

LA MATIÈRE INQUIÈTE

(Plasticité, viscosité, étrangeté)

[Georges Didi-Huberman](#)

Éditions Léo Scheer | « Lignes »

2000/1 n° 1 | pages 206 à 223

ISSN 0988-5226

ISBN 291417201X

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-lignes1-2000-1-page-206.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Léo Scheer.

© Éditions Léo Scheer. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

LA MATIÈRE INQUIÈTE
(Plasticité, viscosité, étrangeté)

« Voir est une action à distance. Et chacun des arts utilise un appareil de projection qui éloigne les choses et les transfigure. Sur son écran magique, nous les contemplons déracinées, hôtes d'un astre inabordable, et absolument éloignées. Quand cette déréalisation est absente, nous sommes en proie à une hésitation fatale : nous ne savons pas si nous devons vivre les choses ou les contempler.

« Devant les statues de cire, nous avons tous éprouvé un malaise particulier. Celui-ci vient de l'équivoque immédiate qui les habite et nous empêche d'adopter en leur présence une attitude claire et stable. Quand nous les considérons comme des êtres vivants, elles se moquent de nous en nous révélant leur secret cadavérique de poupées, et quand nous les considérons comme des fictions, elles semblent vibrer de colère. Il est impossible de les réduire à la catégorie de simples objets. En les regardant, nous sommes effrayés parce que nous soupçon-nous que ce sont elles qui nous regardent. Et nous finissons par ressentir du dégoût pour ce type de cadavre de location¹. »

1. J. Ortega y Gasset, « La déshumanisation de l'art » (1925), trad. M.-P. Gil, *Conférence*, n° 5, 1997, p. 227-228.

Les images se jouent de nous et nous inquiètent de multiples façons. L'une d'elles, récurrente, trop familière pour ne pas produire quelques étrangetés, concerne la ressemblance. C'est un motif très fréquent dans la littérature artistique – mais, il faut le souligner, beaucoup plus exceptionnel dans l'expérience concrète – que l'image ressemblante peut nous abuser, nous faire prendre pour « réel » ce qui n'était que représentation. Cette expérience rare s'accompagne d'un paradoxe de langage : on parlera volontiers, devant l'image ressemblante, de sa *forme* « vraie », forme si « exacte » qu'elle aura été capable d'induire notre perception en erreur. Si, dans le mensonge que manifeste toute illusion mimétique, la forme est reconnue, voire admirée, pour sa véracité, où donc se situera l'élément de tromperie, où donc s'incarnera la *négativité du ressemblant*? Dans la matière, bien sûr. Une illusion mimétique présente une forme « vraie » sous les oripeaux d'une *matière* « fausse ». C'est la matière qui nous ment d'abord, qui nous abuse. J'entre au musée Grévin, je me penche vers le gardien pour lui demander mon chemin, enfin je m'aperçois du subterfuge : c'était bien la forme « vraie » d'un gardien de musée, mais ce n'était pas sa « vraie » matière. Qu'est-ce donc qui m'a trompé, si ce n'est la cire ?

Prenons ce paradoxe – fût-il encore incomplètement formulé – comme point de départ pour évoquer la position, *clivée* me semble-t-il, de l'historien de l'art face aux problèmes, toujours fondamentaux, que lui pose la matière. D'un côté, la matière relève d'un ordre d'évidence concrète et immédiate : c'est l'évidence du matériau dans lequel toute œuvre d'art se fabrique, par lequel toute œuvre d'art se caractérise d'abord. On ne saurait imaginer une notice de catalogue sans l'indication du matériau (de quoi est-ce fait ?) à côté de celles du nom propre (par qui est-ce fait ?), de la date (quand cela fut-il fait ?) et du titre ou « sujet » de l'œuvre (qu'est-ce que cela représente ?). On ne dit pas simplement, dans les catalogues, « tableau », mais « huile sur toile » – ou « tempéra sur bois » –, à savoir l'indication abrupte de deux matériaux adhérents l'un à l'autre. Aucun historien de l'art, je pense, ne pensera se soustraire à un tel ordre d'évidence : l'objet d'art, objet de *technè*, est

impensable hors des conditions *techniques* de sa production. Or, celles-ci dépendent en premier lieu du choix d'un matériau à œuvrer.

Une fois formulées ces évidences concrètes, une fois reconnue la position nécessaire du matériau dans la définition de tout objet d'art, que se passe-t-il dans le discours interprétatif pour que soit problématisée, questionnée, articulée la puissance même, la valeur opératoire du matériau ? Pas grand-chose, en général. C'est que l'évidence concrète reçoit par avance le démenti d'une *philosophie spontanée* où l'historien s'est formé sans même avoir à le reconnaître clairement : philosophie dans l'élément duquel la discipline elle-même s'est historiquement constituée². Que dit cette « philosophie spontanée » ? 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 Vasari³. Qu'elle est un simple véhicule de l'« idéal » de beauté, tel qu'en parla Winckelmann à propos de l'art antique⁴. Plus près de nous, les *Principes fondamentaux* de Wölfflin auront énoncé la question du style à travers celle du *pur « sentiment de la forme », qualifié encore d'« idéal formel »*. Et Panofsky nous aura synthétiquement conté les vicissitudes de la notion d'« art » à travers celles, fort intimidantes, de *l'Idée*⁶.

Le grand iconologue – dont l'un des mérites fut que sa philosophie n'était pas du tout « spontanée », mais mûrement réfléchi et assumée – ne cachait pas que l'ancienne théorie de l'art devait être comprise selon lui comme une simple extension de problèmes platoniciens :

2. Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 9-168.

3. G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550-1568), trad. dirigée par A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1987, I, p. 119 et 149. Cf. G. Didi-Huberman, « L'image-matière. Poussière, ordure, saleté, sculpture au XVIIe siècle », *L'Inactuel*, n° 5, 1996, p. 63-81.

4. Cf. J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens* (1764), trad. M. Huber et H. Jansen, Paris, Jansen, 1794, I, p. 342-413.

5. H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne* (1915), trad. C. et M. Raymond, Paris, Gallimard, 1966, p. 6 et 9.

6. E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1924), trad. H. Joly, Paris, Gallimard, 1983.

« C'est Platon qui a conféré au sens et à la valeur métaphysique de la Beauté des fondements universels, et dont la théorie des Idées a pris pour l'esthétique des arts plastiques une signification toujours croissante⁷. » Or, cette « esthétique des arts plastiques » – faut-il encore le souligner ? – ne constitue en rien un domaine séparé de la discipline historique en tant que telle. Elle ne forme pas une « théorie » à part, un ensemble de jugements intemporels dont la « pratique » de l'histoire (qui, elle, traiterait de faits objectifs et d'événements contextualisés) pourrait se passer. La pratique nommée « histoire de l'art » ne va pas sans une double position philosophique, qu'elle soit sue ou insue : une position philosophique sur l'histoire, une position philosophique sur l'art. Ce sont, notamment, des *présupposés philosophiques* qui ont créé l'évidence et la prééminence, dans nos catalogues d'histoire de l'art, de questions telles que : par qui est-ce fait ? quand cela fut-il fait ? qu'est-ce que cela représente ?

Sans doute Panofsky avait-il historiquement raison de souligner le caractère de *matrice d'intelligibilité* qu'a pu prendre, au long des siècles, le platonisme – « *métaphysique de la Beauté* » et « *théorie des Idées* », comme il dit – dans le développement de l'« *esthétique des arts plastiques* ». Mais nous pouvons également nous interroger sur ce qu'un tel présupposé philosophique entraîne quant au problème qui nous intéresse ici, le problème de la matière. Disons, abruptement, que les deux grandes polarités philosophiques de la tradition, les polarités *matière/forme* et *matière/esprit*, ont fini, à l'autre bout de la chaîne – c'est-à-dire dans nos actuels catalogues d'histoire de l'art – par rendre la question « de quoi est-ce fait ? » subsidiaire, mal posée, évitée, voire ignorée ou censurée. On pourrait presque comprendre toute la situation en s'apercevant que la polarité *matière/forme* (omniprésente chez Platon, reformulée par Aristote, reconduite par la scolastique et restaurée dans le kantisme) a finalement permis, en histoire de l'art, la constitution d'une *stylistique* : à savoir l'idée de « familles de formes »

7. *Ibid.*, p. 17.

communes à une époque et, donc, indépendantes de leurs matériaux d'inscription. Tandis que la polarité *matière/esprit* (omniprésente chez Platon, reformulée par Descartes, restaurée dans le kantisme) permettait la constitution d'une *iconologie* de la « forme symbolique ». Dans tous les cas, la matière demeure « seconde », « en puissance » ou bien « indéterminée ». Proche en cela du non-être, du désordre et de la dissémination. Toujours en attente d'une « forme » qui la rédimera, qui seule l'autorisera à comparaître dignement. Au pire elle sera l'*informe* – une insurrection contre la forme –, au mieux elle sera une instance de *passivité*, de sujétion à la forme.

Lorsque nous parlons des « arts plastiques », nous supposons implicitement, étymologiquement, que les arts visuels ne vont pas sans cette passivité que la matière offre à l'action des formes. « Arts plastiques », cela veut d'abord dire *plasticité du matériau* : cela veut dire que la matière ne résiste pas aux formes, qu'elle est ductile, malléable, modelable, corvéable à loisir. Bref, qu'elle s'offre humblement à la possibilité d'être ouverte, œuvrée, ouvragée, mise en forme.

Mais, parlons de la *cire* : il est toujours impropre de réfléchir sur « la matière » en général⁸. Pourquoi la cire ? D'abord parce qu'elle est le matériau ductile, le matériau plastique par excellence. Avec un morceau de cire dans la main, la très vieille et très philosophique question du rapport entre forme et matière – voire celle du rapport entre esprit et matière – prend une consistance et une sorte de chaleur très palpables. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si quelques moments majeurs dans l'histoire de ces questions ont été marqués par la nécessité d'un appel soudain au paradigme de la cire, et d'abord chez Platon : c'est la cire originaire que le démiurge pourra modeler à l'instar de l'argile⁹ ;

8. C'est ce que Georges Bataille caractérisait comme « idéalisme de la matière », une position philosophique particulièrement stupide à ses yeux. Cf. G. Bataille, « Matérialisme », *Documents*, n° 3, 1929, p. 170, que j'ai commenté dans *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 268-280.

9. Cf. L. Brisson, *Le Même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 54.

c'est la cire native et « tendre » à quoi l'enfant nouveau-né est comparé, dans *Les Lois*, et que sa mère « ébauchera » avant que la Cité ne le « forme » tout à fait¹⁰; c'est la cire, plus dangereuse, du désir sous les « caresses » duquel « *les cœurs de ceux-là mêmes qui se croient austères* » en arrivent presque à se liquéfier¹¹; c'est, surtout, la cire de la mémoire qui apparaît dans le *Théétète* au titre d'une hypothèse – « *suppose donc, pour le besoin de l'argument, qu'il y ait en nos âmes une cire imprégnable*¹²... » On sait le destin de cette métaphore chez Aristote : la mémoire ayant pour objet la chose vue à travers l'image, c'est l'empreinte dans la cire qui jouera désormais comme modèle opératoire de la sensation elle-même :

« [La sensation produit] *une sorte d'empreinte, à la façon dont on scelle avec un cachet. C'est ce qui explique pourquoi aucun acte de mémoire ne peut se former chez les personnes dont l'esprit se trouve dans un état de grande agitation causé par la passion ou par l'âge : c'est comme si le cachet venait s'appliquer à de l'eau courante. Chez d'autres personnes, en raison de leur état d'usure (comme cela arrive pour les antiques constructions), et en raison de la dureté du sujet qui reçoit la modification, l'empreinte ne peut s'y fixer. Telle est précisément la raison pour laquelle les très jeunes gens et les vieillards manquent de mémoire : c'est qu'ils sont dans un flux continu, les uns du fait de leur croissance, les autres du fait de leur déchéance progressive. Il en est de même pour ceux qui ont l'esprit trop rapide et pour ceux qui ont l'esprit trop lent : les uns comme les autres ont, de toute évidence, une mauvaise mémoire. Pour les premiers, leur état d'humidité dépasse la juste*

10. Platon, *Les Lois*, VII, 789e, éd. et trad. E. des Places, *Œuvres complètes*, XII-1, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 13.

11. *Ibid.*, I, 633d, éd. et trad. E. des Places, *Œuvres complètes*, XI-1, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 13-14.

12. *Id.*, *Théétète*, 191c-d, éd. et trad. A. Diès, *Œuvres complètes*, VIII-1, Paris, Les Belles Lettres, 1926, p. 232. Passage commenté par V. Goldschmidt, *Les Dialogues de Platon. Structure et méthode dialectique*, Paris, PUF, 1947, p. 85-87. Avant de la quitter, Platon développera l'image de la cire pure ou impure, humide ou sèche, etc. Cf. *ibid.*, 192a-195a, p. 233-237.

mesure, et pour les autres, c'est leur sécheresse qui est excessive. Il en résulte que, dans un cas l'image ne persiste pas dans l'âme, et, dans l'autre, ne s'y imprime pas du tout¹³. »

Une imagination matérielle de la cire se met ici en place pour une très longue durée. Elle culminera avec l'analyse cartésienne du morceau de cire, destinée à illustrer la distinction de la matière avec l'esprit¹⁴, puis avec le modèle freudien du « *bloc-notes magique*¹⁵ » qui aura, lui, contribué au renversement critique de tout ce genre de distinctions. Retenons, dans le passage d'Aristote, ce paradoxe que le développement de l'image matérielle aura fini par contredire, au moins en partie, les raisons conceptuelles qu'elle était censée servir : au départ, Aristote évoquait le processus matériel de l'empreinte dans la cire pour entériner une psychologie des pures « *formes sensibles* ». C'est ce qu'il dit clairement dans son traité *De l'âme* : « *D'une façon générale, pour toute sensation, il faut comprendre que le sens [organe ou faculté] est le réceptacle des formes sensibles sans la matière, comme la cire reçoit l'empreinte de l'anneau sans le fer ni l'or, et reçoit le sceau d'or ou d'airain, mais non en tant qu'or ou airain*¹⁶. »

« *Formes sensibles sans la matière* » ? Sans le fer, l'or et l'airain, certes : sans les matériaux durs, ces matériaux de la frappe sur lesquels le sceau est gravé en négatif. Mais la cire, elle, fait bien corps, dans ce modèle, avec les « *formes sensibles* » : matériau mou, ductile, matériau dans l'épaisseur duquel le sceau se forme en positif. En même temps, le passage d'Aristote sur la mémoire et la sensation montre combien le *développement de l'image matérielle* relève d'une extraordinaire attention

13. Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, 450a-b, trad. J. Tricot, *Parva naturalia*, Paris, Vrin, 1951, p. 60-61.

14. Cf. R. Descartes, *Méditations* (1641-1642), *Œuvres complètes*, éd. C. Adam et P. Tannery, Paris, Vrin-CNRS, 1964 (nouvelle éd.), VII, p. 23-34 (texte latin) et IX-1, p. 18-26 (traduction française).

15. Cf. S. Freud, « Note sur le "bloc-notes magique" » (1925), trad. dirigée par J. Laplanche, *Résultats, idées et problèmes, II. 1921-1938*, Paris, PUF, 1985, p. 119-124.

16. Aristote, *De l'âme*, 424a, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1972 (éd. revue), p. 139.

théorique aux problèmes de substrat ou, mieux, de subjectile : sur un matériau fluent, trop rapide, trop « jeune », trop humide, la forme ne *prendra pas*, « *comme si le cachet venait s'appliquer à de l'eau courante* ». Sur un matériau pétrifié, trop « vieux » ou trop sec, la forme ne *prendra pas non plus*, mais pour des raisons symétriques. Comme d'habitude, Aristote aura posé, dans le mouvement même de ses exemples, la question cruciale.

Il s'agit bien d'une question de *plasticité* : pour qu'une *forme prenne* – pour qu'en général une individuation puisse advenir –, il faut qu'une matière puisse offrir cette qualité subtile de n'être ni trop sèche ni trop liquide, ni trop dure ni trop molle. En introduisant ainsi l'évaluation des *qualités matérielles* comme support même de son raisonnement conceptuel, Aristote ouvrait un champ qu'il nous faut scruter d'un peu plus près. C'est-à-dire qu'il nous faut, par-delà tout usage métaphorique de la cire – et quitte à revenir plus tard sur les fondements théoriques et imaginaires de celui-ci –, approfondir la question de la plasticité en nous adressant, non plus au philosophe de la matière, mais au technicien du matériau. Bien au-delà des trois ou quatre critères invoqués par Aristote – mollesse et dureté, sécheresse et humidité –, l'artisan cirier, lui, ne parlera même plus de « la » cire, tant celle-ci se révèle, *au travail*, d'une multiplicité qualitative proprement vertigineuse : « *La cire, ce n'est pas une seule cire, il y en a tellement ! [...] Des centaines et des centaines, et elles se combinent entre elles. [...] – En quoi consiste la différence ? – Dans le mélange, dans le travail des divers types de cire, et dans les compositions que l'on fait*¹⁷. »

L'homme qui parle ici est Girolamo Spatafora, l'un des derniers artisans ciriers de Sicile, fournisseur d'ex-voto et autres figurines de crèche,

17. R. Cedrini, « Il sapere vissuto », *Arte popolare in Sicilia. Le tecniche, i temi, i simboli*, dir. D. D'Agostino, Palerme, Flaccovio, 1991, p. 177 : « *La cera non è una sola, ce ne sono tante. [...] Centinaia e centinaia e si combinano tra loro. [...] – In cosa consiste la differenza ? – Nella miscelazione, nella lavorazione dei vari tipi di cera, nelle composizioni che si fanno.* »

interrogé par une ethnologue en 1991. Tout son discours balance entre le sentiment de la *disparition* – personne ne veut plus de ces vieilleries pourrissantes, le métier de la cire se perd, je suis obligé de réparer des machines à laver pour gagner ma vie, etc. – et celui d’une *survivance* propre au matériau lui-même, survivance due, précisément, à l’extraordinaire *plasticité* de la cire : « *Meravigliosa. Tutto si può fare. [...] Si muove pure* », confiera-t-il entre deux remarques désabusées sur la rareté de la demande¹⁸. En évoquant d’un seul trait la disparition, mais aussi la survivance et la « merveilleuse » (*meravigliosa*) plasticité de la cire – plasticité due aux multiples usages que le matériau permet (*tutto si può fare*) et à cette espèce de « vie » qu’il manifeste par sa ductilité même (*si muove pure*) –, l’artisan sicilien énonce l’essentiel des problèmes historiques, anthropologiques et esthétiques que pose l’étrange constellation des objets fabriqués en cire.

De plus, il renoue sans le savoir avec le discours *technique-mythique* de **Pline l’Ancien**, dont l’*Histoire naturelle* déclinait déjà les aspects « plastiques » et « merveilleux » d’un matériau aux origines assez énigmatiques : quoi qu’il en soit de la façon dont les abeilles, dans le secret de la ruche, fabriquent la cire « à partir des fleurs » (*ceram ex floribus*), Pline insistait sur la diversité de ses « usages pour la vie » (*mille ad usu vitae*)¹⁹. Et il précisait ce motif dans une phrase où, non par hasard, se conjuguent la fonction de la *similitudo* et l’antiphrase des *mortales* pour désigner l’humanité vivante (vivante, mais destinée à gérer symboliquement sa propre condition mortelle... La cire, on ne cessera de le constater, offre le matériau idoine pour une telle gestion) :

18. *Ibid.*, p. 178-180.

19. Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, XI, 11 et 14, éd. et trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1947, p. 32-33. Cf. également *ibid.*, 18, p. 34-35. Sur l’anthropologie des pratiques apicoles, on consultera, parmi d’autres, l’ouvrage de P. Marchenay, *L’Homme et l’abeille*, Paris, Berger-Levrault, 1979 (éd. revue, 1984).

« [...] grâce à des pigments, on la tire en diverses couleurs afin de rendre les ressemblances, et pour d'innombrables usages aux mortels [*variosque in colores pigmentis trahitur ad reddendas similitudines et innumeros mortalium usus*]²⁰. »

La « ressemblance des mortels » (*similitudo mortalium*) évoquée dans ce texte doit, bien sûr, se comprendre en référence à la pratique romaine des *imagines*, ces masques de cire colorée réalisés par empreinte sur le visage des défunts, et dont la fonction généalogique apparaît fondamentale pour toute l'histoire, en Occident, de la ressemblance et de l'image²¹. Mais, en-deçà du sens radical que prend déjà cette *similitudo mortalium*, il nous faut prendre acte des « innombrables usages » qu'évoque Pline, et où nous trouvons pêle-mêle techniques apicoles, usages médicaux, travaux artistiques et productions populaires, telles ces figurines en cire qui reproduisaient, sur l'étal des marchands, des fruits ou autres denrées périssables (on trouve cela, aujourd'hui encore, dans les vitrines de certains restaurants, même si le plastique thermoformé a globalement supplanté l'usage séculaire de la cire)²².

Ces « innombrables usages » ont fini par dessiner une extraordinaire sédimentation anthropologique du matériau : cire ménagère et cire magique, cire votive et cire funéraire, cire liturgique et cire de la dévotion populaire, cire artistique et cire artisanale, cire anatomique et cire foraine... Citons également, sans ordre et sans souci d'exhaustivité – l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert n'admet-elle pas elle-même que « l'on ne saurait dire à combien d'usages [les hommes] l'ont

20. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXI, 85, *op. cit.*, p. 57 (traduction modifiée).

21. *Id.*, *Histoire naturelle*, XXXV, 1-14, éd. et trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 36-42. Cf. G. Didi-Huberman, « L'image-matrice. Généalogie et vérité de la ressemblance selon Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 1-7 », *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 109-125. *Id.*, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 38-48.

22. Cf. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, VIII, 215, éd. et trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 99. *Id.*, *Histoire naturelle*, XXI, 83-85, *op. cit.*, p. 56-57.

employée de tout temps²³ » – : cire picturale (l’encaustique) et cire textile (le batik); cire perdue des fontes de sculptures en bronze et cire à cacheter; cire à chaussure et cires industrielles; cires employées comme adhésifs et cires cosmétiques²⁴... On l’a compris : *plasticité* rime ici avec *multiplicité* fonctionnelle. Plus exactement, celle-là facilite celle-ci, l’autorise, l’instrumentalise et, qui sait, l’invente. Comment ? Grâce, peut-être, à la non moins extraordinaire sédimentation de qualités matérielles que la cire, intrinsèquement, se rend capable de réunir. Tels qu’ils se présentent au premier regard, les innombrables usages de la cire découragent toute recherche de cohérence fonctionnelle; mais, en interrogeant la cire elle-même, nous aurons peut-être une chance de découvrir le *portant matériel* de cette multiplicité.

En quoi, donc, consiste la *plasticité* de la cire ? Une plasticité, rigoureusement parlant, peut-elle *consister* ? On retire l’étrange impression, en lisant les écrits techniques des gens du métier, que la cire ne se qualifierait que d’être inqualifiable : chaque fois qu’une qualité matérielle est reconnue à la cire, nous sommes très vite amenés à lui reconnaître

23. Article « Cire », dans D. Diderot et J. L. R. d’Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, III, Paris, Briasson-David-Le Breton-Durand, 1753, p. 471. Sur les usages de la cire dans l’Antiquité, cf. E. Saglio, « Cera », *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, I-2, Paris, Hachette, 1887, p. 1019-1020.

24. La recension la plus complète des technologies de la cire occupe les deux volumes monumentaux – ouvrage de toute une vie, financé par une firme industrielle allemande – de R. Büll, *Das grosse Buch vom Wachs. Geschichte – Kultur – Technik*, Munich, Callwey, 1977. Signalons quelques ouvrages relatifs à des aspects particuliers sur lesquels nous n’aurons pas à revenir spécifiquement : T. R. Newman, *Wax as Art Form*, Londres-South Brunswick, Yoseloff, 1966, p. 14 et 202-292 (la cire comme matériau de restauration et de consolidation, notamment utilisé par Titien pour ses propres tableaux). T. Brachert, « Die Techniken der polychromierten Holzsulpturen », *Maltechnik*, III, 1972, p. 153-178 (incrustations de cire dans la sculpture médiévale). J.-B. Lebrun et M. D. Magnier, *Nouveau Manuel complet du mouleur en plâtre, au ciment, à l’argile, à la cire, à la gélatine, suivi du moulage et du clichage des médailles*, Paris, Roret, 1926, p. 169-194 (moulage à la cire). M. Duhamel du Monceau, *L’Art du cirier*, Paris, Guérin et Delattour, 1762, et L. S. Le Normand, *Manuel du chandelier et du cirier, suivi de l’art du fabricant de cire à cacheter*, Paris, Roret, 1827 (artisanat de la cire). F. Margival, *Les Cirages : encaustiques, cires à froter, modeler, cacheter, crèmes pour chaussures, mixtures pour entretien des cuirs*, Paris, Desforges, 1922 (cires utilitaires). H. Bennett, *Industrial Waxes*, New York, Chemical Publishing Compagny, 1975 (chimie, industrie).

une qualité matérielle exactement opposée. La cire apparaît alors comme un *matériau qui ignorerait la contradiction des qualités matérielles*. La cire est solide, mais elle se laisse aisément liquéfier; elle est imperméable, mais elle se laisse aisément dissoudre dans l'eau (une légère modification y suffit²⁵). Elle peut être sculptée, modelée ou bien coulée, ignorant donc par avance les contradictions et les hiérarchies traditionnelles des arts plastiques²⁶. Elle peut être travaillée à la main ou à l'aide de toutes sortes d'instruments; elle peut être peinte ou colorée dans la masse, opaque ou transparente, mate ou polie, lisse ou adhérente; elle peut être indéfiniment modifiée dans sa consistance par l'adjonction des résines les plus diverses²⁷. Elle est un matériau fragile et temporaire, mais utilisée le plus souvent, en raison même de sa richesse texturale, à la fabrication d'objets faits pour durer. Cet éventail de qualités physiques ambivalentes – Thelma Newman en recensait vingt-trois, avec cette conclusion d'ordre esthétique : « *Sa plasticité permet l'expression spontanée, mais aussi bien l'exactitude du détail*²⁸ » –, voilà en quoi « consisterait » d'abord la plasticité de la cire.

Elle « consisterait » donc, cette plasticité, en un *paradoxe de la consistance*, lié bien entendu au fait que, liquide, pâteuse ou solide – voire casante –, la cire pour tout un chacun reste la cire, sans qu'on puisse jamais

25. Cf. T. R. Newman, *Wax as Art Form*, *op. cit.*, p. 11 et 99-104.

26. La meilleure synthèse en demeure, sans doute, R. Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures* (1977), trad. B. Bonne, Paris, Macula, 1995.

27. Cf. J. Murrell, « Methods of a Sculptor in Wax », *La ceroplastica nella scienza e nell'arte. Atti del I Congresso internazionale*, dir. B. Lanza et M. L. Azzaroli, Florence, Olschki, II, p. 709-713. Sur l'identification chimique des cires, cf. H. Kühn, « Detection and Identification of Waxes, Including Punic Wax, by Infra-Red Spectrography », *Studies in Conservation*, V, 1960, p. 71-81. Sur les additifs à la cire d'abeille utilisés en sculpture, cf. S. Colinart, « Matériaux constitutifs », *Sculptures en cire de l'ancienne Égypte à l'art abstrait*, dir. J.-R. Gaborit et J. Ligot, Paris, Éditions de la RMN, 1987, p. 41-57, où sont examinées quelques recettes à base de suif (graisse de bœuf ou de mouton), de saindoux (graisse de porc), d'huile d'olive, de térébenthines (celle de Venise en particulier), de farine, d'amidon, etc. Cf. également les remarques plus générales de J. C. Rich, *The Materials and Methods of Sculpture*, New York, Oxford University Press, 1947, p. 52-56, et de N. Penny, *The Materials of Sculpture*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1993, p. 215.

28. T. R. Newman, *Wax as Art Form*, *op. cit.*, p. 20.

décider de son état « premier » ou « principal » (on dira, par différence, que l'état « premier » de l'eau est, bien sûr, l'état liquide : spontanément, de l'eau solide, gelée, n'est pas de l'eau, mais de la glace). Cette phénoménologie élémentaire nous renseigne déjà sur la nature du paradoxe en question, et nous permettra d'en donner une première qualification.

Dans un sens, *plasticité* signifie *malleabilité*. À ce titre, la cire est reconnue comme le matériau exemplaire de la *ressemblance* : matériau des « formes vraies », des « formes exactes ». Pline l'Ancien raconte que Lysistratus de Sicyone, premier artiste grec à avoir « institué le fait de rendre les ressemblances » (*similitudines reddere instituit*) fut, dans le même temps – dans la même opération – l'artiste qui, « le premier de tous, fit un portrait d'homme avec du plâtre, en prenant un moulage sur le visage même, puis imagina de verser de la cire dans cette forme de plâtre » (*e facie ipsa [...] expressit ceraque in eam formam gypsi infusa*)²⁹. 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 images³⁰. 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 plomb³¹.

Dans un autre sens, inséparable du premier, *plasticité* signifie *instabilité*. Rien de plus instable, rien de plus changeant que l'état physique

29. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 153, *op. cit.*, p. 102 (traduction modifiée).

30. Cf. notamment J. Labarte, *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Morel, 1864, I, p. 330 : « La matière molle de la cire se prêtait trop bien à la plastique pour n'avoir pas été employée par les sculpteurs dans les temps les plus reculés. » G. Le Breton, « Histoire de la sculpture en cire », *L'Ami des monuments et des arts*, VII, 1893, p. 150 : « La cire est la matière plastique, malléable et fine par excellence, qui se prête le mieux aux délicatesses de l'ébauchoir. Elle obéit à la moindre pression du doigt du sculpteur qui lui communique la chaleur et la vie ; aussi n'est-il pas surprenant que, dès la plus haute antiquité, les artistes s'en soient servis pour exécuter leurs modèles dans la représentation de la figure humaine, ou des objets les plus délicats de la nature. »

31. Cf. notamment S. Anderson, « Basic Technics for Modelling Plants and Animals in Wax », *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, *op. cit.*, II, p. 578.

d'un morceau de cire : je prends dans mes mains une substance cassante mais, en quelques instants, la chaleur de mon corps l'aura rendue malléable et m'aura permis, bien plus facilement qu'avec tout autre matériau, de reproduire avec exactitude les formes délicates d'un corps, d'un visage... Mais il suffira d'une simple flamme approchée pour que la forme si « vraie » inéluctablement se défigure, s'effondre, se liquéfie. 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 censure.

Plasticité, dès lors, ne veut plus seulement dire passivité. Le morceau de cire reste bien sûr docile dans ma main, il prendra la forme que mon « dessein » prescrit; mais il gardera aussi, sans même que je l'aie pensé ni voulu, *l'empreinte de mes doigts et les traces de mes mouvements les plus insus.* La docilité du matériau est si entière qu'à un moment elle se renverse et devient *puissance* du matériau. Mais comment la qualifier? Peut-être par une notion qu'ont opposé, non par hasard, certaines pensées modernes à la vieille polarité de la matière et de la forme : c'est la notion de *viscosité*. Le paradoxe veut – il faudra tenter d'en rendre compte – que cette notion ait pris sens dans un contexte d'élaboration du champ de la *psyché*. En 1929, Georges Bataille écrivait qu'une notion pertinente de la matière ne pouvait rien attendre des « *abstractions* » scientifiques ou des « *phénomènes physiques artificiellement isolés* » : il fallait, selon lui, chercher dans Freud ce que matière veut dire³².

32. G. Bataille, « Matérialisme », art. cit., p. 170 : « *Le matérialisme sera regardé comme un idéalisme gâteux dans la mesure où il ne sera pas fondé immédiatement sur les faits psychologiques ou sociaux, et non sur des abstractions, telles que les phénomènes physiques artificiellement isolés* » : il fallait, selon lui, chercher dans Freud ce que matière veut dire³².

Ce n'est pas tant que Freud ait eu une prédilection exclusive pour le mot *Materia*³³. Mais il faut au moins – ce ne sont là que des repères – préciser deux choses : premièrement, l'effort de Freud pour renverser la métaphysique et la « transformer » (*umsetzen*) en métapsychologie³⁴ ne pouvait aller sans un choix de vocabulaire permettant à ses hypothèses d'échapper aux schématismes traditionnels – celui, notamment, des facultés kantienne. Ainsi, la *libido* fut-elle qualifiée à travers toute une série de caractéristiques matérielles : « adhésivité » (*Haftbarkeit*), « capacité de fixation » (*Fähigkeit zur Fixierung*), « ténacité » (*Zähigkeit*), « inertie » (*Trägheit*) – et surtout la « plasticité » (*Plastizität*) ou « libre mobilité » (*freie Beweglichkeit*), que Freud combinait avec la propriété symétrique de la « viscosité » (*Klebrigkeit*)³⁵. Or, dans le même temps où il cherchait un vocabulaire non idéaliste pour qualifier sa conception du psychisme, Freud se rendait attentif à l'*investissement psychique des qualités matérielles* : toute sa clinique en témoigne, notamment lorsque se trouve en jeu la puissance des objets visuels³⁶.

Nous sommes ici à un niveau d'attention phénoménologique que l'historien de l'art peut, à bon droit, revendiquer devant les objets de son étude. En 1929, Aurel Kolnai, jeune psychanalyste hongrois et disciple de Husserl, publiait un essai de « phénoménologie objectale » sur la question du dégoût (la cire pourrait n'être pas étrangère à cette problématique) : il y parlait de matières vivantes et mortes, plastiques et visqueuses, toujours *psychiquement souveraines*³⁷. De cet essai, Bataille

33. Cf. J.-M. Rey, *Le Matériau freudien*, Paris, Ramsay, 1987, p. 59-90.

34. S. Freud, *La Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1997, p. 412.

35. Cf. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 315-316 et 511-512. S. Freud, *Introduction à la psychanalyse* (1916-1917), trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1970, p. 389-407.

36. Cf. G. Didi-Huberman, « Une ravissante blancheur » (1986), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 76-98.

37. A. Kolnai, *Le Dégoût* (1929), trad. O. Cossé, Paris, Agalma, 1997. L'expression « phénoménologie objectale » se trouve p. 48.

fut le lecteur attentif³⁸, suivi probablement par Jean-Paul Sartre qui devait, quatorze ans plus tard, resserrer les motifs psychiques et phénoménologiques de la viscosité dans un passage d'anthologie qui clôt presque *L'Être et le néant*. Sartre y revendiquait la « qualité matérielle » comme « révélatrice de l'être », et déployait tout un réseau de significations liées au paradoxe d'une matière qui ne serait ni liquide ni solide, et qui pour cela hante la *psyché* comme un cauchemar de métamorphoses :

« [...] le visqueux paraît comme déjà l'ébauche d'une fusion du monde avec moi; et ce qu'il m'apprend de lui, son caractère de ventouse qui m'aspire, c'est déjà une réplique à une interrogation concrète; il répond avec son être même, avec sa manière d'être, avec toute sa matière. [...] Une substance visqueuse, comme la poix, est un fluide aberrant. Elle nous paraît d'abord manifester l'être partout fuyant et partout semblable à lui-même [...]. Le visqueux se révèle essentiellement comme louche, parce que la fluidité existe chez lui au ralenti; il est empatement de la liquidité, il représente en lui-même un triomphe naissant du solide sur le liquide [...]. Cette instabilité figée du visqueux décourage la possession. L'eau est plus fuyante, mais on peut la posséder dans sa fuite même, en tant que fuyante. Le visqueux fuit d'une fuite épaisse [...] qui est presque, déjà, une permanence solide. Rien ne témoigne mieux de ce caractère louche de "substance entre deux états" que la lenteur avec laquelle le visqueux se fond avec lui-même [...]. Le miel qui coule de ma cuiller sur le miel contenu dans le pot commence par sculpter la surface, il se détache sur elle en relief et sa fusion au tout se présente comme un affaissement, un ravalement qui apparaît à la fois comme un dégonflage [...] et comme l'étalement, le raplatissement des seins un peu mûrs d'une femme qui s'étend sur le dos. Il y a, en effet, dans ce visqueux qui se fond en lui-même, à la fois une résistance

38. Cf. G. Bataille, Notes en marge de « L'abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1970, p. 438-439. C'est en 1929, rappelons-le, que Georges Bataille aura mis en œuvre sa propre référence théorique à l'informe. Cf. *id.*, « Informe », *Documents*, n° 7, 1929, p. 382.

visible, comme un refus de l'individu qui ne veut pas s'anéantir dans le tout de l'être, et, en même temps, une mollesse poussée à son extrême conséquence : car le mou n'est pas autre chose qu'un anéantissement qui s'arrête à mi-chemin. [...] À cet instant, je saisis tout à coup le piège du visqueux : c'est une fluidité qui me retient et qui me compromet, je ne puis glisser sur le visqueux, toutes ses ventouses me retiennent, il ne peut glisser sur moi : il s'accroche comme une sangsue. Le glissement pourtant n'est pas simplement nié comme par le solide, il est dégradé. [...] 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 fuit³⁹. »

Sans doute la cire ne possède-t-elle pas l'adhérence visqueuse typique du miel ou de la poix. Sans doute n'a-t-elle pas directement ce pouvoir de « ventouse » ou de « sangsue » que Sartre évoque dans son texte. Mais 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 ». L'objet de cire présente bien l'ambivalence de la « fuite épaisse » dont parle Sartre : à la fois « résistance visible » et possibilité de « dégonflage », d'« étalement » ou de

39. J.-P. Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 652-657.

« *raplatissement* », bref, un « *anéantissement qui s'arrête à mi-chemin* ». Voilà pourquoi la cire, plus que le miel ou la poix, s'est vue investie par les valeurs de la hantise, de la menace, du cauchemar, de la métamorphose et de la fuite. Voilà pourquoi elle peut être un matériau « *qui me retient et qui me compromet* », un *matériau-piège* « *dont toutes les propriétés s'animent d'une sorte de vie et se retourneraient contre moi* ». C'est ce que Freud avait si bien appréhendé – Sartre semble ici l'oublier – à travers la notion d'*inquiétante étrangeté*⁴⁰ : nous la rencontrons presque à chaque pas de notre cheminement au pays de la cire⁴¹.

40. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), trad. B. Féron, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 209-263.

41. Extrait de la conférence de réception du Prix Warburg (*Hans-Reimer Preis* de la Warburg-Haus, Hambourg) en 1997. Un passage afférent a été publié sous le titre « *Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau* », *Critique*, LIV, 1998, n° 611, p. 138-162.