

## L'Age des objets

### (ana)chroniques d'une ontologie spectrale

Victor Mazière

En 1967, Robert Smithson publie dans Artforum « Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey » : première étape d'une série d'explorations, au cours desquelles il parcourra les no man's lands industriels bordant les villes américaines. Dans la « zone zéro » de Passaic, il allait trouver le « pays de cristal » de ses mythologies ballardiennes, figé dans la mélancolie post-industrielle d'une temporalité paradoxalement jurassique : car, en dépit des panneaux annonçant de futurs aménagements, les seuls habitants de ce chaos de canalisations et de citernes rongées par la rouille sont les squelettes mécaniques de « dinosaures métalliques écorchés », échappés d'un improbable âge techno-préhistorique. Smithson est alors saisi par un curieux sentiment : il ne se trouve pas dans le présent, mais dans un futur à l'envers, dont les ruines s'élèvent avant d'être construites - un intervalle vertigineux in(dé)finiment suspendu entre la contingence et l'entropie.

Parvenu dans la ville de Passaic elle-même, il entre alors dans un faux futur, où les vitrines, les surfaces métalliques, les automobiles ne sont plus que des signes-miroirs mettant en abyme une figure de l'infini, mais d'un infini infiniment banal, comme absorbé dans une spirale de dé-différenciation vidant tout être-là de sa substantialité. Smithson se souviendra sans doute de cette curieuse épiphanie rétro-chronique, lorsqu'il choisira le site où construire, trois années plus tard, *Spiral Jetty*, son œuvre majeure, censée engloutir toute conscience dans un hors monde et un hors temps. Le Grand Lac Salé dans l'Utah se situe lui aussi au cœur de différents cycles entropiques ; les phénomènes de cristallisation, les processus d'assèchement et d'immersion y ont rendu l'eau rougeâtre semblable à du sang putréfié, découpant l'aire/ère fantôme

d'une géo(bio)logie objectale incommensurable à notre espace-temps humain ; en étendant par la pratique située le champ conceptuel de la sculpture et de l'architecture hors de la sphère anthropocentrique, Smithson allait ainsi croiser le chemin futur d'une autre révolution théorique : l'Ontologie Orientée vers l'Objet.

Pour les théoriciens de l'OOO, les « objets », des étants de tailles et de nature diverses, forment le tissu de la réalité : l'univers est lui-même un objet comprenant une infinité d'autres objets. Retirés en eux-mêmes hors de toute relation, ces objets sont inconnaissables en soi : du fait de cette clôture, ils ne peuvent donc interagir que dans une zone de *trans-ferrance*, un « éther sensuel », pour reprendre le terme de Graham Harman, portant et déportant leur être-là dans l'errance d'un mouvement où ils *engendrent* l'espace et le temps ; les objets sont ainsi à l'origine de la causalité, une causalité que l'OOO définit comme *esthétique* et qui commence dès qu'ils « rêvent », comme l'écrit Timothy Morton, et qu'ils touchent nos sens. Corollairement, il n'y a aucun environnement distinct de ceux-ci, aucune nature, aucun monde puisque toutes les connexions sont des propriétés de l'*émergence* des objets : leur apparaître est donc leur passé tandis que leur essence est leur futur.

C'est dans ce champ d'une écologie sans nature, où les temporalités humaines, galactiques, géologiques s'inter-connectent et se « sédimentent », que la pratique artistique d'Angelika Markul, lauréate du prix COAL 2016, se déploie. Ses installations immersives, très souvent ritualisées sans pour autant contenir la moindre religiosité, mettent en scène un espace-temps alternatif (à la fois mythologique, cosmologique et hyper-présent), où le spectateur est amené à faire l'expérience d'une altérité radicale. Les notions d'extra-terrestre et d'archi-temporalité traversent toute son œuvre : *Excavations of the Future*, son exposition personnelle la plus récente, à la galerie Laurence Bernard en 2016, se présente ainsi comme un cabinet de curiosités remplis des vestiges d'un à-venir déjà passé, dans le non-lieu d'un espace insituable : est-ce un musée fantôme ? Sommes-nous devant les fouilles d'une civilisation lointaine, non humaine peut-être, qui auraient retrouvé nos restes ?

Ou dans la chambre de résurrection d'un Eden à venir ? Nul ne le saura : les fantômes futurs sont ici rendus à leur terre de Sphinx et à leur radiance primale. La spectralité objectale, liée dans le travail d'Angelika Markul à une forme de chamanisme technologique, se manifeste ainsi comme la *fréquence* d'un corps électro-organique, à l'image de ses sculptures en cire noires traversées de néon et disposées rituellement devant ses vidéos ; le paradigme spinoziste d'une *nature naturante* se retourne alors, comme une peau, vers sa face négative, vers la profondeur (anti) matricielle où se corrént des espace-temps et des phénomènes d'évolution dissymétriques, parcourus par une « étrangereté » sans âge, ouverte dans notre monde lui-même : rayonnement noir venu du fond de l'univers (*Terre de départ*, 2014), vie invisible issue des profondeurs chtoniennes (*Si les heures m'étaient comptées*, 2016), ou sous-marines (*Yonaguni monument*, 2016).

Car une des caractéristiques les plus étonnantes d'un objet ou d'un hyper-objet est cette inversion ontologique, où chaque élément se trouve pris dans un maillage inextricable : l'être des hyper-objets est minuscule tandis que la spectralité d'où ils procèdent et à partir de laquelle ils croissent est immense. Les objets sont ainsi tous potentiellement « plus grands à l'intérieur qu'à l'extérieur », comme le TARDIS du *Doctor Who*, cette série de SF britannique, que cite souvent Morton, ou la géode de cristaux gigantesques de *Si les heures m'étaient comptées*.

Le monde objectal a (toujours-déjà) plus d'un âge : c'est ce que l'on ressent devant le travail de Fabrice Samyn, fondé sur la diachronie de l'histoire. Sondant inlassablement la dispersion originelle de toute *archè* et sa dissémination dans le temps, ses installations décentrent l'ontothéologie, à laquelle il fait souvent référence, vers une érotique de la perte. Dissémination de l'histoire et insémination spectrale se répondent alors : à la matrice fantôme de la Vierge correspond ainsi l'Annonciation des mondes futurs, enclos et déclos à la fois dans la constellation des contingences, entre la foudre de leur apparaître et l'éclipse de leur retrait hors du champ phénoménal. « Sédimentée » dans le feu et la cendre d'une histoire qui se réengendre à l'infini, comme un Phénix, la trace de

ce qui fut demeure éternellement, rendant impossible toute *tabula rasa*, puisque monadiquement (et nomadiquement) tout est toujours-déjà auto-contenu *et* revenant, à la fois isolé dans le monde physique *et* lié dans l'hypermonde. Pour *Solipsism* à la galerie Meessen De Clercq en 2016, cet hypermonde de la cendre, du feu, et de l'ensemencement, qui constitue la syntaxe de Fabrice Samyn et dont chaque série de travaux est une variation, composait une sacralité primitive : ainsi la matière de vierges noires brûlées et scellées dans la résine dialoguait, dans une langue raffinée et archaïque à la fois, avec la temporalité aurorale d'une installation, *The Color of Time*, comme une composition musicale, un cantique profane, invoquant le feu caché d'un temps fossile, son énergie primitive, sa luminance *trans-ferrée* dans la sphère objectale.

Décomposant ainsi le spectre visible d'une journée (chaque portion de temps isolée dans une matrice de verre, opaque et transparente à la fois), *The Color of Time* mettait en scène physiquement et conceptuellement le solipsisme des objets, et leur porosité sensorielle : comme Smithson, mais sans le tragique sentiment d'une entropie inéluctablement désévoluante, le visiteur pouvait alors imaginer la science-fiction esthétique de cet éther causal, rayonnant de l'hyper-monde et bordant l'archi-écriture de toute visibilité, où nous-mêmes sommes inscrits, en anachron.

Janvier 2017