

Floriane Pilon - *Matières et correspondances*

Les œuvres au sol s'effritent. Quand elles sont en terre. Menacent de s'envoler quand elles sont de poussière. Des lignes brisées, Floriane Pilon en trace de nombreuses dans l'espace, qu'il soit de murs ou naturel, quand ce n'est pas l'eau et le vent qui le font à sa place. Si bien que, même quand elles sont abstraites, ses formes n'ont jamais la froideur des sculptures minimales. Peut-être parce qu'elles sont tant chargées du flux des matériaux dont elles sont faites, encore vibrantes de la main qui les a faites advenir, porteuses d'histoires qui n'échappent pas au temps qui passe.

En 1973 naissait le mouvement Chipko : des femmes indiennes sacrifiaient leur vie pour sauver leurs arbres sacrés en les étreignant. Cette rébellion marquait le début des luttes écoféministes, reposant sur une mise en rapport de l'exploitation des ressources naturelles et de celles des femmes, et qui n'auront de cesse de se développer, en particulier dans les pays anglo-saxons. Dans l'œuvre de Floriane Pilon, *Ghungroos*, ce ne sont plus leur bras mais des bracelets de grelots (un agrandissement en porcelaine de ceux portés par les danseuses classiques indiennes) qui entourent désormais les arbres de la forêt du parc des volcans, en Auvergne. Ce geste artistique paisible et protecteur émane du désir de ne pas alourdir le paysage, de l'entourer sans cisailer, de le mettre en tension sans l'asphyxier. Aussi de préférer au cadre de représentation habituel moderne (la neutralité du white cube) une intervention in situ, qui convie à la promenade, main dans la main avec le fantôme d'Aranyani, déesse indienne de la forêt et des animaux (qu'on repérait grâce à son bruit de clochette). Cette installation sculpturale qui convoque un temps, une culture et une géographie éloignée, favorise la plongée dans un espace fictionnel, aux allures de rituel païen, de lieu à habiter, où l'art n'est pas séparé de la vie, où le naturel et le manufacturé se mêlent.

Les cinq bracelets sont noués autour de cinq arbres différents. Leurs grelots en porcelaine s'apparentent à des instruments en veille, des prothèses qui alors même qu'elles sont muettes, semblent prêtes à sonoriser les tremblements des arbres, si d'aventures quelque chose leur arrivait. Clairsemés dans la forêt, ces sculptures invitent, au gré du jeu de piste pour les découvrir, à aiguïser nos attentions. Greffées avec douceur, elles entrent en correspondances avec un écosystème vivant. La forêt est l'espace de croissance commune par excellence, affirme l'anthropologue Tim Ingold - la croissance de chaque arbre entrant en relation avec celle d'un autre et de son environnement, fait de pluies, de vents, de lumière. C'est d'ailleurs sous l'égide de cette même « croissance » qu'Ingold place tout acte de fabrication - le fabricant lui-même se tenant au cœur d'un monde de matériaux actifs.

Les cordes, qui nouent les grelots entre eux, s'accordent au « bouquet de fibres » - une expression encore empruntée à Ingold - que constitue chaque arbre, qui par ailleurs contient dans son écorce plusieurs cycles de vie humaine, faisant écho à celle du visiteur. Ces cordes portent l'histoire de leurs propriétés et de leurs usages. Elles sont bel et bien vivantes, issues d'un processus de fabrication particulier. Quand on tresse on fibre, c'est-à-dire on assemble des fibres qui se solidarisent en vertu des forces

contraires de torsions qui leurs sont insufflées, selon un certain rythme. Ce tressage permet de composer une structure par interpénétration plutôt que par fusion. Sa structure, finalisée par des nœuds, rend solidaire des parties qui ne le seraient pas sans cela. Ces bracelets géants sont des fabriques d'ensembles imbriquant des forces multiples. L'artiste crée du sens en faisant tenir ensemble des éléments disparates, mais une tenue qui aurait la qualité d'un radeau Delignien : « *Un radeau, vous savez comment c'est fait : il y a des troncs de bois reliés entre eux de manière assez lâche, si bien que lorsque s'abattent les montagnes d'eau, l'eau passe à travers les troncs écartés (...) Quand les questions s'abattent, nous ne serrons pas les rangs – nous ne joignons pas les troncs – pour constituer une plate-forme concertée. Bien au contraire. Nous ne maintenons du projet que ce qui du projet nous relie. Vous voyez par là l'importance primordiale des liens et du mode d'attache, et de la distance même que les troncs peuvent prendre entre eux. Il faut que le lien soit suffisamment lâche et qu'il ne lâche pas* »¹.

Dans une autre pièce, *Luth 2* (2014), l'équilibre de la forme tient également dans les directions opposées appliquées par la main : deux grandes pièces de bois sont cintrées dans l'espace par quatre rubans et dont l'artiste fait dévier la trajectoire par une pièce métallique, aux airs d'archer, qu'elle coince entre la rambarde et le plafond. Plus que d'exhiber son mutisme, la pièce semble avant tout contenir et retenir une vibration sonore entre les quatre murs de l'espace qui en serait la caisse de résonance.

Cette élaboration de formes en correspondance avec leur environnement se nourrit d'une approche empirique du monde qui fonde en profondeur la pratique de Floriane Pilon. Ses gestes sont irrigués d'un état d'attention permanent, aux variations de flux et aux phénomènes de transformation de la matière, aussi micros soient-ils. L'artiste parle à ce sujet d'« empathie de la matière », qui l'amène à envisager la création comme ce qui initie des rencontres entre les matériaux et observe leur métamorphose. C'est sûrement ce qui a motivé *Mur* (2016), une étendue de débris éclatés au sol de rouleaux de terre crue, roulés préalablement à même les murs. Ou *002* (2014) qui présente un dégradé de poudre blanche, en réalité la poussière déposées au sol de trois temps de ponçage des murs en plâtre adjacents. Dans *PS1130* (2016) c'est un tissu en lin qui est plissé dans un moule en carton, à la façon des méthodes employées par les traditionnels ateliers de plissage Lognon. Le tissu se désagrège dans la cuisson, ne laissant plus que la porcelaine dont il avait été préalablement imbibé retenir le mouvement du pli. Bientôt le motif est voué à disparaître, au gré de la friabilité de l'objet.

« *Chaque geste technique forme une question à laquelle le matériau répond en fonction de sa courbe naturelle. En suivant les matériaux, les praticiens se situent moins dans un rapport d'interaction que dans un rapport de correspondance avec eux. Faire consiste alors en un processus de mise en correspondance : non pas imposer une forme préconçue à une substance matérielle brute, mais dessiner ou délivrer les potentialités immanentes d'un*

¹ Fernand Deligny. *Le Croire et le Craindre*, 1978. Cité dans *Cartes et Lignes d'erre, traces du réseau de Fernand Deligny, 1969-1979*. Editions l'Arachnéen, 2013. p. 11.

monde en devenir. Dans le monde phénoménal, chaque matériau est en devenir, il ouvre un chemin ou une trajectoire dans un dédale de trajectoires. »²

On pourrait qualifier la démarche artistique de Floriane Pilon d'écologique tant elle s'inscrit en harmonie avec les forces et énergies déjà là, qu'elle ne cherche pas à contrarier mais à jouer avec et à ramifier par de nouvelles lignes de continuité. Aussi parce qu'elle prend soin de la totalité de la chaîne de production, depuis le choix et l'isolement de la matière, jusqu'à sa modification et son exposition. Enfin parce qu'elle travaille dans une certaine économie de moyen. Et ce faisant, rejoint des artistes femmes contemporaines telles que Linda Sanchez, qui extrait du paysage des phénomènes de contamination de matériau par la nature. Ici, le prélèvement d'une fine pellicule de sable, qui, comme la goutte d'eau (son autre matériau de prédilection), a la fâcheuse tendance à échapper aux tentatives de fixation. Là, le moulage d'une fente en argile. Ici encore, des dessins d'architectures vernaculaires. Et là enfin, une toile suspendue, trempée de boue, qui se craquèle progressivement. L'œuvre de Floriane Pilon se cristallise à l'endroit du point d'achoppement entre deux éléments : l'eau et le sable par exemple, quand pour *Estran* (2013), elle ponctionne une étendue de sable pliée par les eaux entre deux marées, calant son temps de moulage sur le temps naturel. C'est que, intervenant ainsi entre deux mouvements d'un phénomène céleste sur lequel elle n'a pas de prise, une seule posture lui paraissait tenable : en fabriquer le témoin. Ses sculptures sont l'empreinte et du geste et des phénomènes naturels qu'elles enregistrent et qui les composent en retour. Les traces matérielles qu'elles fabriquent sont moins une manière d'arrêter le temps que d'en dévier le cours.

Au cœur de son œuvre gisent des enjeux classiques de la sculpture. L'ajout et le retrait de la matière d'abord, à la fois vis à vis d'un monde pollué d'objets et de la sculpture dont l'équilibre de la structure tient à l'exactitude des éléments qui la composent. Une pièce en plus une pièce en moins et c'est toute la forme qui s'en trouve affectée. Attentive aux propriétés des matériaux bien sûr aussi, aux rapports de poids et d'échelle, aux entrelacements énergétiques de forces et de flux, on l'a vu, aux analogies entre les formes (de motifs et de sens), à l'engagement du corps dans son œuvre (le sien, celui du spectateur). En ce sens ses installations font également penser à celles de Leonor Antunes qui s'emparent avec délicatesse et précision elle aussi des questions de poids, d'échelles, de proportions, et via l'utilisation de matériaux tels que le laiton, le cuir, le liège, ou le cordage qu'elle travaille à la main, détourne des éléments de l'architecture moderniste pour en défier les idéaux de pureté.

L'affection particulière de Floriane Pilon pour le traitement de la terre n'est pas anodine ; il relève d'une histoire militante. Hugues Jacquet dans son ouvrage *La Terre* rappelle à cet égard la figure militante qu'incarne le céramiste d'art indépendant, née avec la modernité : en réaction à l'industrialisation grandissante et à la rationalisation du travail au XIXe siècle qui touchent notamment les manufactures de porcelaine et de faïence, des « artisans céramistes » continuaient de développer des œuvres singulières ainsi qu'un vocabulaire formel et ornemental indépendant. C'est une scission idéologique du faire qui s'érige à cette époque. Dans les années 1960 les néo artisans se soulèvent

² Tim Ingold, *Faire - Anthropologie archéologie, art et architecture*, ED. Dehors, 2013, p 81.

contre un certain modèle social. Jusqu'à aujourd'hui, le travail de la terre et plus globalement le lien entretenu à la nature relève d'un courant de pensée d'émancipation et d'autonomisation par l'association du matériau naturel et du savoir faire en opposition au modèle dominant de consommation. Et dont Notre Dame des Landes pourrait considéré comme le fer de lance.

En conciliant la main à l'esprit (la main n'étant pas perçue comme le simple prolongement de l'esprit, ni la « mise au service » du mental, mais imprégnée d'une forme d'intelligence propre), Floriane Pilon regagne une pensée extra occidentale qui ne serait pas fondée sur une séparation de la raison de l'intuition. Le faire n'est pas inconscient ; il implique la plus intense des concentrations. Le savoir faire n'est pas encapsulé. Il se laisse enseigner par le monde, par les techniques qui le précèdent et reste dynamique. Contrairement aux actions reproductibles de la machine, le geste de l'artisan confère une valeur de singularité à l'objet, sa trace individuelle et ses imperfections. « Quand on fait une œuvre, on fait un deal avec le hasard. », dit encore Hugues Jacquet, avec qui Floriane Pilon préfère considérer « la formation des choses (...) comme un processus de morphogenèse dans lequel la forme est toujours en émergence et non pas donnée par avance »³.

Ce désir de préserver un certain savoir-faire artisanal est également une manière de se soustraire aux chaînes de production capitaliste. Il ne s'agit pas pour autant pour Floriane Pilon de ne s'intéresser qu'aux techniques ancestrales. Elle approche les nouvelles technologies de la même manière, collaborant avec des fab lab, lieux de production qui ont troqué l'entreprise de services par une émancipation de l'utilisateur, qui invitent à apprendre une technique plutôt qu'à déléguer la réalisation de l'objet, à suivre un travail collaboratif et open source, à aborder la technique de façon démocratique, cherchant à faire converger l'industrie et l'artisanat, la technicité et l'art, les mondes professionnels et amateurs, plutôt qu'à les opposer.

Investir les techniques « dévaluées » de la céramique ou du textile pour leur donner un essor (par défonctionnalisation des objets et élargissement de l'échelle) hors du champ social majoritairement composée de femmes où elles ont été cantonnées, comme, à l'inverse, s'emparer des techniques habituellement attribués aux hommes (le la lutherie, la modélisation 3D), c'est aussi investir des corps de métiers qui ne l'attendent pas et discrètement leur adresser la question du genre. Elle prépare en ce sens un rouleau géant brodé d'une corde naturelle avec lequel elle imprimera sur le sable ses motifs aux allures de trame textile.

Si on peut aisément dire que les installations sculpturales de Floriane Pilon sont vivantes, parce que en relation avec leur environnement, on pourrait ajouter, à y regarder de plus près, qu'elles sont féministes et anticapitalistes.

³ Citation de Hugues Jacquet, *Métiers d'arts et numérique*, INMA (ouvrage collectif qui porte une réflexion sur les incidences des technologies numériques de conception et de fabrication sur des métiers traditionnellement associés au travail manuel et à des savoir-faire anciens.),

Mathilde Villeneuve