

Norbert Godon

L'Enceinte

3bisf

du 7 mars au 19 avril 2019

L'exposition L'enceinte de Matthieu Pilaud propose un parcours qui se déploie, étape par étape, à la manière d'un périple initiatique où l'expérience physique permet d'explorer l'espace mental, où concret et abstrait s'articulent. Elle invite à mettre le doigt sur ce point de jonction où une dimension se retourne comme un gant pour s'ouvrir sur l'autre.

Situé dans cette zone interstitielle, un ensemble de sculptures, physiquement présentes ou en images, donnent à éprouver les propriétés structurelles de leurs modes d'assemblages. Celles-ci peuvent être manipulées, l'ont été, ou pourraient potentiellement l'être. Au fil du parcours, elles se révèlent à chaque fois déterminées par un principe de jeu. Il y a du jeu au sens mécanique dans leurs articulations, si bien que les formes agencées, pourtant régulières, adoptent des postures imprévisibles, générant de la complexité à partir d'éléments simples. Il y a aussi du jeu dans le comportement qu'elles nous invitent à adopter, au sens que l'éthologie donne à ce terme en disant qu'un animal joue lorsqu'il adopte, face à certains objets ou situations, des comportements qui ne répondent à aucune fonction déterminée.

Les pièces qui jalonnent cette exposition permettent ainsi de sentir à quel point le principe du jeu constitue une structure fondamentale dans l'articulation de notre propre rapport au monde, et plus généralement de saisir à quel point le plaisir de prendre et de comprendre sont physiologiquement liés l'un à l'autre. Car si c'est avec les mains que l'homme comprend, c'est en lui permettant d'embrasser différents aspects du réel que le jeu lui permet de l'aimer, et de s'y inscrire en tant que partie prenante.

La vidéo Cadence anime l'image d'un solide indéfinissable dont les surfaces aux reflets changeants émergent tour à tour de la pénombre. Dématérialisée par la surface lumineuse de l'image, l'apparition revêt un caractère virtuel, annonçant d'entrée de jeu l'ambiguïté du rapport à l'objet sculptural, censé exister par sa présence physique et sa dimension tactile. Ici pas de présence, pas de volume défini. L'objet se dévoile en même temps qu'il se cache, effectuant une sorte de danse qui ne permet à aucun moment d'en avoir fait mentalement le tour. La structure évoque les triangulations de l'imagerie de synthèse, mais des ombres de mains bien réelles apparaissent par intermittences sur les surfaces brillantes pour mettre en évidence le procédé du tournage : une sculpture de plaques de métal articulées est manipulée par l'artiste qui, habillé de noir, la fait tourner dans tous les sens à la manière d'un marionnettiste. L'image vidéo apparaît en revanche comme n'ayant fait l'objet d'aucune manipulation. L'effet hallucinatoire provoqué par la continue métamorphose du volume articulé se montre en quelque sorte sans effet. L'objet exhibe la multiplicité de ses facettes, affirmant leur caractère proprement insaisissable en toute simplicité.

Les sculptures intitulées Selfies comme s'il s'agissait de s'en saisir pour s'y reconnaître soi-même sont alignées sur le mur à hauteur d'homme. Le mode d'assemblage et les facettes de ces volumes évoquent ceux de Cadence, mais dans un matériau qui en change totalement le mode d'appréhension. Ici, le cuir se substitue au métal, le mou a pris la place du dur, introduisant une dimension organique dans la structure anguleuse. Constituant comme des masques ou des cagoules géométriques, ces objets invoquent encore une fois l'univers du théâtre de marionnettes, et plus précisément les costumes à cagoules noires que les marionnettistes japonais du théâtre Bunraku revêtent pour animer leurs personnages à vue tout en restant dans l'obscurité. La question de la manipulation revient, mais cette fois sur le mode d'un usage possible, d'une

fonction potentielle, d'un devenir laissé en suspend. Si la vidéo Cadence situait la complexité des volumes simples qu'elle déployait dans l'infini combinaison de ses articulations et de ses développements dans le temps, les Selfies introduisent la complexité du rapport à l'objet dans la multiplicité des usages que l'on peut en faire. Le même objet se transforme radicalement dans le regard de celui qui l'appréhende selon qu'il l'aborde en tant que sculpture, à contempler religieusement de loin avec prière de ne pas toucher ; ou bien s'il le considère comme un élément vestimentaire à enfiler pour pouvoir l'investir au sens littéral. La valeur d'usage de l'objet sculptural pur et dur s'en trouve assouplie. Les Selfies donnent ainsi à sentir à quel point la perception d'un objet et la possibilité que l'on a d'être saisi par ses formes, est relative à la fonction qu'on lui attribue et la possibilité que l'on a de s'en saisir. Le caractère indéterminé des fonctions de ces objets invitent à jouer avec eux en imagination, à essayer de les appréhender successivement à travers leurs différents usages, passant en revue tous les comportements que l'on pourrait adopter pour s'en emparer.

A l'entrée de l'exposition, trône une imposante machine, dans le sens que le théâtre attribue à ce terme, désignant les appareillages qui permettent d'animer les décors en coulisses. Le titre de l'oeuvre, Mars, trouve un écho dans la blancheur aseptisée de la sculpture, invoquant l'esthétique aérospatiale, tandis que sa forme d'aile articulée la rattache à l'imaginaire des apparitions angéliques, ou encore aux machines volantes de l'âge renaissant. De manière générale la pièce renvoie aux élévations utopiques de l'imaginaire. Demeurant en suspend entre terre et ciel, son aspect aérien n'en fait pas pour autant un objet de rêveries désincarnées. Tout autour d'elle, de lourds cordages l'arriment à la pesanteur. Les verticales que dessinent ces drisses entravent l'envol de sa silhouette. Ils représentent une attache visuelle au sol, et plus précisément au socle, dont la découpe matérialise l'ombre portée de la structure. Celle-ci semble as-

pirer à se défaire de sa matérialité tout en y étant irrémédiablement attachée, un ange mélancolique méditant sur le mystère des solides qui l'incarnent.

Héritiers d'une tradition qui remonte à l'antiquité, nous associons volontiers les figures géométriques aux instances de l'esprit, de la raison, voire de l'ordre universel. Les solides réguliers étaient tenus par les physiciens de l'antiquité comme des outils conceptuels permettant de classer la matière en cinq éléments : le feu était représenté par le tétraèdre, la terre par le cube, l'air par l'octaèdre, l'eau par l'icosaèdre, et l'éther par le dodécaèdre. L'ensemble de ces corps parfaitement symétriques, et dont les arêtes présentaient une droiture toute idéale, figuraient par extension la part rationnelle des esprits qui se consacraient à leur étude. Au moyen-âge, ces associations d'idées nous sont parvenues par le biais des encyclopédies arabes dont les enluminures tout en pavages géométriques constituaient comme le prolongement mystique. A la Renaissance les figures euclidiennes incarnent ainsi le renouveau de la raison dans les arts, avant d'annoncer la mise au carreau des structures sociales par les architectes du siècle des Lumières. Au vingtième siècle encore, les pavages de plan ou de volumes au moyen de modules géométriques sont aussi bien convoqués pour figurer des modèles théoriques dans le champ de l'astrophysique que pour représenter des manifestations spirituelles dans celui de l'ésotérisme. Leur invocation, permettant d'établir des correspondances entre microcosme et macrocosme, invite spontanément à glisser dans la sphère métaphysique.

Mais dans cette oeuvre, les choses ne peuvent totalement glisser dans l'abstraction intellectuelle. C'est bien au monde physique qu'elle s'attache, et solidement, en sollicitant le geste, le plaisir que l'on éprouve à faire usage de ses mains, à jouer avec les choses matérielles et à se laisser surprendre par ce qui leur advient. Car en dehors de leur présence visuelle, les cordages de cette pièce permettent avant tout

au visiteur de manipuler la sculpture, et cette fois directement. C'est à son tour ici de tirer les ficelles. Les articulations s'actionnent, le volume se replie ou se déploie, souvent de manière inattendue, pour activer les possibles de la forme. Les combinaisons sont multiples et les comportements du volume difficilement prévisibles, car le solide ouvert, non fini, se laisse redéfinir à l'infini. Le jeu opère de la sorte à tous les niveaux. Si l'ensemble constitue comme un jeu de d'assemblage géant c'est que ses facettes présentent du jeu au niveau des jointures : le patron de la figure articule des formes géométriques planes, mais leurs côtés sont courbes, au lieu d'être droits comme dans les solides réguliers, si bien que la structure se bombe et se retourne, générant des volumes dont on ne perçoit pas tous les ressorts. Enfin, il y a du jeu dans le jeu lui-même puisque le but à atteindre n'est pas défini. La règle reste à inventer et à réinventer encore.

Les pièces ainsi réunies dans cette Enceinte définissent comme un espace mental à déplier avec les mains, un terrain de méditation en forme d'aire de jeu. Le titre de l'exposition renvoie de manière générale à l'enceinte en tant qu'espace de protection, de mise à l'écart, un lieu tenu à distance du monde extérieur et des impératifs utilitaires qui s'y exercent sous forme de pressions continues. C'est à l'intérieur d'un espace lui-même préservé du dehors que ce lieu se définit, permettant l'errance de la pensée, la prise de distance. En permettant aux associations d'idées gratuites de trouver asile, cette Enceinte entend libérer nos facultés d'induction, si souvent prisonnière de l'esprit déductif qui limite nos facultés à savoir appliquer les règles de jeux prédéfinis.