

S'éprouver comme une force

Karim Gaddab

Ré-générer

Pile Pont, Saint-Gervais-les-Bains

Publié dans semaine 37.20

Juillet 2020

L'exposition de Matthieu Pilaud, à Saint-Gervais-les-Bains, non loin d'Annecy, prend place dans la pile gauche du nouveau pont. Celui-ci fut imaginé dès 1936 mais construit seulement en 2012, pour franchir la gorge du Bonnant qui coupe littéralement en deux la commune et le paysage. Bien que le pont fasse appel aux techniques de construction les plus avancées, il n'a pas été pensé comme un geste architectural autoritaire, mais plutôt pour s'inscrire de façon harmonieuse dans un site naturel suffisamment spectaculaire en lui-même. Ces considérations contextuelles ne sont pas anecdotiques puisqu'elles soulèvent des questionnements qui se trouvent au cœur du travail de Matthieu Pilaud, ici ou ailleurs, des questionnements qui portent sur les rapports entre la nature et la culture, entre la beauté et l'usage, entre la technique et l'expérience sensible, voire entre la rationalité et la spiritualité.

Même dans le cas des mécaniques les plus fonctionnelles, en particulier motos et voitures de sport, chacun sait que les trépidations de la machine suffisent à faire monter d'étranges désirs et que les vrais passionnés tiennent bien moins à la vie qu'à leur terrible engin. Les vibrations et les feulements d'un moteur puissant provoquent donc un plaisir sensuel qui s'im-

miscé, comme clandestinement, en prime ou en surplus, dans la fonction première de la machine, parfois jusqu'à faire de celle-ci un simple prétexte. L'irruption du plaisir sensible – proprement aïsthésique – constitue déjà un détournement de la fonction. Il incite à se montrer réceptif aux qualités de la "belle mécanique", autres que l'utilité immédiate qui a présidé à sa conception[1]: lignes, matériaux, sons, couleurs, vibrations, etc. C'est cette capacité à réellement percevoir l'objet utilitaire dans son être propre que Bergson appelait déjà de ses vœux dans *La Pensée et le mouvant* (1938), afin de dépasser un simple rapport d'exploitation avec la machine (rapport d'exploitation toujours susceptible de s'inverser, d'ailleurs). En outre, la psychanalyse nous a appris que l'érotique se manifeste dès le détournement de l'acte efficace : lorsqu'elle excède la nécessité pratique, la pulsion de répétition, notamment, devient une recherche du pur plaisir.

Le son tient d'ailleurs un rôle central dans Ré-générer. En premier lieu, la culée du pont, où l'œuvre est installée, agit comme une gigantesque caisse de résonance de béton où se mêlent la rumeur du torrent, en contrebas, et la vibration de la circulation automobile, au-dessus, pour produire un bourdonnement continu, hybride de sons naturels et artificiels. À ce bruit de fond, s'ajoute encore celui des sculptures lorsqu'elles sont mises en mouvement. L'essieu de la sculpture verticale est invisible et son mouvement est parfaitement silencieux, tandis que la sculpture horizontale produit un grincement rocailleux qui envahit tout l'espace. D'effet secondaire lié au fonctionnement d'une machinerie, le son devient ici la production principale du dispositif.

Comme la plupart de ses œuvres, les pièces que Matthieu Pilaud a conçues pour le pont de Saint-Gervais s'apparentent à des machines, mais elles sont dépourvues de fonction. Elles s'apparentent à des ma-

chines par leurs matériaux (essentiellement bois et métal), par leur mode de construction (boulons, vis, mortaises, triangulations, soudures...), par leur mouvement aussi (les sculptures peuvent pivoter sur un axe, horizontal ou vertical). L'artiste en parle d'ailleurs en ces termes : « Ces pièces hybrides aux allures de générateurs d'énergies utopiques [...] ne seront pas sans lien avec les visions poétiques et imaginées que nous pouvons parcourir dans Jules Verne, Léonard de Vinci ou encore Myazaki : une mécanique proche du vocabulaire de forme des engrenages, des turbines, des moulins de triage ou encore des grands générateurs[2] ». On croit en effet y reconnaître des structures mécaniques, des engrenages, des pistons, des tarières, des pales et tout un héritage formel de l'univers industriel. Cet héritage indique aussi une filiation artistique qui court sur tout le XXe siècle, depuis Dada et le futurisme italien jusqu'à Malachi Farrell, Theo Jansen ou Anthony Howe, en passant par Calder, Tinguely, Sarkis, Nicolas Schöffer[3]... Alors qu'il visitait le Salon de la Locomotion Aérienne, à Paris, Marcel Duchamp serait tombé en arrêt devant une hélice d'avion, doutant qu'un artiste soit capable de créer une forme aussi élégante et pure. L'anecdote, aux allures d'illumination, a eu lieu en 1912, soit quelques mois avant la création du premier ready-made, justement un dispositif giratoire : La Roue de bicyclette.

Chez Pilaud, les jeux de formes entrent d'ailleurs parfois en résonance avec des jeux de mots, comme pour l'installation Turbin, en 2016. Trois volumes profilés, composés d'un assemblage complexe de feuilles d'acier inoxydable ajourées, qui ressemblaient à des pointes de foreuse étaient fixés à quelques mètres de hauteur, entre les arbres d'une forêt. L'œuvre ayant été réalisée pour la manifestation « Le vent des forêts », il s'agissait donc de forêts en forêt. Par ailleurs, en langage populaire, le "turbin" désigne le travail et l'étymologie de

ce dernier mot renvoie à un instrument (de torture), le tripalium.

Le travail, sous son aspect physique voire besogneux, est omniprésent dans cet œuvre qui se déploie essentiellement (mais pas seulement) dans la grande dimension et a recours à des techniques d'assemblage et de construction liées à l'artisanat. Menuiserie, ébénisterie, ferronnerie, les techniques employées ressortissent davantage au savoir-faire qu'au faire-faire du programmeur. Comprendons par là que l'artiste ne s'abandonne pas à la relation ancillaire traditionnellement dévolue à la machine. Il ne se déleste pas de la réalisation sur une machine conçue pour cela[4]. Il garde la main. Les sculptures sont réellement manufacturées. Cela exige, d'une part, un apprentissage des techniques nécessaires, un savoir que Pilaud a acquis par l'expérience, sans formation technique académique initiale et qu'il enrichit et complexifie progressivement. D'autre part, cela suppose de se confronter physiquement à des manipulations fastidieuses, à des charges lourdes, à des gestes contraignants. Pilaud mobilise peu les matériaux synthétiques et privilégie essentiellement le bois et le métal, parfois le plâtre. À de rares exceptions, il n'emploie pas de matière plastique[5], de même qu'il n'utilise ni électricité, ni moteur, ni système lumineux. Là encore, ce choix implique deux corollaires : d'une part, le recours à des matériaux naturels et au fait main renvoie à une vision du travail (au sens artistique comme au sens social) en lien avec un idéal d'autonomie. S'en remettre à une machine-outil pour pouvoir accomplir quelque chose, c'est abandonner une compétence et accepter les orientations et les limitations de l'appareil (au sens technique comme au sens politique). À cet égard, il convient de garder à l'esprit que tout outil auquel nous confions la réalisation de nos désirs (c'est vrai d'une machine comme d'un logiciel ou de l'intelligence artificielle) se constitue en dispositif, tel que le définit

Agamben : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants[6] ». Le choix des outils est donc d'abord une question d'émancipation. Pilaud se tient délibérément à l'exact opposé des stratégies – médiatiquement payantes – qui poussent certains artistes à privilégier les collaborations spectaculaires : utilisation de techniques de pointe, matériaux dits intelligents, partenariats avec des laboratoires et institutions scientifiques prestigieux, etc.

D'autre part, le développement de procédés low tech (mais exigeant, de ce fait même, une grande technicité manuelle) révèle un souci écologique. Tout en se montrant très lucide à l'égard du green washing et des effets de mode qui conduisent politiques et médias à se révéler soudainement saisis d'une fiévreuse passion pour la sauvegarde de la planète, le développement durable, le réchauffement climatique et autres mots de passe électoralement payants, Matthieu Pilaud appartient à une génération qui vit la menace écologique comme un fait et une urgence. De la part d'un artiste, la question du matériau est donc tout sauf anecdotique ; c'est par elle que se manifestent les choix premiers[7]. De même, pour apporter de la couleur aux éléments de la troisième sculpture (qui se trouve en extérieur, au-dessus de la pile du pont de Saint-Gervais), plutôt que d'utiliser une peinture acrylique industrielle, Pilaud a adopté une technique ancienne, notamment utilisée pendant des siècles en Suède pour peindre les bardages des maisons. La préparation se fait sur une base de farine et d'eau auxquelles on adjoint un peu de sulfate de fer, un filet d'huile de lin et des pigments naturels. Le résultat est économique, durable, anti-UV, hydrofuge, fongicide et dépourvu de toxicité. Là encore, la technique n'est pas abordée comme un simple moyen pour réaliser l'œuvre, c'en est

un élément fondateur qui participe de façon essentielle à son sens.

Comme à Saint-Gervais, les sculptures monumentales de Matthieu Pilaud sont conçues in situ : sur les falaises troglodytiques de Saint-Pierre Colamine dans le Puy-de-Dôme pour Les Encorbellements (2013), dans le parc de sculptures du Domaine de Kerguéhennec dans le Morbihan pour La Hache et la rose (2014-2015), au Domaine de l'Hortus dans le Languedoc pour Les Observatoires (2015), au Domaine de Saint Ser en Provence pour Mésozoïque (2015), sur l'Île aux Fagots à Amiens pour Réservoir (2016), dans le parc du château de Montherlant dans l'Oise pour Berceau (2017)... Chacun de ces lieux est singulier et porteur d'une histoire, locale et nationale, d'une toponymie, d'un patrimoine bâti et culturel, d'une économie, traditionnelle ou en mutation. Lorsqu'il conçoit ses projets, Pilaud ne cherche pas seulement à produire une belle sculpture qui remplisse le cahier des charges ; il se montre très attentif à tout ce substrat, déposé comme un limon dans le paysage. Si l'on considère le dialogue entre les deux sculptures de la culée du pont de Saint-Gervais – l'une verticale et l'autre horizontale, l'une silencieuse et l'autre sonore –, l'aspect cruciforme devient évident. Sans évoquer nécessairement la symbolique de la croix chrétienne, ce double axe vertical/horizontal renvoie à un chiasme dialectique : une transcendance et une immanence, toutes deux en mouvement. En outre, le mouvement rotatif impulsé aux deux cylindres peut évoquer toutes sortes de moulins, mais aussi les moulins à prière utilisés dans certaines traditions, notamment bouddhique, pour diffuser les paroles sacrées à la manière d'un émetteur spirituel. Un dispositif analogue, mais formellement très différent, avait été réalisé en 2014 par l'artiste, avec son intervention dans la chapelle Sainte Noyale, lors de la manifestation « L'art dans les chapelles ». Deux grosses capsules de bois campaniformes

renfermant un cœur d'acier étaient baptisées Laïka et H.A.M, du nom de la chienne et du chimpanzé envoyés dans l'espace par l'URSS et les USA lors de la conquête spatiale. Dans le catalogue, Kuralaï Abdukhalikova écrivait que « le moteur de H.A.M et Laïka est, dans cette chapelle, peut-être, la foi ; bien que nous avons atteint le ciel et nous n'y avons pas trouvé Dieu[8] ». Le relais ou l'alliance possible entre technique instrumentale et spiritualité n'est pas sans évoquer d'antiques et mystérieux dispositifs, tels que les mégalithes de Stonehenge ou les géoglyphes de Nazca.

De même que Simondon a pu effectuer un rapprochement entre la cartographie des sites des grands projets industriels et techniques et « l'ancien réseau des points-cléfs de l'univers magique[9] », le maillage des œuvres in situ de Pilaud esquisse une topographie géo-artistique chargée. On peut considérer que le point nodal de tout l'œuvre de Matthieu Pilaud se rapporte à la gestion de l'énergie. Dans la nuit du 11 au 12 juillet 1892, un torrent de boue fit soudainement monter le niveau du Bonnant de cinquante mètres, causant de terribles dégâts, emportant l'ancien pont romain et détruisant complètement les thermes de Saint-Gervais : « Cette inondation, causée par la rupture d'une poche d'eau à l'intérieur du glacier de Tête-Rousse était, avec au moins 175 victimes, la plus grande catastrophe naturelle des temps historiques, si l'on excepte l'onde dévastatrice du Léman, en 563, due à l'éboulement de la montagne valaisanne de Tauredunum et la chute du Mont Granier qui, le 29 novembre 1248, aurait fait plus de 5000 morts, en écrasant plusieurs villages, à l'emplacement des Abymes de Myans[10] ». La catastrophe est donc due à une libération brutale de l'eau, accumulée pendant des siècles dans un glacier, comme une explosion d'énergie hydraulique, alors que le fonctionnement normal (si l'on se représente l'écosystème comme une machinerie susceptible de

dérèglements) repose sur un écoulement régulier, voire régulé, au besoin. Concernant la source d'énergie mobilisée pour actionner ses sculptures, nous avons déjà signalé que Pilaud n'utilise jamais de moteur. Comme La roue de bicyclette de Duchamp, ce sont des mécaniques manuelles qui nécessitent l'action physique du visiteur. Plutôt que de déléguer son action à un dispositif technique extérieur, le corps du visiteur est lui-même intégré à la machine comme son élément moteur. Cet aspect soulève encore la responsabilité du visiteur : participer ou non ? Jouer le jeu ? Quel jeu ? Pour quelles fins ? Devant les œuvres de Matthieu Pilaud, le visiteur n'est plus dans la position extérieure du spectateur, ni même du regardeur ; il est propulsé sur la scène et devient acteur (comme il a la liberté de refuser ce rôle). S'il décide d'agir, il mesure alors très concrètement, par son acte, son pouvoir d'être vivant et de citoyen. Il retrouve prise sur les choses. Il s'éprouve comme une force.

[1] Un certain design tend parfois à pousser cette logique à son terme en reléguant la fonction au rang de prétexte rationnel et prend pour visée véritable le plaisir jusqu'alors accessoire lié à la contemplation ou la manipulation d'un objet.

[2] Matthieu Pilaud, extrait de la note d'intention pour le dossier de presse de « Ré-générer. Saint-Gervais Mont-Blanc. Pile-Pont Expo », p. 6.

[3] Parmi les principales expositions sur le thème de la machine, citons « Artist versus machine » (Building Center, Londres, 19 mai-9 juin 1954), « The machine as seen as the end of the mechanical age » (commissariat de Pontus Hultén, MoMA, New York, 27 novembre 1968-9 février 1969), « Les machines célibataires » (commissariat de Harald Szeemann assisté de Jean Clair et François Mathey, Musée des arts décoratifs, Paris, 28 avril-5 juillet 1976), « L'âme au corps » (commissariat de Jean Clair, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 19 octobre 1993-24 janvier 1994), « L'art et la machine » (commissariat de Claudine Cartier et Henry-Claude Cousseau, Musée des Confluences, Lyon, 13 octobre 2015-24 janvier 2016).

[4] Rappelons que le mot « robot » provient du tchèque *robota* qui signifie « travail, corvée, labeur ».

[5] Dans toute la production de l'artiste, seules quelques pièces ont recours au PVC ou au mélaminé : Les Coquilles (2007), Kamen, škare, papier (2011), Mars (2019).

[6] Giorgio Agamben, Qu'est-ce qu'un dispositif ?, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 31.

[7] La simple distinction entre matériaux naturels et matériaux artificiels ne va plus de soi. Pour la première fois en 2006, à Hawaï, des géologues et océanographes ont observé et décrit le *plastiglomé- rat*, un composé sédimentaire de roche basaltique et de plastique. Il s'agit d'un matériau nouveau, hybride, mi-naturel, mi-artificiel, et dont la longévité s'inscrit dans l'échelle géologique. Le *plastiglomé- rat* est considéré comme un marqueur concret de l'"anthro- pocène".

[8] Kuralai Abdukhalikova, « Laïka et H.A.M », L'art dans la chapelles, 23e et 24e éditions, Pontivy, 2014 et 2015.

[9] Gilbert Simondon, Du mode d'existence des ob- jets techniques, Paris, Aubier, 1989, p. 184.

[10] Paul Guichonnet, Direction des Archives Dé- partementales à Annecy. Article republié sur le site de Météo France : <http://pluiesextremes.meteo.fr/france-metropole/Catastrophe-de-Saint-Gervais.html>