

Lionnel Gras,
« Les êtres et les objets se perforent »
2014

Au sein de dialectiques particulièrement fécondes, les œuvres de Simon Nicaise manifestent, de la tension à la fusion, des proximités visuelles, sémantiques et conceptuelles ambivalentes situées entre construction et déconstruction, extension et condensation, amorce ouverte et commandement, ordre et désordre, logique et défaillance, plan et espace, système et accident. Négocier avec les apories et provoquer des oxymores visuels désamorçés au sein d'espaces ouverts à la réunion des contraires, semblent être l'apanage savant et subtil de son travail. Après manipulation, ses objets reviennent au monde chargés de tensions et de césures qui révèlent, entre autres, la fragilité de l'instant et du sens.

Comme un ouragan

Les tours, retours et détours introduisent de minces fictions et indiquent de nouvelles limites où les choses et les certitudes peuvent se délier, s'inverser et même s'écrouler. Ils s'aventurent régulièrement dans les sphères de la mécanique et de la géométrie et relèvent régulièrement d'une démarche qui peut paraître semblable à une approche scientifique sans pour autant être logique et unilatérale. Une dimension incontrôlée et/ou une perturbation volontaire viennent déclencher l'inexpliqué, l'attaque par surprise, l'accident qui ravage la construction. Deux tendances cherchent régulièrement à être conciliées: un ordre apparent et un désordre mécanique et cognitif. Au cœur de ces expériences, sont dissoutes, contredites, révoquées ou contournées, la certitude intellectuelle et l'évidence sensible.

« D'ailleurs, ayant fait l'homme à mon image, je comprends à présent qu'en chaque homme quelque chose d'inécos attendait ; en chacun d'eux était l'œuf de l'aigle ... Et puis je ne sais pas ; je ne peux expliquer cela. — Ce que je sais, c'est que, non satisfait de leur donner conscience de leur être, je voulus leur donner aussi raison d'être. Je leur donnai le feu, la flamme et tous les arts dont une flamme est l'aliment. Échauffant leurs esprits en eux je fis éclore la dévorante croyance au progrès. Et je me réjouissais étrangement que la santé de l'homme s'usât à le produire. — Non plus croyance au bien, mais malade espérance du mieux. La croyance au progrès, Messieurs, c'était leur aigle. Notre aigle est notre raison d'être, Messieurs. »

Dans une offensive à l'égard de la logique ou du progrès, tel *Le Prométhée* mal enchaîné d'André Gide, Simon Nicaise se mesure aux lois physiques de l'univers comme la gravité ou le mouvement. La bataille contre les phénomènes irréversibles et despotiques cimente en effet sa pratique. L'artiste s'adresse comme des défis qui, parfois, partagent avec l'hybris, une démesure certaine. Son travail présente d'ailleurs un ensemble d'analogies avec la lutte ou le sport de combat : la tension, l'agression, l'exploit, l'enfermement, l'affrontement, la rupture, entre autres. Pourtant, Simon Nicaise n'est manifestement pas un artiste de l'extravagance et de la grandiloquence faciles. Ses exploits relèvent d'opérations malicieuses, parfois suspendues, et dans tous les cas, procèdent d'une logique ambivalente. Bien souvent, ces corps à corps avec le réel se manifestent et s'éprouvent dans un même mouvement qui désarme et enchante l'esprit.

Dans *Sans titre* 2011, le tas de sable soulevé offre la vision aberrante d'une masse de grains de sable qui ne se disperse pas. Effet, pas d'affect, 2010 expose un train – pourtant symbole par excellence de la modernité et du progrès – qui effectue un trajet à l'allure absurde et défaillante : alors que celui-ci est en marche, il semble demeurer immobile.

$(50+(8\ln(x)\times 6,5)-13n) / (\sqrt{5+7n}) = O^2$, 2011 se manifeste dans un compas qui, plutôt que de tracer le cercle attendu, dessine un carré inachevé. Dans ce hiatus temporel, l'apparente rigueur mathématique est poussée à un tel paroxysme qu'elle en devient magique, et donc caduque. Lorsque Simon Nicaise se confronte à des matériaux a priori impossibles à maîtriser comme la poussière, il en précipite l'apparition. Poussière d'atelier (2010) vise à redisperser grâce à un système de soufflerie et via une bouche d'aération, les particules ténues et légères récoltées dans l'atelier qui, par leur déploiement massif et accéléré, effacent autant qu'elles révèlent l'espace de l'atelier, les objets et les êtres qui l'emplissent et le peuplent. Cette asphyxiante machination rappelle l'Elevage de poussière de Duchamp et de Man Ray, version déchaînée et programme court.

La déperdition du sens stimule le degré d'incertitude (Effet, pas d'affect, 2010), la perte d'information invalide l'usage des objets (Poésie du sans titre, 2012), l'effacement brouille la lecture et la dispersion de la matière (Poussière d'atelier, 2010) inquiète notre confort. Le « malin génie » met régulièrement en doute notre lucidité et nous fait penser, l'espace d'un instant, que notre esprit nous joue des tours ou que nous avons de la chimie dans les yeux.

C'est comme ça

La menace sourde d'une cheminée qui se consumerait en une fraction de seconde (Souffre, 2009) ou celle d'une plaque de verre prête à s'effondrer à la moindre tentative d'escalade (Sans titre (mur), 2011) ou encore la déception amère devant le seuil critique et légal d'objets sentimentaux et désirables - parfois même, presque pop - qui continuent de nous fasciner (les boules à facette, les néons, les fleurs, les ballons de baudruche, autant de vanités version stand de tir de fête foraine grisante ou fond de décor en faillite) s'opposent a priori assez littéralement au registre de la construction, de la fondation, du travail, du progrès qui traverse aussi la pratique de l'artiste.

De nombreuses œuvres se réfèrent assez directement à l'esthétique du chantier et/ou de l'atelier (le sable, la gouttière, le balai, l'aggloméré, la première pierre, les gauloises...) et se construisent à partir d'opérations de bricolage oscillant entre construction, dégradation et remontage. Le chantier continuera visiblement toujours de fonctionner comme une possible métaphore de la création et de véhiculer une réalité ambivalente, entre transformation et entropie. On imagine assez aisément l'artiste, une gauloise au coin des lèvres, en pleine pratique spéculative, balayer son atelier à la recherche de nouveaux gestes et secrets pour ravager l'attendu, déjouer notre regard et provoquer en nous un rire silencieux. Les procès et gestes élémentaires qui peuvent être effectués sur et à partir des objets ou des matériaux dans l'espace de l'atelier sont d'ailleurs fréquemment transposés à l'espace d'exposition. Dès lors, celui-ci devient un matériau à travailler en tant que tel, une possible sculpture et, pour reprendre le terme de Rosalind Krauss, une sculpture étendue.

Enrouler, dérouler, frotter, ajouter, suspendre, infiltrer, mouler, découper, débiter, se retourner contre, accumuler, poser, déployer, former, désorganiser, réactiver, tracer, ouvrir, percer, former, rallonger, tourner, suspendre, surélever, trouer, fragiliser, gravir, briser, s'écrouler, placer, basculer, mettre à l'arrêt, taper, pigmenter, tapisser, tourner, gripper, polliniser, recouvrir, ajouter, amplifier, tracer, arrêter, compléter, intégrer, incorporer, gratter, élonger, ouvrir, couler, obstruer, reconstituer, additionner, cerner, combiner, ajouter, soustraire, projeter, déformer, défigurer, prolonger, extraire, fragiliser, charger, étirer, récolter, envahir, agglomérer, obstruer, se déposer sur, faire dérailler, tourner contre, mettre en marche, casser, attacher, aimer, perturber, ajouter.

Ainsi, à l'image de la Verb List de Richard Serra (1967-1968), quelques-uns des processus de manipulation convoqués par l'artiste lors de l'élaboration de ses sculptures et

quelques mouvements incidents effectués par celles-ci peuvent être réunis pour mieux appréhender l'étendue de ses actions.

Pourvu qu'elles soient douces

L'intervention sur les artefacts issus de la sphère artistique, domestique ou industrielle, qu'ils soient reproduits (à l'échelle 1:1) ou non, est souvent réversible dans l'instant. Les objets peuvent aisément retrouver leur états, fonctions et attributs originels un peu comme une salamandre de feu qui est capable de régénérer totalement des membres amputés. Cette réversibilité confère au geste de l'artiste une dimension somme toute non autoritaire et labile. Chargés d'une vision plus ou moins fictionnelle ou délirante, les objets, même privés ou augmentés d'un attribut, conservent obstinément leurs usages et leurs caractéristiques lisibles. Pour l'artiste, produire consiste à réunir des énergies. On pourrait compléter ainsi : produire consiste à réunir des énergies dans des espaces où, par contraste, le manque et le vide permettent de les libérer.

Dans un mouvement dialectique entre (auto) construction et (auto) déconstruction, le retour en arrière est très souvent autorisé ou plutôt suggéré. Paradoxalement, ce qui donne la vie est toujours aussi ce qui donne la mort. Ce qui informe est également ce qui déforme et ce qui figure est aussi ce qui défigure tout comme l'oxygène qui oxyde et nourrit les êtres. Excitation coercitive (2011) serait peut être l'illustration la plus parfaite des types d'actions discrètes que Simon Nicaise fait subir aux objets. L'ajout de poudre d'aimants sur un buste en bronze de Maillol vient défigurer le sculpteur. Cet aveuglement et cette aphasie métaphoriques sont néanmoins réversibles puisque d'un simple geste, la sculpture pourrait retrouver son état initial.

Outre son étonnant pouvoir d'attraction, l'aimant dans sa version métaphorique et matérielle est un matériau et une figure que l'artiste privilégie également pour explorer la matière « sans produire », et ainsi montrer littéralement les choses telles qu'elles sont. Sans titre (Balai), 2012 - une collection de débris et de rebus d'atelier - ou encore Masse agglomérante, 2009 - un marteau envahi par la matière qu'il vient de briser - peuvent nous faire penser à certaines œuvres de l'artiste flâneur Francis Alÿs qui collectionne ce qui est à peine perceptible (Magnetic shoes, 1994) et épuise également la matière même de son travail (Paradox of Praxis, 1997, The Loser / The Winner, 1998).

Ainsi, dans une simplicité ontologique, Simon Nicaise contredit les fonctions des objets en leur préférant des usages déviés, ajournés ou inversés. Dit autrement, il introduit, attire ou déplace un grain de sable au sein de mécanismes et de processus systématiques a priori inexpugnables. Comme pour la Roue de bicyclette de Duchamp, le rapprochement, parfois antagoniste, d'objets conduit à mettre en place un autre rapport cognitif et visuel à la réalité, comme une nouvelle lucidité peut-être.

Le phénomène de néguentropie gouverne les gestes, a priori impossibles, qui empêchent la dispersion et corrigent la dissolution (du sable, de la neige, de l'eau, des fragments épars de matériaux friables) comme autant de lieux de stases énergétiques fonctionnant à part. La machine à claques métonymique (Clack, 2008) apparaît comme un dispositif spectaculaire aveugle et syncopé dans lequel la mécanique semble prédominer sur le sens. La matérialisation et la mise en relief de ce qui est à peine perceptible, minuscule ou éphémère participent également de ce mouvement inverse. Le poétique est ainsi autant un mode d'apparition qu'un mode de disparition.

La vie par procuration

Le désir d'orchestrer et de diriger des machines est sans doute le point de départ d'un certain nombre de travaux qui déjouent les contraintes de la matière, brisent la chaîne de l'automatisme et mettent à mal l'instance du sens. En même temps, ces machines, dans une

échelle souvent proches de l'espace-corps, semblent exercer de l'empire sur elles-mêmes et posséder une force d'attraction qui captive, envoûte, ensorcelle le spectateur et les autres objets. Certaines œuvres semblent naître et fonctionner de manière autonome et excéder leur auteur comme si elles incarnaient ce paradoxe d'être à la fois vivantes et mortes. Dans Clack (2008), c'est le mouvement qui donne vie au corps et non l'inverse, le corps devient littéralement machine ou marionnette. Le titre éloquent de son exposition personnelle *Le marteau sans maître* (2011) est symptomatique de cette réflexion sur l'ambivalence de l'objet souverain qui puiserait ses forces dans des associations secrètes et enfouies, des sphères invisibles et dispersées.

Comme des machines célibataires, certaines œuvres de Simon Nicaise semblent fonctionner en vase clos, en système parfois instable parfois pétrifié, et ne pas échanger d'énergie ou d'information avec l'extérieur comme si elles se regardaient de l'intérieur. Au sein de leurs chorégraphies machinales et dans leurs souverainetés solitaires, folles de répétition, certaines œuvres sont néanmoins comme menacées d'une augmentation de l'entropie, d'une implosion ou d'une dispersion de l'énergie les situant dans une survie à la limite de l'auto-épuisement, d'une apoplexie à peine différée.

Par des opérations d'ajouts, de retraits, de mises en relations et de transformations, Simon Nicaise place ses objets dans des contextes hostiles, des états-limites et défaillants, des équilibre précaires. Dans les coulisses de la fiction, les objets préviennent ou témoignent également d'une menace ou d'un danger manifeste ou potentiel.

La dégradation accélérée frappe les objets (*Et tu tapes tapes tapes c'est ta façon d'aimer*, 2010) et altère les figures (*Excitation coercitive*, 2011). Par extension, elle s'attaque à l'environnement, à l'espace d'exposition qui est tour à tour écartelé (*Elongation*, 2008), martelé (*Chorégraphie*, 2008), menacé de mort thermique (*Solarium*, 2010), pelé (*Sans titre*, 2012), asphyxié (*Poussière d'atelier*, 2010). Le « white cube » apparaît comme un lieu d'affrontement en tant qu'il est le cadre d'une tension, d'un rapport de force, d'un affrontement (matériel et symbolique) et la rupture comme un événement.

La machine nous ramène également tout droit à la fameuse notion de la « mort de l'auteur » en tant qu'il serait l'unique garant du sens et de l'intention de l'œuvre. Ce pouvoir attribué aux objets demeure néanmoins de l'ordre du simulacre. Le maître d'œuvre, occupé à faire à la fois l'expérience et l'observation des zones d'indétermination entre les grandes catégories de la réalité, finit par reprendre ses droits sur les machines. Même puissantes et rusées, celles-ci finissent toujours par tomber à terre et mourir du combat qu'elles se livrent. Dans cette relation symbolique, « le pouvoir du maître lui vient d'abord de ce suspens de mort »¹.

La mort est aussi envisagée comme la fin d'un système ou d'une valeur. C'est le principe de réversibilité même qui met fin à la fois à la détermination et à l'indétermination. « Contre un système hyperréaliste, la seule stratégie est pataphysique, en quelque sorte, « une science des solutions imaginaires », c'est à dire une science-fiction du retournement du système contre lui-même, à l'extrême limite de la simulation, d'une simulation réversible dans une hyperlogique de la destruction et de la mort »².

Le territoire d'élection de l'artiste oscille entre des registres apparemment rivaux : la candeur ingénue, la poésie fleur bleue et la machination tragique. La poésie se mêle parfois au

1

L'échange symbolique et la mort, Jean Baudrillard, Editions Gallimard, 1976, p. 12.

2

Idem, p.68

quotidien trivial et accoutumé, au dévalué, au grotesque, à la farce et à l'humour potache. L'incohérence et l'absurde donnent lieu tout aussi bien à des actions anti-héroïques ou modestes (balayer par exemple) qu'à des gestes à l'allure prométhéenne (faire tenir l'impossible). Chez Simon Nicaise, la neige se conserve au congélateur, la première pierre est déposée sur un vulgaire mur de parpaings cimentés et le bruit de la mer nous est livré à l'aide d'un amplificateur industriel standard.

Dans *Cannibalisation d'une goutte d'eau* (2010), un congélateur conserve autant le potentiel poétique de boules de neige glacées que leur valeur d'usage possiblement offensive. Ses œuvres s'inscrivent souvent d'ailleurs dans un temps d'apparition et de réception qui peut être très bref, capturant métaphoriquement le spectateur dans une suite d'opérations mise en œuvre physiquement ou à exécuter mentalement. Certaines combinaisons semblent être nées en une fraction de seconde, un instant fulgurant qui a manifestement suffi à enfermer l'image ou l'illusion d'une réalité modifiée, fracturée et infiltrée comme par effraction, et qui, pour certaines, fonctionnent comme des memento-mori.

La fin, l'arrêt, l'attente, le sommeil, la mise en demeure et le retrait sont des figures centrales dans la grammaire de l'artiste. Les mouvements réels ou suggérés ponctuent ses expositions et ce sont, bien entendu, grâce à eux que nous percevons les temporalités multiples dans lesquelles s'articulent et se déploient les œuvres. L'occurrence du blanc immaculé est une manière de traduire ces temps hors cycle, chargés de silences, et qui appellent une autre qualité de concentration et d'observation. Parfois même, placé dans une dialectique matérielle / immatérielle, évanescence / permanence, rationnelle / irrationnelle, le geste s'est brusquement arrêté et le regardeur est alors invité à imaginer la suite ou demeure en attente d'un possible événement à venir. $(50 + (8 \ln(x) \times 6,5) - 13n) / (\sqrt{5} + 7yn) = O^2$, 2011 peut ainsi nous faire penser au *Score* de George Brecht *Three Aqueous Events* (ice, water, steam) de 1961 - issu du *Water Yam*, modeste boîte regroupant les Events de l'artiste sous la forme de petits cartons imprimés - qui invite sinon à une action, du moins à une réflexion, une interprétation de la formule H₂O.

Dans une mise en scène métonymique et uchronique, *I'm telling you for the last time* (2012) se réfère au dernier spectacle de Jerry Seinfeld et formule, au travers d'un verre d'eau qui ne cesse de se vider et de se remplir, cette intention paradoxale d'insuffler de la vie et de redonner de l'éclat à ce qui ne brille plus ou sommeille. L'intérêt pour ces notions ne tient pas seulement d'un romantisme chargé de mélancolie, d'une fascination ambiguë pour la perte ou d'une réflexion existentielle sur l'échec ou la mort mais plutôt d'une attitude qui vise à conjuguer jubilation et tragique.

La dimension spectaculaire de gestes unitaires (*Et tu tapes tapes tapes c'est ta façon d'aimer*, 2010, *Clack*, 2008, *Première pierre*, 2011) et le champ du divertissement et de la célébration (*Chorégraphie*, 2008) font partie intégrante de la démarche de l'artiste. Parfois, nous avons le sentiment que le spectacle, l'événement a déjà eu lieu (*Sans titre (bouquet)*, 2012, *I'm telling you for the last time*, 2012, *Première pierre*, 2011, *Sans titre (pelote de mur)*, 2012) ou qu'il se fait attendre. L'artiste aime à se définir comme un prestidigitateur d'objets. Ses actions s'apparentent à des micro-événements d'une simplicité étonnante qui apparaît comme la ressource de leur intensité.

La relation qu'il entretient avec les objets pourrait s'inscrire dans la lignée des manipulations et combinaisons d'objets de Stuart Sherman qui, à la fin des années 70, explorait la conception minimale de la notion de spectacle. Brefs, rapides et informels ses « mini-spectacles » ou « théâtre d'objets » commençaient par la présentation d'objets usuels (de minuscules jouets par exemple) que l'artiste déployait, manipulait et juxtaposait ensuite au cours d'actions discrètes, souvent sur une simple table, quelquefois dans la rue. Une manière économe

d'employer les objets, les signes et les gestes, loin de l'abondance et du vacarme, qui pourrait être appréhendée à l'aune de la figure du sorcier qui opère sur le monde avec un nombre restreint de signes, limitation qui garantit leur efficacité symbolique.

Non seulement sculpteur de l'espace mais aussi du temps, Simon Nicaise charge ses œuvres d'une intensité romantique et émotionnelle qui, paradoxalement, laisse apparent le sillage d'un accès direct à leurs essences. Effet, pas d'affect ?

Main dans la main

Si la confusion ou l'union implicite entre le corps et la machine est quelque fois suggérée, les passions sont, quant à elles, le lieu de rencontre entre le corps et l'esprit. Dans un même mouvement, les objets s'offrent dans leur étrangeté la plus trouble et leur familiarité la plus grande. L'humour, l'artifice et la poésie servent régulièrement de régulateur, d'antidote, d'alibi ou de complice au choc ou à l'effroi que peuvent provoquer certaines situations. L'intensité poétique nourrit également la capacité des œuvres de Simon Nicaise à nous saisir, nous perturber et nous émerveiller. Par bien des aspects, la rencontre avec certaines de ses œuvres peut se situer dans un rapport d'analogie avec le trouble d'un transport amoureux brutal. La fascination, le couple, la capture, la pulsion, l'emprise, la promesse non tenue, l'obsession, le contact, le déchirement, l'illusion ou encore l'ensorcellement appartiennent également à la rhétorique employée par l'artiste et renvoient directement au vocabulaire amoureux. Et, bien entendu, rien n'est plus contradictoire et déroutant que la passion amoureuse dans laquelle vibrent en symbiose l'enchantement et la brûlure.

Simon Nicaise est un romantique mais l'ambiguïté du romantique est que, résolument, il flirte dans le même temps avec le ravissement et le désenchantement. C'est bien pour son acidité perverse, son emportement excessif que l'œuvre *Et tu tapes tapes tapes* c'est ta façon d'aimer, 2010 nous inquiète comme un énoncé performatif cru et brutal, qui lie indissolublement humour et cynisme, affirmation et négation. Le spectateur, confronté au tourment d'émotions contradictoires, se demande pourquoi l'artiste fait subir aux roses un traitement si sadique. L'artiste convoque régulièrement des images et des objets avec lesquels il entretient un rapport tendu, ambivalent et complexe, situé entre connivence et agression, fétichisme et iconoclasme. Un rapport souvent émotionnel et sentimental le conduit à produire des associations et combinaisons qui, tout en se mariant, continuent de se contester. *Et tu tapes tapes tapes* c'est ta façon d'aimer peut être lue comme un oxymore et nous rappelle que les glissements de sens ont leur importance. Chez Simon Nicaise, le ringard pourrait renvoyer tout aussi bien à l'objet (le tisonnier) qu'à la dimension kitsch des tubes des années 80 - qui scandent l'ensemble de cet essai -. Un regard froid et distant, parfois à la limite du désenchantement cynique, surgit et offre un positionnement sur le monde (de l'art), ses codes et ses catégories, singulièrement acéré et critique. Et un néon de plus (2011) est aussi accrocheur et drôle qu'impertinément éclairant. Dans un va-et-vient entre décadence et volupté, effroi et merveilleux, le travail de Simon Nicaise se situe régulièrement à la croisée de la crainte et du plaisir, dans un écart favorable à l'apparition du sublime.

Confidences pour confidences

Si les formes charrient et mettent en relief des torsions, des vibrations, des tensions et des rapports de force exaltés ou contenus, le travail de Simon Nicaise emprunte un centre de gravité au sein duquel les figures d'autorité font régulièrement leur apparition. Le rapport amoureuxment coercitif que l'artiste entretient avec ses vieux pères et les formes historicisées s'origine dans un désir de proximité, de confrontations, de dialogues hétérodoxes, et d'expériences d'écriture à plusieurs plutôt que dans la formulation d'une intention idéologique

préalable solipsiste, univoque et totalisante. En somme, il s'agit d'écrire tout un programme qui se développe de manière empirique.

Résolument, la démarche vise à créer des points de rencontres et des dérèglements discursifs et formels, qui, par essence, induisent nécessairement une abolition de la distance et de l'autorité installée entre l'artiste, ses vieux pères et le regardeur. Ces gestes d'appropriation ébranlent gentiment le piédestal sur lequel l'histoire finit toujours par placer les grands hommes, même ceux qui ont toujours exprimé une haine farouche à l'égard des socles et de la poussière. Les œuvres de la collection + 1 sont toujours reproduites à l'échelle 1:1 et augmentées dans le même temps. Contrairement au fameux Erased De Kooning Drawing (1953) que Robert Rauschenberg avait mis des semaines à obtenir auprès de son aîné et des semaines à effacer, Simon Nicaise intervient lui, de manière nécessairement réversible et toujours sans permission.

Ainsi la collection +1 s'intéresse principalement à des œuvres emblématiques de l'art minimal et conceptuel que l'artiste revisite à l'aune de l'unité supplémentaire. Une action élémentaire : l'ajout d'un élément, suffit manifestement pour créer l'événement et ouvrir des possibles. Des effets précis : la désacralisation de pièces historiques d'artistes programmatiques et protocolaires, détournées et prolongées. Les principes constitutifs, les prédicats parfois orthodoxes et les logiques impératives de ces œuvres initialement autographiques sont manipulés, remis en jeu, reprogrammés, reparamétrés. Pour reprendre les mots de l'artiste, il s'agit de faire grincer leurs rigueurs et de perturber leur logique interne. Une élégante manière de concentrer un maximum d'enjeux et d'énergie dans un minimum de matière.

Lors de l'action Two Second sculpture présentée au Mamco en février 2013 d'après One Second Sculpture de Tom Marioni, qui consistait en un simple jet d'un mètre ruban, Simon Nicaise procure à cette action un sursis, un nouvel élan vital, un nouveau mode d'existence, une seconde supplémentaire. Cet haïku visuel augmenté bifurque simultanément vers les notions de double, de copie, de mort de l'auteur, d'éternel retour (par procuration), d'élasticité du temps, de réversibilité et bien sûr, de « fluxisme » dans la mesure où l'unicité de l'événement est mise à l'épreuve. Dick Higgins définit l'événement comme étant « une unité minimale dans une œuvre d'art ou dans une performance ou dans la musique ». C'est une notion qui, par ailleurs, apparaît fréquemment dans le travail de Simon Nicaise mais plutôt sous la forme d'une caudalie.

Dans l'ensemble de la collection + 1 c'est le prolongement, le multiple et le pluriel qui deviennent la norme et règnent sur l'unité de création, de temps et d'intention. Et l'ajout d'une unité supplémentaire produit nécessairement des directions et des sens différents pour chaque œuvre augmentée. Dans Sans titre (Stack piece), 2010 par exemple, l'artiste se réapproprie un œuvre de Donald Judd de la série des Stacks, série caractérisée par un ensemble de modules au nombre pair, en introduisant, par l'ajout d'une unité supplémentaire, une hiérarchie dans la composition. Sans titre (Perfect Lovers), 2011, d'après une pièce de Félix Gonzalez-Torrez, semble livrer une troublante confidence, celle d'une entreprise initialement vouée au dérèglement et à l'échec, celle de l'union parfaite des âmes-sœurs.

Mise au point

Dans cette économie a minima, si le soin apporté à l'introduction d'une dimension ou d'un acte entropiques est essentiel, il n'en demeure pas moins que celle-ci ne perturbe jamais complètement l'esthétique « minimaliste » et la dimension réaliste des pièces et des situations créées. Le nombre de gestes, de mouvements et d'objets en jeu est finalement assez réduit. La retenue formelle, voire la réduction, participe à inscrire de plus en plus la démarche de Simon Nicaise du côté du geste, de l'« action-sculpture » à la Roman Signer, de la micro-action.

Quand les œuvres investissent l'in vraisemblable, le simulacre, la simulation, la vision ou le délire, elles demeurent néanmoins toujours très proches du réel, peut-être pour soutenir la fiction

du sens. C'est cette sensible altercation entre le simulacre et le réel et finalement leur consubstantialité qui alimente le mystère et le trouble des œuvres parfois même hyperréalistes. Simon Nicaise investit le geste minimum (plutôt que la surproduction), la précision, la sobriété et la réduction de ce qui pourrait apparaître comme leur antithèse : le romantisme, le spectaculaire, l'exubérance, dans un art où se rejoignent la litote et l'hyperbole.

La fascination pour la matière et les questions que soulève sa manipulation associée au désir d'éprouver l'ambiguïté de l'être et l'ambivalence de toute chose mènent l'artiste à repenser les oppositions au sein de gestes, d'images et de systèmes toujours finement ténus et retenus. La force de ses sculptures et installations, à la densité fabuleuse, serait manifestement de nous autoriser, avec humour et liberté, cet écart de conduite qui consiste à caresser un état, une chose, un monde nécessairement et irrémédiablement perdus, comme si Simon Nicaise avait mis à l'envers, envouté et pétrifié pour nous ce « retour en arrière » ambivalent qu'il avait malicieusement programmé.

Lionnel Gras