

# LAURENT PILON

Le cri muet de la matière





# LAURENT PILON

Le cri muet de la matière

**Réal Lussier**

Avec la collaboration de **Michaël La Chance**

Musée d'art contemporain de Montréal

Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke

# LAURENT PILON

## Le cri muet de la matière

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 8 octobre 2004 au 9 janvier 2005.

L'exposition est également présentée à la Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke au printemps 2005.

Conservateur : Réal Lussier

Documentation biobibliographique : Éline Bégin

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin, Susan Le Pan

Photographie : Centre de documentation Yvan Boulerice, p. 4 ;

Paul Litherland, p. 9 ; Richard-Max Tremblay, pour toutes les autres photographies

Conception graphique : Fleury/Savard, design graphique

Impression : Quad

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2004

Dépôt légal : 2004

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Lussier, Réal, 1946-

Laurent Pilon : le cri muet de la matière

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 8 oct. 2004 au 9 janv. 2005.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

Publ. en collab. avec : Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke.

ISBN 2-551-22542-6

I. Pilon, Laurent, 1952- -- Expositions. I. La Chance, Michaël, 1952- .

II. Pilon, Laurent, 1952- . III. Musée d'art contemporain de Montréal.

IV. Université de Sherbrooke. Galerie d'art. V. Titre.

NB249.P53A4 2004 730'.92 C2004-941422-4F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Distribution :

ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada

372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 230

Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone : (514) 871-0606

Télécopieur : (514) 871-2112

www.abcartbookscanada.com

info@abcartbookscanada.com

Couverture : TYMPANS (DÉTAIL), 2002-2004

2<sup>e</sup> de couverture : AXIS (DÉTAIL), 2002-2004

3<sup>e</sup> de couverture : CONTREBASSE (DÉTAIL), 2002-2004

### Remerciements

Nous souhaitons d'abord adresser nos remerciements sincères à Laurent Pilon pour sa disponibilité et sa constante collaboration au cours de la préparation de l'exposition. Nous tenons également à exprimer notre gratitude à Michaël La Chance pour avoir accepté de contribuer à cette publication et nous faire ainsi partager sa connaissance et sa réflexion à l'égard du travail de l'artiste. Enfin, nous exprimons notre reconnaissance à Johanne Brouillet, de la Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, pour sa généreuse participation financière à la publication du catalogue.

Réal Lussier



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

**L'artiste alchimiste** Réal Lussier 5

**La vie des espaces profonds** Michaël La Chance 11

**The Artist as Alchemist** Réal Lussier 22

**The Life of Deep Spaces** Michaël La Chance 30

**Biobibliographie sélective** 43

**Liste des œuvres** 46

**Les auteurs** 47



SEGMENT D'ORIGINE, 1984. Résine de polyester et matériaux multiples

D'origine organique, parce qu'elle est issue des résidus dégradés qui constituent les couches sédimentaires des hydrocarbures, la résine de polyester n'est en fait qu'une substance artificielle, propice à toutes les transformations. « Essentiellement, une substance alchimique<sup>2</sup> », comme l'a qualifiée Roland Barthes, la résine plastique peut emprunter toutes les apparences, se plier à toutes les formes. Elle est ductile, malléable, modelable à loisir. Qui plus est, elle peut encore présenter une gamme incroyable de propriétés, telle entre autres sa résistance aux chocs, à la corrosion et à la dégradation comme à la combustion, aux variations thermiques et à la déformation. Matériau polyvalent et caméléon, la résine se distingue donc par son caractère indéterminé : elle est à la fois unique et multiple. Singulière en tant que matière brute et plurielle en regard de ses aboutissements.

<sup>2</sup> Roland Barthes, « Le plastique », *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 171.

La matière plastique s'ouvre à toutes les possibilités, se prête à toutes les intentions. Elle peut ainsi se modeler à tous les phantasmes de l'esprit ; elle est en soi la matière parfaite pour l'imaginaire. La substance a quelque chose de magique ; car entre les cristaux qui constituent le matériau de base, la matière brute, et l'objet produit, il n'y a rien, sinon un processus chimique, une conversion miraculeuse de la matière. Parce que la substance n'a rien de fixe, qu'elle est un processus fait d'une succession de différentes phases d'un phénomène qui enregistre ses propres mutations, elle apparaît comme une *matière à penser*. Dépourvue de tout poids symbolique, elle est totalement livrée aux mouvements de l'esprit, à l'accomplissement de la pensée créatrice.

C'est plus particulièrement cette notion de processus, de « trace d'un mouvement<sup>3</sup> », définissant le matériau synthétique, qui a nourri la démarche de Laurent Pilon. Ce qui porte la réflexion de l'artiste, c'est l'adéquation qui s'établit entre le fonctionnement de l'esprit et celui de la matière, entre la pensée qui s'active et la mise en forme de la matière. Contrairement à la démarche traditionnelle adoptée par les sculpteurs, qui suppose habituellement une préséance de l'idée, du *projet*, sur le travail d'exécution, l'approche du matériau chez Pilon est tout autre : il s'agit en quelque sorte de *faire confiance* à la matière, car c'est dans la genèse, c'est-à-dire dans le travail même avec la résine, dans les manœuvres de coulage et de moulage, que surgissent les formes, que s'organisent les œuvres. Il y aurait, déjà inscrites dans la matière, les traces d'une mémoire qui peut en tout temps émerger, comme il y aurait, dans les gestes accomplis par l'artiste, une part d'expérience innée. Et l'œuvre est avant tout le processus lui-même de réalisation.

<sup>3</sup> *Ibid.*

Les nouvelles sculptures qui composent la présente exposition reposent précisément sur l'un des enjeux majeurs pour Laurent Pilon, soit l'idée de mise en œuvre de la matière. La mutation du visible s'opère ici sans restriction de forme, au cœur même de la matière. Formellement, le corpus présenté est abordé par l'artiste comme la manipulation d'espaces négatifs autonomes. Aussi ces espaces sont-ils, selon ses propos, entrevus comme « des béances qui entraînent les manœuvres vers la

modulation d'une instrumentation sonore, vers un cri muet de la matière ». Élaborées pour la plupart en simultanéité, au cours d'une longue période de près de trois ans, ces œuvres se révèlent comme des échos synchroniques formels et matériels rapprochés, et constituent un ensemble dont chacune des composantes se distingue néanmoins par sa configuration et ses propriétés particulières, tout en enrichissant la lecture des autres. Faut-il préciser que la manière de procéder pour ce nouveau corpus maintenait une analogie littérale entre l'objet réalisé et l'acte de réaliser?

4 L'exposition intitulée *Masse obscure* se tenait simultanément à la Galerie Jean-Claude Rochefort et au Studio Jacques Bilodeau.

Poussant semble-t-il encore plus loin le raffinement des rendus, des textures, et l'ambiguïté des figures de cet ensemble que lors de la réalisation de ses sculptures précédentes, exposées en 1999<sup>4</sup>, Pilon nous confronte à un monde étrange, à la fois intrigant et inquiétant, composé d'une variété de formes hybrides à l'identité trouble. Imposant par son ampleur et sa diversité, l'ensemble paraît d'emblée s'apparenter au monde organique. Pourtant, à l'observation, ses éléments s'avèrent plus déstabilisants, en révélant l'étendue de leurs caractères et de leurs apparences. Un amalgame complexe de textures et de surfaces, tantôt rugueuses, tantôt poreuses, ou encore lisses et glacées, contribue à susciter la confusion. En fait, les figures apparaissent issues d'un croisement invraisemblable entre l'animal, le végétal et le minéral : tels des objets ou des créatures insoupçonnées appartenant à d'autres mondes, à d'autres temps, passés ou futurs.

On retrouve assurément, dans ces nouvelles œuvres, certaines des caractéristiques déjà observées dans des pièces antérieures, comme l'énigmatique et monumental trio *LES DANSEURS* (1997) ; c'est-à-dire les contrastes dans les surfaces comme dans les tonalités, les stratifications de la matière rappelant les sédimentations rocheuses, la récurrence des béances ou des cavités, de même que des structures formelles s'apparentant à des carapaces. Toutefois on note, au sein de ce récent ensemble, non seulement une diversité et une complexité morphologiques inédites, mais encore l'élaboration d'une syntaxe fascinante articulant les nombreux éléments entre eux, comme aussi la manifestation d'une expressivité poétique intense. Par ailleurs, si les figures ici regroupées s'enrichissent sémantiquement de leur voisinage, elles laissent également entrevoir la possibilité qu'elles s'inscrivent dans un système ouvert et sans limites, se redéfinissant indéfiniment.

Quoique chacune des sculptures soit autonome, se suffise à elle-même en quelque sorte, il est indéniable que leur regroupement et leur positionnement dans l'espace sont des données importantes et significatives qui font partie intégrante de leur conception. Les rythmes, les contrepoints, les tonalités que l'ensemble présente ne contribuent-ils pas à son aspect orchestral ? Comme à l'époque de *SEGMENT D'ORIGINE*, les intervalles entre les pièces résultent d'un travail de réflexion. Les espaces médians semblent permettre l'organisation d'éléments fragmentaires qui acquièrent une nouvelle valeur et une signification renouvelée à mesure qu'ils sont

envisagés les uns en regard des autres, tout en suggérant que notre compréhension n'en est que parcellaire.

Malgré tous les effets qu'elles nous donnent à voir et en dépit des nombreux référents qu'elles peuvent évoquer, les œuvres ne représentent rien en elles-mêmes, elles ne cherchent pas non plus à reproduire. Ainsi, malgré le potentiel extraordinaire de simulation du matériau qui les compose, elles sont abstraites. Pourtant, ces œuvres ne nous laissent pas indifférents, et au contraire elles captent l'attention et se font éloquentes. C'est que leurs formes et leurs apparences trouvent un écho dans l'inconscient, comme s'il s'agissait de la résurgence d'une connaissance, ou d'une expérience passée. Il y a là un phénomène qui tient d'abord à leur constitution. De fait, n'y a-t-il pas dans leur genèse l'émergence d'empreintes mnésiques inhérentes au matériau même ? Ces œuvres, porteuses de traces millénaires inscrites dans la matière, ramènent confusément à notre esprit des impressions, des sensations enfouies depuis longtemps dans les gènes de l'espèce humaine.

Si par leurs béances, leurs membranes, leurs textures et leurs résonances matérielles, les éléments suggèrent des sonorités, ils s'emprennent par ailleurs d'une inquiétante poésie dans leur ambivalence, dans la confusion qui s'érige entre le symbolique et le réel. C'est semble-t-il autant dans l'ambiguïté spécifique à la nature de la matière que dans celle qui se manifeste par les effets figuratifs que prend forme cette poésie. Interpellant tant notre imaginaire que notre inconscient, la séduisante et dérangeante présence de cet ensemble polyphonique montre que la préséance accordée à la matière peut aussi assurer une expérience esthétique et émotive des plus riches. Il y a ici la manifestation d'une sensibilité véritable qui sait non seulement assumer, mais aussi explorer les pouvoirs expressifs de la matière.

Dans une autre perspective, il est opportun de souligner que la démarche de Laurent Pilon met particulièrement en lumière un aspect du travail artistique qui se voit aujourd'hui, plus que jamais, occulté et déprécié. En fait la question du *faire*, soit l'aspect *artisanal*, si l'on peut dire, de l'exécution d'une œuvre d'art, ne reçoit généralement que très peu d'attention — celle-ci étant détournée au profit du concept. Or, c'est précisément la pertinence de questions comme « En quoi est-ce fait ? » et « Comment est-ce fait ? » que le travail de l'artiste permet de réhabiliter. Ces notions, qui sont perçues comme des anti-valeurs, trouvent ici non seulement leur justification, mais également leur importance, quand on considère le rôle essentiel que jouent le processus d'exécution et le matériau dans l'entreprise créatrice que mène l'artiste. Comme nous l'avons précédemment signalé, on ne saurait dissocier dans le travail *mise en forme de la matière et formation de la pensée*, de même qu'on ne peut ultimement distinguer l'objet réalisé et le processus de mutation de la matière.

Aboutissement d'une longue expérience, les œuvres de l'exposition reflètent à la



LES DANSEURS, 1997. Résine de polyester et adjuvants

fois la maîtrise exemplaire que Laurent Pilon a développée et la liberté intuitive exceptionnelle qu'il s'est accordée pour atteindre l'essentiel. Hors des sentiers battus, l'artiste poursuit son exploration alchimique de la matière, laissant en quelque sorte émerger une mémoire de formes et de textures appartenant à la nuit des temps, grâce à l'un des matériaux pourtant des plus actuels. N'est-il pas fascinant, et même un peu vertigineux, de prendre la mesure d'une entreprise qui réussit à rendre compte de la constante mouvance de notre monde, comme dans un voyage en accéléré au cœur du temps ?

Pourtant, ce qui rend l'art de Laurent Pilon aussi saisissant et intemporel, c'est probablement l'attitude qu'il manifeste, attitude qui rend leur place aux ambiguïtés et aux incertitudes que renferme l'expérience de l'homme.

## La vie des espaces profonds

### I — 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 plasmiques 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 pense<sup>1</sup> ! 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

<sup>1</sup> « 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.



CORPS LONG (détail)

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 provenance d'un autre monde<sup>2</sup>. 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 esthétiques<sup>3</sup>, nous introduisant à une contemplation proto-esthétique de la 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 plasmatisque.

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.

- <sup>2</sup> Le polyester est un assemblage chimique d'esters, lesquels étaient connus comme *ethers-sels* et dérivés de fluides très subtils, à la limite de notre monde : l'*aithér* des anciens Grecs.
- <sup>3</sup> Didier Raymond, *Schopenhauer*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995, p. 168.



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 plasmatisque.

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 l'origine d'une crypte des premières coulées, veinée de couleurs variées. Il s'agit d'arrêter l'*esterragie* (de « ester », composé organique, et *-ragie*, 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 plasmatisque.

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

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

l'ancienne Chine, comme les omoplastes dans le monde chamanique, pour que l'on puisse lire, en grattant la suie, les lignes de fissure et de craquelures sur les surfaces osseuses<sup>4</sup>. 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 plasmatisque.

## 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 JOUVE<sup>5</sup>

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 mythe et insaisissable vent d'éther. Ces objets, semble-t-il, portent les traces béantes et ravageuses de leur transgression dimensionnelle.



PEAU, 2002-2004

SIGNE ET LITHISME, 2002-2004

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.

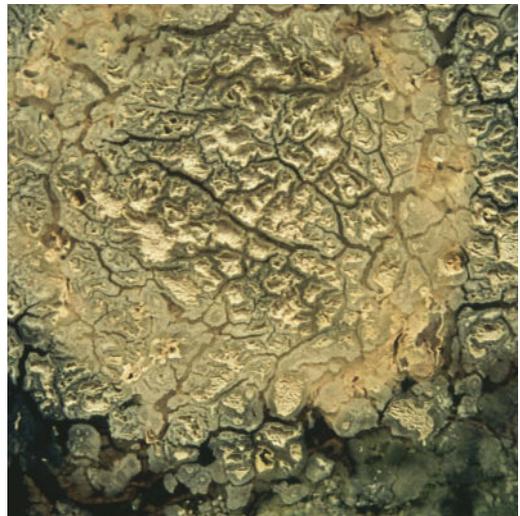
Ces sculptures sont des objets venus d'ailleurs : prenez les abysses océaniques... où il y a de la vie malgré la pression titanesque. Lorsque les animaux des profondeurs sont remontés à la surface, ils éclatent et paraissent monstrueux. Les plongeurs sont remontés par paliers, avec pressurisation contrôlée, 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 savoirs<sup>6</sup>).

L'objet qui paraît 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

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<sup>e</sup> éd.).



SIGNE ET LITHISME (détail)

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 Boccioni<sup>7</sup>, 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.

<sup>7</sup> Umberto Boccioni (1882-1916).

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, 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

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 acception cryptoesthétique.

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 vitrifiée<sup>8</sup>.

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 homuncules 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 cachés<sup>9</sup>. 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.

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 Rilke<sup>10</sup>. 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 jour<sup>11</sup>

<sup>10</sup> « 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.

<sup>11</sup> Pierre Jean Jouve, *Les Noces*,  
*op. cit.* n. 5, p. 190.



CUIR D'ÉCORCHÉ, 2002-2004



CAMBRE, 2002-2004



ANDROGYNE, 2002-2004

## The Artist as Alchemist

We could easily state that Laurent Pilon's work occupies a place apart in sculpture in Québec and that it is distinguished both by its technical mastery of the material and its poetic quality on the one hand and by its complexity and startling singularity on the other. For more than twenty years, Pilon has been enquiring into the essence and appearance of things by making polyester resin the essential material of his work.

While plastic resin, since its appearance, has interested many artists and has had an unquestionable influence on their work, it is difficult, however, to find an approach similar or comparable to that of Laurent Pilon. Many of these artists have used this synthetic chemical product purely out of convenience, simply as a substitute material, while others have chosen it as a solution to technical problems raised by their work. Nevertheless, recourse to synthetic material, for some artists, is a decisive aspect of their work: these artists wish to assume the logical consequences for artistic language which the use of this material entails, to turn it to advantage and achieve greater expressivity. More specifically, in Pilon's work, the very nature of the material is at the heart of his concerns: the substance's condition and its potential for infinite transformation become the subject of his artistic project.

As early as 1984, with one of his first noteworthy works, *SEGMENT D'ORIGINE*, which was important both for its breadth and for the richness of its statement, Pilon made this significant statement in an accompanying commentary: "Resin [is] a highly malleable material, a foreshadowing void which calls for mutation. . . . The object seeks to seduce, it attracts. But its representational ambiguity, as well as the way it possesses multiple meanings according to the movement of the resin, prevent it from doing so. Because we can't identify it, we can't possess it. It returns to structure, to a structure which does not oblige but which makes possible, which makes possible through a return to it. It is an open encounter which attempts to liberate all possibilities. Here, a 'no-project's land' is the condition of this passage-condition, a poetic territorial band, culturally tautological, a matter-time complex without fixed perceptual resolution."<sup>1</sup>

While of organic origin (it is derived from the decomposed residue found in sedimentary layers of hydrocarbons), polyester resin is in fact an artificial substance, one which lends itself to all sorts of transformation. "In essence the stuff of alchemy," as Roland Barthes described it,<sup>2</sup> plastic resin can take on any appearance, can bend itself into any shape. It

<sup>1</sup> Translated from Pilon's artist's statement, included in the press release for the exhibition of his work at the Galerie Jolliet in Montréal from November 28 to December 22, 1984.

<sup>2</sup> Roland Barthes, "Plastic," *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), p. 97.

is ductile and malleable; it can be modelled into any form desired. Beyond that, it has an incredible range of properties, such as its resistance to shock, corrosion, decomposition, combustion, temperature variation and deformation. A polyvalent and chameleon-like material, resin stands out for its indeterminate nature: it is both unique and multiple. It is singular as a raw material and plural in its end products.

Plastic is open to all possibilities and lends itself to any desire. It can thus take the shape of any of the mind's fantasies and is the perfect substance for depicting the imaginary. It is somewhat magical, because apart from a chemical process, a miraculous conversion of matter, there is no difference between the crystals which make up the raw material and the finished product. Because there is nothing fixed about the substance, because it is a process made up of a series of the different phases of a phenomenon which records its own mutations, it appears to be a *material for thinking*. Emptied of all symbolic meaning, it is given over entirely to the activity of the mind, to carrying out creative ideas.

What can be found in Pilon's artistic project in particular is the concept of process, "the trace of a movement," in Barthes' terms.<sup>3</sup> Pilon's project is imbued with his observation of the similarity between the functioning of the mind and that of matter, between the business of thought and the shaping of matter. Unlike traditional sculptural methods, which usually suppose that an idea, a *project*, precedes the task of sculpting, Pilon's approach to the material consists in a sense of *trusting* matter, because it is in the genesis of the work, in the shaping of the resin itself, in the flowing and casting, that forms arise, that works of art take shape. The traces of memory may already be inscribed in the material and may emerge at any time, just as, in Pilon's gestures, there may be an element of innate experience. The work of art is, above all, the very process of creating it.

<sup>3</sup> Ibid.

The new sculptures in the present exhibition are representative of one of the major issues for Pilon, the idea of putting matter to work. Here the mutation of the visible is carried out without formal restriction in the very heart of the material. Formally, the work shown here is seen by the artist as the manipulation of autonomous negative spaces. These spaces, according to Pilon, are "gaps which lead the movement of the resin to inflect an orchestration of sound, a silent cry of matter." For the most part, these works were created simultaneously, over a long period of nearly three years. They are synchronic echoes of closely related forms and materials and make up an ensemble in which each piece is nevertheless set apart by its specific configuration and properties, even as it enriches our understanding of the others. Need I point out that the way in which this new body of work was created maintains a literal analogy between the object created and the act of creation?





The work shown here, which seemingly pushes still further the subtlety of the renderings, textures and ambiguity of his previous work, exhibited in 1999,<sup>4</sup> confronts us with a strange world. This world is both intriguing and troubling, made up of a variety of hybrid forms with a murky identity. The work is impressive for its breadth and diversity; from the outset, it seems to belong to the organic world. Upon observation, however, the pieces prove to be more destabilizing, by revealing the extent of their features and appearance. A complex amalgam of textures and surfaces, now rough, now porous, or sometimes smooth and glossy, contributes to the confusion. In fact the figures appear to be the product of an unlikely cross between animal, vegetable and mineral; they are like undreamt-of objects or creatures from another world, from another time, whether in the past or the future.

Certainly we find, in this new work, some of the qualities observed in previous work, such as the enigmatic and monumental trio *LES DANSEURS* (1997). These qualities include the contrasts in the surfaces and tonalities, the stratification of the material and the way it recalls the sedimentation of rock, and the recurrence of gaps or cavities, as well as of formal structures resembling carapaces. Nevertheless, we can see, in this recent group of work, not only a hitherto unseen morphological diversity and complexity, but also the elaboration of a fascinating syntax for linking the pieces amongst themselves and for expressing an intensely poetic quality. On the other hand, while the meaning of the works grouped together here is enriched by the adjoining pieces, they also leave open the possibility of seeing them as part of an open system without limits, redefining themselves indefinitely.

Although each sculpture is autonomous and is, in a sense, sufficient unto itself, it is undeniable that their being grouped together here and the way they are arranged in the space are important and significant aspects and are an integral part of their design. Don't the group's rhythms, counterpoints, and tonalities contribute to their orchestral quality? As with *SEGMENT D'ORIGINE*, the spaces between the works have been thought out. The median spaces make it possible to organize the fragmentary pieces, which acquire new value and new meaning to the extent that they are viewed in light of the others, suggesting that our understanding of them is only partial.

The works themselves, despite all the effects they have on us and all the references they can suggest, represent nothing. They no longer seek to reproduce. Thus, despite the extraordinary potential for simulation that the material they are composed of possesses, they are abstract. However, these works do not leave us indifferent; on the contrary, they capture our attention and become eloquent. This is because their forms and appearances find an echo in the unconscious, like the resurfacing of knowledge, or like a past experience. Here we find a phenomenon which is connected, in the first place, with the material with which the work is made. Are there not, in fact,

<sup>4</sup> This exhibition, entitled *Masse obscure*, was held simultaneously at the Galerie Jean-Claude Rochefort and Studio Jacques Bilodeau.

mnemic traces in the genesis of these works which are inherent to the material itself? These works, on whose material millennial traces are engraved, bring to mind a confusion of impressions and sensations which have long been buried in the genes of the human species.

While the gaps, membranes, textures and resonances in these works suggest sonorities, they are also marked by a disturbing poetry in their ambivalence and in the confusion they create between the symbolic and the real. This is true, it seems, as much in the ambiguity specific to the material as it is in the ambiguity found in the figurative effects in which this poetry is found. The seductive and disturbing presence of this polyphonic grouping seizes hold of both our imagination and our unconscious, and shows that the precedence granted to the material can also ensure the richest aesthetic and emotional experience. Here, a true sensitivity is revealed, one which is capable not only of assuming but also of exploring the expressive powers of the material.

In another sense, we should point out that Pilon's project highlights, in particular, an aspect of the artistic process which today, more than ever, is hidden and under-appreciated. The question of *making* a work of art, its *artisanal* aspect, if we may call it that, usually receives very little attention, in favour of the question of the *idea* behind it. Pilon's work makes it possible to rehabilitate precisely the relevance of questions such as "What is it made of?" or "How is it made?" Such notions, which are seen as anti-values, find here not only their justification but also their importance, when we think of the essential role the process of making the work and the material used play in his creative process. As I mentioned above, it is impossible to separate the *shaping of the material* from the *shaping of ideas*, just as, ultimately, we can not distinguish the object created from the process of the material's mutation.

The product of lengthy experience, the work exhibited here reflects both the exemplary mastery Laurent Pilon has achieved and the exceptional intuitive freedom he has allowed himself as a way of grasping the essential. Treading off the beaten track, he has pursued his alchemic exploration of matter, letting emerge in a sense a memory of forms and textures which belong to the mists of time through the use of one of the most up-to-date materials. Isn't it fascinating, and even a little dizzying, to gauge an undertaking which has succeeded in taking stock of the constant mobility of our world, like fast-forwarding through the heart of time?

And yet what makes Pilon's art so gripping and timeless is probably the attitude it demonstrates, an attitude which restores the place of the ambiguities and uncertainties which human experience comprises.



## The Life of Deep Spaces

### 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, where 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!<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> “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 fulfilment, a vocation which has been inscribed in 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 Georges Pompidou, 1988), p. 58.

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.<sup>2</sup> 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 imagination throw off the wills which permeate society and the material world. This is how matter existing outside of time becomes aesthetic spectacle,<sup>3</sup> introducing us to a proto-aesthetic conception of matter itself.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Didier Raymond, *Schopenhauer* (Paris: Seuil, 1995), p.168.

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 demonstrating 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



AXIS, 2002-2004

BASSE, 2002-2004



STÈLE, 2002-2004

PLI VIOLONNÉ, 2002-2004

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 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.<sup>4</sup> 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.

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

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 JOUVE<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Translated from Pierre Jean Jouve, "Inconscient, spiritualité et catastrophe," foreword to *Sœur de sang* (1933-1935), in *Les Noces* (Paris: Gallimard, 1966), p. 143.

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, 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.



COUCHE AMOUREUSE, 2002-2004

CORPS LONG, 2002-2004



PEAU, 2002-2004

BRANLE, 2002-2004

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 knowledge<sup>6</sup>).

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 monstrousness 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,<sup>7</sup> 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.

6 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.]).

7 Umberto Boccioni (1882-1916).

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 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.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> If space is infinite, light from the outer reaches takes an eternity to reach us. We suppose that the light lighting the things around participated in the moment when our universe revealed itself to itself.

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.<sup>9</sup> A possible residue remains in the margin of the visible. It remains in shadow, and yet it turns out to be a heretofore unseen fragment of Being!

<sup>9</sup> "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.

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



BRANLE, 2002-2004

TYMPANS, 2002-2004

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 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.<sup>10</sup> 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.

<sup>10</sup> "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.

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.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Pierre Jean Jouve, *Les Noces*, p.190.

[Translated by Timothy Barnard]

# Biobibliographie sélective

L'astérisque signifie qu'une publication accompagnait l'événement.

## Laurent Pilon

Né à Granby (Québec), en 1952.  
Vit et travaille à Montréal et à Saint-Donat-de-Montcalm.

## Expositions particulières

**2004** *Laurent Pilon : le cri muet de la matière*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 8 oct. 2004–9 janv. 2005. \*

**1999** *Masse obscure*, Galerie Jean-Claude Rochefort et Studio Jacques Bilodeau, Montréal (QC), 7–30 oct. 1999.

**1997** *Les Ateliers s'exposent*, Cobalt Art actuel, Édifice Le Nordelec (bureau 4518), Montréal (QC), 3–25 mai 1997. \*

**1995** *François-Marie Bertrand, Jacek Jarnuszkiewicz et Laurent Pilon*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), 18 nov.–16 déc. 1995.

**1993** *Laurent Pilon*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), 3–24 avr. 1993.

*Laurent Pilon : œuvres récentes*, Galerie Verticale, Laval (QC), 18 mars–18 avr. 1993.

**1991** *Laurent Pilon : sculptures*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), 27 avr.–25 mai 1991.

**1990** *Laurent Pilon : « Muret »*, Délégation générale du Québec, Services culturels, Paris, 25 avr.–5 juin 1990.

**1989** *La Matière grise*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), 29 avr.–20 mai 1989. \*

**1987** *Laurent Pilon : « Creux médiéval »*, Galerie Graff, Montréal (QC), 12 févr.–10 mars 1987.

**1984** *Laurent Pilon*, Galerie Jolliet, Montréal (QC), 28 nov.–22 déc. 1984.

**1983** *Musée pour un homme*, Galerie Don Stewart, Montréal (QC).

**1982** *Laurent Pilon : sculptures – Alain Paiement : peintures*, Centre d'art du Mont-Royal, Montréal (QC), 8 sept.–3 oct. 1982.

**1981** Galerie Ars Nova, Montréal (QC).

## Œuvres publiques

**2003** *Bordés*, Bibliothèque de Saint-Félix-de-Valois (en cours), Saint-Félix-de-Valois (QC).

**1997** *Le Dérivant – Atrium*, École de technologie supérieure, Montréal (QC).

**1996** *299 pierres de taille – 24 heures – Agathe œillée*, Hôpital Maisonneuve-Rosemont, clinique de radio-oncologie, Montréal (QC).

**1995** *Courbe sans tangente*, Université du Québec à Montréal, Pavillon de chimie et biochimie, Montréal (QC).

**1994** *Biface – Limule*, Cégep de Saint-Jean-sur-Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu (QC).

**1992** *Carapaces*, École Sainte-Geneviève, Sainte-Geneviève (QC).

## Expositions collectives

**2002** *Du vide au silence*, Centre de diffusion de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM, Montréal (QC).

**1996** *Insularité : Sixième Biennale des arts visuels de la Côte-Nord*, Musée régional de la Côte-Nord, Sept-Îles (QC), 27 sept.–3 nov. 1996. \*

*Espaces baroques et figures allégoriques*, Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 20 avr.–10 juin 1996. \*

**1992** *Art et science*, Maison Hamel-Bruneau, Québec (QC).

*La Décennie de la métamorphose 1982-1992*, Musée du Québec, Québec (QC), 22 janv.–24 mai 1992. \*

**1990** *Pratiques*, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal (QC), 9–29 oct. 1990. — Exposition des travaux des artistes-enseignants à l'occasion du 25<sup>e</sup> anniversaire du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. \*

*UQAM 20 ans : premiers états de la création*, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC), 9 mars–1<sup>er</sup> avr. 1990.

**1989** *Machinations*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), 14–28 janv. 1989 [et autres lieux : La Chambre blanche, Québec (QC), 12 janv.–5 févr. 1989 ; Espace virtuel, Chicoutimi (QC), 7 avr.–7 mai 1989 ; Centre culturel, Trois-Rivières (QC), 4–28 mai 1989 ; Galerie de l'UQAM, Montréal (QC), 12–28 janv. 1990]. \*

**1986** *Constructions*, Pavillon Mont-Royal, Université de Montréal, Montréal (QC), 24 févr.–7 mars 1986.

**1985** *Regard sur deux générations*, Galerie Jolliet, Montréal (QC).

**1984** *F(r)ictions en effet(s)*, Galerie Jolliet, Montréal (QC), 8 févr.–3 mars 1984.

**1983** *Confrontation 83*, Pavillon des expositions, Terre des Hommes, Montréal (QC), 22 juin–4 sept. 1983. — Exposition annuelle du Conseil de la sculpture du Québec. \*

Exposition universitaire, 1430, rue Saint-Denis, Montréal (QC).

**1982** *Confrontation 82*, Jardin botanique de Montréal, Montréal (QC), 14 juin–8 sept. 1982. — Exposition annuelle du Conseil de la sculpture du Québec. \*

**1981** *Confrontation 81*, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal (QC).

#### Résidence

**1993** The Banff Centre for the Arts. Programme NOMAD, Banff (Alb.).

#### Textes dans catalogues et livres

**1996** Boulanger, Chantal. — « Laurent Pilon : la poésie de l'aléatoire ». — *Espaces baroques et figures allégoriques : la sculpture qui sait*. — [Baie-Saint-Paul] : Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, [1996]. — P. 13-14

Hakim, Mona. — « Laurent Pilon ». — *Insularité : sixième biennale des arts visuels de la Côte-Nord*. — Sept-Îles : Musée régional de la Côte-Nord, 1996. — P. 18-21

**1995** « Laurent Pilon ». — *L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement* — Québec : Gouvernement du Québec, 1995. — P. 16-17

**1993** « Laurent Pilon ». — *L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : bilan 1992–1993*. — Québec : Gouvernement du Québec, 1993. — P. 23

**1992** Mercier, Guy. — « Les marches de l'utopie ». — *La décennie de la métamorphose*. — Québec : Musée du Québec, 1992. — Le Musée du Québec en images 5. — P. 66-85

**1990** Dumont, Jean. — « Art actuel à Montréal : rupture et continuité ». — AICA XXIV<sup>e</sup> Congrès 1990. — [s. l.] : [AICA], [1990]. — P. 28-31

St-Pierre, Gaston. — « Fac-similé ». — *Pratiques : exposition des travaux des artistes-enseignants à l'occasion du 25<sup>e</sup> anniversaire du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal*. — Montréal : Ville de Montréal, [1990]. — P. 41-43

**1989** Perron, Mireille. — « La matière grise ». — Laurent Pilon. — Montréal : Galerie Christiane Chassay, [1989]. — P. 1-5

Poissant, Louise. — « Laurent Pilon : une esthétique de l'ordre et du désordre ». — *Machination*. — Montréal : La Société d'esthétique du Québec, 1989. — P. 68-75

**1985** « Laurent Pilon ». — *L'œuvre et la recherche de vingt finissants et finissantes, sessions automne 1984 et hiver 1985*. Programme de maîtrise en arts plastiques. — [Montréal] : [Université du Québec à Montréal], [1985]. — P. [28]-[29]

#### Textes dans périodiques

**2003** Lemire, Suzanne. — « Don de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada ». — *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. — Vol. 14, n<sup>o</sup> 1 (mai/juin/juill. 2003). — Aussi publié en anglais. — P. 10-11

- 2000** Daigneault, Gilles. — « Mentionnons, pour mémoire ». — Espace. — N° 51 (printemps 2000). — Sous : « Morceaux choisis ». — P. 32-34 et p. couv.
- Palmiéri, Christine. — « Ombres chimiques : masses obscures, de Laurent Pilon ». — Spirale. — N° 170 (janv./févr. 2000). — Sous : « Dossier : Poétique de la pensée ». — P. 13 et p. couv.
- Pilon, Laurent. — « Les Artistes en 2000 — II ». — ETC Montréal. — N° 52 (déc. 2000–janv./févr. 2001). — P. 8-9
- 1999** Lamarche, Bernard. — « Vacuum d'espaces ». — Le Devoir. — (23 oct. 1999). — P. D-11
- 1996** Bissonnette, Lise. — « Faites vos jeux ». — Le Devoir. — (8 juin 1996). — P. B-3
- 1995** « Laurent Pilon : résine et synthèse ». — Espace. — N° 31 (mars/avr./mai 1995). — Sous : « Chantier ». — P. 42-43
- 1993** Hakim, Mona. — « De déroutants objets sur pattes : un savant mélange d'instinct et de raisonnement ». — Le Devoir. — (10 avr. 1993). — P. C-14
- 1992** Cron, Marie-Michèle ; Dumont, Jean. — « Le refus têtu de l'immobilité (2) ». — Le Devoir. — (11 janv. 1992). — P. C-10
- Dumont, Jean. — « Un nouvel emploi de la rigueur ». — Le Devoir. — (18 mai 1991). — P. C-9
- 1990** Cron, Marie-Michèle. — « Machinations, art et technologie : Science friction ». — Voir. — (18–24 janv. 1990). — P. 16
- Desbiolles, Annie Chevretils. — « Laurent Pilon : Services culturels du Québec ». — Art Press. — N° 149 (juill./août 1990). — Sous : « Les expositions ». — P. 110
- Hémond, Elaine. — « Les arts et l'informatique ». — Réseau. — (Mars 1990). — UQAM. — P. 8-11
- 1989** Bellavance, Guy. — « Laurent Pilon ». — Parachute. — N° 56 (oct./nov./déc. 1989). — P. 54-56
- Dion, François. — « Laurent Pilon : passé composé ». — Voir. — Vol. 3, n° 24 (11–17 mai 1989). — P. 17
- Gilbert, Jean-Pierre. — « L'art inquieté par le document ? Nicole Jolicoeur, Alain Païement, Laurent Pilon, Rober Racine ». — ETC Montréal. — N° 9 (automne 1989). — Interview. — P. 42-49
- Hémond, Elaine. — « L'art et l'ordinateur ». — Vie des Arts. — Vol. 33, n° 134 (mars 1989). — P. 22-26
- La Chance, Michaël. — « Laurent Pilon : Scories d'un vacuum ». — ETC Montréal. — N° 9 (automne 1989). — P. 62-63
- 1987** Daigneault, Gilles. — « La peinture dans tout ses états ». — Le Devoir. — (21 févr. 1987). — P. B-8
- « Montreal avery show: poetry of loveliness ». — The Ottawa Citizen. — (Feb. 26, 1987). — P. F-11, 15
- Pontbriand, Chantal. — « Histoire et postmodernité : des exemples dans l'art canadien ». — Parachute. — N° 47 (juin/juill./août 1987). — Aussi en anglais à la page 51. — P. 4-10
- 1985** Lussier, Réal. — « Quelques notes sur... l'art et la mémoire ». — Cahiers. — Vol. 7, n° 25 (printemps 1985). — P. 26-27
- Poissant, Louise. — « Joseph Branco, Laurent Pilon, Pierre Przysieszniak ». — Parachute. — N° 38 (mars/avr./mai 1985). — Sous : « Commentaires / Reviews ». — P. 33-34
- 1984** Daigneault, Gilles. — « Le regard médusant de... ». — Le Devoir. — (15 déc. 1984). — P. 38
- Tiffet, Paul. — « F(r)ictions en effet(s) ». — Parachute. — N° 35 (juin/juill./août 1984). — P. 32-33

# Liste des œuvres

## CONTREBASSE

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants  
179 x 297 x 93 cm  
Collection de monsieur et  
madame Patrice Drouin

## AXIS

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants, cuir  
140 x 72 x 148 cm

## PLI VIOLONNÉ

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants,  
laine de verre  
104 x 207 x 88 cm l'ensemble  
(104 x 88 x 88 cm et 21 x 38,5 x 73 cm)

## BOIS ET MARCHEPIED

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants, tissu  
176 x 49 x 93 cm l'ensemble  
(176 x 30 x 22 cm et 12 x 49 x 37 cm)

## PLAN DE RÉSONANCE

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants  
135 x 73 x 89 cm

## TYMPANS

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants  
252 x 44 x 240 cm

## BRANLE

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants, branchage  
141 x 142 x 92 cm

## STÈLE

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants, laine  
de verre  
121 x 61 x 26  
Collection de monsieur et  
madame Patrice Drouin

## ANDROGYNE

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants  
100 x 69 x 47 cm

## CUIR D'ÉCORCHÉ

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants, papier  
89 x 85 x 46 cm

## CAMBRE

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants, papier  
119 x 49 x 55 cm

## COUCHE AMOUREUSE

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants  
282 x 101 x 23 cm

## CORPS LONG

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants, papier  
205 x 113 x 49 cm

## PEAU

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants,  
peaux de lapin, papier  
252 x 192 x 27 cm

## SIGNE ET LITHISME

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants  
206 x 208 x 70 cm

## TARASQUE

2004  
Résine de polyester et adjuvants  
150 x 73 x 72 cm

## BASSE

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants  
237 x 105 x 72 cm

## OVE BLEU

2002-2004  
Résine de polyester et adjuvants  
208,5 x 90 x 21 cm

# Les auteurs

**Réal Lussier** est conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal où il a assumé le commissariat de plus d'une quarantaine d'expositions. Il a conçu et réalisé entre autres les expositions *Dessin et surréalisme au Québec* (1979); *Repères : Art actuel au Québec* (1982; en collaboration avec France Gascon); *Miquel Barcelò : Peintures récentes* (1988); *Tenir l'image à distance* (1989); *Pour la suite du Monde* (1992; en collaboration avec Gilles Godmer); *Henry Saxe : Œuvres de 1960 à 1993* (1994); *L'Effet cinéma* (1995); *De fougue et de passion* (1997); *Jeff Wall : Œuvres 1990-1998* (1999); *Marcelle Ferron, une rétrospective* (2000) et *François Lacasse : Peintures 1992-2002* (2002). Il a aussi été responsable du Service des expositions itinérantes du Musée de 1980 à 1987. Il a également enseigné l'histoire de l'art au Collège de Maisonneuve et au Collège Lionel-Groulx.

Réal Lussier is a curator at the Musée d'art contemporain de Montréal, where he has been responsible for more than forty exhibitions. Among the shows he has curated are *Dessin et surréalisme au Québec* (1979); *Repères: Québec Art Now* (1982, in collaboration with France Gascon); *Miquel Barcelò : Peintures récentes* (1988); *Tenir l'image à distance* (1989); *Pour la suite du Monde* (1992, in collaboration with Gilles Godmer); *Henry Saxe: Works from 1960 to 1993* (1994); *L'Effet cinéma* (1995); *Of Fire and Passion* (1997); *Jeff Wall: Works 1990-1998* (1999); *Marcelle Ferron, A Retrospective* (2000) and *François Lacasse: Paintings 1992-2002* (2002). From 1980 to 1987, he headed the Musée's Travelling Exhibitions Department. He has also taught art history at Collège de Maisonneuve and Collège Lionel-Groulx.

**Michaël La Chance** est philosophe (esthétique) et écrivain. Professeur de théorie et d'histoire de l'art à l'UQAC, dans le cheminement en art numérique, directeur du centre d'exposition de l'université L'Œuvre de l'autre, membre du bureau de direction du CELAT, Centre Interuniversitaire d'Étude sur les Lettres, les Arts et les Traditions, chercheur dans l'équipe FCAR « La mémoire brisée. Migrations et métamorphoses », responsable du groupe CAMERAS, Création artistique multimédia et recherche au Saguenay, il a signé de nombreux articles de critique d'art, de catalogues d'artistes et aussi de contributions savantes en esthétique littéraire et visuelle. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Inter Art Actuel*. Ses essais les plus récents : *Les penseurs de fer et les sirènes de la cyberculture*, Montréal, Trait d'union, coll. « Spirale », 2001, 218 p. *La culture Atlantide*, Montréal, Fides, coll. « Métissages », 2003, 182 p. *Paroxysmes. La parole hyperbolique*, Montréal, Trait d'union, coll. « Le soi et l'autre », 2003, 156 p. Son recueil de poésie le plus récent : *Carnet du Bombyx. Chimera in vacuo bombinans*, L'Hexagone, 2000, 207 p. Prix International Saint-Denis Garneau 2003 pour *La Trame du temps*.

Michaël La Chance is a philosopher of aesthetics and writer. He is professor of art history and the theory of art at the Université du Québec à Chicoutimi (UQAC), where he specializes in digital art. He is director of the university's art gallery, L'Œuvre de l'autre, a member of the management board of the Centre Interuniversitaire d'Étude sur les Lettres, les Arts et les Traditions (CELAT), a researcher in the FCAR research group "La mémoire brisée. Migrations et métamorphoses," head of the group Création artistique multimédia et recherche au Saguenay (CAMERA), and a member of the editorial board of the journal *Inter Art Actuel*. His extensive publications include art criticism, artists' monographs and scholarly articles on literary and visual aesthetics. His most recent works include *Les penseurs de fer et les sirènes de la cyberculture* (Montréal: Trait d'union, 2001); *La culture Atlantide* (Montréal: Fides, 2003); and *Paroxysmes. La parole hyperbolique* (Montréal: Trait d'union, 2003). His most recent collection of poetry is *Carnet du Bombyx. Chimera in vacuo bombinans* (Montréal: L'Hexagone, 2000). In 2003, he was awarded the Prix International Saint-Denis Garneau for *La Trame du temps*.





