

Julian Charrière  
Katie Paterson

## JULIAN CHARRIÈRE ET KATIE PATERSON : MÉTÉORES ET MÉTABOLISMES.

Nicolas Bourriaud

18 December, 2021 –  
26 March, 2022

Dans *La Science Nouvelle relative à la nature commune des nations*, publié en 1744, le philosophe italien Giambattista Vico développe une étonnante théorie de l'Histoire, qui repose sur un récit imaginaire des origines de l'humanité. Les premières communautés humaines, écrit-il, vivaient dans ces épaisses forêts qui recouvraient alors la quasi-totalité de la terre, encore humide du déluge. En coupant des arbres afin de constituer des clairières, plus propices à l'installation d'une communauté, quelque chose a changé dans la situation des humains: ils eurent soudain une vue dégagée du ciel, qu'ils ne pouvaient qu'entrapercevoir dans la forêt dense. Avec la naissance de la *clairière*, les premiers coups de tonnerre furent lus comme des messages, les éclairs perçus comme des signes émis par le premier Dieu; le ciel devint un espace signifiant, un écran sur lequel s'affichaient des courriers divins. La plupart des dieux majeurs, jusqu'à Zeus ou Jupiter dans les panthéons grecs ou romains, sont d'ailleurs associés à la maîtrise de la foudre. Cette théorie de l'espace humain imaginée par Vico, qui voit dans l'apparition du *cosmos* l'origine de la notion de divinité, et lie la circulation des signes à l'abandon des habitats forestiers, pourrait bien être également affecter la théorie de l'art. En quelques mots: c'est en élagant la forêt grouillante des signaux que l'on accède au régime spécifique du signe — qui vient se détacher, tel un éclair, sur le plan de visibilité élaboré par l'artiste. La forêt et le ciel représentent sans doute les deux pôles de la vie imaginaire humaine — et tous deux s'avèrent aujourd'hui concrètement mis en danger par le productivisme globalisé.

Katie Paterson et Julian Charrière exposent aujourd'hui en parallèle, mêlant leurs travaux dans un même espace, au sein d'un parcours élaboré en commun. Chez l'une comme chez l'autre, l'existence humaine n'apparaît pas comme telle, mais elle se voit resituée dans sa situation cosmique ou géologique, représentée dans le contexte général de la biomasse. Et tous deux mettent en place, dans leurs travaux respectifs, des temporalités de grande ampleur. Leurs travaux pourraient ainsi appartenir à un courant *néo-métaphysique* de l'art contemporain, qui restera sans aucun doute associé à ce début du vingt-et-unième siècle dans les futurs récits de l'histoire de l'art. Car la question primordiale, pour les artistes de notre époque, c'est le sens que peut prendre leur activité dans un monde en danger. À cette question se lie une quête d'interlocuteurs symboliques: à qui s'adresser? Les adorants sumériens, les bas-reliefs romains ou les icônes byzantines s'adressaient à des divinités, tout en reflétant la présence de celles-ci sur terre. À l'autre extrémité de l'histoire, on trouve ces artistes apparus dans les années 1990, qui relèvent de ce que j'ai appelé un art *relationnel*, et qui construisaient des formes à partir de la sphère sociale (les passants, les voisins, les communautés proches)... Aujourd'hui, une nouvelle génération d'artistes privilégie le « grand dehors » non-humain,

et le temps long: pour eux/elles, c'est l'ensemble du réel (incluant les atomes, les roches, les micro-organismes ou les machines) qui joue désormais un rôle d'interlocuteur symbolique, et qui forme le plan sur lequel leur oeuvre se déploie. Julian Charrière comme Katie Paterson contournent la sphère humaine par les immensités dont elle dépend: l'atmosphère et la lithosphère. La prise en compte de l'existence d'un *dehors*, la recherche d'un *cosmos* au sein duquel l'activité humaine pourrait se refléter et prendre un sens collectif, renvoie évidemment à l'espace mental qu'a déclenché la prise de conscience du *capitalocène*: l'existence humaine ne peut être représentée qu'à partir de la saturation industrielle de la planète, la perte des distances et du sentiment de *lointain*, la dangereuse promiscuité qui s'installe entre l'humain et les autres formes de vie — autant d'éléments qui redessinent notre espace mental. Autrement dit, le monde extérieur, comme les ressources que l'économie globale peut exploiter, passent aujourd'hui du lointain au proche, ce qui rétrécit notre espace-temps. Les oeuvres de Julian Charrière et de Katie Paterson empruntent le chemin inverse, car elles utilisent le vocabulaire de l'art afin de créer de l'espace, d'élargir notre vision du monde jusqu'aux points extrêmes de l'expérience humaine, le minuscule et le gigantesque — du quark à la voie lactée, de la poussière au glacier. Ni l'une, ni l'autre ne représentent des individus humains dans leurs oeuvres: au cours de la vie d'un corps humain se succèdent environ quatre cent mille générations de bactéries ( ce qui représenterait, à l'échelle humaine, dix millions d'années)<sup>1</sup>. Autant aller droit au but, c'est-à-dire sculpter le flux de la vie lui-même, et superposer ces deux temporalités afin d'arriver à une représentation *réaliste* du monde, c'est-à-dire définitivement débarrassée de l'illusion que l'être humain se situe en son centre.

Ce terme de «Grand dehors» est revendiqué par une nouvelle génération de philosophes, que l'on a réunit sous le nom de «réalistes spéculatifs», et qui ont développé une représentation du monde orientée vers le monde des objets: l'être humain n'est qu'un objet doté d'une plus grande sensibilité que la pierre ou la plante. L'idée de se focaliser sur le non-humain, sur le temps immémorial ou les espaces infinis, témoigne, selon Tristan Garcia, «*d'une certaine lassitude du sujet humain à l'égard de la contemplation de sa propre toute-puissance*». En effet, l'être humain a fini par s'épuiser dans des boucles culturelles, économiques, existentielles, dans lesquelles il n'entrevoit plus que son reflet déformé: celui d'une espèce devenue l'esclave de sa propre puissance technique. «*La culture*, explique Garcia, *a alors réclamé de nouveau un dehors; ce dehors s'est manifesté par la réapparition dans l'esthétique actuelle d'une Nature sans hommes, par la figure du postapocalyptique (se représenter le monde tel qu'il sera une fois que nous ne serons plus là, une fois que la culture aura cessé)*». Nous voilà donc placés devant une alternative angoissante: d'un côté, le «Grand dehors» d'un univers inhumain, de l'autre le processus angoissant d'une auto-colonisation de l'humain par l'humain. Avec des outils et une approche formelle très différents, Katie Paterson et Julian Charrière se tournent vers ce *Grand dehors*. Paterson crée des formes, parfois proches de l'invisible, qui peuvent également se résumer à des énoncés:

*A mix tape of every sound that exists*

*A watch displaying the number of times the sun has risen*

*The milky way compressed into a diamond*

---

<sup>1</sup> Tristan Garcia: *Weird Realism: Lovecraft and philosophy* de Graham Harman. Spirale, Canada. <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2016-n255-spirale02442/81114ac/pdf>

Autant de propositions qui s'incarnent dans des objets matériels, et dont le point commun consiste en un désir de compression du monde en une série de points exacts, une sorte de réduction de l'infini à une quintessence. D'où l'omniprésence, dans son travail, des instruments de mesure du temps: bougies, calendriers, ou encore les cernes annuelles produites par les arbres. L'horloge est un objet paradoxal, qui résume l'infini du temps à des rouages et des mesures humaines.

Alors que Katie Paterson transforme l'espace cosmique en repères spatiaux et en signaux visuels, Julian Charrière matérialise le temps géologique, ou des sédimentations historiques, dans des formes sculpturales, extraites de la longue durée. Ses travaux sur l'atoll de Bikini, longtemps impacté par des essais nucléaires, ou sur les formations minérales de l'Antarctique, mêlent le temps court de l'histoire humaine et les patientes formations du monde physique. Tous deux utilisent un réservoir commun d'outils: la matière, l'énergie et l'information. Mais Paterson porte davantage son attention sur la lumière, et Charrière sur la masse atomique. Ce sont là deux moments du processus de *morphogénèse*, c'est-à-dire de la production de l'univers par l'univers lui-même. Le flux de la biomasse est plus important que les êtres qui émergent de ces flux. Pour le philosophe Manuel Delanda, «*les rochers et montagnes, autrement dit les éléments les plus stables et durables de notre réalité, ne représentent qu'un ralentissement local de cette réalité fluide. Comme si chaque partie du monde minéral pouvait être simplement définie en spécifiant sa composition chimique et sa vitesse de flux: très lent pour les pierres, plus rapide pour la lave.*»<sup>2</sup> Et encore plus rapide pour la lumière, matériau de prédilection de Katie Paterson. Les grammaires visuelles de Charrière et de Paterson représentent deux vitesses de prélèvement distinctes, deux modes différents d'extraction d'informations dans les flux qui composent la matière du monde. Si je devais les différencier par des métaphores, je comparerais les oeuvres de Katie Paterson à des *météores*: ce terme désigne la traînée lumineuse produite par l'entrée d'un corps extraterrestre dans notre atmosphère, comme les étoiles filantes, ou ce que l'on appelle des *bolides*. Comme ses oeuvres, le météore présente un éclat vif et passager, car il traduit, dans le temps court de son apparition terrestre, un phénomène lointain et de très longue durée. *Totality* (2016) fonctionne de cette manière: la totalité des éclipses solaires documentées par l'espèce humaine se voit ainsi représentée par Paterson à la surface d'une boule disco [mirror ball] qui illumine l'espace par son scintillement. Toujours la lumière, unique et ultime «apparition d'un lointain»<sup>3</sup> qui tend à disparaître de la planète Terre. À l'opposé, Julian Charrière procède par *métabolisation*: métaboliser, c'est l'action assimilatrice d'un corps, autrement dit l'ensemble des réactions biochimiques générée par une matière vivante. Et son travail semble métaboliser, dans le contexte de ses expositions, un paysage de phénomènes immenses: ainsi *On The Sidewalk, I Have Forgotten The Dinosauria* (2013), l'artiste réalisa un forage à Berlin sur quatre-vingts mètres de profondeur, exposant ces «carottes» [core, sample] minérales comme une matérialisation du temps. Il s'agit là d'une esthétique du *prélèvement*, quasiment archéologique. Cette fascination pour le fossile rapproche Charrière de l'univers de Robert Smithson, dont les «ruines du futur» et l'intérêt pour les temps préhistoriques ou l'archéologie ont défini de nouvelles problématiques pour l'art des années 1960. En revanche, les influences formelles de Paterson se trouvent davantage dans l'art minimal, notamment chez On Kawara, et plus particulièrement «One million years» (1971), une énumération post-humaine du temps, l'une des premières oeuvres engageant un dialogue avec l'intelligence artificielle. Charrière a tendance à *crystalliser* des gaz et des liquides, ou prélever des masses

2 Manuela Delanda: A Thousand years of non linear history, Zone Books, 1997. P. 258.

3 Telle est la définition de l'aura d'une oeuvre d'art, selon Walter Benjamin.

minérales, tandis que Paterson calcule des calendriers ou transforme des solides en *rayons lumineux*.

Mais tous deux possèdent un autre point commun, que résume fort bien cette phrase de Georges Bataille: *«Seul un petit nombre d'entre nous s'attardent, au milieu des grands agencements de cette société, (...) se demandent encore naïvement ce qu'ils font sur le globe et quelle farce leur est jouée. Ceux-là veulent déchiffrer le ciel ou les tableaux, passer derrière ces fonds d'étoiles et ces toiles peintes, et comme des mioches cherchent les fentes d'une palissade, tâchent de regarder par les failles de ce monde.»*<sup>4</sup> Prenant en compte d'une manière radicale la situation actuelle du globe terrestre, Julian Charrière et Katie Paterson optent pour le ciel et son «fonds d'étoile», la cristallisation et la fossilisation.