

Consistance de la résine de polyester et incidences figuratives

1. Charge anthropologique

La prolifération ahurissante des états substantiels du plastique est liée à l'immense registre des possibilités de synthèse chimique et à la grande diversité des configurations que peuvent déployer les longs enchaînements moléculaires dont il est constitué. On peut affirmer qu'à l'instar du tissu organique le plastique possède une fécondité autant matérielle que protéenne. Du vivant, il conserve un peu en mémoire la vélocité substantielle. La puissance de variabilité de sa composition substantielle est assurément d'un ordre équivalent à celle des formes auxquelles il pourra s'unir¹.

Comme pour tous les plastiques, la fabrication de la résine de polyester est basée sur la synthèse d'hydrocarbures contenus dans le pétrole, qui représente leur ressource première la plus abondante, la moins chère et qui se transforme le plus facilement. Provenant presque uniquement du craquage du pétrole, soit un carburant fossile comme le charbon et le gaz naturel, on peut considérer que la résine de polyester est d'origine pétrolifère, donc fossilifère. C'est un plastique tardif, sa première synthèse datant du début des années 1940.

Bien que l'origine de la résine de polyester demeure surtout animale, les différents états possibles de la ressource première apparaissent fort variés : carburants fossiles liquides (pétrole), durs (charbon) ou gazeux (méthane), gaz de

1. « Le plastique, dont on vient de concentrer les produits dans une exposition, est essentiellement une substance alchimique. » R. Barthes, *op. cit.*, p. 192.

décomposition récents, cadavre ligneux (bois) ou matière vivante en latence (graines). Cette richesse d'états semble déjà préfigurer l'immense potentiel alchimique de la résine de polyester.

La polymérisation de la résine en contexture tridimensionnelle préfigure sa valeur de matériau strictement sculptural. Cette configuration est gage de rigidité, mais est aussi la cause de l'irréversibilité de sa concrétion. La résine ne pourra retrouver la consistance précédant son durcissement. En revanche, l'avantage associé à cette « perte » apparaît comme un majestueux potentiel d'itinérance dans la « transsubstantiation ». Plus précisément, la *transluance*, qui se maintient pendant le passage de l'état liquide à l'état solide, représente un phénomène chimique qui fonde la valeur figurative de la résine comme « matière vide », susceptible d'absorber ou imbiber d'autres matières en les transmutant, des matières que j'appellerai « matières migrantes ».

L'expression *matières plastiques* est devenue d'usage courant au cours des années 1929-1930. La forme plurielle doit évidemment son origine à la multiplicité des états physiques et chimiques des polymères. La perception générale du plastique est depuis les tout débuts associée au simili. Même si la perception générale du plastique comme matériau de substitution est encore largement répandue, la définition conclusive d'un court communiqué sur le plastique, émis dans les années 1990 par le Musée d'art moderne de New York, semble refléter plus justement la consistance du plastique : « *Polymers are the best symbol of our present, a fluid synthesis of complexity*² ». Mais quand Ezio Manzini écrit qu'« aujourd'hui le mot *plastique* prend des valeurs si contradictoires que son ambiguïté lui ôte tout pouvoir évocateur³ », il contredit plus ou moins cette affirmation d'une forte symbolique anthropologique associée au plastique. Il relève plutôt une incidence très critique de son itinérance substantielle, soit celle que le plastique véhicule plus que jamais une indétermination originaire⁴.

De même, dans son ouvrage *Arts plastiques. Archéologie d'une notion*, Dominique Chateau met en évidence une tension idéologique engagée par la plasticité des matières plastiques :

-
2. Voir *Plastics*, The Museum of Modern Art, New York, 1995, <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1995/mutantmaterials/plastics.html>>, consulté le 31 octobre 2012.
 3. E. Manzini, *op. cit.*, p. 32.
 4. « Le nombre des plastiques a considérablement augmenté ; leurs propriétés se sont accrues au-delà de toute attente ; ils se sont combinés sans vergogne aux matériaux les plus disparates ; enfin, libres de toute attache idéologique et culturelle, ils ont pleinement développé leurs facultés de mimétisme et d'adaptation, envahissant bientôt tout le système des objets. C'est à cause, paradoxalement, de ce trop plein de qualités, de cette exubérante présence kaléidoscopique, que les plastiques sont en train de perdre leur identité spécifique. » E. Manzini, *op. cit.*, p. 33.

En même temps, il appert que le triomphe prosaïque des matières plastiques porta un coup à l'aura traditionnelle et moderne de la plastique. La dévaluation de plastique au sens du matériau élastique moderne explique sans doute partiellement la rareté de l'emploi de ce terme dans le vocabulaire esthétique anglo-saxon, et que les Américains, oublieux de Barnes et de Fry, aient généralement négligé de puiser dans le réservoir sémantique de la plasticité, lors même que leur art conquérant (celui de Jackson Pollock, de Willem de Kooning ou de Robert Motherwell, par exemple) puisait, lui, dans le réservoir esthétique de la plasticité⁵.

Véhicule de simili, de simulacre ou de simulation, symbole prédominant d'actualité ou matériau diffus, matériau disgracié, agent de transcendance ou de prosaïsme, la charge de préfiguration du plastique est on ne peut plus volatile, sans distinction. Jeffrey L. Meikle résume ainsi les conséquences culturelles associées à cet état sémantique :

Une dissolution apparente des limites fait que tout semble possible et de relativement peu de valeur. Tout cela paraît très désirable et néanmoins trop facile sans la résistance intraitable des matériaux traditionnels. Prétendre « aimer tout ce qui est faux » révèle une fascination pour le pouvoir de la synthèse. Mais cet aveu trahit aussi la peur que l'ingéniosité superficielle des environnements artificiels ne masque un profond épuisement culturel. Accomplir nos rêves devient toujours plus facile à mesure que nous profitons des déformations et des extrapolations de la synthèse, tant chimique qu'électronique. Les couches proliférantes de choses et d'images signifient sans nul doute une expansion formidable de la liberté créatrice. Mais elles révèlent peut-être aussi un manque, frustrant en définitive, caché dans l'étoffe protectrice de la nature⁶.

Comme il semble plus que probable que la prolifération des nouveaux états de la matière fabriquée est un phénomène qui ne pourra que s'accroître, une des questions que pose maintenant l'utilisation figurative du plastique est de savoir si l'étendue démesurée des *métahylloses* et métamorphoses qu'il rend accessible de même que les profondes contradictions qui lui sont associées peuvent être appréhendées comme de nouvelles contraintes « intraitables » permettant de produire de la valeur.

Suivant ces conditions, si l'on considère plus particulièrement la pratique sculpturale, et encore plus spécialement la pratique résineuse, on peut se demander si la seule création d'une matière pourrait constituer un achèvement

5. D. Chateau, *Arts plastiques. Archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art », 1999, p. 220-221.

6. J. L. Meikle, « De l'immatérialité virtuelle : plastiques et plasticité au xx^e siècle », dans C. Malabou (dir.), *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, 2000, p. 169.

figuratif. Sans présence d'un projet de forme, quelles résistances rencontreraient les itinéraires ou manœuvres de création expressive d'une matière-figure, d'une matière-paysage, d'une *matériure* ?

Il est difficile d'ignorer que l'élaboration d'une réponse à un tel questionnement ne peut être réalisée sans un profond changement des habitudes de création acquises. Une première résistance se situant assurément dans la peur que le fait de laisser la matière libre de sa forme ne mène à un « affaiblissement culturel », nous qui sommes si habitués à lui donner la forme de nos besoins. Une perspective qui apparaît toutefois moins menaçante, étrangère, si l'on considère l'accession progressive de la matière fabriquée à une existence unique et éphémère⁷. L'artiste créateur de matière pourra déjà trouver ici deux propriétés de l'œuvre d'art, une familière, soit l'unique, et une autre, plus récente, soit la mobilité. Mais cela n'exclura pas une des conditions premières d'une pratique figurative de la composition matérielle, qui est de devoir accepter le dégageant de la viscosité de la matière comme condition prédominante de la production d'un événement matériel⁸.

La démarche peut être très attirante au premier abord, parce qu'il s'agit d'œuvrer avec un minimum de prémisses, mais elle peut devenir très compromettante parce qu'elle exige une forme de soumission qui nous renvoie crûment à nous-mêmes : Pourquoi tel geste ? Pourquoi tel mélange ? Des questions qui peuvent très bien n'avoir aucune réponse, aucune justification esthétique ou idéologique particulière. Un silence qui charge encore plus une démarche déjà très imposante étant donné que, face à la faillite écologique, il apparaît urgent et inévitable de reconsidérer notre rapport à la matière.

Pour ce « projet critique », la résine de polyester représente évidemment une sorte de modèle plastique. Même s'il existe actuellement une forte tendance à entraîner ce matériau dans des itinéraires substantiels dont les états terminaux s'accomplissent dans l'hyperréalisme, le mimétisme ou le plus-vrai-que-vrai⁹, ces états ne demeurent qu'un ordre de finalités préfigurées par la résine. L'effet

7. Voir la note 5 de l'avant-propos.

8. « Que nous enseigne cette première approche du matériau ? D'abord, que la *plasticité* ne saurait se réduire à la canonique passivité de madame Matière sous les coups de boutoir – et la frappe des sceaux – que lui imposerait sempiternellement monsieur Forme. La réalité du matériau s'avère beaucoup plus inquiétante : c'est qu'il possède une *viscosité*, une sorte d'*activité* ou de puissance intrinsèque, qui est une puissance de métamorphisme, de polymorphisme, d'insensibilité à la contradiction (notamment à la contradiction abstraite entre *forme* et *informe*). Sartre, à propos du visqueux, énonce fort bien en quoi cette activité, cette "sorte de vie", ne pouvait être symbolisée que comme une antivaleur. » G. Didi-Huberman, « Morceaux de cire », *op. cit.*, p. 63.

9. Voir *plus-vrai-que-vrai résineux* dans le glossaire (proposition de l'auteur).

de réalisme déjà mentionné pourrait expliquer le phénomène. La singulière aptitude de la composition résineuse de produire aussi facilement, et dans un registre aussi large, un mimétisme matériel d'une précision inconnue jusqu'à maintenant représente une opportunité évidente.

Une telle restriction n'est peut-être aussi que l'effet d'une conjoncture sociofigurative temporaire, ou bien, ce qui est plus provocant et engageant, résulte-t-elle d'une forme de sidération expressive que provoquerait un matériau sculptural qui maintiendrait son intégrité en feignant la soumission. Une substance qui, sous couvert d'un état de matériau, se fidéliserait comme matière.

Par définition, le plastique est plastique et, en présence de l'exceptionnelle permissivité de sa plasticité, les savoir-faire semblent avoir été majoritairement déterminés par la programmation des manœuvres et un contrôle technique conséquent : le matériau est déplacé en fonction de formes et de rendus prémédités. L'utilisation artistique de la résine de polyester n'échappe pas à ce phénomène. En regard de l'ensemble des manifestations artistiques connues fondées sur sa manœuvre, la soumission du matériau à un dessein formel bien précis semble surtout avoir été privilégiée. Si l'on considère qu'à leur état initial le plus usuel les deux types de résines de polyester les plus fréquemment employées, soit la résine de polyester de coulée et la résine de polyester pour stratification, dégagent une forte sensualité, cet état de fait peut paraître un peu surprenant. Ces résines offrent une consistance de sirop poisseux et très odorant (l'odeur disparaît complètement après la fige) qui se singularise par une incomparable puissance d'imprégnation : la résine peut absorber absolument ou imbiber absolument¹⁰. Développer un rapport dialogique ouvert avec l'*imprégnance* de cette matière apparaît comme une évidence.

En pratique artistique, on peut remarquer que la résine révèle souvent sa présence à travers des utilisations secondaires, occasionnelles ou opportunistes, mais moins fréquemment par sa prédominance au sein d'une pratique individuelle. Les plus spectaculaires de ces pratiques spécialisées se démarquent surtout par l'exécution d'un saisissant hyperréalisme sculptural mimant le vivant, surtout le corps humain. La présence de ce phénomène a eu comme conséquence le fait que la résine est souvent considérée comme un matériau préfigurant le plus-vrai-que-vrai sculptural, alors qu'il s'agit d'un matériau « orphelin », d'un matériau de grande déambulation *métahylique*.

10. Mentionnons que la résine de polyuréthane peut soutenir une large gamme d'états plastiques : mousse rigide ou flexible, masse molle et transparente, masse dure et transparente, mais son potentiel d'imprégnation est plus capricieux et ne s'avère pas aussi « amical » que celui de la résine de polyester.

De l'habituelle relation d'enrichissement entre l'imaginaire et la plasticité d'un matériau, la résine n'offre qu'une version très diminuée. Sa singulière vélocité substantielle tendrait plutôt à isoler le créateur en un soliloque pouvant facilement provoquer un « cauchemar » d'intentions¹¹. Dans ces conditions, il apparaît presque « légitime » d'opter pour la référence mimétique afin de circonscrire un tant soit peu cette « autonomie visqueuse » de la matière, sans oublier que, comme il a été mentionné plus haut, la résine propose spontanément un effet de réalisme, ce qui rend la démarche d'autant plus cohérente.

Parmi les productions artistiques les plus connues, seules les manipulations brutes d'Eva Hess apparaissent en évidence chercher à libérer la matière résineuse de l'emprise du *disegno*. On doit cependant reconnaître que cette manière, abruptement écourtée par la mort prématurée de l'artiste, ne s'est pas perpétuée, prolongée ou étendue à d'autres pratiques. Cette situation pourrait avoir été occasionnée par un phénomène de singularisation marquée des pratiques contemporaines. Mais la grande difficulté de trouver une manière de laisser l'événement matériel donner un sens à l'« abandon » figuratif d'un matériau à lui-même est un facteur beaucoup plus probable. Il semble que les conditions favorisant un tel passage esthétique ne sont pas encore suffisamment prégnantes ou réunies, ou tout simplement que ce dépassement relève de l'utopie : comment envisager en pratique que la viscosité résineuse est une contrainte positive, qu'elle est l'indice d'une grande « puissance intrinsèque » qui ne pourra vraiment s'actualiser qu'à distance d'auteur ?

11. « Les sculptures sont à la fois agressives et défensives. Elles offrent, de l'intérieur même du système qui secoue nos croyances, les outils pour s'en forger de nouvelles. Ces quintaines bien particulières, résidentes frontalières, vivent à la bordure de plusieurs réalités. Le malaise du faux persiste un instant. Le vrai et le faux se trouvent évacués de ce système rétroactif. Une recherche qui modifie les modalités de son fonctionnement en accord avec les résultats obtenus par ce dernier ne peut plus s'exprimer sur le mode de la confrontation. La résine est un lieu de rencontre équivoque. Sa présence invalide la notion même de présence, donc de vérité. Ou plutôt, elle gomme le besoin de faire appel à ce genre de notion. Le rapport avec les œuvres est en cela très *affectant*. Il découle de la reconnaissance difficile de l'équation entre le comportement de la matière et la posture mentale du sujet confronté. Découvrir l'œuvre est admettre qu'il n'existe pas d'espace substantiel, homogène. Mais plutôt que toute existence est l'expression d'un conflit entre l'effet érosif, dégradant de la durée, et un principe abstrait de permanence. Une genèse qui assure la stabilité de la forme (être ou chose) dans une certaine portion de l'espace et pour un certain laps de temps. » M. Perron, *Laurent Pilon. La matière grise*, Montréal, Galerie Christiane Chassay, 1989, p. 2 (voir figure 170).

Le texte de Georges Didi-Huberman *Morceaux de cire* pourrait apporter des éléments de réponse. Le texte débute par l'explicitation de l'*a priori* occidental de la primauté de la forme sur la matière¹². Un passage en particulier ne permet plus de doute quant à la filiation entre la cire et le plastique, mais cette fois en l'état de résine thermodurcissable :

Hommes de métiers ou historiens, tous insistent sur l'aptitude native de la cire, comme matériau « plastique » à servir l'immémoriale passion des humains pour fabriquer ces « choses qui ressemblent » que l'on nomme des images. Non seulement la ductilité du matériau permet le rendu des moindres détails, mais encore ses qualités texturales permettent – par incorporation de colorants ou de charges minérales adéquates – d'imiter la chair comme le bronze, l'albâtre comme le plomb.

En citant Thelma Newman, qui reconnaissait 23 qualités physiques ambivalentes à la cire, Didi-Huberman qualifie ainsi la plasticité cireuse :

Elle « consisterait » donc, cette plasticité (de la cire), en un *paradoxe de la consistance*, lié bien entendu au fait que, liquide, pâteuse ou solide – voire cassante –, la cire pour tout un chacun reste la cire, sans qu'on ne puisse jamais décider de son état « premier » ou « principal ». [...] Le « paradoxe de consistance » que la cire impose par sa plasticité peut donc se comprendre comme la possibilité – fatalement inquiétante – d'un *va-et-vient de la ressemblance et de l'informe*. Un va-et-vient lié non plus au monde du *disegno* – le dessin, le dessein – et de l'*idea*, mais aux propriétés intrinsèques du matériau. Regarder « vivre » un morceau de cire oblige très vite à soupçonner, dans les hiérarchies traditionnelles de la forme et de la matière, quelque chose comme un mouvement de censure¹³.

Et comme substance, la cire transcende ses états et ses formes :

L'objet de cire – dans le processus de sa fabrication comme dans la phénoménologie de sa connaissance approchée – présente bien cette étrange composition de plasticité et de viscosité qui le rend « partout fuyant et partout semblable », qui l'instaure comme « instabilité figée » et comme « substance entre deux états » [...] bref, un « anéantissement qui s'arrête à mi-chemin ». [...] Voilà pourquoi elle (la cire) peut être un matériau « qui me retient et qui me compromet », un *matériau-piège* « dont toutes les propriétés s'animent et se retourneraient contre moi »¹⁴.

12. « Cette « philosophie spontanée » est l'élément dans lequel la discipline elle-même (l'histoire de l'art) s'est, depuis Vasari, historiquement constituée. Que dit-elle ? Que la matière est « sujette » à la forme, c'est-à-dire à l'idée, qu'elle offre le réceptacle plus ou moins indéterminé du *disegno*, selon les expressions fameuses de Vasari. » G. Didi-Huberman, « Morceaux de cire », *op. cit.*, p. 54.

13. *Ibid.*, p. 59-60.

14. *Ibid.*, p. 62.

Considérant le phénomène actuel de la prolifération des états de la matière fabriquée, il est légitime de se demander si la viscosité matérielle est toujours aussi dramatiquement menaçante¹⁵, si cette menace n'est pas en train de s'estomper au contact (familiarisation) de cette nouvelle réalité. Ou bien est-elle toujours présente, mais dissimulée dans un processus de transfert dans l'état même du registre des matières? Un registre qui serait lui-même en train de devenir « visqueux » par sa fulgurante croissance. Ce qui serait alors menaçant ne serait plus un paradoxe de consistance, mais une explosion du nombre des états de mixité matérielle par laquelle la Matière perd en autonomie (sa pluralité) et gagne en anonymat (sa singularité).

2. Consistance

La principale charge de préfiguration que les consistances résineuses et cireuses partagent est une indétermination matérielle. Formes et langages pourraient bien n'être finalement que des prétextes à l'expression de leur mobilité substantielle. Mais, en différence, si la réversibilité des états matériels cireux est gage de transcendance, la cire étant une matière hôte qui « convie » ce qu'elle mélange, la résine doit sa viscosité à son identité paradoxale de substance à la fois concave (*imprégnance* et *translucance*) et convexe (odeur, gluance et dureté). Véloce et prédatrice, elle engloutit ce qu'elle imprègne et le méduse dans sa fige irréversible. Virtualité et affût matériels particularisent l'état vierge de la résine de polyester. C'est une matrice « phagocytaire ». Les manifestations figuratives de la cire se sont surtout maintenues dans un registre ne dépassant que rarement la translucidité diaphane¹⁶, alors que la transparence résineuse a fréquemment été utilisée comme qualité première. La concavité corporelle de la résine est un creuset alchimique où les matières

15. « Le visqueux apparaît comme un liquide vu dans un cauchemar et dont toutes les propriétés s'animent d'une sorte de vie et se retourneraient contre moi. [...] Il y a, dans l'appréhension même du visqueux, substance collante, compromettante et sans équilibre, comme la hantise d'une métamorphose. Toucher du visqueux, c'est risquer de se diluer en viscosité. [...] L'horreur du visqueux, c'est l'horreur que le temps ne devienne visqueux, que la facticité ne progresse continûment et insensiblement [...] comme symbole d'une antivaleur, c'est-à-dire d'un type d'être non réalisé, mais menaçant, qui va hanter perpétuellement la conscience comme le danger constant qu'elle fuit. » J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 652-657. Citation empruntée à G. Didi-Huberman, « Morceaux de cire », *op. cit.*, p. 62.

16. Un usage figuratif accompli du diaphane cireux a été exécuté en un rare geste par Medardo Rosso : le film de cire translucide qui recouvrait certains de ses visages en plâtre, se conjugait d'une manière remarquable avec la blancheur mate et quasi spirituelle du plâtre l'animant juste suffisamment pour amorcer l'effet d'une incarnation, d'une *fantomaticité à deux visages*.

migrantes sont physiquement fixées, mais, figurativement, elles sont suspendues dans l'apesanteur du vide d'une substance semi-immatérielle, *transluante*. Un état de la matière qui transmet irrémédiablement sa valeur d'immatérialité aux autres matières que la résine mélange ou qui s'en imbivent. Il sera aussi difficile aux matières migrantes d'échapper à la détermination d'une matrice de résine liquide qu'il est aisé qu'elles s'y engoutissent absolument. Les états de composition matérielle que fige la résine de polyester ne sont pas des états en latence au sens d'une précarité substantielle, comme pour la cire, mais ils sont des états suspendus, limbiques, confinés en permanence dans une masse obscure.

Si l'on reprend l'exemple banal de l'inclusion d'un objet dans une masse – ou un volume – de résine transparente, visuellement la forme de l'objet n'a pas changé, mais la relation hylémorphique où s'inscrit cette forme s'est, par contre, passablement complexifiée. Comme l'intégrité de l'objet a été maintenue pendant l'inclusion, sa forme est toujours positive. Toutefois, si l'on accepte le principe que la forme est une pellicule *inframince*¹⁷ située en surface de la matière¹⁸ – elle adhère directement aussi à la résine –, elle devient aussi une forme empreinte, donc aussi une forme négative. À la fois positive et négative, on peut assumer que la condition formelle d'un objet inclus dans la résine est paradoxale¹⁹. Il en va de même pour tout objet inclus dans une masse de matière, à la différence qu'avec une matière *transluante* ce paradoxe est visuellement perceptible. L'objet est toujours objet, mais il est à la fois une image de lui-même et une empreinte de lui-même (figure 10). L'accentuation de l'« état de forme » d'un objet est à la base de la fascination exercée par ces inclusions.

Cette déstabilisation de la relation hylémorphique pose plus largement la question du statut réel de la forme formée en résine. Quelle relation la forme entretient-elle avec la résine ? Suivant l'*effet ambre*, la polymérisation résineuse génère la figuration d'une compression temporelle. Comment une telle action chimique influence-t-elle le rôle tenu par la forme, et même par la couleur, dans la relation hylémorphique résineuse ?

17. Voir *inframince* dans le glossaire.

18. « C'est par la propriété d'envelopper que la forme semble être le lieu : en effet, les extrémités de ce qui enveloppe et de ce qui est enveloppé sont les mêmes. Assurément donc, ce sont là deux limites, mais non du même être ; la forme est de la chose, le lieu du corps enveloppant. » Aristote, *Physique*, IV, 4, 221b, 10-14, cité par S. Margel, « Au lieu de profondeur », dans C. Malabou (dir.), *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, 2000, p. 251-252.

19. « Or, l'empreinte est bien ce système : *forme* et *contre-forme* réunies en un même dispositif opératoire de morphogenèse. » G. Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 39.