

Cet art nouveau : dessiner dans l'hyper-espace*

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. Issu de l'art conceptuel, ses influences sont à chercher du côté de la déconstruction ou de l'esthétique relationnelle⁽¹⁾ : en sémiotique⁽²⁾, le monde est pour lui un ensemble de signes et de configurations possibles, échappant parfois à ce que le langage ou l'œil peuvent atteindre ; il s'agit dès lors de transcrire dans une forme ce réseau de connexions, où le visible et l'invisible s'entremêlent, et où les ondes qui nous entourent tissent secrètement leur toile sur les murs de nos demeures terrestres. Le fil sert ici de lien matérialisant le diagramme d'un hyper-espace inaccessible ordinairement à nos sens, et dont la présence fragile vient « se coller » dans notre environnement immédiat, comme des univers parallèles qui n'en feraient en fait qu'un. 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 mondes concomitants partageraient l'épaisseur si mince d'un fil.

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 ; c'est en se déconstruisant qu'elle s'est ensuite déployée en archipels de lignes organiques, rappelant le dessin arborescent des énergies ou des collisions particulières, comme si le monde était 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⁽³⁾. Car la matière n'est que de l'énergie sous une autre forme : puisque le fil tendu est un signe indiciel, par nature pré-symbolique, et donc sur lequel tout un réseau de sens et de symboles est libre de se greffer, il peut habiter toute image à laquelle se lie une forme, et devenir la métaphore, par exemple, d'une impulsion électronique se propageant dans l'espace. 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 explore la multiplicité 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 cyberespace. Pendant que les éléments de cet art pariétal d'un genre nouveau se mettaient en place, Keita Mori s'était, par ailleurs, intéressé aux états de conscience modifiées et aux artistes chamaniques ; en outre, c'est aussi suite à une série de catastrophes qui ont touché le Japon que l'idée lui vint d'utiliser le fil : 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 dual 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⁽⁴⁾ : 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. Le « bug », auquel se réfère souvent Keita Mori, est un moyen de rompre l'ordre des fins pour retourner vers une redistribution libre de ce qui avait été arraché à l'absence de finalité de la nature. Si dans la nature, « la rose est sans pourquoi »⁽⁵⁾, il devrait exister, au moins à titre d'hypothèse poétique, un hyper espace 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⁽⁶⁾ serait de tracer sa route et de se disséminer. C'est ce que nous voyons chez Keita Mori : le déploiement d'un pouvoir d'auto-engendrement de la technè, l'anarchie d'une conflagration des données se dispersant dans une dépense infinie. 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 »⁽⁷⁾, 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 son principe, pour reprendre le terme de Nancy, comme un hyper-espace qui se construit depuis ses bords ouverts à un dehors : la frontière n'y est pas clôture mais interface, porte vers une extension possible. 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 »⁽⁹⁾.

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, à la façon d'un diagramme de Feynman⁽¹⁰⁾, tous les états quantiques d'une particule élémentaire ou toutes les combinaisons possibles de données d'un *Cloud* ayant soudain implosé. Dans la longue explosion psychédélique qui clôt *Zabriskie Point*, Antonioni suspend 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.

Novembre 2015

*le titre fait référence à l'expression de Julio Gonzalez « cet art nouveau : dessiner dans l'espace » (in *Picasso sculpteur et les cathédrales*, 1932), repris par Rosalind Krauss (« Cet art nouveau : dessiner dans l'espace » in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula 1993)

(1) Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Paris, 1998 : Le terme créé par Nicolas Bourriaud désigne, dans le contexte d'une théorie de l'art, un ensemble de pratiques artistiques

contemporaines fondé 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 œuvre d'art, mais plutôt d'un document ou d'une « trace » (Derrida).

- (2) Le terme de « sémioticien » 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.
- (3) Murray Gell-Mann, *Le Quark et le Jaguar*, Champs Flammarion, Paris, 1998
- (4) « Physis » en grec désigne la nature, et « Technè », la production artificielle, la fabrication.
- (5) « La rose est sans pourquoi, elle fleurit parce qu'elle fleurit », Angelus Silesius, in *Le Voyageur chérubinique*, Rivages, Paris, 2004
- (6) « telos » en grec signifie achèvement, but, fin
- (7) Jean-Luc Nancy, « De la Struction » in *Dans quel monde vivons-nous ?*, Aurélien Barrau, Jean-Luc Nancy, Galilée, Paris, 2011, p.90
- (8) Jean-Luc Nancy, « De la Struction », p.91
- (9) Jean-Luc Nancy, « De la Struction », p.104
- (10) Un diagramme de Feynman est un schéma inventé par le physicien Richard Feynman, pour réaliser les calculs en théorie quantique des champs. Les particules sont représentées par des lignes et le point où des lignes se connectent est appelé sommet d'interaction. Les lignes peuvent être internes (connectant deux sommets), entrantes (s'étendant depuis le « passé » vers un sommet) ou sortantes (s'étendant depuis un sommet vers le « futur »).