

ETC



Laurent Pilon
Scories d'un vacuum

Michaël La Chance

Number 9, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36402ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

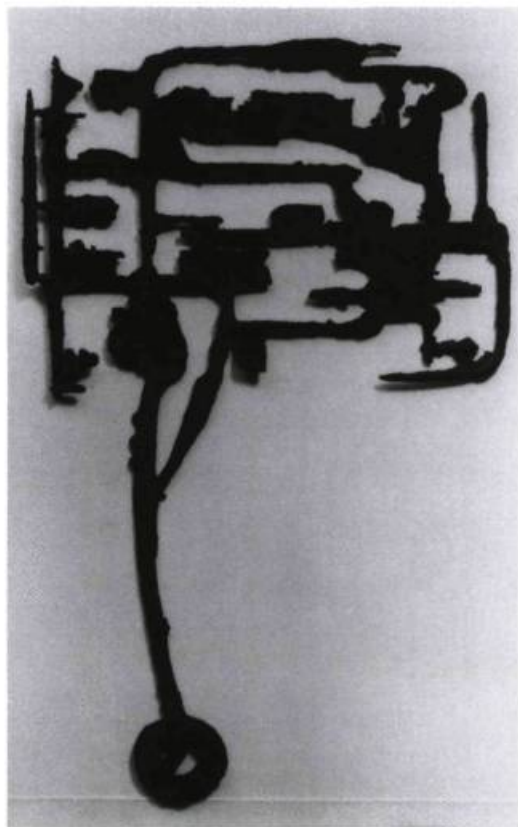
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

La Chance, M. (1989). Review of [Laurent Pilon : *Scories d'un vacuum*]. *ETC*, (9), 62–63.

Laurent Pilon *Scories d'un vacuum*



Laurent Pilon, *Kir*, 1989.
Résine polyester; 207 x 133 cm. Photo : Denis Farley

Laurent Pilon,
galerie Christiane Chassay, Montréal,
du 29 avril au 20 mai 1989 —

Entre le monde des gens qui s'occupent de ce qu'ils appellent la «réalité» et le monde de ceux qui se vouent à la création, il y a un vide redoutable dans lequel les discours sur les œuvres d'art s'engouffrent comme sous l'effet d'une implosion culturelle. Il semble en effet que les discours sur l'art évoluent dans un vacuum où tout est possible parce que rien ne compte — avec cette conséquence inattendue : on demande à l'artiste de combler ce vide entre la «Création» (comme

pôle fétichisé de l'activité humaine) et la réalité, plutôt que de s'adonner à la création comme telle. Comme si le public, y compris l'élite du monde de l'art, demandait à l'artiste de lui fournir les métaphores par lesquelles il peut à chaque fois reprendre contact avec son propre fantasme de ce qu'est la création. Comme s'il n'était pas permis à l'artiste d'habiter ce fantasme, comme s'il ne pouvait tout au plus qu'en parasiter le pourtour. Car si l'on requiert de l'artiste de poser un acte qui évoque de près ou de loin le caractère absolument illimité de l'inventivité humaine, il ne s'agit que d'une évocation : l'art est devenu ce que Kafka nommait la «lueur qui jaillit» et les œuvres particulières ne sont plus que les métaphores concrètes des discours qui font signe vers cette lueur — en traversant le vide.

Il est difficile de voir les œuvres récentes de Laurent Pilon sans être exposé au discours qui les accompagne (interview, catalogue, articles, etc.) : ce discours produit une captation conceptuelle qui ne laisse pas les œuvres exposées au commentaire. Ce discours parvient assez efficacement à produire un effet de saturation sémantique, sans que l'on puisse cependant reprocher à l'artiste d'avoir voulu démontrer sa maîtrise d'une culture scientifique ou d'avoir fait étalage d'érudition. Et c'est justement ce qui nous fait dire que l'artiste n'a pas cherché cet effet de saturation : il s'agit plutôt d'un effet produit par le monde de l'art qui aura mis de l'avant (et du côté de la création) un discours par lequel l'artiste nous révèle son laboratoire expérimental d'idées et d'images. Lorsqu'il s'agit de la description des œuvres, ces idées et ces images n'ont qu'une valeur éphémère et didactique, mais l'insatiable consommation de métaphores chez les gens qui cherchent des thèmes pour monter des expositions et chez les critiques qui cherchent des images-clés pour compléter leurs quatre feuillets (dont je suis), a pour effet de figer ces images et idées, d'en faire les prémisses fondamentales du travail de l'artiste, d'en faire les cautions théoriques dont il s'autorise. Il y a, en effet, un malentendu irréductible qui entoure le travail artistique et l'artiste ne peut faire autrement que de se prêter à la mascarade, abonder dans le sens des *idéoguides* qui accompagnent les expositions, car après tout qu'est-ce que l'art, sinon ce que nous en faisons ? C'est lorsque la question se pose que nous sommes pressés d'oublier l'artifice de cette «lueur qui jaillit», et la soif que nous avons pour les métaphores nous fait oublier que ce sont des métaphores, d'autant que — dans notre propos — nous revenons sans cesse à ces images-clés comme si elles étaient les œuvres elles-mêmes.

Où est la simulation ?

À partir de là, comment considérer une image mise de l'avant avec une certaine insistance : la «simulation» ? Il s'agit de simuler, à partir d'un premier matériau

(résine polyester), tous les matériaux (le verre, le fer, le plomb, l'ivoire, le marbre, etc.). Lorsque Laurent Pilon dit que la résine polyester n'a pas de finalité, n'a pas d'«enveloppe sémantique», ne fait peser aucune contrainte sur le travail créateur, etc. — ce matériau devient le symbole de l'*indéterminé*, notion romantique. D'une certaine façon, pour Laurent Pilon la résine n'est pas un matériau, elle est un espace de simulation. On aurait pu croire dans un premier temps que l'ordinateur est invoqué parce qu'il serait ce qui permet de simuler, c'est-à-dire de nous faire voir les opérations primordiales (dont nous aurions les modèles mathématiques) de l'élaboration des formes dans la nature. Or, l'ordinateur est invoqué non pas seulement parce qu'il fait voir l'origine, mais parce qu'il *est* origine. Ce qui est cohérent avec le fait que le logiciel de l'ordinateur ne simule pas le réel (ou les forces élémentaires qui sont la cause de l'apparition des formes) et n'est lui-même qu'une machine virtuelle. La résine est alors ce matériau qui permettrait autant de réécritures que l'écran ordinateur. La résine est l'*immatériau* parfait lorsqu'elle ne serait qu'une trace (une information visuelle) qui reste même si elle ne s'inscrit dans rien (sinon une infime vibration). Dès lors, on croit à nouveau en la possibilité pour l'art de prolonger la science.

Lorsque les artistes mettent de l'avant des métaphores pour faire comprendre leurs œuvres, celles-ci ne sont pas des explications ou des descriptions de ce qui est en jeu dans les œuvres — elles n'ont de valeur qu'heuristique. L'inquiétant, c'est que les critiques, les conservateurs..., ne parviendront dorénavant à parler de ces œuvres qu'en reprenant et en développant (de façon parfois plus savante que l'artiste) ces métaphores verbales : parce que la métaphore peut être mise en jeu dans la parole, alors que l'œuvre reste «intraduisible». Cette exigence de traduction n'affecte pas seulement le rapport entre l'activité artistique et ce qu'on en dit, mais cette activité elle-même. On remarque ainsi que les images auxquelles le travail de Pilon impose une dérive dans le paraître sont : 1- des citations de l'histoire de l'art récente : Buren, Granche, etc.; 2- des images produites par notre appareillage technologique : Mandelbrot, Thom, etc. Dans les deux cas, il s'agit d'éléments visuels dont la fonction référentielle est annulée, qui ont déjà bénéficié d'une «mise-en-image»; dans les deux cas, la base de la représentation (au sens de Peirce) n'est pas le réel mais certaines productions spécifiques et déjà éminemment visibles en science et en art.

La forme flottante

C'est alors que surgit une «vérité involontaire» de l'œuvre : elle semble dire ce qu'il y a dans le monde, elle dit métaphoriquement ce qu'elle est. Le concept de simulacre est invoqué pour signifier en quoi la forme «flotte» à la surface d'une substance toujours indé-

minée (encore une fois, la résine est-elle de l'«indéterminé» ou en est-elle seulement l'allégorie ?) : ce qui est dit ici, c'est comment l'image qui nous permet d'en parler flotte à la surface de l'œuvre sans vraiment la toucher. (À l'encontre d'une critique affublée du don de Crésus qui rend inanimé tout ce qu'il «touche» même s'il lui donne la plus grande valeur.) Lorsqu'on a suivi les travaux de Laurent Pilon depuis les cinq dernières années, le moins qu'on puisse dire c'est qu'il s'intéresse à la façon dont les objets sont transformés par le temps, et non seulement par usure (ce qui serait réduire son esthétique à une tribologie) mais par imprégnation des époques dans l'objet. Il a travaillé un certain temps avec la métaphore archéologique (galerie Jolliet, décembre 1984), lorsque toute une époque peut être contenue dans quelques objets — ici il s'agit de quelque chose d'autre : comment la perception dépose des formes sensiblement différentes sur l'objet selon les époques qui se succèdent, comment tout ce qui est en-deçà de notre perception fluctuante n'est qu'un vaste substrat indéterminé.

Je reviens à ma première interrogation : comment considérer cette métaphore de la «simulation» ? Rien ne m'assure que dans ces sculptures il s'agit de cela, mais peut-être qu'il s'agit *aussi* de cela : nous préférons ne pas le voir, car si nous avons admis depuis longtemps les artistes dans la cité, nous n'admettons toujours pas ce qui paraissait à Platon le plus monstrueux : la simulation de la simulation. C'est pour cela que nous prenons à la lettre tout ce qui relève de la référence, du document, de la science. En effet, pourquoi devrions-nous, pour parler des sculptures de Laurent Pilon, invoquer le *fractal* et autres notions pittoresques de la science vulgarisée des dix dernières années ? Pourquoi ne pas plutôt imaginer ce qu'aurait été la science-fiction chez les Byzantins et dire de sa sculpture que c'est de la science-fiction byzantine ? Pourquoi ne pas dire — dans une critique-fiction de l'an 2 000 — que ce sont des scories issues du vacuum in-tendu entre référence et création ? Rien ne nous en empêche, et tout nous y porte, sinon la liberté entière de l'artiste de parler de ses œuvres comme il l'entend, sinon la nécessité de nous interroger sur ce que nous faisons lorsque nous parlons d'art — d'autant que les œuvres considérées nous en imposent : telles *Supports*, *Kit*, etc.