

Tisser des préhistoires futures

Victor Mazière

Performatif, in-situ, le travail de Keita Mori déconstruit la représentation en étendant son champ vers un au-delà de la surface et du motif : improvisé, le plus souvent sur des murs, sans esquisse préalable qui guiderait le geste, le dessin ne se réduit pas ici à une simple succession de tracés figuratifs ; bien plutôt, il construit un milieu d'émergence, une matrice figurale, où se redistribueraient les signes, et où les images ne seraient jamais totalement séparées de l'intervalle spatial et temporel qui les fait émerger : rappelant ainsi que la forme « objectale »⁽¹⁾, le temps et l'espace sont intimement corrélés, qu'ils forment tous trois le tissu sensoriel, la causalité haptique⁽²⁾ du monde sensible.

Car, de loin, les dessins de Keita Mori ressemblent à un entrelacs de formes géométriques — cercles, triangles, losanges, parfois de simples indications de perspective — provenant de lignes dont ils constitueraient les brisures, les moments d'arrêts, l'endroit où le geste continu se fixe dans la forme. Puis, en s'approchant, les fils qui marquent ces points d'ancrage ou de marquage se mettent à délimiter l'espace perceptif lui-même, celui qui se situe entre les yeux et le mur : le dessin commence alors à dessiner, c'est-à-dire à déployer un flottement spatial dans l'espace lui-même. Le trajet du fil devient le vecteur physique « présentifiant » un monde se signes, et donc d'absence, puisque le signe est un supplément qui ne peut exister comme tel qu'en l'absence de son référent ; or, si la disparition précède toute présence, la sensorialité elle-même ne procéderait-elle pas, elle aussi, d'un hyper-espace spectral, d'une forme de « causalité esthétique »⁽³⁾, où la couleur, la texture, la forme créeraient comme un « champ

électromagnétique » entre la rétine et le cerveau, pour reprendre les termes de Timothy Morton? Les dessins de Keita Mori émettent un champ de force de cet ordre, ils ne sont pas *dans* l'espace, ils engendrent par l'interaction sensorielle, *leur* temps et *leur* espace. L'émergence toute entière est relationnelle : toute oeuvre d'art (nous) rêve et nous (la) rêvons à notre tour. Un fil invisible nous relie au réseau perceptuel de la vie objectale.

C'est dans cette optique qu'il faut aussi entendre l'usage métaphorique du fil : le fil est un outil plastique, relationnel lui aussi ; il joint des éléments discrets dans un même tracement, permettant de rendre visuellement présent la virtualité d'un système sémantique, l'arrière scène de son dehors. Car toute signification, pour fonder des limites, des sens, des définitions, nécessite un ensemble d'exclusions, c'est-à-dire une relation tacite, invisible à un non-sens. De sorte que l'intervalle qui sépare le sens et le non-sens, la forme et la non-forme est l'entre-deux nécessaire sans quoi aucun élément ne pourrait exister comme « clair » et « distinct ». Le geste performatif de Keita Mori est l'incarnation physique de ce que la pensée échange depuis l'origine avec son autre et son dehors. En cela, son travail est une forme d'écriture, si l'on entend par là, comme Jacques Derrida l'écrivait dans *L'Écriture et la Différence*, « ce creusement dans l'autre vers l'autre, où le même cherche sa veine et l'or vrai de son phénomène »⁽⁴⁾. L'écriture est le moment de la tombée hors de soi du sens dans la dispersion de son altérité qui seule, pourtant, la fonde comme relation, et comme trace, dans le mouvement même où elle inscrit sa perte : Keita Mori disperse les fragments séminaux de cette archi-écriture, très ancienne et toujours à venir, dans laquelle il voyagerait, à la façon d'un sémionaute⁽⁵⁾, aveuglé et voyant, voyant *parce qu'*aveuglé. Dans un milieu à la fois immémorial et hyper-présent.

La plupart des dessins de Keita Mori renvoient d'ailleurs à l'univers du cyber-espace, du bug, de l'entropie technologique : il aurait été évident, avec de tels présupposés théoriques, de s'inscrire d'emblée dans les pratiques généralement associées à l'esthétique relationnelle et à l'art conceptuel, comme la vidéo ou l'installation ; toute l'originalité de Keita Mori est de déconstruire les fondements mêmes de la *technè* en les ramenant vers une forme d'expression primitive, un « inconscient » en quelque sorte, qui repousserait l'espace-temps de la représentation vers une forme d'uchronie, de primitivisme futur. Curieusement, c'est aussi la notion d'*entropie*, à l'âge d'or de l'art minimal, qui permet de renverser l'utopie techno-scientifique vers un hors-temps et un hors-lieu : que l'on songe ici aux fiction dysfonctionnelles de Ballard, aux pays de cristal de Smithson, repoussant le présent vers une temporalité déjà érodée avant d'être advenue ⁽⁶⁾. Là encore, ce fut la simplicité de la matière, l'objet réduit à sa forme la plus dense, et la pratique située qui permirent d'incarner la passage vers un autre paradigme, où la présence se trouva décalée vers l'absence, de même que l'absence se trouva convoquée vers le futur.

Le fil oscille, comme le temps, comme l'aiguille d'une horloge, d'une boussole : les laines que choisit Keita Mori sont souvent subtilement pelucheuses. Il les mélange à d'autres très lisses, voir à du câble de caténaire ou à du fil de cuivre, construisant ainsi un gigantesque circuit électrique, qui alimenterait une machine imaginaire à remonter le temps ou à voyager entre les dimensions. Des univers dans des univers : comme si un matériau aussi simple était soudain investi du pouvoir d'ouvrir l'infini, et d'attraper au vol une parcelle de ce qui nous unit au monde invisible, celui des dimensions parallèles, des ondes qui nous traversent, de l'information suspendue dans les *clouds* ou masquée dans le *dark net* ; le dessin matérialise alors sous une forme performative une trajectoire trans-spatiale, trans-historique

et trans-sémantique. Car le fil devient investi d'une fonction presque chamanique, rituelique : une des premières créations de l'industrie humaine, le tissage est parmi les plus anciens exemples de ce que la technique a pu fournir comme supplément à l'ordre naturel. Historiquement, le filage a permis d'obtenir des brins plus longs et plus résistants que les fibres à leur état naturel. De même, la sélection des moutons par l'élevage a donné naissance à de nouvelles qualités de laines. Le supplément introduit par la technologie provient donc d'une relation de co-appartenance entre la *physis* et la *technè*, où la nature présente un manque que la technologie vient combler. En cela la nature et la technologie ne sont pas deux mondes qui s'opposent : elles partagent le même règne de fins, l'une utilisant une propriété déjà ouverte, et l'autre produisant une arborescence de nouvelles possibilités, construites, normées. Les constructions de Keita Mori reflètent cette ambivalence : à la fois très ordonnées, comme des notes glissant harmonieusement, rythmiquement, sur une portée musicale, c'est-à-dire sur un parcours articulé, elles n'en sont pas moins chaotiques, disruptives, imprévisibles, faites d'ondes rebondissant dans l'espace, de trajectoires déviées. A la façon d'un cyclotron de fil, elles mettent en scène symboliquement le théâtre dualiste de l'émergence du monde vers la visibilité et la seule scène à laquelle notre façon de décrire les phénomènes peut avoir accès : nous ne saurons jamais si la matière est faite d'ondes ou de particules, les « objets », pour reprendre le terme de Graham Harman, existent au-delà de toute relation, seule l'interaction sensorielle, la radiance spectrale peut être observée, sentie et verbalisée.

Chamanique, scientifique ou magique, toute observation, toute tentative de description, de compréhension, de représentation se heurte à l'unité brisée d'un puzzle impossible à reconstituer. Mais c'est aussi ce retrait des essences en elles-mêmes, cette

image première manquant à toute ontologie, qui fonde peut-être tout désir de connaissance, toute fièvre du regard : Keita Mori nous prend dans les fils de ces rêves de mondes possible — *dream-catcher*, sorcier techno-primitif filant, à rebours, la chrysalide des préhistoires futures.

Mars 2017

- (1) Graham Harman, *L'objet quadruple, une métaphysique des choses après Heidegger*, PUF, Paris, 2010
- (2) Nous entendons ici par « haptique » (du grec, heptomai, « je touche ») ce qui relève du domaine physique de la perception sensorielle.
- (3) Timothy Morton, *Realist Magic : Objects, Ontology, Causality*, Open Humanities Press, University of Michigan, 2013
- (4) Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p 49
- (5) Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Paris, 1998 : le terme de « sémionaute » est un concept de Nicolas Bourriaud, qui désigne un artiste « voyageant au gré du sens », c'est-à-dire dans les signes et les langages, au moyen de « formes-trajets » où c'est le déplacement qui constitue souvent le sujet même de l'œuvre.
- (6) Robert Smithson, *The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996 : « Donald Judd » pp.4-7 ; « The Crystal Land » pp. 7-10 ; « Entropy and the new monuments » pp.10-24 ; « A tour of the monuments of Passaic, New Jersey » pp.68-75