

LAURENT PILON
Le cri muet de la matière



Laurent Pilon
Le cri muet de la matière

La vie des espaces profonds

par Michaël La Chance

1 – Quatre aberrations plasmatiques

Enfin de la sculpture ! Les visiteurs ne manquent pas de s'exclamer devant les sculptures en résine de Laurent Pilon. Car ici tout vient des profondeurs matérielles, sinon de flux plasmiqes primordiaux, quand la matière échappe à elle-même pour se réactualiser comme matière – mieux que cela, quand la matière fait de son déplacement même un fondement. Lorsque la résine de synthèse apparut en 1943, il sembla que la matière ne serait plus jamais la même. Roland Barthes, dans ses *Mythologies* (1957), avait compris la portée de ce fait. Il avait prévu ce retour de l'indéterminé dans la matière, et notre désir d'y retrouver une aventure intime, une mouvance originelle. Pouvons-nous, aujourd'hui, parler d'une matière qui déplace son centre de gravité dans le prolongement qu'elle se donne ? Il appartenait à Laurent Pilon de proposer à l'expérience un tel déplacement, de rendre perceptible un tel travail de l'altérité et du lointain dans la proximité de la matière même. C'est une entreprise audacieuse, à une époque où la philosophie s'en désintéresse et consacre plutôt une séparation historico-culturelle entre la matière et celui qui la pense¹ ! Car, à notre époque la matière ne serait qu'un objet de la science, depuis la physique des particules jusqu'à la cosmologie des origines de l'univers. Il importe donc de la mettre à portée de l'expérience esthétique, d'en retrouver la subjectivité et de nous situer en regard de celle-ci.

En effet, nous avons tendance à considérer que la matière est d'emblée opaque et inerte, que c'est une masse obscure qui résiste et se refuse. Il nous semble par ailleurs que l'abstrait présuppose le vide, un vide qui traverse le monde de part en part, qui propose la simultanéité de toutes choses les unes par rapport aux autres dans une Présence, la fusion de toutes les images dans la plénitude d'une apparence. Il y a ainsi, d'un côté, une opacité qui dissimule une absence et, de l'autre, une transparence qui démontre comment toutes choses sont présentes les unes aux autres. Voilà pourquoi nous avons tendance à considérer la matière comme immobile et isolée, négative et irréprésentable. D'où l'importance aujourd'hui d'un travail en sculpture qui nous fait redécouvrir la matière comme mouvante et fusionnelle, positive et imageante – et qui, du même coup, conteste notre division métaphysique du monde.

Laurent Pilon utilise la résine de polyester comme *materia prima* pour simuler le marbre, le fer, l'argile, l'ambre, le bois, la nacre, le cuir, etc. Cependant, cette résine ne sort jamais d'elle-même, car elle n'a pas la même présence que le marbre, le fer... Elle est lieu, accélération, éclatement, aberration et transparence de la matière, sans être jamais la matière même. Elle est plutôt une matière quasi irréaliste qui ne se laisse arrêter ni dans des formes ni dans des objets. En tous lieux elle glisse avec les images et les formes, en tous lieux elle se réserve des effets de réalité dans le mouvement de l'informe. Les sculptures de Pilon parviennent ainsi à produire des effets de réalité sans nous donner d'ancrages référentiels : elles ont le caractère concret des outils ou des armes, des artefacts préhistoriques et des gadgets technologiques du futur, et tout à la fois elles paraissent hors du temps, elles ont le caractère éthéré qui signale leur

¹ « Dans le monde de la technique planétaire déployée [la matière] est devenue avant tout un pur matériau; elle est manipulabilité et calculabilité à l'état pur [...] Cette réduction de la matière au matériau de la production humaine amène à son accomplissement, une vocation inscrite dans la matière depuis les origines de la métaphysique. » Cf. Gianni Vattimo, « Au delà de la matière et du texte. La dissolution de la matière dans la pensée contemporaine », dans Christian Descamps et al., *Matière et philosophie. Architecture, science, théorie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988, p. 58.

provenance d'un autre monde². Ce qui s'expliquerait, selon le philosophe Schopenhauer, par le caractère désintéressé de nos représentations lorsque, devant l'extrême éloignement du passé le plus archaïque ou de l'avenir le plus improbable, notre pensée et notre imagination s'affranchissent des volontés qui animent le social et le monde matériel. C'est ainsi que les matières hors temps deviendraient des spectacles esthétiques³, nous introduisant à une contemplation proto-esthétique delà matière elle-même.

Qu'est-ce donc que cette déréalisation de la matière dont il est question ici ? La matière retrouve un état de plasticité qui précède toute détermination et toute volonté – mais cette matière, lorsqu'elle nous revient, doit se couler dans un espace : elle exhibe alors des torsions, des stries, des déchirures colorées... qui révèlent les contraintes inhérentes à cet espace. L'objet est sculpté en même temps qu'il se spatialise – et devient temporel. L'espace se révèle toujours dé-formé (et in-formant) par les tensions qui l'habitent et par les temporalités qui s'enchevêtrent. Les objets ainsi sculptés laissent la matière en suspens. La sculpture, libre de toute hâte de l'objet et de toute urgence de la forme, s'abandonne à la plus mystérieuse aberration plasmatique.

Aujourd'hui, nous prêtons de nouvelles valeurs à la matière. Celle-ci nous apparaît comme prolifération du complexe et émergence de significations. Comment la matière peut-elle signifier, ou plutôt comment devient-elle le siège d'un processus interne qui se révèle simultanément significatif et sensible ? Le travail sculptural de Laurent Pilon serait gouverné par un tel processus qui se laisse lire en surface et se laisse pressentir en profondeur. Il nous semblait jusqu'ici que le sens s'épuiserait à la rencontre du concret, lequel ne signifierait rien par lui-même : toujours in-signifiant. Il nous semblait aussi que le concret, pénétré plus ou moins profondément par le sens, laisserait un fond non élucidé : une masse obscure. Laurent Pilon fait remonter le sens de cette masse, en révélant que la matière est toujours traversée par notre subjectivité, laquelle n'a de cesse de « faire matière » dans une *mouvance* infinie.

Les objets sculptés par Laurent Pilon révèlent le déplacement constant par lequel les formes s'esquissent, prennent contour et se révèlent. Quand la forme doit toujours ré-inventer son origine et proposer de nouvelles avancées. Ce déplacement, au cœur du processus de création artistique, serait maintenu et relancé en tant que mouvance suspendue de l'œuvre, ce que révèlent d'emblée les techniques du travail de la résine chez Laurent Pilon : il utilise d'abord une poudre minérale (le plâtre est préférable pour sa neutralité) qu'il projette et façonne des doigts afin de former le moule pulvérulent et quasi immatériel dans lequel il coulera la résine. Aussitôt durcie, la résine moulée devient un moule pour de nouveaux coulages. Laurent Pilon fait alterner les abrasions et les polissages, les coulages et les projections – car il a découvert en ces dernières un véritable moyen de dessiner et tout à la fois un geste méditatif très ancien. Par un jeu de prises successives, les effets de surface alternent avec les effets de masse et s'interpénètrent tant et si bien que le moule premier disparaît. Nous ne distinguons plus le geste de façonner du matériau inerte, la plasticité psychique de son support analogique : c'est la deuxième aberration plasmatique.

Ce geste du sculpteur, qui accumule les projections de résine dans une poudre de plâtre façonnée des doigts, rappelle le *Ménon* de Platon, où Socrate demande à un jeune esclave de tracer des figures dans le sable pour démontrer la thèse de la réminiscence : il pense en organisant le sable, il fait du sable son espace d'intuition, le lieu de ses projections et aussi le support de sa mémoire. Ce qui est démontré dans le *Ménon*, c'est que la mémoire qui se dépose alors dépasse de beaucoup la mémoire personnelle de chacun. Ainsi, la résine n'oublie jamais les projections qui l'ont façonnée – depuis la mémoire du vivant et du cosmos. Les étapes subséquentes ramèneront éventuellement à la première prise. Le dernier travail d'abrasion et de polissage force le retour, retrouve le premier noyau que les couches superposées et finement zonées de résine avaient recouvert. Les abrasions fines et le polissage ultime reconstituent

² Le polyester est un assemblage chimique d'esters, lesquels étaient connus comme éthers-sels et dérivés de fluides très subtils, à la limite de notre monde : l'aithér des anciens Grecs.

³ Didier Raymond, *Schopenhauer*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995, p.168.

l'origine d'une crypte des premières coulées, veinée de couleurs variées. Il s'agit d'arrêter l'*esterragie* (de « ester », composé organique, et *-rragie*, écoulement) d'une résine laissée à elle-même, devenue écoulement qui ne s'arrête plus. Le déplacement tend à se libérer de toute origine (matrice, moule, socle...) – il n'y parvient que d'évoquer une Origine encore plus lointaine. Le déplacement est indéfiniment reconduit, mais bientôt dé-génère en sa périphérie : nous reconnaissons que tout est écoulement de l'Origine.

Parfois Laurent Pilon procède sans noyau : il provoque une accumulation des couches de résine dans une forme concave, en faisant à chaque fois un usage im-matriciel de poudre de plâtre. La forme concave est bientôt remplie, les irradiations de couleur semblent directement issues du magma. C'est la troisième aberration plasmatique.

Certaines pièces, carapaces érigées comme des stèles, ossatures de monstres disparus, me font fortement penser, par leur texture, aux supports brûlés et craquelés des anciens rituels d'écriture : la carapace de tortue était rituellement calcinée dans l'ancienne Chine, comme les omoplates dans le monde chamanique, pour que l'on puisse lire, en grattant la suie, les lignes de fissure et de craquelures sur les surfaces osseuses⁴. Brûler, calciner, fissurer, effriter : la première écriture est mantique plutôt que représentation. Sachant que chaque partie de l'univers contient l'univers tout entier, sachant que ce que nous appelons univers contient aussi bien le futur que le passé, nous comprenons que les craquelures de l'os doivent livrer une image du futur : ici les projections, coulées, abrasions, polissages... vont toujours au-devant d'un futur de la matière, absorbent le temps à venir – ou plutôt libèrent le temps qu'elle contient. Le futur est contenu dans le présent : à rendre le présent visible, nous saurons élucider l'avenir. J'apprendrai plus tard que l'artiste avait effectivement laissé brûler les parties d'une sculpture afin de découvrir les calcinations rugueuses d'une très sensuelle résine lisse et nacrée.

À notre époque, l'image semble devenue une machine symbolique dont le fonctionnement serait totalement autonome : l'image se donnerait à lire sur un écran, dans un journal..., sans être soutenue par un contexte ou par un appareillage. Nous utilisons les signes et les images comme s'ils ne manquaient jamais de livrer leur contenu, à tout coup, sans recours à des codes d'une grande complexité et d'une grande profondeur historique. Le travail de Laurent Pilon nous invite à reconsidérer le processus de l'émergence du visible depuis sa base primitive, quand le visible proviendrait d'un lent travail de la matière, quand la matière serait elle-même exigence des codes et configuration du temps. Alors le visible est un éclat de l'Origine, il est aussi déflagration de la fin. Entre l'origine et la fin surgit une mouvance matérielle, la beauté improbable de faire surgir la forme de rien : dans des sculptures émouvantes et énigmatiques. Tout cela devient possible dès lors que les densités volcaniques de la matière s'appuient sur un souffle de poussières : une quatrième aberration plasmatique.

II – Quatre espaces profonds

Nous sommes, comme le dit Freud, des masses d'inconscient légèrement élucidées à la surface par la lumière du soleil; et ceci, les poètes l'ont dit avant Freud : Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, enfin Baudelaire. Dans son expérience actuelle, la poésie est en présence de multiples condensations à travers quoi elle arrive à toucher au symbole – non plus contrôlé par l'intellect, mais surgi, redoutable et réel. C'est comme une matière qui dégage ses puissances. Pierre Jean Jouve⁵

⁴ *Chine. Terre de civilisations*, sous la dir. de Robert E. Murowchick. trad. Victoire Surio, Paris, Bordas, 1996, 192p.

⁵ Pierre Jean Jouve, « Inconscient, spiritualité et catastrophe », avant-propos de *Sueur de sang (1933-1935)*, dans *Les Noces*, préf. Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 143.

Les objets sculptés de Laurent Pilon viennent de loin : ici, ostensiblement, la matière a explosé hors du cube newtonien, ou plutôt elle vient d'une dimension qui précède toute mise en forme de l'expérience dans la sphère humaine. Tel un mythique et insaisissable vent d'éther. Ces objets, semble-t-il, portent les traces béantes et ravageuses de leur transgression dimensionnelle.

Quels sont les espaces profonds dont voici la clameur, qui est aussi force muette ? Nous en dénombrons quatre : le cosmos intergalactique et l'abysse océanique pour le lointain, la réalité quantique et l'inconscient de la psyché humaine pour le proche.

Ces sculptures sont des objets venus d'ailleurs : prenez les abysses océaniques... où il y a de la vie malgré la pression titanesque. Lorsque les animaux des profondeurs sont remontés à la surface, ils éclatent et paraissent monstrueux. Les plongeurs sont remontés par paliers, avec pressurisation contrôlée, mais les objets de Laurent Pilon ont subi une dépressurisation mortelle. C'est la violence de venir au proche, le passage du plein dans le vide, ou inversement – la secousse d'une nouvelle densité du temps.

Tous ces objets viennent de très loin, le matériau devrait déjà nous le signaler : les résines de polyester sont des matières modernes issues de la pétrochimie, et en même temps ces chaînes de polymères se constituent sur des composés fossiles. Chez Laurent Pilon, le dosage parfait d'un ajout de silice rend cette résine dense et dure comme le caillou. Le durcissement des matières évoque l'accumulation, la matérialisation et aussi l'accélération du temps. Ce sont en effet des objets *chronodenses* par le matériau (comme la résine qui devient de l'ambre) et aussi par le façonnement (comme un outil qui est une accumulation de gestes et de savoirs⁶).

L'objet qui comparaît devant nous a perdu sa dimension d'ailleurs; pourtant, l'altérité persiste dans ses effets d'implosion et de distorsion. Une vie animale s'est recroquevillée lors de sa sortie des profondeurs, sinon dans le passage d'une dimension dans une autre. Alors le monstrueux des corps exhumés révèle le passage par un monde abyssal où les dieux ont des mandibules d'araignée.

Ce qui est remarquable, c'est que l'objet sculpté, par le jeu des projections et des moulages que nous avons évoqué, devient le réceptacle d'une limite à la fois inscrite et franchie. Comme nous l'avons vu, Laurent Pilon travaille ses volumes avec le dynamisme d'une « compénétration simultanée de l'intérieur et de l'extérieur », selon l'expression du sculpteur italien Boccioni⁷, où les ajouts et les retranchements se renvoient les uns aux autres dans une perte du centre. Laurent Pilon crée ainsi la dérive excentrique par laquelle il passe ailleurs et où l'ailleurs revient. Il nous fait passer par le lointain pour nous faire aussitôt revenir dans une proximité de la matière. Il nous met à portée de cette limite dans les matières qu'il travaille, quand la matière elle-même serait allée au-delà des limites du monde physique classique et en serait revenue. Mieux que cela – la sculpture s'en donne le projet –, cette matière sera allée au-delà des limites du monde psychique pour revenir dans celui-ci comme le mouvement le plus étrange de notre subjectivité.

Que serait la matière non observée ? Ce serait une matière qui ne s'est pas encore figée dans une forme ou un état. Les cosmologistes tendent à concevoir une expansion uniforme de la matière dans l'univers : il n'y aurait pas une île-univers au milieu, avec des espaces immatériels alentour, mais plutôt un espace infini dans lequel la matière déborde sans cesse l'horizon – et demeure *inobservée* dans la périphérie. Nous concevons alors que l'univers observable croît chaque année d'une année-lumière,

⁶ Selon la notion de *time-binding* d'Alfred Korzybski. Les humains sont des thésauriseurs de temps (*time-binders*), qui peuvent utiliser les systèmes de symboles afin de créer une accumulation permettant aux générations futures de reprendre les choses là où ils les ont laissées. Dans *Science and Sanity*, 1933, Korzybski envisage les applications de cette compression et capitalisation du temps où, paradoxalement, le temps disparaît dans une transmission directe et intemporelle.

Alfred Korzybski, *Science and Sanity : An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Englewood, NJ, Institute of General Semantics, 1995 (5^e éd.).

⁷ Umberto Boccioni (1882-1916)

lorsque la lumière qui revient des confins a le temps de nous rejoindre et de nous révéler la présence de matières dans l'espace profond.

En effet, dans les confins galactiques comme dans notre monde sous-jacent, régi par la mécanique quantique, le choc de particules matérielles non observées avec des photons (lumière) conduit ces particules à absorber les photons pour les ré-émettre et révéler leur position, ce qui a pour effet de détruire leur comportement quantique. Ce sur quoi nous n'avons pas d'information reste dans une multiplicité d'états superposés. Lorsque cette matière est mise en lumière, quelque chose passe de l'état matière à l'état d'information. Pour qu'une matière puisse livrer une parcelle d'elle-même comme information, elle doit se transformer et se figer. Il en coûte aux choses que nous sachions qu'elles existent : elles perdent leur ubiquité. C'est la violence inquisitoriale du langage et du regard, la violence que nous exerçons sur les choses à les nommer, à les décrire et à les connaître. Cette violence du voir serait devenue visible dans les sculptures de Pilon – c'est l'état convulsé et hiératique de celles-ci dès lors que nous les avons sous les yeux.

Nous voilà de nouveau dans notre sujet : qu'est-ce qu'un « autre univers »? Ce serait un ensemble d'objets non encore observés. N'est-ce pas justement ce que nous avons devant nous : l'ensemble des sculptures de Laurent Pilon ne serait-il pas un ensemble d'objets non encore observés ? Alors la distance que la lumière doit parcourir pour nous rejoindre n'est pas la profondeur de l'univers, mais le quasi-infini de la distance interprétative. Ces sculptures proposent une expérience visuelle et tactile de « l'inobservé », tout en étant nimbées d'une lumière qui serait de l'infini fossile, qui serait de l'éternité vitrifiée⁸.

Nous acceptons volontiers qu'il y ait des choses que nous ne voyons pas et qui restent invisibles (pour des raisons de distance, de temps, etc.). Nous sommes enclins à penser que notre univers est infini et que tout ce qui est possible en lui pourrait devenir réel et – de surcroît – observable; nous sommes enclins à considérer que ces possibles trouvent leur concrétisation dans les confins. Ainsi, il y a du probable qui reste inobservable, tels les homoncules des alchimistes ou les animaux de légende des contrées lointaines. De ses explorations de la matière aux confins de nous-mêmes, Laurent Pilon nous rapporte ses *cryptides*, c'est-à-dire des sculptures qui s'apparentent à des êtres légendaires, à des animaux cachés⁹. Un possible résiduel demeure dans la marge du visible, il se tient dans l'ombre et pourtant s'avère un éclat inédit de l'Être.

Les sculptures de Laurent Pilon expriment une époque où il semble que le cercle du connu s'élargisse et que le monde physique soit tous les jours plus calculable. Elles offrent une image de la limite – et de notre imagination de l'au-delà – pour montrer que la limite s'éloigne et que tout à la fois l'infini prend naissance ici-même, au creux d'une matière incalculable. Ici, devant nous, la matière exacerbée par le travail du sculpteur n'appartient pas seulement aux objets, mais à un univers dont elle s'emploie à suivre tous les méandres – physiques, biologiques, psychiques...

Ce sont des objets qui viennent de loin – *exophoriques* (de *exo-*, « au-dehors » et *-phoros* « qui porte ») – issus de mondes où la présence se manifeste autrement : comment pouvons-nous avoir des nouvelles de ces mondes lointains, considérant que notre façon de connaître est tributaire des lois physiques du monde auquel nous appartenons ? L'artiste est alors un explorateur qui ne saurait nous dire s'il s'agit d'objets, d'événements ou de rien du tout, mais qui produit néanmoins quelque chose que nous ne saurions voir que selon les valeurs de l'univers auquel nous appartenons, quelque chose qui semble tout à la fois le produit du hasard d'un dé lancé. Il y a une effervescence hasardeuse dans cette matière résineuse des sculptures de Laurent Pilon, laquelle rappelle le hasard fondamental de l'illimitation d'un au-delà ou d'un en-deçà de notre monde.

⁸ Si l'espace est infini, la lumière des confins met une éternité à nous rejoindre. Nous supposons que la lumière qui éclaire les choses autour de nous participe du moment où notre univers se révèle à lui-même.

⁹ « Cryptide », terme forgé par le zoologue Bernard Heuvelmans dans les années 1950 pour désigner un animal caché. Nous en proposons une acceptation cryptoesthétique.

En fait, les « autres » univers n'existent pour nous que par les visualisations approximatives que nous nous en donnons, dans les *sculptures statiques* forgées dans notre esprit afin de représenter les structures mathématiques des lois physiques inconnues qui gouvernent ces univers. Nous pouvons ainsi sculpter en imagination un monde à partir des formes qui nous apparaissent de nature à incarner certaines lois physiques; nous pouvons également le sculpter en nous représentant ce que seraient les objets de ce monde : en nous donnant la sculpture à la fois concrète et imaginative de ce que serait un objet dans un tel monde.

Certes, ce que nous désignons ici comme cosmos et abysse, inconscient et quantique sont avant tout des métaphores. Il n'en reste pas moins que les œuvres elles-mêmes sont des *exophores*, des objets qui viennent de loin, ou qui tendent au lointain. Car le détour dans le lointain permet une modification d'échelle qui sera maintenue dans le regard lorsque nous retrouverons le proche. Ainsi de *Signe et lithisme* : le cadre s'inspire du signe néolithique, mais les disques de résine qu'il contient évoquent tantôt un tourbillon cosmique, tantôt le fond des océans, etc. Cosmos, océan... Il nous faut – grâce à la métaphore – provoquer un suspens référentiel (ce que nous avons devant nous n'est pas un *objet*) et nous propulser dans des espaces profonds pour ensuite revenir au proche et retrouver l'attention du détail. Nous pouvons alors nous arrêter dans ces « moments minimaux formels » que Laurent Pilon aura ménagés ici et là dans ses sculptures.

Ici, ce sont des sculptures – déjà *exophoriques*. Car dans un autre monde, ce sont les reliquaires d'un sacré insoupçonné, les armes de combats occultes, les résidus de torsions inédites de l'espace, des cristallisations incongrues de la marche du temps... – pour peu qu'il y ait dans ces mondes, à chaque fois, quelque chose qui correspondrait à ce que nous entendons par sacré, combat, espace, etc.

L'écriture présuppose une page blanche qui accueille le trait; la parole présuppose un silence qui accueille la voix... Il nous a semblé que la sculpture présupposait aussi une matière immobile et passive qui recueille le geste – la « terre-glaise, docile et reposée » dont parlait Rilke¹⁰. Pourtant la matière est bruyante et mobile, multicolore et active. Il nous a semblé que l'expression humaine n'était possible qu'au prix d'un déni de la matière, alors qu'il faudrait plutôt laisser libre cours à l'agitation native de celle-ci, alors qu'il faudrait libérer son foisonnement chaotique et sculpter à partir de là. À retrouver la clameur abyssale d'une *transmatière*, qui est perpétuel passage, nous saurons augmenter la probabilité de présence.

Nous l'avons suggéré, l'espace profond serait tout simplement l'imagination, quand la psyché ne serait pas moins océanique, ses contenus subissant les contractions et les contorsions d'une remontée des profondeurs lorsqu'ils se traduisent en formes. La matière première ne serait pas alors la résine – que Pilon se plaît parfois à appeler la matière grise –, mais une fluidité psychique, et aussi la puissance d'être du désir. Aller à la rencontre de ces sculptures, c'est découvrir qu'elles sont issues des vertiges qui existaient déjà en nous-mêmes. Elles sont

La souriante issue
des immondes matières de la vie du jour¹¹

¹⁰ « Combien de fois j'ai envié à Rodin sa terre-glaise, docile et reposée, qu'on n'utilisait pas pour dire Bonjour ou pour commander un repas! »
Rainer Maria Rilke à Catherine Pozzi, 21 août 1924. *Catherine Pozzi – Rainer Maria Rilke, Correspondance 1924-1925*, éditée par L. Joseph, Paris, La Différence, 1990, p. 65.

¹¹ Pierre Jean Jouve, *Les Noces*, *op. cit.* n. 5, p. 190.

Laurent Pilon
Le cri muet de la matière

The Life of Deep Spaces

Michaël La Chance

I – Four Plasmatic Aberrations

"Finally, some sculpture!" visitors exclaim when they encounter Laurent Pilon's resin sculptures. For here everything derives from the sensual depths, if not from primordial plasmic flow, where matter eludes itself to reconstitute itself as matter – better yet, here the very basis of matter is its own alteration. When synthetic resin appeared in 1943, it seemed that matter would never be the same again. Roland Barthes, in *Mythologies* (1957), understood the significance of this. He foresaw the return of indeterminateness to matter and our desire to discover in this a personal adventure, a primordial mobility. Can we speak, today, of a matter which alters its centre of gravity in the prolongation it induces in itself? It has fallen to Pilon to offer us such an alteration, to make this work of otherness and distance perceptible in the nearness of matter itself. At a time when philosophy is losing interest in this matter and is positing instead a historical-cultural separation between matter and the person picturing it, this is an audacious undertaking indeed!¹² Because today matter is a subject for science alone, from particle physics to the origins of the universe. The task, then, is to put it within reach of aesthetic experience, to recover its subjectivity and situate ourselves with respect to this subjectivity.

We tend to think that matter, from the outset, is opaque and inert, that it is an obscure mass, resisting and refusing. We also believe that the abstract presupposes a void – a void which runs through the world from top to bottom, offering up the simultaneity of all things within a Presence, the fusion of all images in the plenitude of an appearance. In this way we find, on the one hand, an opacity concealing an absence and, on the other, a transparency which demonstrates how all things are present for all others. This is why we tend to think of matter as being immobile and isolated, negative and impossible to represent. Hence the importance today of sculpture which makes us rediscover matter as mobile and fusional, positive and imaging, and which, at the same time, contests our metaphysical division of the world.

Laurent Pilon uses polyester resin as the *materia prima* for simulating marble, iron, clay, amber, wood, mother of pearl, leather, etc. Nevertheless, this resin never leaves off being resin, because it doesn't have the same presence as marble, iron, etc. It is matter's space, acceleration, fragmenting, aberration, and transparency, without ever being matter itself. It is, rather, an almost unreal matter which never fixes itself, neither in its shape nor in its purpose. In every setting it flows with images and shapes, it reserves for itself the effects of reality in the movement of the shapeless. Pilon's sculpture also achieves the effect of reality without providing us with reference points: it has the concrete quality of tools or weapons, of prehistoric artifacts and technological gadgets of the future, at the same time as it appears outside of time, with an ethereal quality which indicates its provenance from another world.¹³ This, according to the philosopher Schopenhauer, can be accounted for by the disinterested nature of our representations when, in the face of the extreme remoteness of the most archaic past or the most improbable future, our thoughts and

¹² "In the world of deployed planetary technology [matter] has become above all a pure material: it can be manipulated and calculated in its pure state. ... This reduction of matter to the material of human production leads to its fulfillment, a vocation which has been inscribed in the matter since the origins of metaphysics."

Translated from Gianni Vattimo, "Au delà de la matière et du texte. La dissolution de la matière dans la pensée contemporaine," in Christian Deschamps et al., *Matière et philosophie. Architecture, science, théorie* (Paris: Centre George Pompidou, 1988), p.58

¹³ Polyester is a chemical compound of esters, known as ester-salts and derived from very thin fluids, at the frontier of our world : the *aithêr* of the ancient Greeks.

imagination throw off the wills which permeate society and the material world. This is how matter existing outside of time becomes aesthetic spectacle,¹⁴ introducing us to a proto-aesthetic conception of matter itself.

What, then, is the un-making of matter at issue here? Matter recovers a state of plasticity which precedes all determination and all will. But this matter, when it returns to us, has to flow in a space: it then demonstrates the torsions, striae, and coloured crevasses which reveal this space's inherent constraints. The object is sculpted at the same time as it is put into space – and becomes temporal. The space is always revealed to be de-formed (and in-forming) by the tensions inhabiting it and the temporalities which become entangled in it. Objects sculpted in this way leave matter in suspense. The sculpture, free of all haste in its goal and all urgency in its form, gives itself up to the most mysterious plasmatic aberration.

Today, new values are being imparted to matter. Matter appears to be the proliferation of the complex, the emergence of significance. How can matter signify, or rather how does it become the site of an internal process which reveals it to be both significant and sentient? Laurent Pilon's sculpture is governed by a process such as this, one which can be read on its surface and felt in its depths. Until now, we have thought that meaning runs dry when it encounters the concrete, which means nothing by itself; it is always insignificant. We have also thought that the concrete, penetrated more or less deeply by meaning, leaves a non-elucidated depth: an obscure mass. Pilon brings the meaning of this mass back to the surface by demon strafing that matter is always run through with our subjectivity, which never ceases to "make matter" in an infinite mobility.

Laurent Pilon's sculpture reveals the constant alteration through which forms take shape and are revealed, where form must always re-invent its origin and propose new advances. This alteration, which is at the heart of the artistic process, is maintained and re-launched in the form of the work's suspended mobility, revealing from the outset Pilon's technique for working with resin. First, he uses a mineral powder (preferably gypsum, because of its neutrality), which he casts and shapes by hand to form the pulverulent and almost immaterial mould in which he will pour the resin. Once it hardens, the moulded resin becomes a mould for new flows. Pilon alternates abrasions and polishings, flows and castings, because in these latter he has discovered both a true way of drawing and an ancient meditative gesture. Through the play of successive shapes, surface effects alternate with the effects of the mass and interpenetrate so well that the original mould disappears. We no longer distinguish the gesture of shaping the inert material, the psychic plasticity, from its analogical medium. This is the second plasmatic aberration.

Pilon's gesture, in which multiple resin casts accumulate in a gypsum powder shaped by hand, recalls Plato's *Meno*, in which Socrates asks a young slave to draw a figure in the sand to demonstrate his theory of recollection. He thinks that by arranging the sand, it becomes his place of intuition, the site of his projections and also the medium of his memory. What *Meno* demonstrates is that "sedimental" memory surpasses by far each person's own memory. In this way, the resin never forgets the casts which have fashioned it – since the memory of living beings and the cosmos. Later stages eventually return to the initial shape. The final work of abrasion and polishing forces the return, recovers the initial nucleus that the superimposed and finely zoned layers of resin had covered up. The fine abrasions and the final polishing reconstitute the origin of a crypt of the first flows, veined with different colours, and stop the *esterrhage* (from *ester*, organic matter, and *rrhage*, flow) of a resin which had been left to itself and become a flow without end. The alteration tends to free itself of any origin (die, mould, plinth, etc.); it manages only to evoke an even more remote Origin. The alteration is indefinitely brought back, but soon de-generates into its periphery. We recognize that everything flows from the Origin.

Sometimes, Pilon works without a nucleus, provoking an accumulation of layers of resin in a concave shape by carrying out each time an im-matrical use of the gypsum powder. The concave form is

¹⁴ Didier Raymond, *Schopenhauer* (Paris: Seuil, 1995), p.168.

soon filled, and the irradiations of colour seem to issue directly from the magma. This is the third plasmatic aberration.

Some pieces, carapaces erected like steles, skeletons of extinct monsters, make me think strongly, because of their texture, of the burnt and crackled media of ancient rituals of writing. Tortoise shells were ritually burned in ancient China, as were scapulae by shamans, in order to read, by scratching away the soot, the lines and crackling on the bony surfaces.¹⁵ Burning, charring, fissuring, crumbling: early writing was more divination than representation. Knowing that each part of the universe contains the entire universe, knowing that what we call the universe contains the future as well as the past, we understand that the crackling in bones must yield up an image of the future. Here, the castings, flows, abrasions and polishings always go before a future of matter and absorb the time yet to come – or, rather, liberate the time found in matter. The future is contained in the present: by making the present visible, we can elucidate the future. I later learned that Pilon had indeed burned the parts of a sculpture in order to discover the rough calcifying of an extremely sensual resin, smooth and polished.

Today, images seem to have become a symbolic machine, functioning in a completely autonomous manner; images can be read on a screen, in a newspaper, etc., without the help of context or accessories. We use signs and images as if they never fail to give up their content, constantly, without recourse to codes of great complexity or great historical depth. Laurent Pilon's work invites us to reconsider the process whereby the visible emerges from its primitive base, when the visible derives from a slow working of matter, when matter itself is the exigency of codes and the configuration of time. The visible, then, is a fragment of the Beginning and deflagration of the end. Between the beginning and the end there rises up a material mobility, the improbable beauty of creating form out of nothingness, in moving and enigmatic sculpture. All this becomes possible once matter's volcanic density is sustained by a breath of dust: a fourth plasmatic aberration.

II – Four Deep Spaces

We are, as Freud remarked, unconscious masses slightly elucidated at the surface by the light of the sun. This is something poets said before Freud; Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, and lastly Baudelaire. In its present-day experience, poetry is in the presence of numerous condensations through which it arrives at touching the symbol – no longer controlled by the intellect, but rising up, formidable and real. It is like matter unleashing its force. Pierre Jean Jouve¹⁶

Laurent Pilon's sculpted objects come from far off. Here, ostensibly, matter has exploded beyond Newton's cube, or rather it comes from a dimension which precedes every process of shaping human experience, like a mythical and elusive ethereal breeze. These objects, it seems, carry the gaping and ravaging traces of their dimensional transgression.

What are the deep spaces whose clamouring we see here, a clamour which is also deeply silent? I will list four: the intergalactic cosmos and the oceanic abyss, for the distant, and the quantum and unconscious reality of the human psyche for the near.

These sculptures are objects come to us from elsewhere. Take the depths of the ocean, where life is found despite the titanic pressure. When the animals of the depths come up to the surface, they burst and appear monstrous. Deep-sea divers are brought to the surface by degree, using controlled pressure,

¹⁵ Robert E. Murrowchick, ed., *China: Ancient Culture, Modern Land* (Norman, Okla.: University of Oklahoma Press, 1994).

¹⁶ Translated from Pierre Jean Jouve, "Inconscient, spiritualité et catastrophe," foreword to *Sueur de sang* (1933-1935), in *Les Noces* (Paris: Gallimard, 1966) .p.143.

but Pilon's objects have undergone a deadly depressurization. This is the violence of coming to the near, the passage from fullness to the void, or vice versa: the shock of a new density of time.

All these objects come from far away; the material should already have tipped us off. Polyester resin is a modern material, a petrochemical product, and at the same time these chains of polymers are made of fossil compounds. In Pilon's work, adding the perfect amount of silicon makes this resin as dense and hard as stone. The hardening of matter suggests accumulation, materialization and also the acceleration of time. These are *chronodense* objects, by virtue of their material (such as the resin become amber) and also the way they function (like a tool which is an accumulation of gestures and knowledge¹⁷).

Moreover, the object before us has lost its dimension; nevertheless, its otherness persists in its effects of implosion and distortion. Animal life shrivels up when it emerges from the depths, if not in the passage from one dimension to another. The monstrosity of the exhumed bodies thus reveals the passage through the ocean depths, where the gods have the mandibles of a spider.

What is remarkable is that the sculpted object, through the play of castings and mouldings we have discussed, becomes the receptacle of a limit which is both inscribed and surpassed. As we have seen, Pilon works his volumes with the vitality of a "simultaneous compenetration of the inside and the outside," in the words of the Italian sculptor Boccioni,¹⁸ in which the added and removed material returns back to itself in a loss of the centre. Pilon thus creates the eccentric movement through which he passes into the beyond and from which the beyond returns. He makes us pass through remoteness in order to make us return right away to the nearness of matter. He places us within reach of this limit to the matter he works with, where matter itself goes beyond the limits of the classic physical world and returns to them. Better yet – the sculpture gives itself this project – this matter goes beyond the limits of the psychic world in order to return to that world like the most bizarre movement of our subjectivity.

What is non-observed matter? It is matter which is not yet fixed in its form or state. Cosmologists tend to think of matter in the universe as expanding uniformly: there is no universe-island in the centre, with immaterial space around it, but rather an infinite space in which matter constantly overflows the horizon – and remains *unobserved* in the periphery. We imagine, then, an observable universe growing each year by one light year, when the light returning from the outer reaches has the time to reach us and to reveal to us the presence of matter in deep space.

Indeed, in the outer reaches of the galaxy, as well as in our own world within it, which is governed by quantum mechanics, the collision between unobserved material particles and photons (light) leads these particles to absorb the photons and to re-emit them and reveal their position, the effect of which is to destroy their quantum behaviour. What we have no information about remains in a multiplicity of superimposed states. When this matter is brought to light, something passes from the matter state to the state of information. In order for matter to yield up a part of itself as information, it must transform itself and fix itself. The cost to things is that we come to know they exist: they lose their ubiquity. This is the inquisitorial violence of language and the gaze, the violence we exercise on things in order to name them, describe them and come to know them. This violence of seeing becomes visible in Pilon's sculpture – its convulsive and hieratic state becomes apparent when we subject it to our gaze.

Here we are back at the question "What is an 'other universe'?" Another universe is a set of objects not yet observed. Isn't that, precisely, what we see before us? Isn't Laurent Pilon's sculpture a set of objects not yet observed? The distance light must travel to reach us, then, is not the depth of the universe, but the

¹⁷ According to Alfred Korzybski's concept of "time-binding," humans are time binders, able to use symbolic systems to create an accumulation which allows future generations to take up where things were left off. In *Science and Sanity* (1933), Korzybski foresaw the applications of this compression and capitalization of time in which, paradoxically, time disappears in a direct and atemporal transmission. Alfred Korzybski, *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics* (Englewood, N.J.: Institute of General Semantics, 1995 [5th ed.]).

¹⁸ Umberto Boccioni (1882-1916).

almost infinite distance of interpretation. This sculpture offers a visual and tactile experience of the "unobserved," even as it is suffused with the light of a fossilized infinitude, of a vitrified eternity.¹⁹

We readily accept that there are things that we don't see and that remain invisible (for reasons of distance, time, etc.). We are inclined to think that our universe is infinite and that everything that is possible within it can become real and, in addition, observable. We are inclined to believe that these possibilities become concrete at the outer reaches of our world. There are thus probable things which remain unobservable, such as the alchemist's homunculus or the legendary animals of distant lands. From his explorations of matter at the outer reaches of ourselves, Pilon brings us his *cryptids*, his sculpture of a kind with legendary beings and hidden animals.²⁰ A possible residue remains in the margin of the visible. It remains in shadow, and yet it turns out to be a here to fore unseen fragment of Being!

Laurent Pilon's sculpture conveys an era in which it seems that the circle of knowledge is expanding and the physical world is increasingly calculable with each passing day. It offers us an image of the boundary – and of our imagination of the beyond – to reveal that the boundary is receding at the same time as infinity is being born right here, in the hollow of an incalculable matter. Here, before us, the matter exacerbated by the sculptor's labour belongs not only to objects but to a universe whose every meander – physical, biological, psychological, etc. – it occupies itself in following.

These are objects which came from afar: they are *exophoric* (from *exo-*, "outside," and *-phorous*, "the bearer"), from a world in which presence manifests itself differently. For how can we have news of these distant worlds, considering that our manner of knowing is a product of the physical world of which we are a part? The artist is thus an explorer, unable to tell us if his work consists of objects, events, or nothing at all, but who nevertheless produces something we are unable to see except according to the values of the universe of which we are a part. At the same time, this appears to be the product of chance, of a throw of the dice. There is a hazardous effervescence in the resinous matter of Pilon's sculpture which recalls the fundamental chance unlimitedness of something beyond or above our world.

"Other" universes exist for us only through the approximate visualizations we give ourselves, in the *static sculpture* forged in our mind in order to represent the mathematical structures of the unknown physical laws which govern these universes. Thus, in our imagination, we can sculpt a world out of the forms that seem to us in nature to embody certain physical laws. We can also sculpt this world by depicting for ourselves what the objects of this world would be like, by creating for ourselves sculpture both concrete and imaginative of what an object in such a world would be like.

Of course, what we speak of here, such as the cosmos and the abyss, the unconscious and the quantum, are above all metaphors. It remains no less true that the works themselves are "exophoric," that they are objects which come from afar or which lead to the distant, because this detour through the far makes it possible to modify the scale our gaze will retain when we return to the near. This is the case with *Signe et lithisme*. The frame suggests the neolithic sign, but the resinous disks it contains suggest now a cosmic whirlwind, now the ocean depths. The cosmos, the ocean: what we need – thanks to metaphor – is to suspend the referential (what we have before us is not an *object*) and to propel ourselves into deep space in order to return to the near and recover the attention to detail. Then we can halt in those "minimal formal moments" that Pilon has created here and there in his sculpture.

Here, it is sculpture – already *exophoric*. Because in another world, it is the shrine of an undreamt-of consecration, the weapons of occult combats, the residues of hitherto unseen torsions of space, the

¹⁹ If space is infinite, light from the outer reaches takes an eternity to reach us. We suppose that the light lightning the things around participated in the moment when our universe revealed itself to itself.

²⁰ "Cryptid" is a neologism coined by the zoologist Bernard Heuvelmans in the 1950s to designate a hidden animal. Here, I suggest a crypto-aesthetic use of the term.

incongruous crystallizations of the march of time – as little as there may be in these worlds to correspond to what we understand by the words consecration, combat, space, etc.

Writing presupposes a blank page to receive the stroke of the pen; speaking presupposes a silence to receive the voice. We have always believed that sculpture presupposes an immobile and passive matter to receive the gesture: the "sculptor's clay, docile and sedate" Rilke spoke of.²¹ And yet matter is boisterous and inconstant, multicoloured and active. It has seemed to us that human expression was only possible at the price of a refusal of matter, when in fact we should give free rein to that matter's agitation, we should liberate its chaotic expansion and sculpt on that basis. By recovering the abyssal clamour of a *transmatter*, which is perpetual passage, we will heighten the probability of presence.

We have suggested that deep space is quite simply the imagination and that the psyche is no less oceanic, its content undergoing the contractions and contortions of a return from the depths when it is transformed into forms. The raw material is thus not resin – which Pilon sometimes likes to call *grey matter* – but a psychic fluidity, and also desire's force of being. To encounter this sculpture is to discover that it issues from the depths that already exist within us. It is

The rosy conclusion
of the vile matter of daytime life.²²

[Translated by Timothy Barnard]

²¹ "How many times I have envied Rodin his sculptor's clay, docile and sedate, that isn't used to say hello or order a meal!" Translated from Rainer Maria Rilke writing to Catherine Pozzi, August 21, 1924, in L. Joseph, ed. *Catherine Pozzi – Rainer Maria Rilke. Correspondance 1924-1925* (Paris: La Différence, 1990), p.65.

²² Pierre Jean Jouve, *Les Noces*, p.190.