

inter

A R T A C T U E L

110



LANGAGE PLASTIQUE

ISBN 978-2-920500-93-8 / 8,50 \$



MASSE OBSCURE : DE LA PLASTICITÉ DE L'ÉVÉNEMENT MATÉRIEL RÉSINEUX

► LAURENT PILON

Concavité matérielle

L'imprégnation résineuse questionne foncièrement le rôle traditionnel joué par la matière dans la relation hylémorphique (relation matière-forme) sculpturale. La résine possède une composante de plasticité beaucoup plus singulière et signifiante que sa concrétude physique, que sa convexité matérielle : elle possède une corporité matricielle, une consistance concave, négative. Une masse de résine liquide peut évidemment être formée, mais elle est surtout une matrice liquide d'imprégnance, un « volume matériel » pouvant absorber une autre matière et provoquer sa mutation figurative¹. Avant même qu'une autre forme n'adhère à sa surface, elle est déjà intrinsèquement une presque *consistance de forme*, un presque *immatériau*. Véloce et prédatrice, elle engloutit ce qu'elle imprègne et le « métabolise » dans la fige irréversible de sa « masse obscure ». Concavité et affût matériel particularisent l'état vierge de la résine de polyester.

L'inclusion d'objets divers (coquillages, monnaies, végétaux, etc.) dans une masse – ou un volume – de résine synthétique transparente est l'une des manœuvres les plus primaires et les plus communes de l'imprégnation résineuse. Bien que banale, cette manœuvre marque une évidence de l'ouverture matérielle d'une matrice de résine liquide et de son potentiel alchimique. Elle permet de remarquer que, même si visuellement la forme de l'objet inclus n'a pas changé, elle s'inscrit dans une relation hylémorphique qui s'est passablement complexifiée. Comme l'intégrité de l'objet a été maintenue pendant l'inclusion, sa forme est toujours positive. Mais, si l'on accepte le principe que celle-ci est une pellicule inframince située en surface de la matière², elle adhère directement aussi à la résine qui la contient et devient par le fait même une forme empreinte, donc, également, négative. À la fois positive et négative, on peut assumer que la condition formelle d'un objet inclus dans la résine se veut paradoxale. En poids et matière, cet objet demeure inchangé, mais, inaccessible au toucher, il est surtout autant une image qu'une empreinte de lui-même. Dématérialisation et mutation de l'« état de forme » sont à la base de la curiosité suscitée par ces inclusions : l'objet inclus demeure une *image tridimensionnelle trouble* fixée de manière pérenne dans la béance de la transparence résineuse.

Beaucoup plus qu'un phénomène de formation, la fige résineuse serait d'abord un événement matériel où les « gestes » de la matière deviennent figurativement prédominants et où la forme se transforme en une sorte de composante-lieu d'une migration figée à l'intérieur d'une matière creuse. Contaminée par l'immatérialité résineuse, la forme deviendrait plutôt une idée de consistance qu'une apparence. Existerait-il un phénomène de résonance entre la presque forme indigène de la résine et la forme migrante ? Est-ce qu'une matrice liquide de résine serait un dispositif qui, plus que les actions d'*adhérence*, d'*emprise* ou de *préhension* propres à l'empreinte³, opérerait plutôt une action de prédation et d'ingestion figurative ?

Ces conditions déclinent un vaste potentiel de composition matérielle singularisant la consistance de la résine de polyester. Bien que les imitations sculpturales très poussées de matières existantes qu'elle permet confirment cette propriété, ce genre de manifestations figurales ne représente qu'une avenue parmi les multiples possibilités de sa mise en œuvre. Il faut avant tout reconnaître qu'avec cette substance, composer de la matière peut s'accomplir avec une aisance vraiment inhabituelle. À tel point que cette facilité permet d'envisager le fait que la création d'une matière figurative, d'une matière-figure, d'une *matériure*⁴, puisse, dans

un avenir prochain, devenir un geste artistique dégagé et apprécié en une autonomie et une distinction inconnues auparavant⁵.

Le champ figuratif revendiqué par la perspective d'une telle démarche questionne notre rapport à la puissance intrinsèque de la matière, ce que Georges Didi-Huberman nomme viscosité en se référant à un passage de *L'être et le néant* de Jean-Paul Sartre⁶ : « 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 est 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. Il serait intéressant que les historiens de l'art parviennent à travailler sur – à *travailler avec* – les antivaleurs de leur propre discipline⁷ ».

Transporalité

S'engager dans l'événement matériel résineux, c'est avant tout s'engager dans une relation matière-temps. La « manipulation » intrinsèque du temps par les matières plastiques est un phénomène connu⁸ mais peu reconnu, un phénomène qui se singularise nettement avec les résines thermodurcissables et la résine de polyester en particulier. À l'état liquide, la résine de polyester pour stratification est très semblable à la résine naturelle que sécrètent les conifères et, lorsqu'elle fige, elle devient spontanément comparable, en poids et en apparence, à l'ambre qui résulte de la fossilisation de cette résine naturelle. Ambre et résine synthétique ont la même origine, soit le vivant cadavérique qui fossilise, mais quelques dizaines de minutes suffiront au polyester pour « reproduire » un phénomène naturel qui aura mis plusieurs centaines de milliers d'années à s'accomplir, ce que j'appellerai l'*effet ambre*. Déjà dans sa prise la plus native, en brusquant les repères temporels usuels, la résine de polyester pour stratification affirme une autonomie figurative. Un peu à l'image de la photographie qui écrase le temps en fixant l'instant, le temps est « condensé » lors de la création d'un état matériel résineux. Créer une matière résineuse, c'est composer du temps et laisser la matière en suspens⁹.

Un exemple très caractéristique de cette conversion temporelle apparaît lors de la compénétration entre un amas de fine poudre de silice et la résine. La fusion entre un état visqueux organique et un état de fragile pulvérulence minérale compose alors une consistance lithique. Dureté et résistance physiques caractérisent le nouveau composé et, indice du nouvel état, l'apparence texturale semble avoir été générée par un lent processus d'érosion (ruine) ou, à l'inverse, par un processus de concrétion géologique (croissance). La pulvérulence siliceuse a été « pétrifiée » par la dominance figurative fossilifère de la polymérisation de la résine. La capacité de la résine à pouvoir transférer sa « puissance temporelle » en une autre matière (matière migrante) pourrait être identifiée comme un phénomène de *transporalité*.

Les itinéraires de l'événement matériel que permet le lieu résineux sont d'une très grande accessibilité technique et, en même temps, d'une impressionnante vélocité, ce qui peut parfois devenir fort déstabilisant. Le mouvement des métamorphoses matérielles, ou plus justement des *métahyloses*¹⁰, n'a pas de direction prédéterminée. Elles peuvent aussi bien être un mouvement de résorption qu'un surgissement, un progrès

qu'une régression, une croissance rapide qu'un vieillissement prématuré, ou encore elles peuvent glisser dans la confusion temporelle en conjoignant ces mouvements opposés. Une imprégnation simple aura tendance à se manifester comme récente et neuve, comme relevant d'un essor, mais la complexification d'une matière en composition suggérera plutôt un cumul temporel s'accompagnant parfois de la sensation d'un *âgement* de la matière créée.

Résonance du lieu résineux

En plusieurs occasions, j'ai aussi pu remarquer qu'avec la délicate abrasion d'un objet produit par une coulée de résine qui aura fusionné avec un moule léger façonné à l'aide d'un support de papier vierge, on obtient naturellement une sorte d'élégance de la *matériure*, surtout si les couleurs de la résine et du papier sont en composition chromatique. Pourquoi une telle élégance advient-elle malgré un accroc évident à la règle de fidélité entre moule et épreuve qui guide traditionnellement les gestes du mouleur ? De quoi cette élégance est-elle l'indice ?

Pour tenter de répondre à cette question en exposant la complexité du dynamisme formel que peut accepter et provoquer la plasticité de la béance résineuse, il devient à propos d'étudier une variante particulière de ce procédé, soit le moulage d'emballage résineux. L'emballage est une des fonctions dérivées importantes du papier. Dans cette manœuvre, la finalité du papier comme surface d'inscription s'inverse dans une aptitude à contourner la surface d'un volume : le médium papier devient lui-même une sorte d'inscription dans sa couvrante semi-adhérence à la forme de l'objet emballé¹¹. Si l'objet est retiré du papier et que ce dernier est replié dans sa forme enveloppante, la manœuvre produit un moule approximatif dont la fonction initiale était de protéger légèrement et d'une manière temporaire. C'est un geste sculptural qui relève presque exclusivement de la mise en forme mais, à cause de sa valeur matérielle réduite, une membrane d'emballage propose une singulière occasion de figuration résineuse.

Pour être appelé *papier*, l'amalgame fibreux doit être mince, très mince. Fort différemment du tissu, qui est une forme épaisse, le papier nous renvoie d'emblée au bidimensionnel, à un plan d'inscription. Il suit qu'imbibée ou absorbée par la résine pendant les coulées dans le moule d'emballage, la matière du papier devient bien image, comme signifié ci-dessus, mais cette médiation compromet l'état du support du plan d'inscription, déjà altéré par un mouvement d'enveloppement. À la suite de l'abrasion partielle, ce plan, restreint à n'être supporté que par de frêles affleurements fibreux, ne semble alors exposer qu'une lueur de sa puissance d'apparition initiale.

Dans ce procédé de formation, des présences inhabituelles s'imposent au moulé. En un même geste, en sus de l'habituel transfert sur l'épreuve de la forme négative retenue par le moule, sont aussi intégrés dans l'« épiderme » de l'épreuve des traces de genèse (la chair du papier, son endos et son verso) ainsi que, comme composantes de rehaut fantomal¹², des reliquats « fossilisés » de trois lieux d'apparition : les deux surfaces moulantes du papier, celle concave et celle convexe, de même qu'un plan d'inscription. L'épreuve s'enrichit d'origine et d'identité. Mais cela ne suffit pas pour qu'il y ait élégance : il faut que ces ajouts soient bien acceptés par la matière, qu'ils puissent se composer en intégrité dans la suspension résineuse.

Puisque le plan d'inscription du papier est la seule surface étrangère à la stratification des inframincines propres au moulage, on peut se demander si, malgré sa migration dans la masse obscure de la résine, il continuerait à se révéler comme puissance significative d'apparition. Sa résistance formelle serait-elle suffisante pour qu'il puisse porter l'ombre des autres strates et en composer un insaisissable reflet ? S'il en est ainsi, l'obscur résineux serait devenu un lieu d'accueil pour la mémoire résonnante de ce qui l'a moulé et qu'il retient. Serait-ce ce délicat écho de surface qui fascinerait par son élégance ?



Imprégnations multiples en pulvéulence siliceuse, 2011. Imprégnations résineuses progressives de matrices pulvérulentes en poudre de silice. La région du haut apparaît comme une concrétion et celle du bas semble érodée.

Métahylose ou conversion des corps

En raison de l'*effet ambre* et de la propriété de *transporalité*, la résine est une matière où prédomine la virtualité, une prédominance qui s'accroît encore davantage lorsque l'on examine de plus près son dynamisme interne de formation. Si l'on reprend l'exemple précédent de l'imprégnation d'un amas de poudre siliceuse en assumant que cet amas a la forme d'un creux, on peut imaginer que, sous l'effet des forces conjuguées de la gravité et de l'osmose, la résine infiltre la masse pulvérulente en même temps qu'elle l'absorbe, et que symétriquement la poudre se propage dans la résine en même temps qu'elle freine sa pénétration. Le processus se stabilise en fonction de l'épaississement graduel du composé en formation et du degré de compaction de la poudre moulante.

Avec cette technique, il se crée, entre la masse pulvérulente non infiltrée du moule et le surplus non composé du volume liquide, un lieu limitrophe dont la valeur est paradoxale. La poudre y est à la fois substrat du moule et granulat de figuration en composition avec la résine. Cette dernière, en se composant avec la matière du moule pulvérulent, y devient à la fois matière moulée et moulante. Les deux matières participent simultanément à la formation d'une empreinte et à la matérialisation d'une épreuve. Mais comme la résine est à la fois matière concave et convexe, les interactions mises en œuvre entre les différentes valeurs négatives et positives des composantes formelles du processus deviennent considérablement plus subtiles.

La manœuvre signifie beaucoup plus que le seul abandon partiel de la précision du moulage au profit d'une recherche texturale. La finesse apparente de la texture matérielle devient aussi l'indice d'une brusque évidence de l'indissolubilité de la relation hylémorphique. La complexité sémantique de cette technique passablement aléatoire nourrit l'idée que la résine est une sorte d'état corporel où la relation hylémorphique ne se réduit pas à une adhérence de la forme à la matière, mais devient une fusion (intra)physique. Telle la pellicule photographique qui est à l'affût d'une image, la résine « a soif de matière », et la mutation du « visible » s'opère au cœur même de la *matériure*.

Les conditions de *transporalité* et de couplages formels propres à l'imprégnation résineuse peuvent conjuguer plusieurs états paradoxaux ou intermédiaires de la relation hylémorphique et de la relation matière-temps. La plasticité de la résine, comme manipulatrice temporelle et prédatrice matérielle, permet des manœuvres dont la richesse confirme l'importance figurative que la matière peut accuser en sa profondeur. Le

gouffre résineux est assurément un lieu de grande viscosité, mais un lieu qui sert bien un imaginaire de la conversion des corps et de l'apparition de la matière-paysage.

Fusibilité des limites

Une expérience intensive de la manipulation de la résine dans un paradigme du mixte matériel s'accompagne de la sensation très singulière d'un glissement partiel, impur et ambigu hors du champ de la référence ou du formalisme iconique. Comme si, sous-jacents aux champs de figuration usuels, les itinéraires de « transsubstantiation » de la résine se conduisaient aussi en des territoires de « formulation » matérielle porteurs d'une figuration extrêmement fluide et fugace. La matière composée peut bien supporter, en sa surface formée, l'écart métaphorique de la référence ou accompagner la plasticité d'une apparence, mais l'effet de réalité produit par la mutation résineuse appartient aussi à la profondeur de la *matériure*. Et ces territoires de profondeur, qui corporifient et se corporifient, peuvent être sans apparence¹⁹.

La masse obscure de la résine maintient à distance « foncière » le corps pensant et pratiquant. Manœuvrer figurativement la résine comporte fondamentalement la lourde responsabilité poétique de libérer une viscosité matérielle sans sombrer dans l'« horreur ». Choisir le corps creux de la résine, c'est accepter le risque permanent qu'il nous revête pour se dériver en perte et ne dégager que peu de valeur ; mais c'est aussi prendre un autre risque : celui que le surgissement poétique puisse atteindre des résonances sans autre factualité qu'une matière qui danse en ses âges.

Sans une résistance soutenue offerte par la matière, sous quels auspices peut s'exprimer la *petite nécessité intérieure* dont faisait état, il me semble, Paul Cézanne ? Quel champ de figuration ou manière poétique la résine offre-t-elle ? Le geste peut bien s'exercer dans le plus-vrai-que-vrai, s'avancer dans la menue manœuvre extensive ou se rassurer dans le colossal, son corollaire intempestif, mais comment peut-il le faire sans que le mimétisme ou la prolixité devienne un piège, ou encore que le plus-grand-que-grand devienne une chimère d'occasion ? La réalité de la diversification des états de la matière fabriquée nous engagerait-elle, comme phénomène basique, dans une sorte de perpétuité où l'essentiel se logerait dans un enchaînement de ponctualités faites d'interactions de voisinage immédiat, un voisinage beaucoup plus petit que la porosité interdisciplinaire ? Entre la beauté plastique et la vérité plasmique²⁰, les mouvements seraient ceux de passages visqueux et incontrôlables faits de petits événements d'imprégnation et de conversion, la fusibilité des limites du petit local maintenant notre lien avec la puissance intrinsèque de la matière.

Apprivoiser ou dépasser l'« antivaleur » qu'incarne une prédominance de l'autonomie figurative de la mouvance matérielle représente le véri-

table défi d'une pratique fondée sur la *métahyllose* résineuse. En ce sens, il serait plus qu'intéressant de développer une sensibilité qui permette d'élaborer ou de traduire une communauté artistique entre la figuration et la production littérale de réel. Quelque chose qui assimile le départage couru entre le produit propre et le geste poétique.

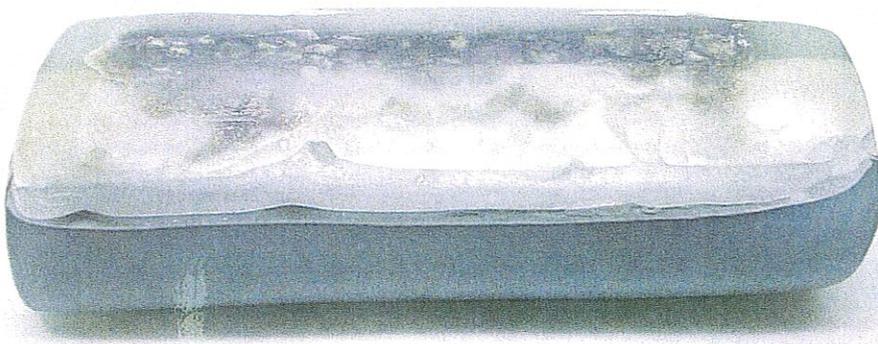
Semblance et présence

L'œuvre résineuse est une mixité de l'imparfait : à la fois une œuvre, une représentation, un simulacre ; à la fois une non-œuvre, disons une fabrication dont la seule présence intrigue. L'accélération temporelle opérée par la fige résineuse maintiendra toujours un écart entre le réel et sa représentation, propre de la manifestation du simulacre et du poétique, mais cet écart sera infirmé par la production simultanée d'un composite exempt de figuration. Déjà impure, cette distance sera encore plus difficile à distinguer parce qu'un écart encore plus originelle pourrait bien se situer entre les actes de puissance de la matière même, entre ce qui engouffre (la sensualité de la mutabilité) et ce qui suspend (le vide qui fige).

Dans ces conditions de furtivité figurative, l'imaginaire poétique peine à retracer les leviers de sa complicité avec le médium. Semblance et présence première croisent et se croisent dans la *matériure* résineuse. Une coalescence qui, par sa composante utopique et le caractère décisif de l'apparition fantomale, fidélise bien un intense et profond désir de présence sculpturale, mais une présence qui semble toujours apatride, sans lien essentiel avec ce qui nous semble essentiel. Sans retenue, le geste de la matière s'approche tout près et donne généreusement, mais ce n'est que pour s'enfuir aussitôt en laissant en vestige ce qu'il a donné.

La résine est l'auteur et le protagoniste de sa tragédie fossile. On ne fait que la mettre en scène, mais on ne déterre pas sans risque les restes du vivant. Faut-il les rendre à leur gangue géologique en les médusant, en imprégner d'autres vestiges corporels, accentuer l'outrage par crémation, engourdir la désacralisation en mimant le corps vivant ? Faut-il confronter cette substance en prédation à d'autres forces tout aussi prédatrices ou encore faut-il acquiescer à une impuissance de colliger artifice et vérité, acquiescer sous couvert de plasmaticité heureuse à une propagation évasive, naturelle ou « neutre » de l'événement matériel ?

À côtoyer de si près le résidu cadavérique, les gestes se ritualisent, les rituels se font et se défont en une archéologie de manières qui joint notre actualité. La résine est une interminable rêverie diurne qui ne pourra être appréhendée ou respectée qu'avec un profond sentiment d'arbitraire. Chemins d'ombre, gestes brusques, distorsions, compromis et conciliations sous marge temporelle, anomalies qui n'en seront jamais vraiment, verser sa pratique dans le marais résineux colporte l'insistance d'une vélocité mortelle, de celles qui nous font perdre visage et pensées dans un flux de perpétuité. ◀



Moulage d'emballage, 2010. L'emballage vide d'un morceau de bois d'œuvre a servi de moule. Les lignes résiduelles de la plissure du papier sont des indices de la forme qui a été emballée. Du pli plein à l'évanescence du papier dans la légère blancheur bleuâtre de la résine, l'abrasion partielle a mis en évidence la stratification des couches formelles.



Imbibition de laine de verre rose, 2005. L'imprégnation résineuse de lambeaux de laine de verre rose produit spontanément un effet de chair vive.

NOTES

- 1 Dans ce texte, *figuratif* a le sens que lui donnait André Leroi-Gourhan. Le terme qualifie « tout geste porteur d'une charge symbolique ».
- 2 « 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. » (Serge Margel, « Au lieu de profondeur », dans Catherine Malabou et Léo Scheer (dir.), *Plasticité*, 2000, p. 251-252.)
- 3 Cf. Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 31.
- 4 « Il y a des périodes historiques où l'évolution de la composante technique et son impact sur la réalité rendent difficile l'adaptation du langage, et donc la production de modèles de pensée, de systèmes de valeurs, de formes de connaissance. On traverse assurément l'une de ces périodes. Les chemins de l'expérience et ceux de la matière forcent le projet à se mesurer avec un "nouveau" qui envahit tous les domaines : du sens à donner à sa propre action aux mots pour l'exprimer, du choix du terrain sur lequel opérer aux canaux de transmission du savoir et des stimulations. » (Ezio Manzini, *La matière de l'invention*, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 17 [coll. Inventaire].)
- 5 « Unique, façonné d'ingrédients les plus divers, le matériau devient paysage. Loin des objets produits en série qui firent les beaux jours de la consommation de masse, le matériau tend à devenir une pièce d'art, une création unique. » (Bernadette Bensaude-Vincent, « La plasticité des matériaux nouveaux », dans C. Malabou et L. Scheer (dir.), *op. cit.*, p. 185.)
- 6 « 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 continuellement 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. » (Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, 1943, p. 652-657, cité dans G. Didi-Huberman, « *Morceaux de cire* », *Conférences et colloques 5*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, p. 62-63.)
- 7 G. Didi-Huberman, *ibid.*, p. 63.
- 8 « Ainsi, plus qu'une substance, le plastique est l'idée même de sa transformation infinie, il est, comme son nom vulgaire l'indique, l'ubiquité rendue visible [...] : il est moins objet que trace d'un mouvement. » (Roland Barthes, « Le plastique », *Mythologies*, du Seuil, 1957, p. 171-173 [coll. Points].)
- 9 « Qu'est-ce donc que cette déréalisation de la matière dont il est question ici ? La matière retrouve un état de plasticité qui précède toute détermination et toute volonté – mais cette matière, lorsqu'elle nous revient, doit se couler dans un espace :

- elle exhibe alors des torsions, des stries, des déchirures colorées... qui révèlent les contraintes inhérentes à cet espace. L'objet est sculpté en même temps qu'il se spatialise – et devient temporel. L'espace se révèle toujours dé-formé (et in-formant) par les tensions qui l'habitent et par les temporalités qui s'enchevêtrent. Les objets ainsi sculptés laissent la matière en suspens. La sculpture, libre de toute hâte de l'objet et de toute urgence de la forme, s'abandonne à la plus mystérieuse des aberrations plasmatiques. » (Michaël La Chance, *Laurent Pilon : le cri muet de la matière*, catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal et Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 2004, p. 12.)
- 10 Le néologisme *métahyllose*, qui oppose clairement la racine grecque *hulé* à la racine grecque *morphé*, a été choisi pour différencier la conversion matérielle des processus de changement de forme (métamorphose).
 - 11 Les emballages de Christo s'inscrivent à la fois à la surface du construit architectural et dans le paysage.
 - 12 En son état figuratif, l'épreuve moulée est fantomale ; elle est un fantôme de la forme de la pièce maîtresse qui nous revient à travers l'empreinte.
 - 13 « L'inimaginable se terrerait au fin fond de l'expression de la matière qui se montre et s'étale entre béances et aspérités ou encore dans cet "inframince" à la Duchamp dont Florence de Médieu dit qu'il se situe non seulement du côté de l'esprit et de l'invisible, "mais au niveau de cet autre invisible qui concerne les interstices, interfaces et trous poreux de la matière". » (Christine Palmieri, « Laurent Pilon : l'infiguration de l'étrange », *Vie des arts*, n° 200, p. 57.)
 - 14 « Le terme *plasmique* s'oppose au terme *plastique* en ce que, si le second implique le surenchérissement et la glorification des formes connues ou la présentation d'une pensée si bien dragéfiée que son effet sera perçu furtivement, le premier implique la création de formes qui véhiculent ou expriment une pensée abstraite, la présentation à l'aide de symboles tangibles d'idées ou de concepts intérieurs. » (Dominique Chateau, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, Jacqueline Chambon, 1999, p. 232 [coll. Rayonart].)

PHOTOS : Laurent Pilon.

LAURENT PILON est né en 1952 à Granby (Québec). Depuis une trentaine d'années, ses recherches sculpturales se fondent essentiellement sur la manœuvre de la résine de polyester. Témoinnant d'un intense rapport entretenu avec la matière, ses œuvres ont été présentées à l'occasion d'une quinzaine d'expositions individuelles, entre autres au Musée d'art contemporain de Montréal et à la Délégation du Québec à Paris. En plus d'une participation à de multiples expositions collectives, il est l'auteur de dix interventions d'art public. Récipiendaire de nombreuses bourses et subventions de recherche, il détient un doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM. [laurent.pilon@live.com.]