

Dessiner au-delà du plan : la notion d' hyper-espace chez Keita Mori

Victor Mazière

Keita Mori développe depuis plusieurs années une technique de dessin dans l'espace, à l'aide de fils tendus, qu'il colle directement sur des murs ou sur des toiles blanches : une syntaxe minimaliste qui donne lieu toutefois à de nouveaux embranchements, comme récemment, celui de la vidéo. La récurrence du fil, qui est devenu la signature de Keita Mori, ne doit pas pour autant égarer sur la nature de son travail, qui reste résolument ancré dans l'art contemporain : aucune nostalgie chez cet artiste dont les influences ne sont pas à rechercher dans l'artisanat du textile ni dans la broderie traditionnelle, mais dans l'art conceptuel le plus théorique.

On désigne par « art conceptuel » un courant issu des travaux et des écrits de Marcel Duchamp. Dans l'art conceptuel, l'accent n'est pas mis sur la réalisation finale de l'oeuvre, mais plutôt sur le processus, processus en lui-même d'ailleurs infini puisqu'il requiert l'action du « regardeur », et dépend donc d'une perception intime et relativiste. Au savoir-faire technique, souvent issu d'une histoire et dépendant des contraintes d'un médium spécifique, se substitue le *ready-made*, l'installation ou l'oeuvre immatérielle et fugitive. Il ne s'agit ici pas tant de désacraliser l'oeuvre en elle-même que la vénération de

son « aura », aura dans laquelle se joue également les enjeux de la temporalité et de la plasticité de l'oeuvre, c'est-à-dire de sa reproductibilité et son ultra-contemporanéité, à l'opposé d'une supposée éternité et singularité de l'art : aussi un urinoir peut-il être considéré par Duchamp comme une oeuvre au même titre qu'une sculpture, car c'est au fond un point de vue relativiste (le contexte) et non une propriété absolue et substantielle ou une essence, que posséderaient, *sub specie aeterni*, un objet qui oriente le jugement esthétique porté sur lui. Le supplément du savoir-faire n'est pas, dans cette optique, fondamentalement différent de celui qu'apporte toute autre forme de technicité, voire de production industrielle : l'ouvrage, l'oeuvre ou l'ouvragement sont toujours des ouvertures de la matière à ce que la technique arrache à la *phusis*, à l'ordre naturel, sans qu'il y ait de véritable hiérarchie.

Aussi Duchamp aura-t-il privilégié les oeuvres et les matériaux pauvres, les installations, les espaces qui permettent de tourner autour des objets, les objets cinétiques, parfois même une forme de jeu voyeuriste, pour détourner le regardeur des chemins considérés comme « nobles » par une approche académique. Pour caractériser ce mouvement qui a peu-à-peu gagné les arts plastiques, Rosalind Krauss inventa un paradigme nouveau : le photographique. Selon cette grande théoricienne américaine, le déplacement qui s'est opéré de l'oeuvre finie vers le signe indiciel est comparable à ce qui, conceptuellement, s'est produit dans la révolution photographique. On désigne par « indice », selon la

taxinomie de Charles Sanders Peirce, un signe qui est lié par un rapport physique à son référent, et non par la simple ressemblance, qui peut être produite par l'imagination indépendamment de la présence d'un référent. Une peinture, par exemple, peut être produite par l'esprit, la mémoire ou à l'aide d'outils mathématiques (comme la perspective) mais une photographie ne pourrait pas exister sans l'interaction d'une surface d'enregistrement, d'un objet et des photons qui viennent frapper cet objet pour en projeter la trace sur une surface receptrice. Même si elle est floue, et non ressemblante, une photographie reste produite par un ensemble d'interactions obéissant à des lois physiques. L'indicialité implique ainsi un système de relations matériellement corrélées. C'est ce facteur qui permet, dans le cas de l'art conceptuel, de déplacer l'intérêt porté sur l'objet final et son iconicité (la virtuosité technique assurant qu'une image ressemble à son référent), vers l'interaction d'éléments, en apparence séparés, mais reliés par le regard et l'esprit du spectateur. C'est en ce sens qu'il faut entendre la célèbre phrase de Duchamp : « le regardeur fait l'oeuvre ». Il est également à noter que la perte de l'aura est directement liée à la mécanisation des techniques de l'image et à la reproductibilité photographique, comme l'a démontré Walter Benjamin dans son ouvrage resté célèbre, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

Suivant le fil de l'art conceptuel, par une filiation théorique, nous passons alors à la seconde influence majeure qui

s'est exercée sur Keita Mori : l'esthétique relationnelle, et tout particulièrement la notion de « sémionaute ». L'esthétique relationnelle est un concept forgé par Nicolas Bourriaud : il désigne, dans le contexte d'une théorie de l'art, un ensemble de pratiques artistiques contemporaines fondées sur la question de la relation, au sens large, et plus particulièrement sur la relation sociale, l'instant de rencontre, qui ne se matérialise pas nécessairement sous forme d'une oeuvre d'art, mais plutôt d'un document ou d'une « trace ». Dans la lignée de la révolution ouverte par Duchamp, Nicolas Bourriaud considère l'ensemble du domaine esthétique comme un milieu constitué de signes dans lequel l'artiste vogue à la façon d'un explorateur, découvrant des archipels de sens au fil de sa traversée. L'artiste sémionaute invente donc des « formes-trajets » où c'est le déplacement qui constitue souvent le sujet même de l'oeuvre.

Il s'agit donc de repenser le champ artistique non comme figé autour de pratiques monolithiques, mais comme ouvert à la transversalité, au nomadisme, à la pensée rhizomique, ou « radicante », c'est-à-dire se construisant librement en posant des racines au fil de sa croissance, et non attachée à la radicalité d'une « identité » ou d'une table rase.

Beaucoup de pièces de Keita Mori sont à cet égard à considérer comme de véritables performances : éphémères, elles sont l'incarnation fugitive de paramètres liés à un espace donné et à une temporalité déterminée. Ce qui importe ici c'est l'architecture fugitive d'un espace-temps, et non la trace qui demeure, ailleurs que dans la

mémoire ou le document : l'événement est ce partage relationnel, relativiste entre des paramètres de production, les énergies canalisées par l'artiste et ce qui est donné de cette cristallisation éphémère aux regardeur.

Nous commençons là à distinguer les contours de la notion d'hyper-espace, et à percevoir son potentiel symbolique : étrangement, l'hyper-espace n'est pas un terme fréquemment utilisé dans le champ des arts plastiques, mais on le retrouve souvent dans les récits de science-fiction. En effet, les principes relativistes dont découlent certains objets tels que les trous de vers nécessitent un espace de dimension supérieure à trois (c'est-à-dire un vrai hyperspace au sens mathématique du terme). Au-delà de la référence à la science fiction, ce qui importe ici est la valeur métaphorique de la notion d'hyperespace : de même que l'indicialité a permis un changement de paradigme conceptuel, que la performance ou l'installation ont révolutionné notre rapport à l'oeuvre d'art, de même la notion d'hyper-espace décentre le lieu et la temporalité linéaire vers l'uchronie et l'utopie, le non-temps et le non-lieu, c'est-à-dire aussi vers la dimension spectrale d'une oeuvre d'art, vers l'invisibilité qu'elle porte toujours-déjà en elle, depuis son ouverture comme visibilité.

Aussi l'hyper-espace est-il d'abord l'interface conceptuelle qui nous permet d'imaginer ce que pourrait être le trajet de quelque chose d'infigurable et/ou le trajet vers l'infigurable. Il symbolise ce que l'on pourrait nommer une trajectoire figurale (pour la distinguer de la simple inscription d'une figure figée dans un plan), un acheminement vers la figure.

Le fait que les fils soient légèrement en reliefs, et possèdent ainsi des caractères haptiques, tactiles (textures et épaisseurs différentes par exemple) distingue la pratique de dessin de Keita Mori d'une simple approche classique et purement optique, mais nuance aussi l'approche purement conceptuelle où la matérialité de l'oeuvre n'aurait aucune importance.

Il s'agit donc chez Keita Mori de construire une topologie en mouvement et un concept tactile de l'énergie et de la trajectoire de cette topologie : car qu'il soit question de relation entre des objets disparates, comme dans l'art conceptuel ou de liens ouverts entre des systèmes signifiants sans relations apparentes comme dans l'esthétique relationnelle, nous avons affaire à la dé-territorialisation de l'espace classique de la représentation vers des hétérotopies imaginaires, c'est-à-dire des espaces autres mais inclus dans l'espace ordinaire, ou pour le dire autrement des matérialisations du trajet, invisible ordinairement, d'une altérité travaillant la réalité depuis son origine phénoménologique. Comme des impacts de balles dans une scène de crime ontologique, où ne subsiste plus que l'éclat(ement) du sens dans les brisures sémantiques.

Et c'est là où le fil prend lui aussi sa valeur symbolique en ce sens qu'il matérialise un nouveau lien possible et donc une « relation », une articulation, l'axe syntagmatique, où s'enchaîneraient les signifiants d'une langue à venir, re-liés à l'espace vide qui les engendre : un fil l'indice d'un dehors autant que le tracé d'un intérieur. Oscillant sans cesse entre la fixité et le mouvement, la forme et l'informe, il peut ainsi

dessiner le territoire provisoire d'un hyper-espace, c'est-à-dire, dans le cas de Keita Mori, d'une forme de circuit invisible de l'information qui serait soudain matérialisé, ou d'une langue nouvelle dont la syntaxe s'inventerait au fil de son parcours. Chaque nouvel îlot en formation est un mot inconnu qui s'articule à d'autres mots, et à des silences, à des espacements, puisque tout langage n'existe qu'en relation avec son extérieur, avec ce qui n'est articulé, formulé ou formulable.

Le fil est ainsi pour Keita Mori un outil à la fois de sculpture dans l'espace et de traçage signifiant. On peut ici parler d'ailleurs de tracé plus que de trace, puisque le « trait » du fil ne s'imprime pas sur la surface, mais reste toujours au-dessus, à la fois séparé de cette surface et faisant corps avec elle, matérialisant la relation de jonction et de disjonction où deux axes signifiants et deux mondes concomitants partageraient l'épaisseur si mince d'un fil.

Le fil est ce qui permet à des éléments sans liens apparent de tenir ensemble : il relie de l'hétérogène, il est en lui-même un outil relationnel. Cette relation peut être celle d'un supplément, venant à la façon d'un signe matérialiser une absence ; il peut être également ce qui nous relie à l'autre, comme dans la très belle vidéo présentée récemment à « Drawing Lab » ; il peut prendre la forme d'un gigantesque circuit en train d'imploser, matérialisant une surchauffe technologique paradoxalement rendue à une forme « pauvre », à une sculpture précaire, *in progress*, tenant du chantier et de la précision du dessin technique. Une sorte de performance à la fois chamanique et industrielle, où une

forme d'organicité ou d'inconscient technologique se trouverait « convoqué ». L'hyper-espace serait ce lieu matriciel où les énergies physiques et psychiques se rassemblent en un nouvel objet, un nouveau corps, et une nouvelle langue. Il est traversé à la fois par nos fantasmes de la face noire de la technologie (le « dark web » ; l'inversion ontologique de la réalité, comme dans *Matrix*) et par la fascination qu'exercent les espaces baroques et les miroirs : comme si, par un léger changement d'angle, on pouvait subitement voir les flux invisibles, la toile tissée par toutes les connexions qui nous entourent, nous enveloppent.

Keita Mori s'est d'ailleurs beaucoup intéressé aux artistes chamaniques, ce qui n'a rien de surprenant, puisqu'ils convoquent des forces invisibles, et que les circuits de fils qu'il construit sont aussi des rituels matérialisant des flux invisibles, le flux constant de l'information, le sur-flux de la surcharge d'images qui ne cessent de passer de la vie, à la mort, puis à la revenance, errant dans les limbes des disques durs, des *clouds* et des écrans.

Les murs sont des écrans où la technologie rêve sa propre genèse, le moment, où, de sa sensorialité, repliée dans un espace-temps inaccessible, procédaient le temps et l'espace eux-mêmes. L'hyper-espace est une fiction génésique, une fiction de sa propre origine comme archive d'un espace sans mémoire.

Cette écriture fragmentaire fut, par ailleurs, précédée d'une série de « sculptures », où il s'agissait là aussi de « faire

tenir ensemble » une structure : le fil y formait comme une chrysalide, une enveloppe de la forme ; néanmoins, ces fils échouant à demeurer dans une forme, on pourrait dire que c'est de l'effondrement qu'est née visuellement l'idée des « circuits » de Keita Mori. Jonchant le sol, tant de chemins possibles s'ouvraient, diagrammes de Feynmann de mondes à parcourir, rappelant le dessin arborescent des énergies ou des collisions particulières, comme si le monde devenait un vaste cyclotron, circulaire à l'image des formes que dessine souvent Keita Mori. Imitant en cela les traces que l'on voit sur les photographies de chambres à bulles, les fils forment des boucles, chaque brin possédant une texture, un léger tremblement ou au contraire une lisseur rectiligne, qui lui confèrent une propriété, un peu comme l'on parle de la saveur ou de la couleur des quarks. Car la matière n'est que de l'énergie sous une autre forme, et l'on rejoint là encore ce point de redistribution symbolique où l'érotisme, la sorcellerie des énergies chthoniennes et de la matière noire invisible se mêle à l'astrophysique et à la matérialité la plus brute : l'écriture plastique de Keita Mori n'est pas à cet égard paradoxale mais polymorphe, dans la mesure où elle ne s'inscrit pas dans un jeu d'oppositions binaires, mais cherche une unité perdue ou fantasmée, qui passe par l'exploration de la pluralité sémiotique contenue dans les bordures de toute unité signifiante : immémorial et contemporain à la fois, c'est un art des cavernes à l'âge du cyberspace. Pendant que les éléments de cet art pariétal d'un genre nouveau se mettaient en place, mêlant états de conscience modifiés et redistribution sémiotique, Keita Mori prit la décision définitive d'utiliser le fil suite à une série de

catastrophes qui ont touché le Japon : autant d'indices qu'il se joue dans son travail un rapport complexe à la perte, à la dispersion et à la sauvegarde des choses, et donc aussi à l'invention d'un monde plus ou moins autonome, grâce au supplément que constitue l'artifice ; la technique vient ici pallier une inéluctable entropie en épousant un mouvement duel de sauvegarde et de dispersion.

A travers le fil, c'est en effet toute une problématique de la technique, de la différenciation (ou de la pertinence de cette différenciation) entre nature et culture qui se joue. Historiquement, le filage a permis d'obtenir des fils plus longs et plus résistants que les fibres à leur état naturel. De même, l'élevage, par le biais de la sélection des moutons, a permis d'obtenir de nouvelles qualités de laines. Le supplément introduit par la technologie provient directement de cette relation de co-appartenance entre la *physis* et la *technè* : elle suppose que la nature présente un manque que la technologie vient combler, en se greffant dessus. Par exemple, si la nature peut procurer un abri sous forme d'une grotte, elle ne fournit pas une maison. Ce supplément n'est pas l'opposé de la nature : il utilise une propriété déjà présente dans le monde physique. La technique n'est donc pas extérieure à la nature, comme deux règnes de fins différentes qui marqueraient une opposition radicale entre nature et culture : elle s'inscrit en elle, et en retour elle produit une arborescence de fins nouvelles, normées, ordonnées. On pourrait, dans cette optique, comprendre le « bug », auquel se réfère souvent Keita Mori, comme un moyen de rompre l'ordre des fins pour rendre au libre jeu

de la contingence ce qui avait été arraché à l'absence de finalité de la nature. Si, en effet, dans la nature, « la rose est sans pourquoi », comme l'écrivait Angelus Silesius, il pourrait exister, au moins à titre d'hypothèse poétique, un hyper espace parallèle constitués de forces et d'informations autonomes, ayant en elles-mêmes leurs propres fins, qui, serait comme une « seconde nature » ou une hyper-nature dont le seul telos, la seule finalité sans fin, serait de tracer sa route et de se disséminer.

C'est ce mélange de chamanisme technologique, de fiction scientifique et d'hypothèse poétique nous voyons à l'oeuvre chez Keita Mori, : le déploiement d'un pouvoir d'auto-engendrement de la technè, l'anarchie d'une conflagration des données se dispersant dans la topologie non euclidienne d'une dépense infinie. La présence récente de fils de cuivre dans son travail renforce encore cette impression d'un circuit autonome, voire d'un nouveau circuit s'ouvrant à l'intérieur d'un circuit, comme si l'hyper-espace était à la fois sans bordure et re-sécable à l'infini, comme un jeu de poupées russes trans-dimensionnelles. C'est toute la question des multivers, qui se pose alors et que Keita Mori semble ici développer comme hypothèse esthétique.

Dans un chapitre du livre co-écrit avec l'astrophysicien Aurélien Barrau *Dans quels mondes vivons-nous ?*, Jean-Luc Nancy, pour évoquer cette co-apartenance de la nature et de la technè, l'une ouvrant à l'autre des finalités qu'elle ignore, parle de « struction », qui désigne, avant toute ordonnance ou organisation, la contiguïté et la coprésence,

sans coordination. Au cours de l'histoire, le paradigme d'agencement des formes fut ainsi d'abord architectural (et, par là même architectonique), puis structural (la composition sans finalité), puis, selon Nancy « structionnel », c'est à dire « relatif à un ensemble labile, agrégé », où ce qui nous est donné ne l'est pas sur le mode de l'Un, mais du Multiple. L'univers lui-même est multivers, ou plus exactement, comme l'écrit Adrien Barraut, « les mondes multiples ne sont pas d'autres mondes, mais des modes de relation à l'hors-soi »(8). Toute unité a en elle inscrite la « décloison » de ce qui la fonde comme unité, puisque toute limite circonscrivant un sens est bordé par le non-sens, et ne se fonde comme unité signifiante que dans ce rapport à un dehors du sens. La frontière n'est donc pas une clôture mais une interface, une membrane signifiante sensoriellement poreuse à son dehors. Aussi le signe, lui-même interface, n'est-il jamais lié à un sens unique, mais ouvert sur ses marges à une infinité de combinaisons et d'accroches sémiotiques. Le devenir de tout système est ainsi le « big bug » : c'est-à-dire l'énergie signifiante rendue à sa dispersion, à son errance, « ni début, ni fin, ni assemblage ni désassemblage, mais tout ensemble ».

Les travaux de Keita Mori sont ainsi comme des méta-structures où les répétitions des éléments aboutissent non à des invariants mais à des ouvertures vers de nouveaux chemins, un peu comme si l'on parcourait tous les états quantiques d'une particule élémentaire ou toutes les combinaisons possibles de données d'un Cloud ayant soudain imploré.

Dans la longue explosion psychédélique qui clôt *Zabriskie Point*, Antonioni suspendait dans le ciel californien, comme sur une toile abstraite, les signes de la société de consommation, retombant lentement vers la terre : dans les sculptures murales de Keita Mori, il y aurait quelque chose de cet ordre, la trace plastique d'une entropie technologique dont les débris, avant de retomber sur le sol, resteraient fixés sur les surfaces de notre monde, comme pour arrêter brièvement le mouvement du temps, tout en se livrant avec délectation à l'heureux chaos des formes.