue dans une bonne direction, en ayant une vision cohérente de l'avenir ? ». L'exercice consiste à positionner notre opinion sur un ensemble de diagrammes comportant un axe vertical et horizontal. Dans ce cas-ci, nous avons le choix entre considérer que nous nous autodétruisons ou que nous effectuons des progrès constants (axe horizontal), et entre affirmer que nos contemporains auront un impact majeur sur le futur de l'humanité ou qu'ils n'en auront strictement aucun (axe vertical). Il s'agit donc de faire une croix qui indique si nous sommes plus ou moins à gauche ou à droite, en haut ou en bas.

D'une manière générale, l'exposition s'articule autour d'un parti pris holiste, car la mise en relation des signes visuels produit une forme de circularité. En effet, les tableaux renvoient aux structures installatives, les structures installatives renvoient à des sondages d'opinion, les sondages d'opinion renvoient aux mots clés et aux formes dépeintes par les tableaux, et ainsi de suite. Paradoxalement, la tendance intégrationniste qui fonde l'exposition à travers ces multiples jeux de renvoi aurait pu ouvrir vers un cadre hétéro-référentiel outrepassant la thématique choisie, mais c'est précisément l'effet inverse qui se produit. Encapsulés dans une boucle de rétroaction positive, les spectatrices et spectateurs déambulent à l'intérieur d'un cadre autoréférentiel dénué d'utopies collectives ou d'idéaux émancipateurs. Or, ce pessimisme culturel semble être la marque distinctive de l'œuvre de Nicolas Grenier puisqu'il soutient de son propre aveu que sa démarche artistique traite de la perte de sens induite par le système néo-libéral¹.

À vrai dire, l'histoire de l'art moderne nous a légué de nombreux paradoxes concernant le statut de l'artiste. Et ces paradoxes continuent de hanter les théories de l'art contemporain. Quelle position l'artiste occupe-t-il vis-à-vis de ses contemporains ? L'artiste doit-il nous pousser à imaginer un futur hypothétique en faisant preuve d'anticonformisme ou, à l'inverse, refuser cette injonction tacite et mettre en jeu sa propre pratique artistique de manière auto-réflexive ?

En dehors du milieu de l'art, le processus de différenciation fonctionnelle qui a marqué les sociétés modernes, c'est-à-dire la propension de chaque système social à concentrer son activité à l'intérieur d'un périmètre d'action et d'un cadre de référence clairement délimités (secteur juridique, bancaire, universitaire, etc.) a tout autant permis un accroissement de la complexité et une atomisation du corps social². Intrinsèquement, le même processus de différenciation s'est produit, mais avec un double impératif contradictoire : d'un côté, celui d'offrir des œuvres destinées à un public de spécialistes; de l'autre, celui d'attirer un public large et indifférencié³.

Or, l'exposition propose justement un retournement de situation en problématisant frontalement la persistance de ce paradoxe moderne. À travers un ensemble d'opérations méticuleusement agencées, l'artiste s'efface derrière l'un des instruments d'observation hérités de la modernité historique, à savoir le sondage d'opinion. Est-ce à dire que la socialisation de l'art serait susceptible d'agir comme un remède ou, du moins, comme une sorte d'échappatoire onirique quant à

l'atomisation sans cesse renouvelée du corps social? Certes, le statut de l'artiste contemporain reste contradictoire, voire ambivalent, mais ne serait-ce pas plutôt l'un de ces instruments d'observation qui, d'une certaine manière, a engendré ce paradoxe? La question reste ouverte.

1. Voir http://www.nicolasgrenier.com/info-about_my_work.html.
2. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 vol., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
3. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.

Alban Loosli est un artiste-chercheur et doctorant en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Sa thèse doctorale, en cours de rédaction, porte sur la transition entre l'art moderne et l'art contemporain, et plus particulièrement sur les théories et les pratiques de l'art systémique (*Systems art*) entre 1955 et 1975. Il a d'ores et déjà publié plusieurs comptes rendus de livres et d'expositions pour les revues *Captures*, *Cygne Noir* et *l'Artichaut magazine*.

Mathieu Cardin, *What the Frog's Eye Tells the Frog's Brain*

Edwin Janzen

**VOX, CENTRE DE L'IMAGE CONTEMPORAINE
MONTREAL
JANUARY 11 –
MARCH 7, 2020**

In 1959, researchers at MIT published a risky but ultimately much-celebrated paper, "What the Frog's Eye Tells the Frog's Brain," on the function of the frog's optic nerve. Led by cognitive scientist Jerome Lettvin, the researchers proposed that the frog's optic nerve, previously thought simply to transmit light stimuli to the brain, was in fact a far more complex organ capable of sophisticated interpretive functions. Mathieu Cardin's exhibition at Vox takes its title from this paper, implicitly placing the visitor in the role of the frog—our eyes racing well ahead of our brains.

Confronting the visitor upon entry is a harshly-lit diorama of artificial rocks and flora set on an oddly-angled base. The rear wall, a steep faux-rocky slope, is accented with green hobby turf. In the forefront

Mathieu Cardin. *What the Frog's Eye Tells the Frog's Brain*, 2020. Partial installation view. Photo: Michel Brunelle.

