

La nuit est rouge comme le pétrole

Victor Mazière

L'Inconscient optique, en dépit de son titre, emprunté à *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, s'ouvre non sur Walter Benjamin, mais sur John Ruskin : Rosalind Krauss y évoque les jeunes années du futur « critique le plus analytique d'Angleterre », ses heures passées, « silencieux et le regard fixe », à détailler les motifs des tapis et les textures des murs, forgeant ainsi subconsciemment sa signature intellectuelle, celle d'un « fétichiste du patchwork »⁽¹⁾. Une remarque similaire pourrait s'appliquer à Caroline Corbasson : construit autour d'une constellation d'obsessions personnelles, son territoire imaginaire semble irrémédiablement marqué par les tornades, les déserts, les nuits étoilées ; celles, par exemple, du Canada et du Texas où elle a vécu enfant. Devenue la fétichiste de l'exploration spatiale, elle n'a cessé de sonder l'obscurité, à la recherche peut-être de sa couleur latente, d'un spectre invisible, où adhérerait encore la trace de la première aurore. Rouge pétrole.

Du pétrole, la nuit détient la viscosité, la noirceur, la lumière virtuelle aussi : l'univers serait-il le résidu brûlé d'un feu noir, dont l'incandescence, comme de la braise, couvrirait encore, fantomatique, sous la cendre des poussières sidérales ?

Il existe un phénomène que les astrophysiciens nomment « décalage vers le rouge » : observé parmi les objets astronomiques lointains, il est la signature d'un univers s'étendant depuis un événement initial, et la « preuve » de la validité du modèle théorique du Big Bang. *Between the Devil and the Deep Blue Sea*⁽²⁾ donne un corps presque liquide, puisque fait d'encre, à cette lave originelle aussi insaisissable que l'eau ; car que poursuivons-nous, au fond, avec nos accélérateurs de particules et nos radiotélescopes, si ce n'est des fantômes qui se dérobent, passant toujours à travers les mailles de nos fi-

lets ? Et n'est-ce pas pour capturer ces mirages que nous avons inventé, non seulement des outils étendant notre regard, comme autant de tamis à la grille de plus en plus resserrée, mais aussi des structures logiques et des formes ? Le passe-partout utilisé par Caroline Corbasson n'est pas ici un simple cadre décoratif, c'est une métaphore de ce périmètre d'immanence à partir duquel le monde phénoménal peut monter vers la vue : fenêtre d'observation, il fait office de structure arbitraire projetée sur les objets pour les (dé)limiter et les (dé)finir, donnant à voir, non une totalité unifiée, mais des images d'univers fragmentaires, construits selon des paramètres prédéterminés, purement conventionnels, puisque soumis à leurs conditions initiales. La science est en cela une façon d'architecturer des mondes imaginaires, c'est-à-dire aussi des mondes advenus *dans* et *par* l'image, et dont les possibles changent selon l'angle de visée qui leur est appliqué : en cela, les révolutions scientifiques ne sont peut-être, en dernier lieu, rien d'autre que des révolutions du regard. Caroline Corbasson s'inspire d'ailleurs très souvent d'ouvrages scientifiques, utilisant parfois des pages entières comme des ready-made, sur lesquelles elle intervient, en les recouvrant par exemple de charbon, de poussière ou d'aérosol. Dans son travail, les technosciences apparaissent ainsi non seulement comme de gigantesques fabriques de signes engendrant, à leur tour, de nouveaux signes, mais aussi comme des extensions prométhéennes de notre propre phénotype, projetées dans l'univers ou vers les mondes invisibles de la matière ; depuis nos écrans d'ordinateur jusqu'aux trous noirs, nous sommes englués dans l'élasticité collante de l'univers, qui inscrit, par un mouvement de boomerang, le monde en nous comme nous nous inscrivons en lui : dans un miroir, obscurément.

Celui, par exemple, du graphite brillant sur des feuilles d'atlas, dissimulant partiellement l'image et métamorphosant sa perception selon la direction de la lumière (« *A Cloud Began to Cover the Sun, Slowly, Wholly* »⁽³⁾) ; ou des constellations écrites comme une archive immémoriale du cosmos sur

les lentilles des télescopes (*Blanks*⁽⁴⁾). En cela ces travaux sont des fétiches techno-scientifiques, investis d'un pouvoir, celui de percer la structure de la réalité et de l'occulter dans le même mouvement : de la poussière aux réactions chimiques, ils sont les récits d'une altération et d'une disparition annoncées depuis l'émission du premier signal lumineux et de la première vibration vitale.

Les pierres, le verre, le charbon : la syntaxe de Caroline Corbasson est minérale-organique et minimale, l'homme n'y subsiste que comme trace disparue peut-être depuis longtemps ; ce qui s'ouvre dans ses travaux serait ainsi une forme de transition d'une esthétique post-romantique vers un art de l'anthropocène, impliquant d'autres relations ontologiques et sémiotiques (celles du sujet, de l'homme, de l'objet) : d'où ce sentiment, présent dans le travail de Caroline Corbasson, que nous sommes inclus, sans échappatoire, dans des phénomènes et des temporalités qui nous sont absolument incommensurables, comme le réchauffement planétaire, ou les champs magnétiques, pour ne citer que quelques exemples.

Comme des objets, nous sommes pris dans le réseau de ce que Timothy Morton nommerait des « hyper-objets »⁽⁵⁾ : des entités complexes, incluant des temporalités et des topologies non congruentes, si vastes qu'il est impossible de les contenir, de les voir ou de les toucher. Excédant toute mesure humaine, les hyper-objets relient entre elles des échelles asymétriques, qui forment comme des espace-temps repliés dans le nôtre : notre monde est une photographie du temps des hyper-objets, de leur partie visible, mais aussi de ce qu'ils cachent dans leurs replis, puisque l'invisibilité est l'une des propriétés essentielles des hyper-objets.

En étendant le regard, les microscopes électroniques, par exemple, nous livrent un peu de ce temps caché dans notre temps, révélant ainsi des débris de mondes morts bien avant que le monde humain ne commence, mais qui demeurent comme trace, et sur lesquels nous marchons, ou que nous

respirons. L'oxygène lui-même est le produit d'une pollution bactérienne immémoriale : le spectre des mondes passés vit à travers nous comme nous vivons par lui, puisqu'il est notre futur, latent, non encore inscrit dans la phénoménalité : c'est d'ailleurs ce qui rend les hyper-objets impossibles à isoler temporellement et localement, car, excédant l'échelle humaine, ils ne sont jamais là où ils semblent être. Ils sont l'Autre au sein du monde et de nous-mêmes, ils sont ce qui transperce et ce qui traverse : le rayonnement cosmique, la matière noire ou la radioactivité, par exemple ; depuis toujours en voyage, à la recherche d'un hôte, d'un réceptacle, d'une matrice où engendrer de nouveaux réseaux d'objets. Leur visibilité est ainsi repliée en elle-même, comme une essence qui se manifesterait peu-à-peu, par le déploiement de ce qui, en eux, est caché. Une entéléchie sans *télos*⁽⁶⁾.

L'âge des hyper-objets est ainsi celui des topologies froissées, de la concomitance des existants reliés par la pliure : astres, pierre, rayonnement, animaux, humains, traces, sans hiérarchie. Des cartes routières recouvertes de poussière (*Blackout Maps*⁽⁷⁾) jusqu'aux pages d'atlas pliés de *Bending Space*⁽⁸⁾, Caroline Corbasson est hantée par ce vertige topologique : car le pli n'est pas un simple tracé dans l'espace, c'est une zone de rapprochement des lointains, réunis dans l'adhérence d'une surface si mince qu'elle en devient une ligne de convergence, c'est-à-dire aussi l'opposé conceptuel d'un tracé rectiligne. Dans une topologie pliée, nous partons à l'aventure pour nous perdre : en cela, le modèle épistémologique froissé diffère radicalement de celui d'une cartographie linéaire et horizontale du monde, comme celle de l'Age Classique, par exemple (qui se voudrait la manifestation d'une Raison ordonnatrice et toute-puissante) ou même du modèle Romantique, qui serait fondé sur le pouvoir de l'Esprit se révélant à lui-même par le biais du monde phénoménal.

Il n'y a pas de « mappa mundi » centrée sur l'homme pour l'ère spectrale qui s'annonce dans l'anthropocène car, désormais, ce sont les hyper-objets qui

ont pris le pouvoir : le futur sera la révélation progressive de la spectralité depuis toujours inscrite dans leurs replis cachés, et qui nous inclut en eux, comme une ombre projetée sur leur surface ; une esthétique des hyper-objets, dont les formes contemporaines commencent à peine à se dessiner, sera sans doute marquée par l'abandon de la cartographie linéaire pour celle de l'hyper-réseau, de l'alter-réalité⁽⁹⁾, convulsant au passage l'idée même de nature, de sujet et d'objet, ainsi que de frontière spatiale et temporelle.

Nous sommes pris sans échappatoire possible dans le rêve ou le cauchemar des hyper-objets : Caroline Corbasson leur tend des miroirs, comme pour les conjurer et en apprivoiser le vertige, avec la légèreté masochiste d'un chamane de l'ère post-humaine, qui sait que de toute façon, la fin du monde est (toujours) déjà arrivée.

Avril 2016

- (1) Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, 1993, MIT Press, Cambridge.
- (2) Caroline Corbasson, *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, encre sur papier, passe-partout, 2016.
- (3) Caroline Corbasson, « A Cloud Began to Cover the Sun, Slowly, Wholly », pages d'atlas, graphite, aérosol, 2016.
- (4) Caroline Corbasson, *Blanks*, 2015, sérigraphie sur miroirs de télescope, béton, armatures, dimensions variables, courtesy Galerie Laurence Bernard, Genève.
- (5) Timothy Morton, *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after End of the World*, 2013, University of Minnesota Press.

- (6) Le terme « entéléchie » désigne, chez Aristote, le mouvement par lequel ce qui est en puissance (virtuellement) se réalise en acte (dans la réalité concrète). L'entéléchie suppose une finalité pré-inscrite (un *télos*) dans chaque chose, par laquelle elle atteint, pleinement réalisée, sa forme achevée et « parfaite » (c'est-à-dire adéquate à sa définition et à sa nature). Les hyper-objets, s'ils développent une forme d'« essence », en se réifiant progressivement, ne contiennent pas pour autant de *télos* : spectraux, ils n'ont pas de définition, ni d'Être prédéterminés ; ils sont l'incertitude-même de leur à-venir.
- (7) Caroline Corbasson, *Blackout Maps*, poussière et aérosol sur carte routière, 2013.
- (8) Caroline Corbasson, *Bending Space*, pliages de pages d'atlas, dimensions variables, 2016.
- (9) Le concept d'« alter-réalité » que nous proposons ici ne désigne pas une autre réalité, ou une réalité alternative à côté de la réalité, mais l'Autre présent *au sein* de la réalité, invisiblement, comme un Dehors à l'intérieur de notre monde, une altérité qui en formerait l'assise invisible, mais bien « réelle ».