

PRESENTATION DE CODE SOUTH WAY # 3, « PREFERENCE FOR THE PRIMITIVE »

TABLE RONDE A LA FONDATION RICARD, LE 15/06/2017

Victor Mazière

Emmanuelle et Charlotte parlent dans l'édito qui ouvre « Preference for the Primitive » de la réappropriation du passé nécessaire à l'appréhension d'un avenir commun, et donc du fait que l'art construit un autre rapport au temps : elles sont aussi revenues à de nombreuses reprises sur la relation au vernaculaire, à la diachronie, à une forme d'alter-historicité qui ne suivrait pas la linéarité des mythologies fabriquées par l'histoire officielle ; et à ce propos, j'aimerais revenir sur cette relation particulière, je crois, qui lie l'oeuvre d'art au temps — relation qui, elle-même, dessine le paradigme d'une géographie du temps, voire d'une géologie du temps, puisqu'il y est aussi question de sédimentation : les points d'articulation de ce type particulier de chronotope me semblent avoir pris naissance et fleuris, c'est l'objet de mon article, dans certaines formes du Land Art des 70, qui ont impliqué, non pas tant une table rase formelle, que trois décentrement conceptuels : celui du temps, de l'espace et de la conscience humaine.

La constitution d'un territoire qui serait à la fois hors-temps, hors-conscience et hors-lieu, comme *Spiral Jetty* de Smithson, s'est d'abord articulée autour d'une réflexion sur l'uchronie, ce domaine quantique du temps, que la science-fiction utilisa pour créer des paradoxes et des bifurcations

temporelles. Smithson revint à de nombreuses reprises dans ses essais sur la question de la non linéarité du temps, sur son sentiment que le futur était en train de devenir préhistorique. Pour lui, le temps n'était pas une ligne, mais un courant spiralé, et cette conception du temps influença sa propre réflexion sur la pratique située. Car le site smithsonien, s'il appartient bien au « champ étendu de la sculpture », pour reprendre le terme de Rosalind Krauss, ne se limite pour autant pas à ses seules caractéristiques spatiales : il sculpte également le temps, car il s'étend dans cet hyper-espace inlocalisable que l'uchronie, comme outil *conceptuel* et non plus simplement narratif, permet de penser.

La première machine à remonter le temps que les arts plastiques ait produite fut peut-être *Spiral Jetty* : elle fut aussi la première création qui nia le primat anthropocentrique pour lui opposer celui de la sphère objectale, au sens où l'entendent les théoriciens de l'*Ontologie Orientée Objet* ; il n'est pas possible d'entrer ici dans les détails des thèses de Graham Harman, mais pour résumer brièvement, on pourrait dire que l'Ontologie Orientée Objet ne s'intéresse pas à la dualité « classique » sujet-objet, ou à ce que serait le monde sous l'angle d'une visée de la conscience : elle cherche plutôt à saisir une phénoménologie alternative, ce que peuvent être les relations inter-objectales elles-mêmes, à la fois dans leur clôture ontologique et dans leur déclosion sensorielle.

Si un décentrement de la relation sujet/objet a pu s'opérer dans le champ des arts plastiques, c'est en grande partie grâce au rôle pivotale de l'uchronie, qui désubstantialise, en les déplaçant hors de la présence, les productions humaines, d'emblée absorbées dans leur ruine à venir : l'idée d'une *vestigialité* du futur fut ainsi essentielle à la formation de la réflexion esthétique qui prit naissance autour de l'uchronie, dont on pourrait dire qu'elle a agi comme un aimant entraînant dans son champ magnétique une constellation de préoccupations écologiques, philosophiques, politiques : on en sent les traces, par exemple chez Olafur Eliasson mais aussi, et d'une façon peut-être plus complexe et personnelle, chez deux artistes, très différents, mais dont la façon d'articuler des chronotopies non linéaires se répond : Angelika Markul et Fabrice Samyn.

Le travail d'Angelika Markul, qui a été lauréate du prix COAL 2016, se caractérise par des propositions immersives, associant le plus souvent des vidéos projetées sur de grands écrans à des sculptures en cire noire, très organiques, qui semblent tout droit arrachées à une nuit primitive, matricielle. La plupart de ses projets mettent en jeu une articulation entre l'immémorial et le présent, et incluent une dimension mythologique, des légendes très anciennes par exemple, dont elle déroule le fil poétique jusqu'à notre hyper-présent, investissant au passage la technologie d'une forme de chamanisme. Explorant les profondeurs stellaires, terrestres ou sous-marines, ses films évoquent souvent une archive immémoriale de l'univers,

comme une fiction qui se déploierait depuis l'inconscient de la science, vers la géologie d'un temps spectral, ou de ce que Timothy Morton, un des théoriciens de l'Ontologie Orientée Objet, nommerait l'« archi-lithique ». Ce temps que l'on pourrait dire fossile, comme l'on parle d'énergie fossile, n'est pas chronologiquement plus ou moins lointain, mais diachronique, : il perturbe, non seulement la causalité linéaire, mais aussi la distinction entre la nature et la culture, l'humain et le non-humain ; ainsi, en se fondant, par exemple, sur le fait que les bactéries auraient déjà possédées des gènes pouvant activer une résistance aux antibiotiques, Morton a avancé l'hypothèse qu'une relation aurait toujours-déjà été ouverte entre les formes de vies les plus simples et les substances présentes dans un écosystème, ou synthétisées plus tard par les humains.

L'archi-lithique postule ainsi une relation élémentale à « quelque chose » d'inconnaissable mais qui a toujours été là, une réalité « alien » au sein du monde connu, qui connecterait invisiblement tout existant à un réseau sans centre ni bordure. Un des films d'Angelika Markul, *Yonaguni Area*, montre un gigantesque archipel de roches sous-marines, dont les reliefs et les degrés semblent sculptés, comme des pyramides maya, rendant ainsi indécidable leur origine : s'agit-il des ruines d'une Atlantide engloutie, d'une œuvre de la nature, ou d'une Cité cyclopéenne extra-terrestre? À cette (ex)croissance d'un autre monde au sein du nôtre, répondent les cristallisations gigantesques d'un autre film d'Angelika Markul, *Si les heures m'étaient comptées*, découvertes par hasard,

proliférant sous la surface, depuis la chute probable d'une météorite ; par la singularité d'un point d'impact si reculé dans le temps qu'il en devient impossible à mesurer ou à décrire précisément, se trouvent corrélés des espaces-temps profondément dissymétriques : des images saisissantes montrent des hommes s'enfonçant vers les profondeurs de cette cathédrale de cristal, marchant sur ses arêtes, comme des voyageurs en transit dans une géode temporelle, évoluant dans un temps et un écosystème peuplés d'objets spectraux.

Nous sommes donc face à une forme d'hypermonde uchronique, auquel fait écho, sous un angle différent, le travail de Fabrice Samyn, qui explore, quant à lui, un autre « milieu », celui de l'histoire et de l'onde portée du Temps, sa vibration insensible, ses racines invisibles, un peu à la façon des organismes radicants dont parle Nicolas Bourriaud, dont la modélisation conceptuelle permet de penser l'histoire des formes alternativement : non pas comme une suite de révolutions radicales mais comme le développement discontinu, parfois occulté ou infra-perceptible, mais constant, de formes-réseaux.

Chez Fabrice Samyn, la construction de l'hypermonde opère dans la zone de turbulence où ont lieu les plus fortes distorsions temporelles, celles qui sont liées à la perte de l'origine, à la trace, comme un écho à la théologie négative et à la déconstruction : l'objet spectral prend souvent chez lui la forme d'une ouverture dans laquelle opère la

dissémination, ou ce que Jacques Derrida nommait la différance, remettant ainsi en cause la notion même d'origine visible. Car si l'origine a eu « lieu », ce lieu sans lieu est désormais enfoui sous la cendre et sous la trace d'un apparaître, qui s'est substitué à cette origine, afin d'exister comme visible, en se séparant de l'invisible : pour Fabrice Samyn, toute visibilité est une déchirure dans le tissu ontologique, et l'origine ne peut donc être entr'aperçue que dans un espace-temps spectral, ouvrant vers une région obscure où le feu et la nuit sont inséparables l'un de l'autre.

La naissance, la mort, la résurrection sont ainsi comme le voyage d'un fantôme à l'autre, d'une cendre à sa chair promise ; la mythologie chrétienne, à laquelle fait parfois référence Samyn, n'est, au fond, qu'une invagination spectrale. N'est-ce pas ce que nous montre cette blessure dans le flanc du Christ ressuscité, qu'a peinte Caravage et qu'a reprise, comme dans une longue chaîne de la représentation, Fabrice Samyn : cette blessure si féminine qu'elle convoque une autre naissance, une autre insémination secrète et une autre dissémination spectrale : l'Annonciation, la fécondation par la semence invisible du feu, que nous ne pouvons voir de nos propres yeux de chair?

Cette ellipse figurale reproduit le mouvement de la parousie qui à la fois déclôt et clôt l'histoire du sacré, entre les deux

bordures de l'invisible, comme deux lèvres de feu accolés l'une à l'autre : une première brûlure, celle de l'Annonciation, qui descend vers le ventre terrestre de l'*hortus conclusus*, constellé de fleurs comme une voûte céleste, montrant au regard la voie d'une incorporation amoureuse ; une dernière brûlure, celle du suaire, à la fois empreinte indicielle d'un corps physique incandescent et icône d'un principe transcendantal manifesté à travers lui, irradié par la nuit corpusculaire. Entre ces deux feux, la cendre, le silence des hypermondes où s'abîment nos mots, nos images, nos fantasmes d'origine.

C'est cet espace d'où rayonne l'éther sensoriel, pour reprendre le terme de Graham Harman, qui est peut-être l'enre-deux furtif que met en scène le travail de Fabrice Samyn : pour son exposition la plus récente, *Solipisim*, à la galerie Meesees de Clercq, Fabrice Samyn avait construit une installation, *the color of time*, constituée de cloches de verre où chacune avait la couleur d'un moment de ciel d'une journée. Nous étions là face au lever d'une aurore spectrale, à la fois close en elle-même et irradiant vers les sens. On pense à ce que Graham Harman dit des objets, qui désignent pour lui tout existant : ils sont inconnaissables, « *withdrawn* » retirés en eux-mêmes, mais parviennent à nous par leur émanation sensible : la couleur, la texture, mais aussi le temps et l'espace, qui ne sont que des modalités de l'émergence au monde.



Avec Emmanuelle Luciani, Sonia d'Alto et Joel Riff