

Arnauld Pierre

RETOUR VERS LE FUTUR

Le projet *UBĪQ. A Mental Odyssey* de Mathieu Briand



Mathieu Briand, *UBĪQ. A Mental Odyssey, The Last Room*, vue de l'exposition « Cosmos. En busca de los orígenes, de Kupka a Kubrick », TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2008

Le passé est latent, il est submergé mais toujours là, capable de remonter à la surface.

Philip K. Dick, *Ubik*, 1969

Un déploiement de mythologies personnelles, articulées à des mythes collectifs tels que les incarnent certaines œuvres populaires de la science-fiction littéraire et cinématographique et soutenues d'emprunts à la mythologie artistique duchampienne : c'est ainsi qu'apparaît le projet *UBĪQ. A Mental Odyssey* de Mathieu Briand, constitué pour l'essentiel des dix expositions qui se sont succédé tout au long de l'année 2007 dans l'espace de la galerie Maisonneuve à Paris (soit une exposition différente presque tous les mois), auxquelles s'ajoutent deux autres installations ayant respectivement ouvert, puis fermé le cycle. La première – réalisée au MIT List Visual Arts Center à la fin de l'année 2006 dans le cadre de l'exposition « Sensorium¹ » – proposait une reconstitution à l'échelle de la salle des arrivées de la station orbitale du film de Stanley Kubrick, *2001. A Space Odyssey* (MGM, 1968), dont le hublot rectangulaire ouvrait sur une image du globe terrestre. La seconde, intitulée *The Last Room*, point d'orgue de l'exposition « Cosmos » qui inaugurerait le TEA de Santa Cruz de Tenerife en octobre 2008², reconstituait un autre décor de *2001* : la salle aux moulures néo-XVIII^e où l'astronaute David Bowman (Keir Dullea), le dernier survivant de la mission Jupiter, arrive au terme de son voyage – et de son existence – avant de se réincarner en « enfant des étoiles ».

UBĪQ est donc encadré par deux références massives au chef-d'œuvre de Kubrick, cité par ailleurs à plusieurs autres étapes du déroulement du projet de Briand. Mais l'importance du film ne tient pas tant ici à sa fonction d'inépuisable réservoir à rêves d'anticipation, à décors et objets futuristes, qu'à la structure temporelle complexe selon laquelle s'organise son récit. Le film de Kubrick se distingue en effet par son schéma rétrocipatif, qui entretient à dessein la confusion entre le terme et l'origine, le futur et le passé. Œuvre d'anticipation, elle commence pourtant par reporter le spectateur vers les temps immémoriaux de l'humanité, aux origines animales de l'homme, tandis que sa séquence finale est une scène originale où la renaissance de Bowman, sous la forme d'un fœtus astral venant flotter à proximité de la Terre-mère, offre le spectacle ineffable de la conception d'un être à travers lequel le cosmos accouche d'une nouvelle conscience de lui-même. L'odyssée futuriste dans l'espace et dans le temps était donc un retour à l'origine et, comme dans le poème de T.S. Eliot, le terme de la quête était d'arriver là d'où nous étions partis³. De même, les membres de la mission Apollo VIII – exactement contemporaine de la sortie du film de Kubrick –, qui furent les premiers hommes à admirer



Mathieu Briand, *UBIQ. A Mental Odyssey, The Last Room*, vue de l'exposition « Cosmos. En busca de los orígenes, de Kupka a Kubrick », TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2008



Mathieu Briand, *UBIQ. A Mental Odyssey*, vue de l'exposition « Sensorium », MIT List Visual Arts Center, Boston, 2006

un lever de Terre au-dessus de l'horizon lunaire, devaient déclarer qu'après avoir accompli tout ce voyage vers son satellite, la chose la plus importante qu'ils eussent découverte était précisément la Terre, et leur témoignage, comme celui des photographies de la planète depuis l'espace, est historiquement crédité d'avoir accéléré la prise de conscience écologique de l'isolement et de la fragilité du berceau terrestre⁴. Situé dans le décor futuriste de *2001*, le spectateur des environnements de Briand est convié au même coup d'œil en arrière : au MIT, la fenêtre rectangulaire du hall dissimulait un écran où l'image projetée de la Terre montrait la couverture nuageuse se modifiant à vue en fonction de données météorologiques captées et analysées en temps réel par un logiciel de traitement de l'information. L'observateur d'aujourd'hui pouvait difficilement s'empêcher de relier ce qu'il voyait à la question omniprésente du réchauffement de l'atmosphère et du changement climatique menaçant la planète. Une série d'images de synthèse relatives à des étapes préparatoires de l'œuvre montrent également, assis dans un coin de l'écran, un personnage d'allure enfantine et androgyne absorbé dans la contemplation du globe : mise en abyme évidente de celui du spectateur, son regard n'est pas très différent de celui, attendri et bienveillant, que dirige sur la planète, au plan ultime du film, l'enfant des étoiles kubrickien de retour au foyer.

À l'autre extrémité du cycle *UBIQ*, dans *The Last Room*, le spectateur est invité à chausser des lunettes vidéo en forme de masque de *comedia dell'arte*, dans lesquelles est diffusée la séquence abstraite de la « porte des étoiles », largement due aux effets spéciaux de Douglas Trumbull – qui importait dans le cinéma populaire l'esprit expérimental du *cosmic cinema*⁵ –, où Bowman traverse à vive allure un tunnel de couleurs vives et tourbillonnantes, avant d'arriver au seuil de la gestation des mondes, contemplée à travers des images organiques qui reconduisent l'iconographie séculaire de la nébuleuse-matrice⁶. Le dispositif vidéo se donne comme un moyen non seulement de remettre en scène ces images suggestives, mais aussi de pousser plus complètement le phénomène de l'identification du spectateur avec l'astronaute Bowman en l'immergeant dans la vision béatifique que le cinéaste lui fait vivre, prélude à la rencontre avec « l'enfant des étoiles », reconstitué à l'identique à la sortie de *The Last Room*⁷. Ce processus de « migration mentale » et de « schizophrénie contrôlée », dans les termes de l'artiste, est assuré par l'actualisation d'une technologie que Briand a commencé à employer dès l'année 2000 et qui était encore mise à la disposition du public dans l'installation du MIT. Elle consiste en casques portatifs et bornes interactives, véritables appareils à dédoublement de personnalité, autorisant l'échange de leur vision respective entre les visiteurs. Ces derniers assument alors le regard, les modifications du champ visuel et les déplacements d'un autre qu'eux-mêmes, autant que la projection d'un double situé en autrui, réalisant un fantasme d'ubiquité également souligné par l'homophonie approximative du nom *UBIQ*. Mais dans le contexte de *The Last Room*, ce phénomène de migration mentale se produit en faveur, cette fois-ci, de la naissance d'un sentiment d'empathie avec la représentation angélique de l'« enfant des étoiles ». Le dispositif d'absorbement individuel que constituent les lunettes vidéo doit en effet permettre à l'observateur, confronté aux images de maternités cosmiques qu'il aperçoit, d'y projeter sa propre origine et d'y ressaisir l'histoire personnelle de son développement – son ontogenèse – depuis le stade de l'œuf et de l'embryon. Le séjour à l'intérieur du ventre maternel a constamment le caractère de ce qui vole, rappelle Sloterdijk⁸ dans son commentaire du livre de Ronald D. Laing, *The Facts of Life* (1976), qui énumère dans la sphère, le dôme géodésique, le ballon, la capsule spatiale et la soucoupe volante, autant de simulacres de l'œuf, également rencontrés dans *2001*. À l'instar de la capsule sphérique, le « pod », reconstitué par Briand dans *The Last Room*, qui emporte Bowman vers son destin merveilleux, où il réunira la double condition d'astronaute et de fœtus. En accord avec la signification profonde de l'œuvre de Kubrick, le cosmos n'est donc pas chez le concepteur de *UBIQ* le cadre d'aventures futurologiques, mais avant tout évocation rétrocipative du milieu matriciel originel.