



**HAL**  
open science

# Les imaginaires mythiques du métal et leurs survivances : un exemple d'intermatérialité artistique

Hippolyte Pages

► **To cite this version:**

Hippolyte Pages. Les imaginaires mythiques du métal et leurs survivances : un exemple d'intermatérialité artistique. Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2018. Français. NNT : 2018TOU20088 . tel-02476121

**HAL Id: tel-02476121**

**<https://theses.hal.science/tel-02476121>**

Submitted on 12 Feb 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# THÈSE

## En vue de l'obtention du **DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

---

Présentée et soutenue par

**Hippolyte PAGES**

Le 16 novembre 2018

**Les imaginaires mythiques du métal et leurs  
survivances : Un exemple d'intermatérialité artistique.**

---

Ecole doctorale : **ALLPHA - Art, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Arts et Sciences de l'Art**

Unité de recherche :

**LLACREATIS - Laboratoire Lettres, Langages et Arts : Création, Recherche,  
Émergence en Arts, Textes, Images et Spectacles**

Thèse dirigée par  
**Christine BUIGNET**

Jury

**M. Jean ARNAUD**, Rapporteur

**M. Philippe ORTEL**, Rapporteur

**Mme Marie José FOURTANIER**, Examineur

**Mme Valérie ARRAULT**, Examineur

**Mme Christine BUIGNET**, Directeur de thèse

Université Toulouse 2-Jean Jaurès  
Ecole doctorale ALLPH@  
Laboratoire LLA-CREATIS

THÈSE

Pour obtenir le grade de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ**  
Spécialité **SCIENCES DE L'ART**

Les imaginaires mythiques du métal et leurs survivances :  
Un exemple **d'intermatérialité artistique**

Hippolyte PAGES

Présentée et soutenue publiquement  
Le 16 Novembre 2018

Sous la direction de  
Mme. Christine BUIGNET

Jury

Jean ARNAUD, PR Aix-Marseille Université  
Valérie ARRAULT, PR Université Paul Valéry, Montpellier  
Christine BUIGNET, PR Aix-Marseille Université  
Marie-José FOURTANIER, PR émérite, Université Toulouse Jean Jaurès  
Philippe ORTEL, PR Université Bordeaux Montaigne

*L'heure n'est plus de croire aux gnomes forgerons. Non ! Il faut se rendre à l'évidence et attribuer l'activité esthétique aux substances elles-mêmes, aux puissances intimes de la matière.*

– **Gaston Bachelard**, *La terre et les rêveries du repos*.

---

## Remerciements

---

J'aimerais tout d'abord remercier ma directrice de thèse, Christine Buignet, pour avoir accepté de m'accompagner et de me guider dans ce travail de recherche qui, dès ses prémices, s'annonçait éloigné de toutes les considérations artistiques et théoriques auxquelles elle était usuellement habituée. Merci donc à elle pour sa confiance, ses précieux conseils et son implication sans faille dans cette odyssée riche en péripéties et en rebondissements pour laquelle l'emploi du temps et le calendrier n'ont jamais joué en notre faveur.

Mes remerciements vont aussi aux membres qui ont accepté de participer à mon jury de soutenance, les professeurs Jean Arnaud, Valérie Arrault, Marie-José Fourtanier et Philippe Ortel.

Je remercie également l'ensemble du corps enseignant et du personnel administratif de l'université Toulouse Jean Jaurès, du laboratoire LLA-Créatis, de l'Ecole Doctorale ALLPH@ et de l'UFR Histoire, Arts et Archéologie, au sein duquel j'ai eu la chance de découvrir le métier de l'enseignement dans un cadre universitaire.

Merci aussi à toutes les personnes qui, d'une manière ou d'une autre, ont su répondre à mes interrogations et m'ont permis de dissiper certains doutes apparus conjointement à l'aventure qu'a représenté la rédaction de cette thèse. Dans le désordre, je tiens ainsi à remercier tout particulièrement Nathalie Dessens, Emmanuelle Garnier, Sandra Bort, Sabÿn Soulard, Marie José Fourtanier, Rémy Besson, Fabien Faure, Jean-Marc Wyss, Carole Nosella, Ludwig Pasenau, Alexis Moreno et Jimmy Ruiz.

J'adresse également mes remerciements sincères à mes relecteurs attentifs qui, chacun à leur façon, ont su exhumer et proposer des corrections aux nombreuses maladresses que pouvait contenir la rédaction liminaire de ce travail de recherche. Merci donc à ma mère, Marie Lafitte, à Pierre Lacroix, à Marine Soubeille, à Carine Puyo, à Anouk Blaauw et à Romain Durban.

Merci encore à ma famille pour son soutien indéfectible, à ma mère, pour sa patience infinie et ses avis toujours éclairés, à mon père, pour sa bonne humeur inaltérable et pour l'intérêt qu'il a su susciter en moi à l'égard de la culture sous toutes ses formes, à Pierre-Alain, pour le modèle qu'il a su représenter à mes yeux, à mes grands-parents, pour tout ce que j'ai pu découvrir grâce à eux, à mes cousins, qui, pour certains, partagent ma passion pour la métallurgie, et enfin à mes trois petits frères, source d'inspiration et de motivation sincère et inébranlable depuis de très longues années.

Merci à mes amis et à mes proches, grâce à qui cette interminable entreprise a pu rester une source d'émerveillement et d'intérêt malgré les épreuves qu'elle a représenté. Je remercie ici chaleureusement Marine, Nils, Thomas, Nicolas, Mathieu, Maxime, Teddy, Elodie et Maeva, Arthur et François, Loric et Arno, Valerian et Emilien, Alice et Anouk, Dolph, Camille, Thibault, et tous les autres qui, de près ou de loin, ont participé plus ou moins directement à l'aboutissement de ce projet titanesque.

Et enfin, j'adresse des remerciements tout particuliers à l'ensemble de l'équipe du Toulouse Fight Club qui, en plus d'un soutien économique non-négligeable, ont su m'apporter un calme et une stabilité, tant physique que psychologique, indispensable à tout travail intellectuel de longue haleine. A mes entraîneurs, Thierry, Fred, Greg, Stephan, Christophe, Anthony, Julien et les autres. A tous les acteurs du monde des arts martiaux, des sports de combats et de la self-défense que j'ai eu la chance de rencontrer et de côtoyer. A mes camarades de bagarre, qui se reconnaîtront malgré les coups et les blessures. Merci.

Je dédie cette thèse à mon grand-père, Pierre Lafitte, Vulcain parmi les mortels.

---

## Résumé de la thèse

---

Dans un contexte artistique où les formes plastiques se démultiplient, cette thèse propose un retour à une approche matérielle et concrète de ces dernières, et plus spécifiquement de la sculpture métallique telle que proposée par les artistes depuis le début du XXe siècle. L'examen de la matière métal qui substantialise ces œuvres modernes et contemporaines se fera, tout au long de cette recherche, au travers du prisme des imaginaires qui l'habitent et la traversent. Ces imaginaires, pouvant provenir d'horizons aussi variés que les mythologies antiques gréco-romaines et scandinaves, les mythes populaires de l'époque industrielle ou encore la littérature et le cinéma de science-fiction, seront ainsi envisagés comme autant de vecteurs permettant de mettre en exergue les différentes caractéristiques et les multiples usages qui peuvent être fait aujourd'hui des métaux dans le monde de l'art. Le rapport intrinsèque qui lie les attributs physiques du métal, l'onirisme que cette matière véhicule et la manière dont il ressurgit dans les sculptures sera d'ailleurs au cœur de cette étude.

L'analyse des imaginaires des matières métalliques et de leurs survivances artistiques est menée au travers d'une recherche scientifique pluridisciplinaire. Elle sera impulsée par une démarche historique sur l'apparition et l'évolution de la métallurgie, des mythes que cette pratique a fait naître et des créations sculpturales associées (I). Avec l'arrivée de la révolution industrielle, ces rêveries matérielles évoluent et entraînent une métamorphose profonde de la plasticité et de la sémantique des créations artistiques en métal (II). Enfin, au sortir de l'époque postmoderne, de nombreuses songeries utopiques autant que dystopiques apparaissent quant au rapport entre l'être humain et les métaux, et c'est sur ces interrogations ultra-contemporaines que cette thèse se clôturera (III).

Tout au long de la recherche, et dans l'aspiration à mettre en avant le rapport essentiel entre les matières, la question transversale de l'intermatérialité, prenant modèle sur celle de l'intermédialité, sera analogiquement développée, questionnée et illustrée.

**Mots clés :** Sculpture – Métal – Métallurgie – Matière – Imaginaire – Rêverie – Mythe – Mythologie – Littérature – Intermatérialité.

---

## Abstract

---

In a context of artistic production where the diversity of plastic form is widely increasing, this thesis offers to go back to a material and practical approach of the latter, and more specifically of metal sculptures presented by artists from the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The analysis of the metallic matter which composes these modern and contemporary works will, throughout this research, be operated through the lens of the different imaginaries animating and pervading it. Those imaginaries, coming from such varied horizons as Ancient Greek, Roman or Scandinavian mythologies, the popular mythology of the Industrial Revolution or even literature and Science Fiction cinema, will serve as vectors allowing to bring forward the different characteristics and various uses of metals in the contemporary art world. The intrinsic link between the physical attributes of metal, the oneirism it conveys, and the way it re-surfaces in sculptures will be at the core of the present study.

The analysis of metal imaginaries and their artistic legacy calls for a pluri-disciplinary scientific research. It starts with a historical approach of the birth and evolution of metallurgy, the myths and the consequent creations it has generated (I). With the industrial revolution, these metallic dreams have evolved and caused a deep metamorphosis of plastic and semantic qualities of metallic artworks (II). Finally, in the last days of post-modernism, either utopian or dystopian vistas are emerging to question the relations between man and the metallic matter, and these contemporary enquiries will be this work's last point of focus (III).

Throughout the research, the running question of intermateriality (owing to the pre-existing model of intermediality) – meant to reveal the essential relationship between matters – will be developed, questioned and illustrated simultaneously.

**Key words:** Sculpture – Metal – Metallurgy – Matter – Imaginary – Reverie – Myth – Mythology – Literature – Intermateriality



---

## Sommaire

---

<i>Introduction</i>	... p. 11
<b>I. Archéologie d'un matériau : des pratiques métallurgiques mythiques à la sculpture moderne .....</b>	... p. 22
<i>A/ La matière de l'Histoire</i> .....	... p. 25
1. Les sept métaux.	... p. 26
2. Matériau et propriétés singulières.	... p. 38
3. De la compréhension du média à l'analyse de sa matérialité.	... p. 53
4. A propos de la métallurgie imaginaire.	... p. 76
<i>B/ Sculpter la face du monde</i> .....	... p. 83
1. La figure démiurgique du forgeron.	... p. 84
2. Marteleur éternel, façonneur universel.	... p. 97
3. A l'aube de la modernité.	... p. 119
<b>II. La sculpture métallique au XXe siècle : un accomplissement artistique via l'industrie .....</b>	... p. 146
<i>A/ La suprématie du savoir-fer</i> .....	... p. 149
1. Imaginaire et plasticité, ou la remise en question de la forme.	... p. 150
2. Exposer le métal.	... p. 181
<i>B/ L'avènement des métaux industriels</i> .....	... p. 215
1. « Comme maîtres et possesseurs de la nature ».	... p. 216
2. A la recherche de l'œuvre éternelle.	... p. 232
3. Au-delà des métaux.	... p. 249
<b>III. Utopies et dystopies de l'être métal .....</b>	... p. 275
<i>A/ Machines et androïdes : à la recherche de Talos</i> .....	... p. 280
1. De l'automate embryonnaire à la chimère du robot moderne.	... p. 282
2. Matérialité robotique et représentation sculpturale.	... p. 296
3. Etude de cas : La figure de Maria dans <i>Metropolis</i> .	... p. 325
<i>B/ Devenir métal</i> .....	... p. 348
1. A propos des premiers êtres métalliques.	... p. 350
2. Le fantasme de l'hybride.	... p. 369
3. Le futur de l'humanité sera-t-il métallique ?	... p. 386
<i>Conclusion</i>	... p. 408

---

## Avant-propos

---

Issu d'une famille au sein de laquelle la métallurgie possède une place prépondérante, avec notamment la présence d'un ancien travailleur d'usine, d'un aspirant coutelier ou encore d'un maréchal-ferrant toujours en fonction, je n'ai pas échappé au jeu de coutumes et de traditions que cette pratique ancestrale charrie de manière innée. Profondément gravé dans notre arbre généalogique, le travail du métal est, de fait, aussi enraciné dans ma culture personnelle. Le récit familial qui suit, souvent conté par mon grand-père, atteste de cet ancrage et témoigne, dans un même temps, du lyrisme qui exhale naturellement des histoires mettant en scène les métaux et ceux qui en exploitent les potentialités :

*« Mon arrière-grand-père était forgeron. Un mètre quatre-vingt-dix-sept, c'était une force de la nature. Lorsqu'il est mort d'un chagrin d'amour à l'âge de 97ans, il n'avait pas une seule carie. Il n'était jamais allé voir un médecin de sa vie. On raconte qu'à l'âge de 70ans, il soulevait encore son enclume au-dessus de sa tête, et défilait tout le monde d'en faire de même. Une enclume de 70kg, bien évidemment personne n'y arrivait !<sup>1</sup> »*

Malgré de nombreuses générations de métallurgistes, aucun des membres de ma famille ne s'est jamais intéressé au rapport qui pouvait exister entre les matières métalliques et le monde de l'art. Plus largement, d'ailleurs, il est intéressant de constater que ce lien est encore aujourd'hui souvent occulté au profit d'analogies plus généralistes, telles que celles reliant le métal aux usines, à l'architecture ou encore aux nouvelles technologies. Pourtant, le travail des métaux est « à l'origine des arts plastiques, puisque les métaux [...] ne sont pas seulement travaillés par l'industrie, mais encore mis en œuvre par la main de l'artiste<sup>2</sup> », tel que l'explicitait Jean-Pierre Rossignol dans son ouvrage de 1863 *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie*. C'est donc dans l'idée de combler ce vide, et avec le désir d'enrichir le précieux héritage de mon lignage, que je me suis à mon tour lancé dans le travail des métaux, quelques temps avant ma majorité. Cette entrée dans l'univers métallurgique s'est tout d'abord faite par l'apprentissage du soudage à l'arc, une technique d'assemblage issue de l'industrie moderne, couplée par la suite à une pratique empirique de la forge à charbon. Une fois acquis, j'ai rapidement tenté d'appliquer ce savoir-faire et ces connaissances techniques dans le domaine

---

<sup>1</sup> Extrait d'une discussion avec Pierre Lafitte, datée du 05/08/2015.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Rossignol, *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, Paris, éd. Auguste Durand, 1863, p.4.

de la sculpture, que je pratiquais déjà scolairement depuis plusieurs années. Le choix de cette branche artistique s'est d'ailleurs imposé de lui-même tant le métal se prête à la perfection à l'exercice du volume, du fait de ses multiples propriétés physiques uniques dans le règne des matières naturelles.

Au fil des années, la pratique de la sculpture métallique m'a amené à questionner cette matière sous tous ses aspects, de ses caractéristiques plastiques intrinsèques à sa place dans le monde de l'art. Durant mon cursus universitaire en Arts Plastiques à l'Université Jean Jaurès (anciennement Toulouse II – Le Mirail), et plus précisément durant les deux années de Master en Création Artistique, Théorie et Médiation, j'ai pu expérimenter les métaux sous toutes leurs formes, de la barre fraîchement usinée au morceau de ferraille de récupération, du petit boulon rouillé à de grandes plaques d'acier brut, ou encore de l'assemblage soudé de fragments préexistants à la création de pièces nouvelles grâce à la forge. Au terme de ce parcours mêlant pratique plastique et réflexion théorique, j'ai rendu un mémoire de fin de Master intitulé « Métal, Fiction et Imaginaire : Jeux et enjeux d'une pratique sculpturale aujourd'hui ». Celui-ci s'attachait à étudier la nature et les objectifs des liens que la sculpture en métal contemporaine pouvait entretenir avec les principes de fictions et d'imaginaires dans leurs plus larges acceptions. Accompagnée d'une exposition des œuvres produites lors de ce cursus, la soutenance du mémoire était l'occasion d'articuler une ultime fois les thématiques conceptuelles avec les réalisations plastiques en elles-mêmes. Volontairement placé en dehors du corps de texte du travail de thèse qui nous occupe actuellement, le dossier artistique présenté lors de cette exposition de fin de parcours prend place en Annexe II, à la fin de cet ouvrage.

Au sein des recherches effectuées lors de mes années de Master, une réflexion transversale, pourtant non-envisagée au début de celles-ci, a progressivement émergée : si le métal intéresse tant les artistes, qu'ils soient contemporains, modernes ou même antiques, c'est qu'il dégage certainement quelque chose qui transcende ses simples intérêts techniques et pratiques. Bien que ses caractéristiques matérielles en fassent une substance naturelle idéale pour tout travail sculptural, cette intuition m'a poussé à questionner plus en détail ce que j'avais, à ce moment-là, brièvement envisagé au détour d'un paragraphe sous l'appellation de « charge fictionnelle de la matière ». Une fois le travail de Master arrivé à son terme, c'est donc à partir de cette intuition liminaire, et sur les bases de cette supposée composante mythique véhiculée par le métal, que les prémices de cette thèse se sont progressivement dévoilées...

## **Introduction**

Le travail du métal est une discipline qui, par son caractère atemporel, regroupe de nombreux arts et concentre d'infinies traditions. Qu'elles soient familiales ou culturelles, ces pratiques acquises empiriquement se transmettent de génération en génération depuis la découverte des matières métalliques par l'Homme, il y a plus de dix-mille ans, à l'Est des terres méditerranéennes. Posséder les connaissances nécessaires à la compréhension des métaux, c'est avant tout s'inscrire dans une longue lignée de rites et de coutumes. Cependant, parvenir à maîtriser ces derniers, c'est aussi et surtout expérimenter une matière riche en histoire, en savoir-faire et en rêveries. Riche en histoire, tout d'abord, car la métallurgie, cet « art de mettre en œuvre les métaux<sup>3</sup> » tel que le décrivait l'auteur de l'ouvrage *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie*, s'est imposée depuis l'aube de l'humanité comme un ensemble de pratiques et de savoirs aussi décisifs que primordiaux aux différentes évolutions de notre civilisation. A titre d'exemple, « des périodes historiques n'ont-elles pas été désignées par les appellations des vieilles cosmogonies, liées à certains métaux : l'âge de l'or, l'âge du bronze et l'âge du fer ?<sup>4</sup> », s'interroge à ce sujet l'historienne de l'art Catherine Arminjon. Riche en savoir-faire, ensuite, car les techniques employées par les arts métallurgiques sont extraordinairement nombreuses et variées. Cette quantité fabuleuse de sciences et de procédés, qui n'a de cesse de croître au fil des époques, s'explique en partie par l'ambition ancestrale qui anime l'Homme de connaître et de maîtriser tous les métaux, mais aussi par la nécessité que possède celui-ci de répondre aux nombreuses exigences matérielles imposées par ces matières d'origine naturelle. « Dès ses débuts, la métallurgie est une aventure<sup>5</sup> », écrivait à ce propos la chercheuse scientifique Adrienne R. Weill. Riche en rêveries, enfin, car l'importance des matières métalliques dans les modes de vie et les cultures de l'humanité, au travers des âges, a poussé l'Homme à lui vouer de très nombreux cultes immémoriaux. « Ainsi, à l'origine des sociétés, nous voyons déjà diviniser les mortels qui les premiers maîtrisèrent le feu, domptèrent les métaux et les firent servir aux usages de la vie et aux plaisirs de l'esprit<sup>6</sup> », expliquait Jean-Pierre Rossignol. Le métal se retrouve ainsi propulsé au rang de matière divine et céleste, comparée à une matière vivante dans certaines civilisations et parfois même envisagée comme une matière cosmogonique et démiurgique dans d'autres. C'est donc tout naturellement que les poètes antiques et modernes désirent louer ses mérites, que les écrivains font son éloge et que

---

<sup>3</sup> Jean-Pierre Rossignol, *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, *Op.cit.*, p.189.

<sup>4</sup> Catherine Arminjon, « Métal (arts du) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], p.1. Disponible sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/arts-du-metal/> (dernière consultation le 29/09/15).

<sup>5</sup> Adrienne R. Weill, « Métallurgie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], p.1. Disponible sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/metallurgie/> (dernière consultation le 29/09/15).

<sup>6</sup> Jean-Pierre Rossignol, *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, *Op.cit.*, p.11.

les artistes plasticiens, principalement dans le domaine de la sculpture, s'en emparent de multiples façons. Ces nombreux usages des matières métalliques, autant atemporels que variés dans leurs formes et leurs usages, découlent avant tout des caractéristiques dont celles-ci disposent de manière immanente. En effet, le métal est le matériau d'origine naturelle qui, via ses nombreuses propriétés physiques, possède la plus grande des plasticités. Malléable à chaud, offrant ainsi la possibilité d'être moulé et travaillé via une multitude d'outils, il redevient l'une des matières les plus solides et les plus résistantes qui soient dès lors qu'il reprend sa température normale. Sous sa forme usuelle, il peut être découpé, taillé, assemblé et désassemblé à souhait. Aussi brillant que bruyant, tantôt massif tantôt aérien, le métal sait adopter toutes les formes et toutes les allures. Aucune performance ne lui résiste : de la production minimaliste à la structure monumentale, ses capacités matérielles lui permettent de répondre à toutes les attentes de l'Homme. Il est, en somme, l'une des plus grandes richesses que la nature peut offrir aux artistes.

Cependant, l'attrait remarquable du métal, dans le monde de la création sculpturale comme dans l'ensemble des autres domaines qui l'exploitent aujourd'hui, n'est pas le simple fait de ses caractéristiques physiques. Bien que ces dernières soient à l'origine des multiples usages qui ont pu en être fait tout au long de l'Histoire, les rêveries véhiculées par cet ensemble de matières naturelles jouent elles aussi un rôle conséquent dans l'attraction que celles-ci diffusent sur les métallurgistes, les penseurs et les plasticiens. En effet, les différentes visions littéraires et poétiques du métal animé, à la silhouette anthropomorphique ou aux caractéristiques intrinsèques ayant la capacité de transcender la condition humaine, sont elles aussi très certainement aux racines des nombreuses applications et maniements qui ont été fait de cette matière unique. C'est à partir de cette abondance d'imaginaires charriés par les métaux, dont la majorité sont tirés des récits fondateurs, des mythologies antiques et des légendes populaires de notre civilisation, que la notion de charge fictionnelle de la matière<sup>7</sup> m'était apparue durant mes recherches en seconde année de Master en Arts Plastiques. C'est aussi et surtout de ce constat que l'hypothèse liminaire de la recherche qui nous occupe actuellement a progressivement vue le jour. A ses prémices, cette dernière se formulait de la façon suivante : est-ce la charge fictionnelle du métal, faisant de lui un vecteur privilégié de récits, de mythes et de légendes, qui serait à l'origine de l'intérêt que lui portent les artistes aujourd'hui ? Afin de répondre à cette question, qui n'a jamais été examinée auparavant au sein d'une étude

---

<sup>7</sup> A ce sujet, se référer à l'Avant-propos.

universitaire ou littéraire, je me suis lancé dans l'analyse et l'observation de différentes mythologies que je jugeais *a priori* comme pouvant être aux fondements de cette charge fictionnelle. Guidé par une nouvelle intuition, je me suis rapidement orienté vers celles qui me semblaient être les plus aptes à attester ce postulat, de par leurs richesses, leurs centres d'intérêts multiples et leurs proximités avec notre civilisation occidentale : les mythes gréco-romains de l'Antiquité ainsi que les récits et les légendes scandinaves et nordiques. Pour se faire, je me suis inspiré de six ouvrages principaux : *La Théogonie* du poète grec Hésiode, datée du VIII<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, *l'Illiade* et *L'Odyssée* d'Homère, *Le Kalevala* d'Elias Lönnrot, un auteur finlandais présenté comme « le futur Homère finnois<sup>8</sup> » dans la préface de son récit, *l'Edda*<sup>9</sup> de Snorri Sturluson et *l'Edda poétique*, ici étudié et traduit par Régis Boyer, spécialiste des mythes scandinaves<sup>10</sup>. J'y ai rapidement trouvé des premiers éléments de réponse. Le métal, au travers de ses caractéristiques uniques et singulières, a effectivement eu un impact majeur sur les mythes et les fables, ainsi que, par extension, sur l'imaginaire collectif des Hommes, et ce de façon atemporelle. Parce qu'il est ductile, malléable, brillant, solide ou encore sonore, il véhicule de très nombreux imaginaires que l'on retrouve bien souvent retranscrits dans les récits légendaires. Mais l'utilisation du métal dans le monde de l'art actuel est-elle réellement influencée par cet aspect mythique de la matière ? Autrement dit, les mythologies sont-elles à même de motiver et d'expliquer l'utilisation moderne et contemporaine du métal dans l'art ? C'est à partir de l'ensemble de ces suppositions et de ces extrapolations que la première problématique de ma thèse a vu le jour : de quelles façons le matériau métal, par sa plasticité et ses caractéristiques physiques singulières, a-t-il engendré, développé et alimenté une multitude d'imaginaires mythiques, quels sont ces imaginaires, et comment se retrouvent-ils finalement réinjectés et exprimés dans différents champs artistiques ?

---

<sup>8</sup> Jean-Louis Perret, « Préface », dans : Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, trad. Jean-Louis Perret, Paris, éd. Honoré Champion, 2009, p.9.

<sup>9</sup> Au sein de son ouvrage *L'Edda poétique*, le chercheur Régis Boyer définit ce qu'est un Edda :

« On désigne sous le nom d'Edda deux manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle fort différents l'un de l'autre. Le plus ancien de ces manuscrits date d'environ 1230. [...] Il s'agit d'une sorte de manuel d'initiation à la mythologie nordique destiné aux jeunes poètes. [...] C'est afin d'éclairer les ténèbres croissantes qui, après plusieurs siècles de christianisme en Islande, enveloppaient ces récits que Snorri Sturluson a composé cette Edda [...]. Le second manuscrit se trouve aujourd'hui à Reykjavik. C'est le Codex Regius qui date de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle [...]. Ce codex contient les grands poèmes nordiques sacrés et héroïques et on l'appelle Edda poétique. »

Dans : Régis Boyer, *L'Edda poétique*, Paris, éd. Fayard, 1992, pp.71-73.

<sup>10</sup> Au sens strict du terme, la Scandinavie est la région historique et culturelle qui regroupe la Norvège, la Suède et le Danemark. Au sens élargi, d'autres pays nordiques, tels que l'Islande ou les îles Féroé, s'incluent aussi dans ce regroupement géographique, du fait de la proximité politique et culturelle qu'ils possèdent avec la Scandinavie originale, et plus particulièrement avec le Royaume du Danemark.

Afin de compléter cette problématique initiale, largement orientée en direction de la matière et de ce qu'elle serait à même de diffuser, je me suis intéressé à la question de l'intermédialité. Ce champ disciplinaire moderne, étudié par des chercheurs tels qu'Eric Mechoulan ou Jürgen E. Müller et qui se concentre sur l'étude de ce qu'il se passe entre les médias, tel que des échanges d'informations, des transferts de connaissances ou encore des réutilisations de discours et d'iconographie au sein de différents médias, me semblait en effet à même d'agrémenter ma recherche : il pourrait aider à mieux comprendre le procédé par lequel les métaux parviennent à projeter les différents imaginaires qu'ils véhiculent, notamment ceux issus de la mythologie, sur les créations sculpturales contemporaines. Lors d'une séance du séminaire *Intermedialidades*, organisée en décembre 2014 par le laboratoire de recherche LLA-CREATIS à l'Université Toulouse Jean Jaurès, le chercheur Rémy Besson proposait une variation de l'intermédialité, au travers du concept d'intermatérialité. Cette variante du concept initial, très peu étudiée à l'heure actuelle, propose de s'attacher plus en détail au contenant du média, à ce qui le matérialise et le rend perceptible, plutôt qu'à son contenu. C'est à partir de cet axe de recherche novateur, et avec le souhait de mieux le comprendre et de le rendre applicable à l'examen de productions artistiques, que la seconde problématique de ma thèse, qui fait directement suite à la première, a finalement émergé : comment le concept d'intermatérialité permet-il d'étudier cette plasticité, ces caractéristiques singulières et cette multitude d'imaginaires mythiques qui s'expriment au sein de différents champs artistiques ?

Cristallisant les points forts des deux hypothèses qui viennent d'être successivement énoncées, le titre de ma recherche se formule de la façon suivante : Les imaginaires mythiques du métal et leurs survivances : un exemple d'intermatérialité artistique. Afin de mieux comprendre les différentes thématiques que celui-ci développe, ainsi que les multiples axes de recherche sous-jacents qui seront conjointement étudiés, il convient de s'arrêter quelques instants sur les choix terminologiques qui composent ce titre. La formulation « imaginaires mythiques », tout d'abord, s'avère être, avec celle du matériau métal toutefois, la plus importante de cet énoncé. En effet, c'est dans celle-ci que se regroupent toutes les sources qui abreuvent cette recherche et toutes les références qui en sont à la genèse, et ce quelles que soient leurs origines temporelles ou géographiques. La notion d'imaginaire, dans un premier temps, centralise l'ensemble des fictions dont cette thèse se nourrit. Provenant de divers horizons, à la fois littéraires et poétiques, mais aussi parfois issus du théâtre, du cinéma, de la bande-dessinée ou encore de jeux-vidéos, ces récits hétérogènes déversent tous, sans exceptions, les images



mentales qu'ils produisent dans ce « monde de l'imagination<sup>11</sup> ». L'adjectif « mythique », quant à lui, atteste du caractère purement fictif et irréel de ces différentes narrations. Il ne restreint cependant pas ces dernières à des origines strictement mythologiques, au sens premier du terme, mais les ouvre au contraire à tous les discours, sans aucune préoccupation thématique ou spatio-temporelle. Dans sa plus grande acception, le mythe est un « récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition<sup>12</sup> », selon le Trésor de la Langue Française. Ainsi, du fait de cette compréhension élargie du terme, les mythes fondateurs gréco-romains et nordiques/scandinaves se mêlent, dans cette recherche, à d'autres mythes plus récents tels que les mythes industriels modernes ou les mythes issus des sciences et des technologies contemporaines. Dans l'avant-propos du *Kalevala*, l'historienne des littératures européennes Juliette Monnin Horung revient sur cette notion étendue du mythe :

*« La plupart des mythes appartiennent à [...] "l'inconscient collectif", que l'on pourrait ici appeler "l'imagination collective", qui permet à des peuples éloignés les uns des autres, ayant une culture bien différente, de créer des images, des récits analogues, bien que marqués par des vies sociales différentes.<sup>13</sup> »*

Au final, l'imaginaire mythique correspond au domaine des rêveries populaires, des songes collectifs, des contes et des légendes, là où surnagent les figures oniriques, les événements fabuleux et les univers fantasmagoriques qui prennent forme dans notre subconscient. Le terme « métal », primordial dans cette recherche, s'associe à celui d'imaginaires mythiques, au sein de ce titre, et précise le champ d'action de ces derniers : il ne sera ici question que des mythes qui traitent des matières métalliques. Parmi ces dernières, certaines seront largement plus questionnées que d'autres. Le fer et le cuivre, accompagnés de leurs alliages respectifs, tels que l'acier ou le bronze, posséderont un rôle prédominant au sein de cette étude. D'autres métaux, à l'image de l'or, de l'argent ou du plomb, seront aussi évoqués, dans une moindre mesure. En poursuivant l'examen terminologique du titre de cette thèse, la notion de « survivance », qui en clôture la première partie, sert à ancrer la recherche dans une certaine forme de contemporanéité. En effet, il ne sera pas directement question des imaginaires mythiques, ni de leurs réceptions respectives durant les époques qui les ont vu naître, mais plutôt de la façon dont ces derniers subsistent de nos jours et de la manière dont ils parviennent à conserver un

---

<sup>11</sup> Trésor de la Langue Française informatisé, définition de « Imaginaire », Disponible sur : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?67;s=1604385795;r=2;nat=;sol=1> (dernière consultation le 07/03/18).

<sup>12</sup> *Ibid.*, définition de « Mythe », Disponible sur : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/saveregass.exe?32;s=1604385795;r=1> (dernière consultation le 07/03/18).

<sup>13</sup> Juliette Monnin Horung, « Avant-propos », dans : Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.4.

intérêt et une pertinence dès lors qu'ils se retrouvent mêlés à d'autres songeries plus actuelles. Autrement dit, pour le formuler sous les traits d'une interrogation : comment ces rêveries des matières métalliques survivent-elles au XXe et au XXIe siècle ? Comme l'indique le terme « artistique », par lequel le titre se termine, ces survivances seront principalement examinées dans le monde de l'art, et plus spécifiquement dans le champ de la sculpture. Il s'agira, en définitive, d'envisager les tenants et les aboutissants de ces réminiscences mythiques dans l'art métallique tridimensionnel moderne et contemporain, mais aussi, de façon occasionnelle, dans des domaines aussi variés que le cinéma, la bande dessinée ou encore le jeu vidéo. Enfin, et afin de conclure l'analyse détaillée de l'intitulé de cette thèse, il convient de questionner le rôle de l'intermatérialité dans cette étude. S'intéressant à ce concept émergent, la présente recherche s'attachera, par le biais des imaginaires mythiques du métal et de leurs survivances dans les arts d'aujourd'hui, à étudier les possibilités offertes par celui-ci et à comprendre dans le détail les avantages qu'il octroie aux analyses d'œuvres plastiques. L'intermatérialité possèdera alors une place transversale dans cette thèse, puisqu'elle sera questionnée et enrichie tout au long de cette dernière, aux côtés des différentes thématiques qui y seront successivement abordées. Au final, l'objectif principal de l'exploitation de ce concept sera d'en exemplifier les potentialités et, analogiquement, d'illustrer l'intérêt d'examiner un média via ses propriétés matérielles, en tant que caractéristique principale de celui-ci, plutôt qu'au travers de la sémantique qui l'habite ou qu'il véhicule.

Dans l'objectif de traiter ces différents sujets, et afin de les rendre plus clairs et intelligibles, cette recherche sera divisée en trois parties. Chaque partie sera à son tour scindée en deux sous-parties, qui comprendront en leur sein de nombreux autres axes de réflexions articulés entre eux par un fil conducteur dicté par la thématique centrale de la partie dans laquelle ils émergent. Dans un premier temps, l'examen des imaginaires du métal et de leurs survivances artistiques sera orienté en direction de l'archéologie des matières métalliques et de l'Histoire des pratiques métallurgiques, depuis les ères mythiques jusqu'aux prémices du XXe siècle. La principale aspiration de cette partie initiale sera d'exposer l'origine historique de « l'art si difficile de traiter le fer et l'acier<sup>14</sup> », selon la formule employée par Jean-Henry Hassenfratz dans la préface de son ouvrage *La Sidérotechnique, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier*, mais aussi de mettre en lumière la genèse

---

<sup>14</sup> Jean-Henry Hassenfratz, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier*, Volume 1, Paris, éd. Firmin Didot, 1812, p.1

des grandes rêveries métallistes qui animent cet onirisme matériel. L'ouverture de cette étude se fera par un retour chronologique sur l'Histoire des métaux, de leurs découvertes aux premiers usages qu'ont pu en faire les civilisations préhistoriques. Cette analyse liminaire sera agrémentée de différents questionnements qui en découlent naturellement, tels que la présentation de l'origine du terme même de « métal », l'examen des traits communs qui regroupent les métaux sous une même appellation ou encore la mise en exergue des intérêts artistiques qui émergent de ces multiples attributs matériels intrinsèques. Une fois ces bases posées, il conviendra de les mettre en relation avec le concept d'intermatérialité, qui sera ici traité dans le détail, de ses prémices aux objectifs auxquels il aspire, en passant par les différents outils scientifiques que sa prise en considération offre aux chercheurs et aux plasticiens. Puis, en contrepartie de l'étude de la métallurgie réelle et strictement historique, cette recherche s'arrêtera brièvement sur la métallurgie imaginaire, avec la présentation de différentes visions lyriques et poétiques du travail des métaux telle que rêvée par certains penseurs et auteurs, à l'image de Platon ou de J.R.R Tolkien, auteur de la célèbre trilogie *The Lord of the Rings*. A la suite de ce premier axe sur l'Histoire de la métallurgie, qui constituait la première moitié de l'examen de l'archéologie des matières métalliques, il s'agira à présent de questionner la façon dont les travailleurs des métaux, qu'ils soient artisans ou plasticiens, réels ou fictifs, ont pu sculpter et façonner le monde tel que nous le connaissons aujourd'hui. La figure onirique du forgeron, accompagnée des songeries liées à la flamme de la forge et aux divinités métallurgistes, gréco-romaines comme nordiques, sera naturellement au cœur de cette étude. En parallèle de l'appréciation de ce personnage mythique, de son rôle dans les récits fondateurs et des principales créations, souvent de nature démiurgiques, pour lesquelles il est reconnu, sa descendance moderne et contemporaine sera conjointement présentée. En tant qu'héritiers des forgerons merveilleux, les travaux d'artistes actuels tels que Yves Guérin, Machat ou encore Emilie Prouchet-Dalla Costa seront ici mis en relation avec ces imaginaires bien spécifiques. La conclusion de cette première grande partie de la recherche se fera par le biais de l'ouverture des pratiques métallurgiques ancestrales aux pratiques issues de la modernité et, plus spécifiquement, issues des remous causés par les révolutions industrielles du XVIIIe et XIXe siècle. Avec l'arrivée de techniques inédites du travail des métaux, comme par exemple la soudure à l'arc électrique, de nouvelles pratiques plastiques vont voir le jour, guidées par des figures telles que Julio González ou David Smith. Il s'agira à ce moment-là d'examiner de quelle façon ces émergences artistiques parviennent à s'inscrire dans l'Histoire de la métallurgie et, dans un même temps, quels imaginaires ces dernières exploitent ou, dans certains cas, ré-exploitent.

La seconde partie de la thèse s'inscrira chronologiquement dans le prolongement de la première. Bien qu'elle n'ait pas pour vocation de suivre une quelconque évolution temporelle, elle couvrira malgré tout des pratiques artistiques qui s'étalent du début du XXe siècle, durant la période précédant la Première Guerre Mondiale, jusqu'à nos jours, au cours des premières années du XXIe siècle. La problématique transversale de cette deuxième étape de la recherche sera orientée en direction de l'industrie métallurgique, ou, plus précisément, du travail usiné des métaux comme créateur et pourvoyeur d'œuvres sculpturales. Dans un premier temps, la prédominance du fer et de ses alliages durant les dernières décennies du second millénaire sera largement mise en exergue, au travers de questionnements dont les fondements et les imaginaires véhiculés remontent, dans une grande majorité des cas, aux révolutions industrielles. Si, comme le relève Jean-Pierre Rossignol, « la découverte des métaux forme une date solennelle dans l'histoire de l'humanité<sup>15</sup> », il convient de rappeler que les bouleversements historiques et technologiques survenus entre le XVIIIe et le XIXe siècle marquent, quant à eux, une date cruciale dans l'Histoire de la métallurgie. L'évolution formelle des sculptures métalliques sera ici principalement interrogée, notamment *via* leur géométrisation progressive et l'augmentation considérable de leurs dimensions. Le rôle que les industries sidérurgiques jouent dans la production des œuvres faites de fer et d'acier sera d'ailleurs simultanément traité, au même titre que les nécessaires modifications des outils scientifiques exploités par le concept d'intermatérialité, parfois rendus obsolètes par les nombreuses mutations formelles et sémantiques des créations métalliques modernes. A la suite de cette recherche, la métamorphose des modalités de monstration de ces œuvres sera à son tour questionnée, au travers de trois thématiques successives : la nouvelle place de la sculpture métallique dans le cadre muséal, la sculpture métallique déplacée au cœur des villes et, finalement, la sculpture métallique exposée dans la nature. Ces sujets seront tous trois examinés selon un point de vue artistique, avec les œuvres d'artistes tels qu'Eduardo Chillida, Anish Kapoor ou Alexander Calder, selon une vision onirique de la matière mais aussi selon une pensée intermatérielle en constant renouvellement. Dans la continuité de ces nombreuses réflexions, le second moment de la recherche concernant le rapport entre usine et art métallique au XXe siècle sera plus largement orienté vers les nouveaux traitements industriels des métaux et, simultanément, vers les métaux novateurs qui émergent des avancées scientifiques actuelles. De nouveaux imaginaires émergeront à ce moment-là, avec une nette prédominance pour ceux qui se rapprochent des songes et des mythes alchimiques. Il y sera notamment question de

---

<sup>15</sup> Jean-Pierre Rossignol, *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, *Op.cit.*, p.30.

maîtrise de la matière, de transmutation des métaux et de la décrépitude programmée de ceux-ci, avec l'examen de sculptures de plasticiens qui exploitent la rouille dans leurs œuvres, comme par exemple Bernar Venet ou Richard Serra. Cette seconde partie de la thèse trouvera une conclusion avec l'étude d'œuvres en marge de l'univers artistique métallique usuel, mais pourtant solidement ancrées dans les rêveries métallurgiques. Les machines de Jean Tinguely, du Royal de Luxe ou encore les photographies de Guido Argentini viendront mettre en exergue ces réflexions lors des derniers moments de ce pan de la recherche.

Enfin, la troisième et ultime partie de la thèse s'ancrera dans des thématiques bien plus contemporaines, avec l'étude des êtres métalliques et des imaginaires qu'ils charrient. Malgré l'intérêt porté, au sein de cette dernière étape de la recherche, aux nouvelles technologies et aux rêveries inédites qu'elles propagent, les imaginaires des métaux développés jusqu'à présent, majoritairement plus anciens, conserveront ici une importante légitimité. L'interrogation « les connaissances scientifiques vulgarisées ont-elles arrêté l'onirisme longtemps attaché au métal ?<sup>16</sup> » que se pose le philosophe Gaston Bachelard dans son ouvrage *La terre et les rêveries de la volonté* illustre d'ailleurs très justement l'hypothèse qui traverse de bout en bout cette partie finale. Tantôt utopiques, tantôt dystopiques, ces songeries du métal anthropomorphe s'attacheront à deux grandes thématiques : le robot, dans un premier temps, et l'humain métallisé, dans un second temps. Concernant le robot, tout d'abord, son analyse commencera par une exploration de ses origines mythologiques, suivie par l'appréciation de sa redécouverte et de son introduction dans les rêveries collectives du XXe siècle à l'aide des récits et des films de science-fiction. Sa matérialité sera examinée conjointement, au même titre que les différentes formes qu'il peut arborer et que son inclusion au sein d'une recherche intermédiaire. Tout au long de cette étude sur le métal robotisé, la problématique de l'ambivalence entre rêverie et répulsion sera régulièrement évoquée et ré-envisagée selon plusieurs points de vue, à la fois littéraires et cinématographiques, mais aussi plastiques, avec les œuvres de sculpteurs tels que Hans Rudolf Giger, Matthew Monahan ou encore Thomas Houseago. Le développement sur les imaginaires du robot se clôturera par une étude de cas approfondie du film *Metropolis*, réalisé par Fritz Lang, et plus spécifiquement du *Maschinenmensch*, le robot au cœur de son scénario. Les différentes thématiques et les différents imaginaires qui auront été traités jusqu'à ce moment de la recherche sur le métal automatisé seront ici observés au travers du prisme de ce long-métrage et de l'onirisme puissamment métallique que ses personnages,

---

<sup>16</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, éd. Corti, 1989, p.223.

ses décors et son intrigue incarnent. A la suite de ce pan de la thèse consacré à l'être robotique, ce sera finalement à la figure de l'humain-métal d'être analysée. Impulsées par l'examen du *Mythe des races* d'Hésiode, qui propose une anthropogonie mythologique où les premiers Hommes seraient faits de métaux, différentes visions d'une humanité métallisée seront présentées et illustrées à l'aide d'œuvres d'artistes tels qu'Auguste Rodin, Louise Bourgeois ou encore Alberto Giacometti. L'onirisme de l'hybridation entre le biologique et le métallique, qui jouit d'une forte notoriété en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, sera par la suite étudié à l'aide d'exemples mythologiques, artistiques mais aussi cinématographiques et linguistiques. Enfin, en guise de conclusion générale de cette recherche, la question du métal comme possible futur de l'humanité sera posée et sera accompagnée de nombreuses exemplifications, notamment artistiques. Cet épilogue permettra d'ailleurs de se poser une ultime fois l'interrogation centrale de cette troisième partie : l'être de métal, utopie ou dystopie ?

De la découverte des métaux durant les ères préhistoriques à l'hypothèse ultra-contemporaine d'une future humanité métallisée, de très nombreux imaginaires mythiques des matières métalliques seront étudiés au sein de cette recherche. Ces multiples rêveries seront toujours examinées dans le détail, afin d'en développer une compréhension juste et affinée, avant de les questionner au travers des résurgences qu'elles peuvent avoir dans le monde de l'art métallurgique d'aujourd'hui. Quels que soient les ancrages géographiques et temporels de ces songeries, il sera intéressant de constater qu'elles sont toujours le fruit des caractéristiques intrinsèques des métaux. Elles naissent de ces attributs essentiels de la matière et ce sont eux qui les charrient et les réinjectent dans les productions sculpturales de notre époque. Plus que n'importe quelle autre substance naturelle, les métaux sont de celles qui échauffent le plus ardemment l'imagination de ceux qui les travaillent, les chantent ou les observent. « Par la suite, une imagination normale devra durcir. Il lui faudra connaître le bois et la pierre, le fer enfin, si elle veut accéder à la virilité maxima<sup>17</sup> », écrit à ce propos Gaston Bachelard. Du fait de ce constat à l'égard du métal et de son potentiel à la fois physique, matériel mais aussi onirique, cette matière se révèle être la plus à même de servir de champ d'expérimentation pour le concept d'intermatérialité, qui nécessite ces différents facteurs pour pouvoir se développer et se préciser avec justesse, avant qu'il ne soit finalement envisageable de l'appliquer à d'autres substances, telles que le bois ou la pierre cités par Gaston Bachelard.

---

<sup>17</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, éd. Corti, 1989, p.106.

**I. Archéologie d'un matériau : des pratiques métallurgiques mythiques à la sculpture moderne**

*Un fleuve de feu a coulé dans l'eau : sa fureur a éclaté en sifflements ! [...] Impérieux, le dur acier est devenu rigide.*

– **Richard Wagner**, *Siegfried*.



La pratique contemporaine de la sculpture en métal s'appuie sur un important socle historique. Des premiers usages des matières métalliques, il y a quelques 8000 ans, jusqu'à nos jours, la métallurgie n'a cessé d'évoluer, de se perfectionner et d'en faire profiter les arts associés. Qu'il s'agisse de forge, de maréchalerie ou d'orfèvrerie, les métiers du métal ont toujours accompagné cette constante marche du progrès. Bien que métamorphosées, ces pratiques ancestrales se maintiennent encore aujourd'hui et coexistent avec de nouveaux procédés tels que la chaudronnerie<sup>18</sup> ou le soudage. C'est ainsi grâce au savoir-faire de ces différentes sciences et techniques que les arts plastiques liés aux matières métalliques ont pu se développer. En parallèle de cette Histoire millénaire grâce à laquelle l'humanité a su traverser les époques, de nombreux récits se sont développés autour des métaux. Engendrés par le rôle crucial que ces derniers ont joué dans le passé de notre civilisation et alimentés par les mutations progressives de la métallurgie, ces légendes constituent un autre fondement décisif de la pratique plastique actuelle. Du mythe antique d'Héphaïstos, le forgeron originel du panthéon grec, aux contes populaires de la révolution industrielle du XIXe siècle, les fictions adjointes aux matières métalliques et à leurs usages poursuivent inéluctablement les productions artistiques en métal. Au moyen de ce procédé, ces récits leurs insufflent de puissantes valeurs psychologiques et fantasmagoriques qui vont de pair avec les formes qu'elles adoptent. Face à ce constat, une question centrale se pose : comment les imaginaires des métaux ont-ils pu être charriés d'un âge absolument mythique à notre époque actuelle ? Suite à cette première interrogation, une autre en découle : comment ces récits oniriques fictionnels peuvent-ils encore inspirer et imprégner les productions sculpturales métalliques issues de la postmodernité ? Pour répondre à ces deux problématiques, il conviendra avant tout de mieux appréhender la chronologie de la métallurgie, de ses balbutiements à nos jours, et de comprendre en quoi les métaux sont une véritable matière-histoire à l'origine de tous les progrès de notre culture. Dans un même temps, il sera nécessaire d'en spécifier les véritables caractéristiques et propriétés afin de mieux en concevoir la singularité. Par cette exemplarité au sein de la grande famille des matériaux historiquement employés par l'Homme, nous verrons d'ailleurs que le métal se prête mieux que n'importe quelle autre substance à l'exercice d'une analyse intermatérielle, analyse dont il faudra au préalable dessiner les contours et tracer les frontières. Une fois l'Histoire et les attributs des métaux étudiés, l'analyse se portera, dans un second temps, sur les usages et les visions qu'il nous a été possible de faire et d'avoir de ces différentes matières à travers le temps. Figure tutélaire historique de la métallurgie, le forgeron jouera un rôle décisif dans cette

---

<sup>18</sup> Travail industriel d'assemblage et de modelage des métaux par pliage, cintrage, perçage, soudage ou encore emboutissage.

partie de la recherche, aussi bien via ses œuvres et son héritage technique que par le biais des innombrables rêveries qu'il nourrit et qu'il insuffle aux matières métalliques. Enfin, ce premier chapitre consacré à l'origine des imaginaires des métaux se conclura par l'examen de la révolution des arts métallurgiques du XVIIIe siècle, aussi bien plastiques qu'artisansaux, provoquée par l'arrivée dans notre civilisation de l'univers de l'usine et des pratiques industrielles qui en ont résulté.

### *A/ La matière de l'Histoire*

La compréhension du matériau-métal, de ses caractéristiques et de ses usages passe avant tout par la maîtrise et la connaissance des moments clefs de sa chronologie. L'ancienneté des pratiques métallurgiques et de ses mythes fondateurs font d'ailleurs des métaux un ensemble de matières parmi les plus riches en contexte historique et en imaginaires associés. Cependant, cette abondance de pratiques concrètes et de récits fictifs n'est pas le simple fait des millénaires passés à travailler et à réfléchir le métal, auquel cas il en serait de même pour la pierre ou le bois, entre autres exemples possibles. De quoi cette originalité est-elle alors le fait ? En reformulant cette première interrogation, la problématique qui anime la sous-partie de la recherche en cours devient alors la suivante : quelles sont les causes de l'acception des métaux en tant que matière première de l'Histoire et quelles en sont les conséquences ? La première hypothèse qui se présentera à nous sera celle des multiples potentialités qu'ils offrent à l'Homme. Grâce à ses propriétés uniques dans le règne des substances naturelles, le métal se plie effectivement aux volontés de celui qui sait le travailler et qui désire en exploiter les caractéristiques. Par sa malléabilité et sa ductilité, il permet par exemple aux premiers métallurgistes de modeler des outils et des armes, deux dispositifs essentiels à l'essor de toute civilisation. A la suite de cette réflexion sur les causes primaires de l'acception des métaux en tant que matière-histoire, il conviendra d'en étudier les conséquences. Deux réactions principales seront ainsi à mettre en exergue. Il s'agira, dans un premier temps, de constater la nécessité de développer une méthode scientifique spécifique pour analyser les productions artistiques métalliques. Cette démarche nous amènera du côté de l'intermédialité, de la compréhension des médias, des matériaux qui les constituent, pour finalement faire naître un système original d'étude des productions culturelles : l'intermatérialité. La seconde conséquence, enfin, sera la mise en avant de l'essor des imaginaires liés aux métaux, et plus

particulièrement de l'émergence progressive d'une métallurgie fictive issue de la littérature et des largesses oniriques qu'elle autorise.

## 1. Les sept métaux

### a) *Le temps des grandes découvertes métallurgiques*

La préhistoire de la métallurgie est une vaste période faite de tâtonnements et d'explorations techniques multiples. Ses âges varient selon les régions géographiques, rendant le travail de délimitation et d'évaluation complexe. Alors que le passage à l'Histoire des civilisations est déterminé par l'apparition de l'écriture, dont les prémices sont visibles dès 3000 avant Jésus-Christ en Mésopotamie et en Égypte, celui de l'Histoire métallique pourrait être défini par la compréhension et la maîtrise de ces différents matériaux par l'Homme. Ainsi, il n'existerait pas une préhistoire universelle du métal mais bien un certain nombre de périodes spécifiques propres à chacun des métaux : la préhistoire du fer, la préhistoire de l'or, de l'argent, etc. Si l'on s'en tient à cette idée, il serait alors possible de faire émerger sept grandes époques, en rapport avec les sept métaux connus et reconnus en tant que tels depuis l'Antiquité. Dans son article *A Short History of Metals*, le professeur de l'Institut de technologie de l'Illinois Alan W. Cramb expose très clairement l'importance et les rôles qu'ont joués ces métaux dans l'Histoire. Il entame son étude par l'état des lieux suivant :

*« Currently there are 86 known metals. Before the 19th century only 24 of these metals had been discovered [...]. Therefore, from the discovery of the first metals – gold and copper – until the end of the 17th century, some 7700 years, only 12 metals were known. [...] The [...] seven metals, known as the Metals of Antiquity, were the metals upon which civilization was based. These seven metals were: Gold (6000BC), Copper (4200BC), Silver (4000BC), Lead (3500BC), Tin (1750BC), Iron, smelted (1500BC), Mercury (750BC). These metals were known to the Mesopotamians, Egyptians, Greeks and the Romans.<sup>19</sup> »*

L'un des mérites de cette introduction est de nous offrir la datation précise de la découverte des sept métaux, ou plus exactement de déterminer la période à laquelle l'Homme est parvenu à les

---

<sup>19</sup> Alan W. Cramb, « A Short History of Metals », Nov. 2013, p.1. Disponible sur <http://www.cdagro.com/history/metals.html> (dernière consultation le 10/09/15).

*Traduction personnelle : Il existe à l'heure actuelle 86 métaux connus. Avant le XIXe siècle seuls 24 de ces métaux avaient été découverts [...]. Ainsi, de la découverte des premiers métaux – l'or et le cuivre – jusqu'à la fin du XVIIe siècle, soit quelques 7700 ans, seuls 12 métaux étaient connus. [...] Les sept métaux, connus comme les Métaux de l'Antiquité, sont les métaux sur lesquels la civilisation s'est basée. Ces sept métaux sont : l'or (6000 Av. J.C.), le cuivre (4200 Av. J.C.), l'argent (4000 Av. J.C.), le plomb (3500 Av. J.C.), l'étain (1750 Av. J.C.), le fer, fondu (1500 Av. J.C.), le mercure (750 Av. J.C.). Ces métaux étaient connus des mésopotamiens, des égyptiens, des grecques et des romains.*

maîtriser et à les travailler. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ces préhistoires métallurgiques s'étendent sur près de cinq mille cinq cents ans, et que l'or se place en tête de file de ces découvertes. A ce sujet, l'*Encyclopaedia Universalis*, dans son article traitant de la métallurgie, propose l'anecdote suivante :

« *La première rencontre de l'homme et du métal se situerait – il y a quelque dix ou onze mille ans – au bord d'un torrent alluvionnaire, dans le massif d'Elbourz ou celui du Taurus. À la recherche de galets chatoyants, l'homme vit briller une pépite d'or qui n'était pas une pierre comme les autres, ni par son aspect, ni au toucher.*<sup>20</sup> »

En plus de posséder de solides intérêts sur les plans historiques et techniques, cet extrait se révèle aussi être fortement imagé et poétique. Alors qu'elle s'apprête à considérablement métamorphoser leur mode de vie, il est en effet fascinant d'imaginer la réaction des hommes primitifs face à cette trouvaille absolument inédite. Étincelant et lumineux comme le soleil, l'or tire d'ailleurs son nom de sa couleur jaune, naturelle tout autant que fantastique. L'auteure de cet écrit, Adrienne R. Weill, poursuit :

« *Une autre pierre, moins brillante, plus rouge, pliait aussi sous les doigts : le cuivre. Bien avant de connaître l'action du feu, l'homme apprécia les qualités mécaniques du métal, et réussit d'autant mieux à marteler or et cuivre natif qu'ils étaient très purs.*<sup>21</sup> »

Tout comme l'or, le cuivre possède lui aussi un rôle historique majeur qu'il doit à ses propriétés plastiques uniques. Ces dernières, qui le rendent très facilement malléable et ductile, n'ont pas échappé à l'Homme : il a la propriété de plier sous les doigts et entre ainsi dans la catégorie de ces « pierres coulantes<sup>22</sup> » qui vont révolutionner pendant des millénaires l'Histoire de toute l'humanité.

Poursuivant l'ordre chronologique des découvertes métallurgiques, « venons-en maintenant à l'argent, la seconde folie des hommes<sup>23</sup> », selon la formule de Pline dans son *Histoire naturelle*. Plus dur que l'or mais moins que le cuivre, l'argent rayonne et brille d'un blanc éclatant, ce qui lui confère une place prépondérante dans le monde de la décoration et de l'ornement. Cette apparition est suivie de près par celle du plomb, avec environ cinq cents ans d'écart, et de beaucoup plus loin par celle de l'étain (plus de mille sept cents ans après la précédente découverte). Même si ces trois métaux ont respectivement eu des usages et des emplois cruciaux pour l'Homme, ils ne sont rien en comparaison du bouleversement que va

---

<sup>20</sup> Adrienne R. Weill, « Métallurgie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], *Op.cit.*, p.1.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>23</sup> Pline, *Histoire Naturelle - tome second*, trad. Emile Littré, Paris, éd. J.J. Dubochet, 1850, p.415.

provoquer l'arrivée historique du prochain métal en date : le fer. Beaucoup plus résistant que ses prédécesseurs, le fer va rapidement s'imposer comme un matériau indispensable à l'évolution et au bon fonctionnement de toute civilisation. En plus de sa solidité alors inégalée, ce dernier se révèle aussi être disponible en de très grandes quantités. « Si le fer a pris une telle importance, ce n'est pas tant à ses qualités propres qu'il le doit, mais au fait de son abondance sur le globe<sup>24</sup> », écrit à ce sujet Adrienne R. Weill. Ici aussi, la vision poétique des faits ne tarde pas à rejoindre les visions scientifiques et rationnelles, comme le démontre bien ce nouvel extrait de *l'Histoire naturelle* : « De tous les métaux, c'est le fer qui est en plus grande abondance. Sur la côte de la Cantabrie que baigne l'océan, il est une montagne très élevée qui, chose incroyable, est toute entière de fer<sup>25</sup> ». Seul bémol à ce matériau providentiel : les difficultés qu'il présente pour être travaillé, et tout particulièrement pour être fondu. En effet, son point de fusion s'élève à mille cinq cents degrés Celsius, soit un seuil 1,5 fois plus élevé que celui de l'or, du cuivre ou encore de l'argent. C'est d'ailleurs cet inconvénient majeur qui est à l'origine du retard du fer quant à sa sortie d'un âge préhistorique. Dans l'introduction de son ouvrage sur les différents traitements du fer, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier*, Jean-Henry Hassenfratz évoque deux légendes qui présentent la genèse du travail de ce métal si particulier :

« Diodore rapporte que les habitants de l'île de Crète parvinrent les premiers à forger ce métal dans les cavernes du Mont Ida. [...] D'autres assurent que les forêts de cette montagne ayant été embrasées par le feu du ciel, l'an 73 après le déluge de Deucalion, les Dactyles qui l'habitaient apprirent l'art de forger le fer jusqu'alors inconnu.<sup>26</sup> »

Souvent présenté comme le berceau de la métallurgie du fer, le Mont Ida possède une puissance mythique sans précédent dans les imaginaires liés aux métaux. Bien qu'une importante imprécision subsiste encore aujourd'hui entre réalité et fiction, ainsi qu'entre le Mont Ida de l'île de Crète et celui de Troade, ancienne région historique d'Asie mineure parfois aussi appelée Phrygie mineure, ce pic montagneux est sans conteste l'un des hauts lieux du travail des métaux durant l'âge des préhistoires métalliques. Dans son livre *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, Jean-Pierre Rossignol revient sur les deux légendes précédentes, en les spécifiant tour à tour :

« Nous avons entendu également Diodore de Sicile, à propos de l'Ida Phrygien : "On rapporte que c'est aussi sur cette montagne qu'existèrent les Dactyles Idéens, ceux qui

---

<sup>24</sup> Adrienne R. Weill, « Métallurgie », *Op.cit.*, p.2.

<sup>25</sup> Pline, *Histoire Naturelle - tome second, Op.cit.*, p.453.

<sup>26</sup> Jean-Henry Hassenfratz, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier, Volume 1*, Paris, éd. Firmin Didot, 1812, p.4.

*travaillèrent les premiers le fer, ayant appris cet art de la mère des dieux".<sup>27</sup> »*

Dans cet extrait, la mythologie, par le biais d'une divinité, prend le pas sur la stricte historicité. Seconde précision à propos de ces histoires :

*« On sait que les anciens attribuaient au hasard la première fonte des métaux. A la suite d'un incendie des forêts, le métal que la terre recelait avait d'abord coulé en ruisseaux de feu, et s'était ensuite figé en lingots, et l'homme témoin de cet effet, avait du même coup découvert les métaux et l'art de les rendre fusibles.<sup>28</sup> »*

Même si l'on considère avec attention l'attrait que possède cette légende, il est encore une fois impossible d'en démêler le chimérique du concret. Comme le dit Hassenfratz dans son écrit, « ici, la fable vient encore obscurcir la vérité de son voile<sup>29</sup> ». Malgré cela, il serait vraiment regrettable de s'en priver tant la plus-value onirique qu'elle apporte à l'Histoire des métaux est importante.

Le fer ne se différencie pas des autres métaux uniquement par ses caractéristiques matérielles, par son apprivoisement tardif ou encore par la puissance poétique de son archéologie. Son unicité réside aussi dans un aspect bien plus étonnant de son histoire. Alors que la récolte des minerais est généralement perçue comme une activité exclusivement tellurique, au travers des gisements souterrains et des mines qui s'efforcent de les exhumer, le fer possède, lui, une double origine. « *Iron was available to the ancients in small amounts from meteors*<sup>30</sup> », explique Alan W. Cramb dans son article. En plus d'être majoritairement terrestre, le fer se révèle être, en complément, partiellement céleste. Entrant en effet dans la composition naturelle de certaines météorites, ce matériau est ainsi aussi arrivé sur Terre à la suite des chutes de celles-ci. Bien qu'assez peu présente, cette autre version du métal n'en reste pas moins une découverte capitale. Dans son ouvrage *Forgerons et alchimistes*, Mircea Eliade parle de cette seconde source de minerai de fer. L'une des précisions les plus importantes qu'il apporte est d'ailleurs que « les primitifs ont travaillé le fer météorique longtemps avant d'apprendre à utiliser les minéraux ferreux superficiels<sup>31</sup> ». Ainsi, sa provenance astrale l'aurait rendu, dans un premier temps tout du moins, plus simple à atteindre. Grâce à lui, les Hommes préhistoriques n'avaient nul besoin de s'enfoncer dans les entrailles de la Terre pour y chercher des filons : il

---

<sup>27</sup> Jean-Pierre Rossignol, *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, *Op.cit.*, p.29.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>29</sup> Jean-Henry Hassenfratz, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier, Volume 1, Op.cit.*, p.4.

<sup>30</sup> Alan W. Cramb, « A Short History of Metals », *Op.cit.*, p.5.

*Traduction personnelle : Les anciens avaient à disposition une petite quantité de fer météorique.*

<sup>31</sup> Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, éd. Flammarion, 1977, p.16.

leur suffisait de suivre les boules enflammées en provenance du ciel pour l'obtenir. En plus de constituer un apport indéniable en ressources, cette origine première offre au métal une puissance quasi-surnaturelle, quelque chose à la fois magique, grandiose et effrayant que l'on pourrait rapprocher du « sublime » tel que le présentent Edmund Burke ou Emmanuel Kant. Bien évidemment, la recherche des métaux dans les mines constitue elle aussi une action spectaculaire, qu'elle soit prise sous son aspect purement technique comme sous son aspect imagé et lyrique. « A côté de la sacralité céleste, immanente aux météorites, on est maintenant en présence de la sacralité tellurique dont participent les mines et les minerais<sup>32</sup> », écrit Mircea Eliade au sujet de la découverte par l'Homme de la possibilité d'extraire le fer de la terre et des roches. Mieux que d'être honoré pour ses multiples qualités matérielles, le fer est aussi vénéré pour ses deux origines, aussi distinctes que complémentaires.

Alors que les civilisations méditerranéennes sortent de l'ère des préhistoires métallurgiques aux alentours de -750 avant Jésus-Christ, avec la découverte du mercure, septième et ultime métal antique, il convient de se tourner à présent du côté des pays nordiques. En effet, le passage de la préhistoire à l'Histoire des métaux en Scandinavie se révèle être beaucoup plus tardif. L'une des principales raisons de ce retard est que l'apparition de la métallurgie dans ces pays a dû attendre l'ouverture de ces derniers au reste de l'Europe, principalement par le biais du commerce. La citation suivante, extraite du préambule du livre *Yggdrasill, la religion des anciens scandinaves* écrit par Régis Boyer, éminent spécialiste du monde scandinave et professeur à l'université de Paris-Sorbonne, nous permet d'illustrer ces propos :

*« L'âge de fer nordique (-400 à +800) marque une sorte de décadence. Remarquons en passant que le fer en question, curieusement, n'est pas celui du sol scandinave (il ne sera exploité que bien plus tard), mais celui d'Asie Mineure qui, par la Grèce et l'Italie, parvient au Danemark vers -400 environ.<sup>33</sup> »*

Dans un premier temps, il serait intéressant de s'arrêter sur les dates proposées. Pour rappel, Alan W. Cramb exposait la situation suivante pour les civilisations du Moyen-Orient, entre la Crète et le Caucase : « *There is some indication that man-made iron was available as early as 2500 B.C., however, ironmaking did not become an everyday process until 1200 BC<sup>34</sup>* ». Il existe

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>33</sup> Régis Boyer, *Yggdrasill, la religion des anciens scandinaves*, Paris, éd. Payot, 1981, p.15.

<sup>34</sup> Alan W. Cramb, « A Short History of Metals », *Op.cit.*, p.5.

*Traduction personnelle : Il existe des indices indiquant que le fer fabriqué-main était disponible dès 2500 av. J.-C., cependant, la fabrication du fer n'est devenue un procédé courant qu'à partir de 1200 av. J.-C.*

donc un écart de près d'un millénaire entre les découvertes du travail du fer dans l'une et l'autre de ces deux régions. Il est intéressant de noter que l'auteur indique aussi que les premiers usages de ce métal en terres nordiques n'employaient pas de matériaux autochtones. Même s'ils étaient capables de le travailler et de le maîtriser, les scandinaves devaient initialement se fournir en matière première auprès de leurs voisins proches. Cette provenance lointaine des métaux, qui n'est pas sans rappeler l'origine céleste du fer météorique, retrouve d'ailleurs des échos dans les mythes locaux. « Il semblerait aussi que ce serait du Mont Ida qu'Odin et ses compagnons, partis de l'Orient, auraient apporté l'art de forger le fer en Scandinavie<sup>35</sup> », écrit Jean-Henry Hassenfratz dans les prémices de son ouvrage. Afin de justifier cette innovation venue d'ailleurs, il est amusant de constater que les légendes scandinaves ont dû s'adapter à la réalité des choses et à accepter par la même occasion l'idée que même la divinité la plus puissante de leur panthéon ait eu besoin des enseignements métallurgiques d'une civilisation lointaine et méconnue.

#### *b) A propos des alliages*

L'entrée dans l'ère historique de la métallurgie est marquée par un autre événement significatif. Lors de l'apprentissage des arts et des techniques liés aux métaux, les Hommes ont rapidement découvert une propriété insoupçonnée de ces derniers : l'alliage. Lorsque deux métaux sont fondus ensemble, il arrive qu'une matière nouvelle surgisse de cet amalgame. Le *Dictionnaire encyclopédique Larousse* définit le terme « alliage » de la façon suivante : « alliage, n.m. - Produit métallurgique résultant de l'incorporation à un métal d'un ou de plusieurs éléments (métalliques ou non), effectuée dans le but de modifier certaines de ses propriétés ou même de lui conférer des propriétés nouvelles<sup>36</sup> ». La formule même d'« amalgame » est d'ailleurs originaire de ce procédé puisqu'elle désigne, à titre d'anecdote, l'alliage du mercure et d'un autre métal. Grâce à ce savoir-faire nouveau, l'Homme pouvait espérer obtenir des métaux plus résistants, plus durables ou encore plus malléables qu'auparavant. Dans l'article « Arts du métal » de l'*Encyclopaedia Universalis*, Catherine Arminjon revient sur les préhistoires métallurgiques en y incluant cette question nouvelle :

*« Certains métaux furent trouvés à l'état natif dès la préhistoire ; le fer météorique en est un exemple. Au Néolithique, l'or, l'argent et le cuivre, qui étaient connus, ont été exploités simultanément et travaillés dans l'état dans lequel le minerai se présentait : les grandes*

---

<sup>35</sup> Jean-Henry Hassenfratz, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier, Volume 1, Op.cit.*, p.4.

<sup>36</sup> *Dictionnaire encyclopédique 2003, Op.cit.*



*transformations ont été réalisées ensuite grâce au traitement des métaux et à leurs différents alliages.*<sup>37</sup> »

Bien que les métaux trouvables à l'état naturel aient eu de nombreuses utilisations, c'est aux alliages que l'on doit la majorité des avancées et des progrès techniques. « Les études menées sur les métaux révèlent que les métaux purs ne sont utilisés que très rarement. Les alliages utilisés possèdent en effet une gamme de propriétés beaucoup plus vastes [...]»<sup>38</sup>, poursuit Catherine Arminjon. Parmi les alliages historiques les plus fréquents dans les usages et les emplois, deux sortent très largement du lot. Il s'agit du bronze, mélange de cuivre et d'étain, et de l'acier, combinaison de fer et de carbone. Celui-ci, à l'inverse du précédent, n'est donc pas un alliage de deux métaux. Il est aussi possible de citer le laiton, « alliage de zinc et de cuivre, souvent appelé cuivre jaune [...]»<sup>39</sup>, déjà connu mais moins employé que les autres à l'époque actuellement étudiée, ainsi que l'électrum (parfois appelé « électre » ou « électron »), mélange d'or et d'argent existant à l'état naturel. A noter que l'airain, métal maintes fois mentionné dans les textes et les mythes, n'est qu'un synonyme ancien du bronze, comme l'explique Aubin Louis Millien de Grandmaison dans son livre *Minéralogie Homérique, ou essai sur les minéraux* daté de 1790 :

*« Le cuivre étoit le métal le plus communément employé au temps d'Homère : tous les traducteurs et commentateurs l'ont appelé airain, probablement parce qu'ils ont jugé l'expression plus noble. »*<sup>40</sup>

Bien que dépourvu de réalité technique et scientifique, l'airain possède toutefois une puissance poétique inégalée qu'il convient de ne pas négliger. Dans son abrégé des mythes grecques *La bibliothèque*, Apollodore l'utilise à de multiples reprises, comme par exemple dans la citation qui suit extraite de la légende de Jason et les Argonautes : « Ætès [...] possédait en effet deux taureaux sauvages, d'une taille remarquable, un don d'Héphaïstos, qui avaient des sabots d'airain et soufflaient le feu de leurs bouches»<sup>41</sup>. De leur côté, les pays nordiques ne sont pas non plus en reste concernant cette préférence lyrique, comme le démontre l'extrait suivant du *Kalevala*, œuvre majeure de la mythologie finnoise compilée et rédigée par Elias Lönnrot :

*« Un poulain sortit de la forge,  
Apparut au fond du brasier,  
Crinière en or, tête en argent,*

---

<sup>37</sup> Catherine Arminjon, « Métal (arts du) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], *Op.cit.*, p.2.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>40</sup> Aubin Louis Millien De Grandmaison, *Minéralogie Homérique, ou essai sur les minéraux*, Paris, éd. La Villette, 1790, pp.68-69.

<sup>41</sup> Apollodore, *La bibliothèque*, trad. Paul Schubert, Vevey, éd. de l'Aire, 2014, p.59.

*Les quatre sabots en airain.*<sup>42</sup> »

Le bronze sous son appellation la plus commune est concrètement employé depuis des temps immémoriaux. Aubin Louis Millien de Grandmaison s'attache par exemple à démontrer que ce procédé était déjà connu lors de la mythique guerre de Troie :

*« A l'art de fondre les métaux on joignoit celui de les allier. Il n'a pas dû être très difficile d'imaginer de jeter un métal en liquéfaction dans un autre également fondu : les différentes couleurs des objets représentés sur le bouclier d'Achille [...] prouvent que cet art étoit alors très avancé. »*<sup>43</sup>

D'une façon plus prosaïque, les recherches concernant cet alliage datent son apparition aux alentours du III<sup>e</sup> millénaire avant Jésus-Christ, époque à laquelle débute justement l'âge du bronze. Cette période, qui succède à l'âge du cuivre et qui précède l'âge du fer, s'étalera sur environ deux millénaires, de -3000 à -1000 av. J.-C. Elle est marquée, entre autre, par une explosion des pratiques et des connaissances métallurgiques, comme le présente l'article « Arts du métal » de l'*Encyclopaedia Universalis* :

*« Le bronze est composé de cuivre rouge et d'étain, et les premiers alliages ont dû se faire dans une région qui possédait à la fois des mines de cuivre et d'étain [...]. À l'époque mycénienne, vers 2000 à 1500 avant J.-C., des objets décoratifs, des petites sculptures et des armes en bronze sont fabriqués. [...] Les métallurgistes considèrent que le meilleur alliage est constitué d'une partie d'étain pour dix de cuivre ; cette proportion était connue des fondeurs anciens. »*<sup>44</sup>

L'acier se révèle être bien plus complexe à cerner, et sa découverte, bien moins aisée à dater. « L'acier est, comme on l'a vu précédemment, une combinaison de fer et de carbone [...] »<sup>45</sup>, écrit Jean-Henry Hassenfratz dans le quatrième tome de *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier*. Cependant, les appellations données à ce mélange varient en fonction du pourcentage de matières présentes dans l'alliage final : l'acier ne doit pas comporter plus de 2% de carbone, faute de quoi il serait alors considéré comme de la fonte (de 2 à 6%). Comme il est possible de le constater, la récence de cette classification très précise ne facilite en rien la problématique actuelle. A ce sujet, les anciens eux-mêmes n'étaient pas toujours d'accord : alors que « Aristote [...] décrit le travail de l'acier comme une purification du fer que l'on refond à plusieurs fois pour le débarrasser des scories

---

<sup>42</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.508.

<sup>43</sup> Aubin Louis Millien De Grandmaison, *Minéralogie Homérique, ou essai sur les minéraux*, *Op.cit.*, p.48.

<sup>44</sup> Catherine Arminjon, « Métal (arts du) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], *Op.cit.*, p.5.

<sup>45</sup> Jean-Henry Hassenfratz, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier*, Volume 4, Paris, éd. Firmin Didot, 1812, p.1.

et de toutes impuretés<sup>46</sup> », explique Jean-Henry Hassenfratz, « Diodore, Plutarque, Suidas, prétendent que, pour obtenir de l'acier, le fer était enfoui dans la terre et qu'on l'y laissait jusqu'à ce qu'une partie fût recouverte de rouille [...]»<sup>47</sup> ». Une piste commune surgit néanmoins de ce tourbillon d'idées et de théories antiques : les anciens n'ajoutaient pas eux-mêmes le carbone mais comptaient sur les actions terrestres spontanées pour transformer le fer de façon naturelle. L'acier était, en quelque sorte, pour eux, un état particulier des minerais de fer, une amélioration sur laquelle ils admettaient n'avoir que peu d'emprise. En cela, cette composition métallique est celle qui se rapproche le plus des puissances chthoniennes et, par extension, de l'imaginaire tellurique. Suite à ces éclaircissements, il paraît trop hâtif de parler de ces événements comme d'éléments constitutifs de la véritable apparition de la sidérurgie. Il s'agit là, au mieux, des tâtonnements préhistoriques de cet ensemble de techniques qui permettra, à terme, d'élaborer et de mettre en forme le fer et ses alliages. Même si nous avons vu que le travail de l'acier remonte à une antiquité très reculée, lui donner une datation précise est une tâche qui divise encore aujourd'hui les historiens et les scientifiques.

### c) *L'Homme et le métal : premiers usages*

L'ensemble des observateurs contemporains de ces époques reculées s'accordent sur un point : le métal est le moteur de toutes les cultures. Qu'il s'agisse du cuivre, du fer, de leurs alliages ou encore de l'or avant eux, ces matériaux ont permis à l'humanité d'évoluer et de progresser. « Les métaux sont la matière et l'instrument des arts, le ressort de toute activité politique, l'âme de la civilisation<sup>48</sup> », écrit Jean-Pierre Rossignol. Par leurs importantes propriétés, aussi nombreuses que spécifiques aux éléments métalliques, ils profitent effectivement à de nombreux domaines. Nous le voyons bien aujourd'hui dans notre quotidien où le métal est omniprésent. Mais quels en ont été, à l'origine, les principaux emplois ? L'ouverture du livre XXXIII de l'*Histoire naturelle* de Pline, intitulé « Traitant des métaux », offre un premier panorama de ces multiples usages :

*« Nous allons parler maintenant des métaux, la richesse par excellence, et le signe de la valeur des choses. L'industrie, pour divers motifs, fouille le sein de la terre. Ici, elle creuse pour satisfaire l'avarice, et va chercher l'or, l'argent, l'électrum, le cuivre ; là, pour satisfaire le luxe, elle poursuit les pierres précieuses employées à décorer les murailles ou à parer les mains. »<sup>49</sup>*

---

<sup>46</sup>*Ibid.*, p.2.

<sup>47</sup>*Ibid.*

<sup>48</sup> Jean-Pierre Rossignol, *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, *Op.cit.*, p.199.

<sup>49</sup> Pline, *Histoire Naturelle - tome second*, *Op.cit.*, p.399.

L'auteur nous présente ici une vision liminaire très critique de la métallurgie, vision à travers laquelle cette dernière ne sert selon lui qu'à contenter les plus bas instincts des êtres humains. « "Le fer, de lui-même, vous le savez, attire l'homme"<sup>50</sup> », ne manque d'ailleurs pas de constater Ulysse dans *L'Odyssée* d'Homère. Très utilisés dans l'ornement, la bijouterie et la parure, les métaux font bien souvent l'objet d'excès et de convoitises. « "Fils de Nestor, cher à mon cœur, vois-donc comme resplendissent en cette salle aux multiples échos le bronze et l'or, et l'électron et l'argent et l'ivoire. Telle, j'imagine, doit être à l'intérieur la cour de Zeus Olympien"<sup>51</sup> », lance, à un autre moment du récit, Télémaque à Ménélas au sujet de la décoration opulente et excentrique de l'intérieur de son palais. L'Histoire de notre monde fourmille d'exemples similaires. La monnaie elle-même, noyau dur du commerce et des échanges entre les peuples, n'a-t-elle pas été réalisée durant de longs siècles en or, en argent et en cuivre ?

Cette première conception quelque peu négative de l'utilisation des métaux ne constitue néanmoins pas la majeure partie de ses usages, et il serait aussi bien abusif tout autant qu'injuste de s'en contenter. Au sein de son livre XXXIV « Traitant du cuivre », Pline étend son analyse et en présente de nouveaux :

*« C'est avec le fer que nous labourons la terre, que nous plantons les arbres, que nous taillons les hautains, que nous dressons les vergers, que nous forçons tous les ans la vigne à se rajeunir en retranchant les branches décrépites ; c'est avec le fer que nous bâtissons les maisons, que nous taillons les pierres, et tant d'autres services que nous en retirons. Mais c'est aussi le fer qu'on emploie pour la guerre, pour le meurtre et le brigandage, non seulement de près, mais encore lancé de loin et volant dans les airs, mu, soit par les machines, soit par les bras, et souvent même empenné.<sup>52</sup> »*

Dans cet extrait, l'auteur convoque deux grands emplois des métaux qui ont fait date dans l'Histoire de l'humanité : l'outillage, d'une part, l'armement d'autre part. A propos du premier, il serait bien impossible de réaliser une liste exhaustive de ces fameux outils tant ils sont nombreux et variés : « le soc de la charrue, le burin du graveur, la lancette du chirurgien le ciseau du sculpteur, l'aiguille de la lingère [...], l'alêne du cordonnier » propose, entre autres exemples, Jean-Henry Hassenfratz. Le métal est à l'origine de tous les arts fondateurs de nos civilisations et il en est sûrement l'instrument le plus actif. Sans lui, aucune science ni aucun savoir-faire n'aurait pu voir le jour ni n'aurait eu la chance de se développer suffisamment pour

---

<sup>50</sup> Homère, *L'Odyssée*, trad. Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, éd. GF. Flammarion, 1965, pp.269-270.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>52</sup> Pline, *Histoire Naturelle - tome second, Op.cit.*, p.451.

faire bondir en avant l'humanité. La métallurgie précipite le cours de l'Histoire et promeut les peuples à une plus grande destinée, ce qui a de quoi laisser libre cours aux plus grands ravissements et aux plus intenses songeries. L'exemple le plus manifeste de cette grandeur et de cette influence est celui du lien qui unit les métaux à l'agriculture, un autre domaine majeur dans toute civilisation naissante. Dans l'introduction de son œuvre *De re metallica*, premier ouvrage historique de référence sur les techniques minières et sur le travail du métal daté de 1556, Georgius Agricola évoque longuement cette question :

« *Without doubt, none of the arts is older than agriculture, but that of the metals is not less ancient ; in fact they are at least equal and coeval, for no mortal man ever tilled a field without implements. In truth, in all the works of agriculture, as in the others arts, implements are used which are made from metals, or which could not be made without the use of metals; for this reason the metals are of the greatest necessity to man.*<sup>53</sup> »

Pour Agricola, le travail du métal constitue un art tout aussi important et tout aussi fondateur que l'agriculture. Ils sont d'ailleurs souvent présentés comme équivalents, analogues et dépendants. Certains auteurs modernes vont encore plus loin dans cette réflexion et considèrent la métallurgie comme étant plus importante que les travaux agraires. C'est par exemple le cas de Jean-Pierre Rossignol, pour qui « les métaux furent [...] un instrument de civilisation non moins efficace que le blé, et dont la découverte doit être plus ancienne<sup>54</sup> ». Sans chercher à prendre part à ce débat, il est néanmoins intéressant de constater qu'il permet de mettre en exergue le rôle crucial que l'outillage a pu avoir sur l'Histoire humaine et, par extension, sur les imaginaires attachés aux rêveries métalliques.

Venons-en à présent à la seconde grande utilisation des métaux proposée dans l'*Histoire naturelle* : celle de l'armement. Parfois rangées dans la classification générique des outils, les armes constituent pourtant une catégorie bien spécifique de réalisations métalliques. Il serait d'ailleurs possible de les opposer en de nombreux points à la précédente. Ces dernières ne possèdent en effet pas le même impact sur l'humanité, ni la même propension à l'exaltation et au ravissement. Pour autant, elles n'en sont pas moins elles aussi des appareils à l'origine de nos civilisations. Dans son article de l'*Encyclopaedia Universalis*, Catherine Arminjon explique

---

<sup>53</sup> Georgius Agricola, *De Re Metallica*, trad. Herbert Hoover, Eastford, éd. Martino Publishing, 2014, p.1.  
*Traduction personnelle : Sans aucun doute, aucun des arts n'est plus ancien que l'agriculture, si ce n'est celui des métaux ; ils sont en fait au moins égaux et contemporains, car aucun homme mortel n'a jamais labouré un champ sans outil. En vérité, dans tous les travaux d'agriculture, comme dans tous les autres arts, les outils employés sont fait de métaux, ou n'auraient pas pu être fait sans l'usage des métaux ; c'est pour cette raison que les métaux sont pour l'Homme la plus grande des nécessités.*

<sup>54</sup> Jean-Pierre Rossignol, *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, *Op.cit.*, p.140.

par exemple que « dans les pays scandinaves, l'épée a toujours été le chef-d'œuvre du forgeron et les fers trempés scandinaves étaient une de leurs principales industries<sup>55</sup> ». A l'inverse des outils, les armes ne sont pas directement liées aux arts fondateurs mais sont plutôt orientées en direction des conflits et des conquêtes. Les imaginaires qu'elles véhiculent sont très fortement assujettis à ces inclinations. Agricola en fait d'ailleurs état dans *De re metallica* :

« *They raise a great outcry against other metal, as iron, than which they say nothing more pernicious could have been brought into the life of man. For it is employed in making swords, javelins, spears, pikes, arrows – weapons by which men are wounded, and which cause slaughter, robbery, and wars.*<sup>56</sup> »

Bien que Pline amène la question de l'armement en la liant à son analyse du fer et qu'Agricola cite lui-aussi ce matériau, c'est bien souvent en rapport avec le cuivre et le bronze (ou l'airain) qu'elle est étudiée. Cette association trouve une justification principale dans les épopées mythiques telles que *l'Illiade* ou *L'Odyssée*, où l'ensemble des armes et des armures dont s'équipaient les héros tels qu'Achille ou Ulysse étaient réalisées en ces matériaux. Au sein de ces deux fresques antiques, les exemples d'emplois guerriers du cuivre et du bronze sont omniprésents. Aubin Louis Millien de Grandmaison ne manque d'ailleurs pas de le faire remarquer dans sa *Minéralogie Homérique* : « Le fer étoit donc, comme nous l'avons déjà vu, très bien connu dans les siècles héroïques ; cependant le cuivre étoit encore d'un usage plus général, parce qu'il étoit plus facile à travailler<sup>57</sup> ».

Les premiers emplois des métaux par l'Homme pourraient ainsi se classer en trois grandes catégories : l'ornement, l'outillage et l'armement. A la suite de cette observation, un constat assez simple concernant le lien entre l'usage désiré et la matière utilisée peut être envisagé. De ce fait, l'or et l'argent seraient employés pour l'ornement, le cuivre et ses alliages pour l'armement et le fer serait destiné à la fois à ce dernier ainsi qu'à l'outillage. Héritière directe des propriétés inhérentes à chaque métal, cette affiliation d'origine purement historique, qui ne se vérifie d'ailleurs pas systématiquement, se retrouve propulsée et enracinée dans les imaginaires des métaux. L'exemple le plus frappant de cette union entre pensée onirique et emploi métallique concret reste sans conteste celui du bronze. Dans leur article sur *Le*

---

<sup>55</sup> Catherine Arminjon, « Métal (arts du) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], *Op.cit.*, p.8.

<sup>56</sup> Georgius Agricola, *De Re Metallica*, *Op.cit.*, pp.10-11.

*Traduction personnelle : Une clameur se fait entendre à l'encontre d'autre métal, comme le fer, qui est présenté comme la chose la plus pernicieuse introduite dans la vie des hommes. Car il est employé dans la fabrication des épées, des javelots, des lances, des piques, des flèches – armes par lesquelles les hommes sont blessés, et qui provoquent le carnage, le vol et les guerres.*

<sup>57</sup> Aubin Louis Millin De Grandmaison, *Minéralogie Homérique, ou essai sur les minéraux*, *Op.cit.*, p.73.

*symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques*, Pierre et André Sauzeau expliquent à ce sujet que « le cuivre sous forme d'alliage, à savoir le bronze, est associé de façon unanime, dans la tradition grecque, aux armes et à la guerre<sup>58</sup> ». Du reste, ce lien n'a rien de récent puisqu'il était déjà visible dans le vocabulaire et dans les termes employés au sein des vers de l'*Iliade*, comme par exemple dans cet extrait du Chant III : « Il dit, et trancha la gorge des agneaux avec le bronze impitoyable. Il les posa à terre encore palpitants, privés de vie : le bronze leur avait ôté l'ardeur vitale<sup>59</sup> ». A noter que cette filiation qu'entretient ce matériau avec la mort ne s'arrête pas aux frontières de la méditerranée puisqu'elle est aussi perceptible dans les pays du nord de l'Europe, comme par exemple en Finlande, pays d'origine du *Kalevala*. Dans l'un de ses vers, Elias Lönnrot nous offre en effet la vision du cadavre d'une jeune femme pour laquelle les différentes parties du corps sont comparées à des métaux, comme pour en symboliser la froideur et la rigidité :

« *La belle vierge a disparu,  
La poitrine d'étain n'est plus,  
La boucle d'argent a péri,  
La ceinture de cuivre est morte.*<sup>60</sup> »

## 2. Matériaux et propriétés singulières

### a) Etude de l'origine du terme « métal »

Les usages des substances métalliques dont il vient d'être fait état résultent tous de leurs propriétés matérielles bien particulières qu'il convient donc d'examiner plus précisément. Au même titre, l'appartenance des métaux aux puissances telluriques n'est plus à démontrer. Bien que cette dépendance s'effectue à des degrés et à des échelles différentes, toutes les matières métalliques qu'a expérimentées l'Homme, y compris le fer météorique bien souvent enfoui dans des cratères, sont en lien avec le terrestre. Cette relation entre terre et métaux est si puissamment ancrée qu'elle se retrouve jusque dans l'origine même du mot « métal ». Dans leur article, Pierre et André Sauzeau reviennent brièvement sur les fondements de ce terme. Ils y expliquent que « l'histoire du mot grec *μέταλλον* montre qu'à l'origine il a désigné la mine, puis les produits extraits de celle-ci<sup>61</sup> ». En effet, si l'on s'arrête sur la traduction exacte de *μέταλλον* on

---

<sup>58</sup> Pierre et André Sauzeau, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », 2002, *Revue de l'histoire des religions*, Tome 219 n°3, pp. 259-297, p.271.

<sup>59</sup> Homère, *L'Iliade*, trad. Jean Métayer, Paris, éd. GF. Flammarion, 2000, p.68.

<sup>60</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, pp.73-74.

<sup>61</sup> Pierre et André Sauzeau, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », *Op.cit.*, pp.261-262.

s'aperçoit qu'il ne désigne pas les matériaux « métaux » tels que nous les concevons, comme il serait pourtant possible de l'imaginer au premier abord, mais plutôt les mines et les carrières, et qu'il est étymologiquement rattaché au mot grec *μεταλλάω*, signifiant « chercher, fouiller ». Comment s'est alors effectuée l'évolution de cette terminologie, allant du lieu où l'on fouille la terre pour en arriver aux matières extraites de ces mêmes espaces ?

Dans l'ouverture de sa thèse de doctorat *Le problème des métaux dans la science antique*, l'historien des sciences et des techniques Robert Halleux réalise une enquête lexicale poussée sur la question. Selon lui, cette évolution s'est faite progressivement. Il commence par rappeler que « le mot grec *μέταλλον* signifie proprement "mine", c'est-à-dire cavité souterraine d'extraction<sup>62</sup> », à la suite de quoi il précise que « selon toute apparence, *μέταλλον* a tardé très longtemps à prendre le sens de "métal"<sup>63</sup> ». Robert Halleux explique ce phénomène par l'absence de nécessité qu'avaient les grecs de nommer de façon universelle les substances d'origine souterraines. Ces matières possédaient ainsi chacune une dénomination individuelle, mais aucun terme ne venait en embrasser l'intégralité. « C'est seulement au IV<sup>e</sup> siècle que se manifeste en Grèce le besoin de désigner globalement la production minière<sup>64</sup> », poursuit-il, « ceci apparaît clairement quand Platon décrit, dans *Critias*, les ressources minières de l'île Atlantide<sup>65</sup> ». Voici l'extrait en question :

*« Ils possédaient des richesses en une abondance telle que jamais sans doute n'en posséda avant eux aucune lignée royale, et que dans l'avenir nulle n'arrivera facilement à en posséder. [...] En premier lieu, tous les métaux, durs ou malléables, extraits du sol par le travail de la mine [...] »*<sup>66</sup>

Bien que cette traduction soit linguistiquement correcte, il y a cependant fort à parier qu'elle ne soit pas entièrement conforme à la réalité matérielle. Rien n'exclut, en effet, la présence d'autres substances minérales aux côtés des substances métalliques regroupées sous l'appellation antique de « métaux ». A ce sujet, la précision « durs ou malléables » de Platon indique bien que cette traduction spécifique de *μέταλλον* s'octroie la liberté d'englober aussi, pourquoi pas, d'autres corps comme la pierre pigmentée, le verre ou encore les sels minéraux. « Ainsi donc le sens de *μέταλλον* est passé, vers le début de notre ère, du contenant au contenu, mais il ne s'agit pas seulement des métaux<sup>67</sup> », relance Robert Halleux au sujet de cette imprécision

---

<sup>62</sup> Robert Halleux, *Le problème des métaux dans la science antique*, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1974, p.19.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Platon, *Timée, Critias*, trad. Luc Brisson, Paris, éd. Flammarion, 1992, pp.366-367.

<sup>67</sup> Robert Halleux, *Le problème des métaux dans la science antique*, *Op.cit.*, p.47.



cruciale qui existait à cette époque entre les différents corps extraits des mines. « Au terme de son évolution en grec ancien, le mot *μέταλλον*, sans perdre son sens ancien de "mine", a servi à désigner globalement sept corps qui sont l'or, l'argent, le cuivre, le plomb, le fer, l'étain et, très souvent, l'électrum ou le verre<sup>68</sup> ». Ces sept substances comprises comme étant métalliques ne sont pas sans rappeler les sept métaux de l'Antiquité déjà évoqués, à la seule différence du verre qui vient ici s'ajouter à la liste de façon énigmatique.

Concernant la langue latine, il est intéressant de constater que l'évolution du terme suit le même schéma :

*« C'est donc naturellement et nécessairement avec ce sens de "mine" qu'il a été emprunté par le latin. [...] Partout, on entend par "metallum" l'endroit où on extrait un minéral du sol, non seulement l'or, l'argent, le cuivre, le fer, le plomb, mais aussi le minium, l'orpiment, le réalgar, l'alun, le soufre, divers pigments, la craie, la sélénite, le marbre, et – plus fréquemment que pour "μέταλλον" en grec – des pierres.<sup>69</sup> »*

En plus d'explicitier la transformation du *μέταλλον* grec en *metallum* latin, cet extrait s'attache aussi bien à préciser qu'une certaine confusion règne toujours sur la nature et la classification des substances qu'il est possible de retirer des excavations souterraines. En poursuivant, Robert Halleux en arrive à la conclusion que la mutation sémantique du mot *metallum* en direction des dites substances s'est effectuée de la même façon que chez les grecs :

*« Si, jusqu'à la fin de la République, seul le sens de "mine" est attesté pour "metallum", on voit, dès l'époque augustéenne, ce sens coexister avec ceux de "masse minérale dans la terre" et de "minéral extrait de la terre". Comme, parmi les corps minéraux, nos métaux sont largement majoritaires, il n'est pas étonnant de voir certains d'entre eux rangés parmi les "metalla". Mais, en fait, jusqu'à la fin de l'Empire, on trouve "metallum" appliqué à des substances non métalliques. C'est seulement dans quelques textes relativement tardifs que la spécialisation au sens de "métal" apparaît vraiment.<sup>70</sup> »*

#### *b) Caractéristiques et traits communs des métaux*

La clarification de l'origine du mot « métal » provoque deux réactions simultanées. La première, positive et constructive, permet de consolider le lien qu'entretiennent les métaux avec les forces terrestres et telluriques. Ces derniers ne sont plus simplement à saisir comme de simples produits issus de la Terre mais bien comme des morceaux, des fragments de cette même Terre. Ils sont en union avec elle, avec les mines et, par extension, avec les puissances

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.53.

chthoniennes qui y résident. La seconde conséquence de cette étude, plus complexe à définir, est d'ouvrir le champ à de nouvelles problématiques. Parmi celles-ci, la plus importante pourrait être formulée de la façon suivante : pourquoi certaines substances issues de ces extractions souterraines sont-elles considérées comme appartenant au règne des métaux et pourquoi d'autres ne le sont-elles pas ? Au demeurant assez simple pour un esprit du XXI<sup>e</sup> siècle, cette question ne l'était pas tant pour une réflexion prenant place dans les époques antiques. Comment les anciens sont-ils alors parvenus à la résoudre ? L'ensemble des éléments de réponse réside en réalité dans les propriétés physiques intrinsèques et propres à ces matières.

Afin de réaliser une classification claire et précise des choses naturelles, les anciens ont fait le choix de se servir des propriétés matérielles spécifiques de celles-ci pour les regrouper en catégories bien distinctes. Concernant les métaux, la caractéristique principale qui vient les unir est le fait qu'ils soient des matériaux semi-plastiques<sup>71</sup>. Dans le premier tome de sa recherche sur l'imagination des matières terrestres intitulé *La terre ou les rêveries de la volonté*, le philosophe Gaston Bachelard donne une brève définition de ce terme : « Solides semi-plastiques – qui prennent par la chaleur une certaine plasticité<sup>72</sup> ». Robert Halleux, dans la conclusion de son écrit, vient enrichir cette explication avec des informations plus précises :

« Les métaux constituent avec le verre le groupe des solides semi-plastiques. [...] Les solides semi-plastiques sont ceux auxquels on peut appliquer un traitement de déformation. Ils peuvent être segmentés [...], mais leur caractère essentiel est d'acquiescer à chaud une certaine plasticité. Les métaux fardent à froid une plasticité suffisante pour permettre certaines actions limitées.<sup>73</sup> »

La cause de l'assimilation du verre à une substance métallique qu'avaient réalisée les penseurs grecs trouve ici un éclaircissement : celui-ci partage des caractéristiques communes avec les métaux au travers de sa malléabilité et de sa fusibilité, couple de propriétés propres aux solides semi-plastiques. La méprise était donc légitime. Cependant, ces deux attributs matériels sont aujourd'hui plus souvent instinctivement associés au métal qu'au verre. En guise d'exemple, la définition du terme « malléabilité » que l'on retrouve dans le *Dictionnaire encyclopédique Larousse* le démontre bien : « malléabilité, n.f. – Qualité d'un métal malléable<sup>74</sup> ». La question du verre, de la cire ou même de l'argile n'est ici même pas évoquée. Le rapprochement est

---

<sup>71</sup> Plastique, adjectif : du grec ancien πλαστικός, « relatif au modelage », dérivé du verbe πλάσσειν, « mouler, former ». Voir à ce sujet : Dominique Château, *Arts plastiques – Archéologie d'une notion*, Arles, éd. Jacqueline Chambon, 1999.

<sup>72</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, éd. Corti, 1989, p.46.

<sup>73</sup> Robert Halleux, *Le problème des métaux dans la science antique*, *Op.cit.*, p.165.

<sup>74</sup> *Dictionnaire encyclopédique 2003*, *Op.cit.*

intuitif, presque inné : le métal est le matériau malléable par excellence. Il en va d'ailleurs de même pour la fusibilité, propriété elle aussi spontanément associée aux corps métalliques.

Pierre et André Sauzeau reviennent sur cette analogie :

*« Ce qui a dû faire l'unité des métaux qui nous intéressent, du point de vue des artisans spécialistes, c'est d'abord une particularité technique qui caractérise l'or, l'argent lui cuivre et le fer : ils sont malléables et fusibles. Sur ce dernier point, le fer, qui se laisse marteler, se distingue des premiers : il n'est pas fusible dans les conditions techniques de l'Antiquité, sauf cas exceptionnels.<sup>75</sup> »*

Loin de toute considération scientifique, ces deux propriétés ont aussi eu de nombreuses résonances au sein des imaginaires collectifs primordiaux. Rien ne semble en effet plus prompt à déclencher une rêverie matérielle qu'une pierre qui se laisse fondre, marteler et sculpter. La malléabilité et la fusibilité des métaux se retrouvent ainsi louées dans des œuvres fondatrices majeures, comme par exemple dans la *Théogonie* d'Hésiode :

*« La Terre monstrueuse  
Ne cessait de brûler,  
Crachant une fumée formidable,  
Fondant comme fond l'étain  
Quand il est chauffé par l'artisan  
Dans un creuset bien large,  
Ou comme fond malgré tout le fer  
Qui est bien plus dur,  
Quand, dans les ravins de la montagne,  
On le réduit par le feu,  
Quand les mains d'Héphaïstos  
Le font couler sur la terre divine.<sup>76</sup> »*

L'appropriation poétique des substances métalliques n'est cependant encore une fois pas l'apanage de la civilisation gréco-romaine. Bien qu'historiquement plus tardif, le contrôle et la maîtrise des propriétés semi-plastiques du métal dans les pays nordiques offrent ici aussi de superbes opportunités lyriques. Au travers des vers suivants, Elias Lönnrot et son *Kalevala* en sont de parfaits exemples :

*« Le forgeron Ilmarinen,  
Le grand marteleur éternel,  
Entassa du fer sur le feu,  
De l'acier sur les charbons rouges,*

---

<sup>75</sup> Pierre et André Sauzeau, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », *Op.cit.*, p.262.

<sup>76</sup> Hésiode, « Théogonie », dans : Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques*, trad. Jean-Louis Backès, Paris, éd. Gallimard, 2001, p.84.

[...]  
 Le fer fondit comme une crème,  
 L'acier devint comme une pâte,  
 L'argent brilla comme de l'eau,  
 L'or étincela comme un flot.<sup>77</sup> »

Un nouveau trait commun des métaux surgit de la fin de cet extrait. En plus d'être fusible et malléable, le métal est aussi une matière brillante, éclatante et parfois même qualifiée de lumineuse. Robert Halleux n'a d'ailleurs pas manqué de relever cet aspect crucial dans sa thèse où il explique que, le premier, « Aristote a observé une propriété essentielle des métaux, l'éclat métallique<sup>78</sup> ». Bien qu'initialement reléguée au second plan, cette caractéristique n'en reste pas moins l'une des trois plus importantes qui font l'union des substances métalliques. En effet, aucun autre élément naturel ne peut espérer égaler l'éclat des métaux. C'est d'ailleurs à cet attribut que l'on se réfère dès lors qu'il s'agit de mettre en image l'origine de la découverte de ce matériau : la route de l'Homme a croisé celle du métal parce que celui-ci brillait au fond d'une rivière. Tout comme pour les deux propriétés précédemment évoquées, l'éclat métallique est lui-aussi à l'origine de nombreuses pensées oniriques. Dans le « Skaldskaparmal » (ou « L'art poétique ») de *l'Edda* écrit par Snorri Sturluson, celui-ci explique que, lors d'un banquet donné à Asgard en l'honneur d'Ægir, « Odin fit apporter dans la halle des épées, lesquelles étaient si brillantes qu'elles émettaient de la lumière et que l'on n'utilisa pas d'autre éclairage pendant toute la soirée<sup>79</sup> ». Hésiode, dans son écrit intitulé « Bouclier », expose de son côté : « Leurs armes étincelaient comme la flamme du feu qui brûle<sup>80</sup> ». Enfin, et il s'agit là d'une référence plus récente, Richard Wagner lui-même dans son drame lyrique *Die Walküre* extrait du cycle d'opéras *Der Ring des Nibelungen* ne manque pas d'utiliser la brillance du métal pour lui octroyer une puissance quasi-divine. Voici l'une des tirades où ce procédé est employé, déclamée ici par le personnage de Siegmund à propos d'une épée enfoncée dans un tronc d'arbre :

« Was gleisst dort hell  
 im Glimmerschein ?  
 Welche in Strahl bricht  
 aus der Esche Stamm ?  
 Des Blinden Auge

<sup>77</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, pp.523-524.

<sup>78</sup> Robert Halleux, *Le problème des métaux dans la science antique*, *Op.cit.*, p.113.

<sup>79</sup> Snorri Sturluson, « Skaldskaparmal [L'art poétique] », dans : *L'Edda : écrits de mythologie nordique*, trad. François-Xavier Dillmann, Paris, éd. Gallimard, 1991, p.105.

<sup>80</sup> Hésiode, « Bouclier », dans : Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques*, *Op.cit.*, p.148.

*leuchtet ein Blitz [...].<sup>81</sup> »*

Aux côtés de ces trois caractéristiques matérielles principales, de nombreuses autres viennent à leur tour fédérer les métaux entre eux. Dans le premier volume de son ouvrage *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier*, Jean-Henry Hassenfratz vient citer l'intégralité des attributs du fer :

*« Le fer peut être considéré, relativement à ses propriétés physiques, sous onze rapports différents, 1° sa couleur ; 2° sa cassure ; 3° sa densité ; 4° sa dureté ; 5° son odeur ; 6° sa saveur ; 7° sa malléabilité ; 8° son écrouissement ; 9° sa caloricité ; 10° sa conductricité électrique ; 11° son magnétisme.<sup>82</sup> »*

Pour la plupart, ces attributs peuvent être reportés à l'ensemble des métaux. Seul le magnétisme se révèle être spécifique au fer et à ses alliages. A noter aussi que l'auteur emploie ici le terme d'écrouissement comme un synonyme de fusibilité. Parmi ces onze propriétés physiques, certaines n'intéressent que très peu la recherche actuelle, comme par exemple la cassure, l'odeur, la saveur ou encore la conductricité électrique. A l'inverse, d'autres se révèlent être des plus intéressantes : la couleur, la densité, la dureté et la caloricité notamment. Concernant la couleur, dans un premier temps, il est important de rappeler que certains métaux possèdent des colorations uniques dans la nature. C'est d'ailleurs cette spécificité qui a poussé de nombreux artistes, comme les peintres, les dessinateurs ou plus récemment les tatoueurs, à utiliser des métaux comme pigments colorés. Selon les auteurs de l'article *Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques*, les couleurs de ces différentes matières seraient même à l'origine de leurs noms. Le mot « argent », par exemple, serait un « dérivé de [...] "rayonnement blanc brillant-rapide" <sup>83</sup> ». Il en serait de même pour le cuivre : « Ainsi en grec, où le mot *χαλός*, déjà attesté en mycénien, peut désigner le cuivre pur ou en alliage. Le mot a été emprunté on ne sait où, et désigne peut-être le "métal rouge"<sup>84</sup> ». La littérature, qu'elle soit ancienne ou plus moderne, ne manque pas d'utiliser ces colorations à des fins poétiques et imagées. La citation

---

<sup>81</sup> Richard Wagner, *La Walkyrie – Die Walküre*, trad. Jean d'Arièges, Paris, éd. GF. Flammarion, 1994, p.88. Traduction par Jean d'Arièges, dans : Richard Wagner, *La Walkyrie – Die Walküre*, *Op.cit.*, p.89 :

*« Qu'est-ce qui brille là, clair,  
dans la faible lueur ?  
Quel rayon s'échappe  
du tronc du frêne ?  
A l'œil de l'aveugle  
brille un éclair [...]. »*

<sup>82</sup> Jean-Henry Hassenfratz, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier*, Volume 1, *Op.cit.*, p.21.

<sup>83</sup> Pierre et André Sauzeau, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », *Op.cit.*, p.264.

<sup>84</sup> *Ibid.*

qui suit, extraite du récit *Aurélia ou le rêve et la vie* de Gérard de Nerval, en est une bonne illustration :

« Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu [...], dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau.<sup>85</sup> »

Dans un second temps, il convient de préciser que la densité et la dureté du métal sont deux caractéristiques relativement proches. Il est d'ailleurs possible de les classer dans une seule et même catégorie : celle de la résistance métallique. En effet, c'est grâce à leur solidité que les métaux ont pu être employés à de multiples usages à travers les siècles. Bien que cette solidité s'obtienne bien souvent au prix d'un certain poids, elle n'en reste pas moins l'un des attributs qui ont offert aux métaux ses heures de gloires historiques. « *Und diese Stücken sollst du mir schmieden: dann schwing' ich mein rechtes Schwert [...] den festen Stahl*<sup>86</sup> » s'exclame Siegfried, héros éponyme du troisième drame wagnérien du cycle *Der Ring des Nibelungen*, à son père adoptif Mime le Nibelung à propos de son épée brisée que celui-ci doit reforge, et ainsi rendre à nouveau solide et résistante.

Enfin, dernière propriété physique du métal dont fait état Jean-Henry Hassenfratz : sa calorificité. En effet, les métaux possèdent la capacité de dégager et de conserver de la chaleur lorsqu'ils sont chauffés, sur une forge flamboyante ou au-dessus d'un brasier ardent entre autres exemples. A l'inverse, un métal sera souvent qualifié de froid dès lors qu'il se trouve sous sa forme naturelle, éloigné de toute flamme. En guise d'illustration de cette froideur métallique, il serait possible de citer la description que fait Régis Boyer de l'armement d'un guerrier viking dans « Le chant de Hlödr », extrait de sa traduction de l'*Edda poétique*, ou celui-ci évoque « le blanc bouclier brillant, et la froide lance<sup>87</sup> ». Afin de conclure avec justesse cette étude liée aux attributs qui unissent les métaux et qui les englobent dans un seul et même règne naturel, il est important de préciser que la liste proposée dans *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier* n'est pas complète. Elle omet effectivement l'une des propriétés du métal : sa sonorité. Lorsqu'il est frappé par un marteau ou impacté par une épée, le métal résonne. Il est bruyant, rugissant et parfois même

---

<sup>85</sup> Gérard de Nerval, « Aurélia ou le rêve et la vie », dans : Gérard de Nerval, *Sylvie - Aurélia*, Paris, éd. Corti, 1964, p.19.

<sup>86</sup> Richard Wagner, *Siegfried*, trad. Jean d'Arièges, Paris, éd. GF. Flammarion, 1994, pp.72-74.  
*Traduction par Jean d'Arièges*, dans : Richard Wagner, *Siegfried*, *Op.cit.*, pp.73-75 :

« *Et ces tronçons, tu vas me les reforge : que je brandisse alors mon véritable glaive [...] le ferme acier.* »

<sup>87</sup> Régis Boyer, « Le chant de Höldr », dans *L'Edda poétique*, *Op.cit.*, p.207.

assourdissant<sup>88</sup>. Dans sa retranscription en vers de la plus grande guerre mythique du monde, Homère utilise d'ailleurs cet aspect sonore du métal pour accentuer certains aspects tragiques du récit, comme par exemple le décès du guerrier Imbrios sur les plages de Troie : « Il tomba ainsi, et autour de lui résonnèrent ses armes, étincelantes de bronze<sup>89</sup> ». Plus récemment, Guy de Maupassant s'est lui aussi approprié cette qualité matérielle dans sa nouvelle *Le Papa de Simon* parue en 1879. En résulte un paragraphe d'une grande poésie :

*« Il revint à son travail et, d'un seul coup, les cinq marteaux retombèrent ensemble sur les enclumes. Ils battirent ainsi le fer jusqu'à la nuit, forts, puissants, joyeux comme des marteaux satisfaits. Mais, de même que le bourdon d'une cathédrale résonne dans les jours de fête au-dessus du tintement des autres cloches, ainsi le marteau de Philippe, dominant le fracas des autres, s'abattait de seconde en seconde avec un vacarme assourdissant. Et lui, l'œil allumé, forgeait passionnément, debout dans les étincelles.<sup>90</sup> »*

### *c) Attributs originaux et intérêts artistiques*

A la suite de l'énumération de cet ensemble de caractéristiques physiques et plastiques, les très nombreux usages que l'Homme a pu faire des métaux tout au long de son histoire trouvent une explication concrète. Parmi ces derniers, le fer jouit continuellement d'une place prépondérante. Il est « de tous les métaux celui dont on fait le plus d'usage, parce que ses propriétés physiques (...) le rendent d'une utilité générale et souvent absolue<sup>91</sup> », écrit Jean-Henry Hassenfratz dans le premier tome de son ouvrage. L'article de l'*Encyclopaedia Universalis* traitant des arts du métal rajoute à cet éloge des matières ferreuses que « les métiers du fer ont occupé dans toutes les sociétés une place importante<sup>92</sup> ». En écrivant cela, Catherine Arminjon évoque les métiers séculaires tels que celui du forgeron ou du maréchal-ferrant. Cependant, il ne fait aucun doute que sous cette appellation générique résident aussi ce qu'il nous serait possible de qualifier de métiers à vocations artistiques. En élargissant les pratiques de ces derniers à l'ensemble des métaux, les exemples tels que les orfèvres, les bronziers, les doreurs ou encore les maîtres saintiers prolifèrent. Dans le domaine des arts métalliques, une profession va nous intéresser tout particulièrement : celle de sculpteur. Au même titre que les précédentes, cette dernière a traversé les siècles pour nous parvenir aujourd'hui. Grâce à

---

<sup>88</sup> Ce sont d'ailleurs ces attributs qui sont à l'origine de l'appellation « métal » d'un certain genre musical, souvent qualifié de violent et de tonitruant.

<sup>89</sup> Homère, *L'Iliade*, *Op.cit.*, p.219.

<sup>90</sup> Guy de Maupassant, « Le Papa de Simon », dans : Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles – Tome 1*, Paris, éd. Louis Forestier, 1987, p.84.

<sup>91</sup> Jean-Henry Hassenfratz, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier*, *Volume 1*, *Op.cit.*, pp.19-20.

<sup>92</sup> Catherine Arminjon, « Métal (arts du) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], *Op.cit.*, p.10.

l'évolution des techniques, la sculpture en métal se révèle être encore plus riche à notre époque qu'elle pouvait l'être auparavant. En effet, les sculpteurs antiques ne pratiquaient généralement que les techniques de fonte et de moulage. L'un des procédés classiques était le suivant : la forme de l'objet souhaité était tout d'abord intégralement modelée en cire, puis recouverte d'une couche d'un mélange à base d'argile. Une fois l'ensemble cuit, il suffisait aux artistes d'évacuer la cire de l'intérieur du moule pour y couler le bronze à la place. La brisure de la matrice d'argile au terme de ce processus révélait ainsi la sculpture finale. Une seconde technique, autrement plus connue, est appelée « fonte du bronze à la cire perdue<sup>93</sup> ». Ce procédé, certes plus complexe à mettre en place, possède l'avantage non-négligeable de fournir des sculptures creuses et, par extension, moins denses. Il permet aussi de réaliser plusieurs modèles d'une même forme. La méthode de la cire perdue, encore employée aujourd'hui, était l'une des techniques favorites du sculpteur Auguste Rodin. C'est grâce à celle-ci qu'il a notamment réalisé en 1907 son *Homme qui marche* (voir illustration page suivante), hommage puissant de l'artiste français aux œuvres gréco-romaines en marbre qui nous parviennent bien souvent sous forme de fragments. Cette référence à l'Antiquité et à la relative pérennité de ses œuvres est accentuée par le contraste entre le travail très lissé des membres inférieurs et celui plus chaotique, plein de crevasses et de déformations, du torse. Il est intéressant de noter à ce sujet que les antiques sculptures en bronze, de par l'usage de ce matériau spécifique, ont eu la chance de mieux résister à l'usure du temps.

Dans la préface de l'ouvrage de Dominique Dalemont *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, le critique littéraire André Ughetto parle de l'évolution des techniques métallurgiques appliquées à la sculpture. Il commence par le constat suivant :

---

<sup>93</sup> Pour plus d'informations à ce sujet, se référer à la vidéo explicative réalisée par le Musée Rodin sur la technique de la fonte du bronze à la cire perdue. Disponible sur : <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/la-fabrication-dune-sculpture> (dernière consultation le 26/09/16).



Illustration non disponible

**Auguste Rodin, *L'Homme qui marche*, 1907**  
Bronze, 213,5 x 71,7 x 156,5 cm.

« "Les sculpteurs du métal". L'expression semble tenir du paradoxe. [...] Que faut-il à ces hommes et femmes d'aujourd'hui pour mener à bien leurs ouvrages ? Non du plâtre, du sable ou de la cire, non seulement des marteaux, des burins, des tenailles, des enclumes, mais des machines qui découpent, perforent, plient ou cintrent, des postes à souder, des presses pour vaincre des forces, jouer avec.<sup>94</sup> »

Cet extrait présente bien la mutation progressive des outils donnés aux sculpteurs pour réaliser leurs œuvres et entre ainsi en résonance avec l'évolution des techniques précédemment évoquée. Bien que certains se contentent encore très largement des outils classiques du maître de forge tels que les marteaux, les tenailles ou l'enclume, d'autres au contraire sont passés à un outillage plus moderne. Parmi ceux-ci, la majorité emploie la technique industrielle de la soudure pour élaborer leurs œuvres. À noter qu'à l'autre extrémité de cette grande famille se trouvent les plasticiens qui préfèrent déléguer les tâches créatrices aux machines, souvent par pure nécessité, quelquefois par choix décomplexé et délibéré. Permettant de travailler à froid (comprendre par-là, sans passer par la fonte du métal) et de réaliser des assemblages bien plus complexes qu'auparavant, la soudure est à ce jour la méthode la plus employée par les artistes souhaitant réaliser des œuvres de petites ou moyennes dimensions, ou autrement dit, réalisables en atelier sans la nécessité d'imposantes machines industrielles. C'est par exemple le cas de César qui, en parallèle de sa passion pour les compressions, s'est approprié cette technique depuis 1949. De cette rencontre désirée résulte une série de plus de 300 œuvres regroupées sous les appellations des « Fers » et des « Animaux imaginaires », parmi lesquels la sculpture *Centaure* (voir illustration page suivante), particulièrement emblématique. Impulsé en 1983 et achevé deux ans plus tard, cet ouvrage en bronze de près de 5 mètres de haut est un hommage de César à Pablo Picasso. Cet hommage est particulièrement visible au travers du masque que porte la créature hybride au-dessus de sa tête, modelé selon le visage de l'artiste décédé tout juste dix ans avant le lancement de la création de *Centaure*. Mélange de techniques, à mi-chemin entre savoir-faire antique et nouvelle maîtrise des métaux, cette œuvre est un véritable témoignage d'amour de l'artiste pour son matériau de prédilection ainsi que pour l'histoire qui l'accompagne. « Bien que les sculpteurs actuels aient rompu avec les pratiques des artistes et artisans fondeurs [...], ils sont encore d'ascendance prométhéenne lorsque, forgeant et soudant, ils font grimper l'échelle des températures<sup>95</sup> » écrit André Ughetto, sûrement dans le but de nous rappeler le lien qui unit tous les artistes métallurgistes.

---

<sup>94</sup> André Ughetto, « Préface », dans : Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, éd. Somogy, Paris, 2006, p.9.

<sup>95</sup> André Ughetto, « Préface », *Op.cit.* pp.12-13.

Illustration non disponible

**César**, *Centaure*, 1985  
Bronze, 470 x 437 x 206 cm. (dimensions approximatives)

Grâce à ses nombreuses caractéristiques physiques, le métal offre aux artistes des possibilités plastiques démesurées. Dominique Dalemont ne manque pas de le remarquer dans l'introduction de sa recherche sur *Les sculpteurs du métal* : « Depuis les prémices de son utilisation, ce sont les propriétés du métal : dureté, cohésion, résistance, malléabilité, ductilité..., qui ont suscité la naissance d'un langage nouveau, propre au matériau [...]»<sup>96</sup> ». Bien que les œuvres contemporaines n'aient formellement que peu de similarités avec les sculptures gréco-romaines, le langage de la matière dont fait état Dominique Dalemont est universel. A propos de ce dernier, l'auteur poursuit :

*« Le métal offre au sculpteur le choix de s'exprimer par la ligne, par la surface ou par le volume et, au-delà, d'introduire le temps ou la mobilité comme constituant de l'œuvre. Il offre le choix entre un volume ouvert et pénétrable et un volume fermé [...]. La diversité des modes d'assemblage, la variété d'aspect et de forme initiale du matériau employé, neuf ou usagé, multiplie les degrés de liberté et contribue à enrichir la syntaxe. »*<sup>97</sup>

L'ensemble de ces potentialités offertes par le matériau-métal est issu des attributs de celui-ci. Le travail du volume est rendu possible par sa malléabilité et sa résistance, les modes d'assemblages sont permis par sa fusibilité ainsi que par sa conductivité calorique et électrique (spécifiquement pour la technique de la soudure à l'arc), les différents aspects sont issus de sa brillance, de sa coloration et de sa détérioration face au temps, etc. Cependant, les exemples employés dans cet extrait, pourtant déjà très nombreux, ne représentent qu'une infime partie de ce que les matières métalliques peuvent concéder aux artistes. Ils ne constituent en quelque sorte qu'une première approche de ces possibilités. Bien qu'il soit impossible d'en réaliser une liste parfaitement exhaustive tant celles-ci sont abondantes, Dominique Dalemont prolonge cet inventaire dans un autre fragment de son ouvrage, aidé dans sa tâche par la question de la dualité qui existe intrinsèquement dans les métaux :

*« La dualité s'inscrit parfaitement dans le travail du métal, qui sait allier les contraires : plein et vide, ouvert et fermé, positif et négatif, lumineux et obscur, droit et courbe, symétrique et asymétrique, biomorphique et géométrique, lourd et léger, ramassé et élancé, monolithique et fragmenté, dépouillé et prolifique, doux et agressif, mat et brillant, statique et dynamique, ordonné et désordonné... »*<sup>98</sup>

La plasticité que propose le métal à celui ou celle qui en connaît les arcanes est donc infinie. Les limites que la matière pouvait imposer aux sculpteurs dans l'Antiquité se retrouvent aujourd'hui mises à mal par les progrès issus de la modernité, de l'industrie et de la science.

---

<sup>96</sup> Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes, Op.cit.*, p.17.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.15.

Avec la technique, le langage matériel s'agrément de d'une nouvelle grammaire et renouvelle quotidiennement son style. C'est notamment grâce à cela que les artistes ont à présent la possibilité de jouer avec la pesanteur des métaux, leur teinte, leur brillance et même leur résistance. Cependant, ce dialecte artistique du métal soulève de nombreuses questions théoriques. D'où est-il originaire ? Est-il simplement le fruit des propriétés physiques de la matière, comme nous avons déjà pu le suggérer, ou possède-t-il des fondements plus complexes ? Aussi, comment est-il possible de l'appréhender de façon rigoureusement scientifique et méthodique ? Pour tenter de répondre à ces interrogations, il convient avant toute chose de se rappeler que ce langage est universel. L'ensemble des métallurgistes, actuels comme anciens, qu'ils soient sculpteurs, maréchaux ou orfèvres, en ont la connaissance. Bien que la perception qu'ils en ont puisse varier en fonction des époques, des espaces géographiques et des avancées technologiques, certaines généralités ne souffrent d'aucune altération. Tous les travailleurs du métal sont par exemple conscients de l'aspect fusible de cette matière. C'est d'ailleurs bien souvent pour ça qu'ils l'adoptent. C'est aussi le cas du lien qu'elle entretient avec les puissances telluriques, ou encore de la charge onirique qu'elle véhicule. Toutes les civilisations qui ont, à un moment de leur Histoire, fait la découverte du métal n'ont pas pu s'empêcher de le diviniser, ou tout du moins de l'élever à un rang supérieur aux autres matériaux naturels. A ce sujet, il est intéressant de constater que cette élévation s'est parfois faite de façon concomitante à deux endroits distincts du globe, sans que rien ne puisse lier directement les deux. Mircea Eliade soulève cette question à de nombreuses reprises dans son ouvrage *Forgerons et Alchimiste* : « Un élément se montre néanmoins constant : c'est la sacralité du métal, et, par la suite, le caractère ambivalent, excentrique, mystérieux de tout travail de mineur et de métallurgiste<sup>99</sup> ». Comment expliquer ce phénomène ? La réponse la plus attractive *a priori* serait de dire qu'il existe quelque chose de transversal dans les métaux, quelque chose qui parcourt les matériaux de façon immanente et qui serait en mesure d'émerger dans l'imaginaire collectif dès lors que la matière rencontre l'Homme. Afin d'être rendu efficace, ce dénominateur commun des métaux ne doit pas se situer uniquement « dans » les matières mais aussi « entre » celles-ci. C'est à partir de ce premier constat que les contours de la notion d'intermatérialité commencent à se dessiner. Ce néologisme, qui tire ses sources du concept contemporain d'intermédialité, impose une étude approfondie de celui-ci avant de pouvoir s'ériger en tant que notion autonome qu'il sera ainsi possible d'étudier en tant que telle.

### 3. De la compréhension d'un média à l'analyse de sa matérialité

---

<sup>99</sup> Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, *Op.cit.*, p.84.

a) *L'intermédialité : naissance d'un concept*

Le concept d'intermédialité naît au milieu des années 1990 « d'un désir de considérer les relations entre les médias comme un objet d'étude à part entière<sup>100</sup> », selon les mots de Rémy Besson, chercheur associé au CRIalt (Centre de Recherches Intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques). En se penchant sur l'histoire de cette notion, et avant de l'appréhender plus en détail, il est possible de constater que beaucoup de théoriciens voient en l'intermédialité un prolongement direct de l'intertextualité, étude apparue à la fin des années 60 visant à « sortir le texte de son autonomie supposée et à lire en lui la mise en œuvre d'autres textes préexistants<sup>101</sup> », selon la définition donnée par Éric Méchoulan, fondateur de la revue *Intermédialités* et ancien directeur du CRIalt. En effet, si l'intertextualité est attachée à l'examen de l'inter-textes, de ce qui se joue entre les textes (il serait ici possible de prendre en exemple les principes de référence, de citation, de plagiat ou encore d'allusion au sein de différents écrits), l'intermédialité, elle, s'oriente en direction de l'inter-médias.

Le terme « intermédialité » peut être scindé en deux parties : le préfixe « inter » ainsi que le radical « média ». Dans son article fondateur *Intermédialités : Le temps des illusions perdues*, publié en ouverture du premier numéro de la revue *Intermédialités*, Éric Méchoulan s'arrête longuement sur cette double terminologie. Il explique pour commencer l'origine et l'emploi du préfixe « inter ». Concernant celui-ci, l'auteur appuie sur le fait que « le latin *inter* désigne le fait de se trouver au milieu de deux éléments [...], d'être-entre<sup>102</sup> », suite à quoi il ajoute la définition suivante, plus moderne :

« Le préfixe "inter" vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations [...].<sup>103</sup> »

Ces deux précisions, à la fois étymologiques et sémantiques, nous permettent à elles seules une compréhension plus claire de l'emploi du préfixe étudié. Considérer l'« inter », c'est ainsi considérer ce qui est au milieu, ce fameux « être-entre » qu'emploie à plusieurs reprises Éric

---

<sup>100</sup> Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », 2014, p.2. Disponible sur : <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2> (dernière consultation le 04/01/15).

<sup>101</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », Printemps 2003, *Intermédialité*, n°1, pp. 9-27, p.9.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.11.

Méchoulan et qui résume toute l'ampleur de la question. Cette considération nouvelle provoque à elle-seule une double réaction : elle révèle l'existence de cet « entre-deux<sup>104</sup> », longtemps resté invisible, et altère par là-même notre façon d'appréhender un objet d'étude. On constate en effet que l'observation, l'analyse et la compréhension de la relation entre différents objets relèguent au second plan l'étude de l'objet lui-même. Attention toutefois à ne pas réaliser de conclusion hâtive : les examens de ceux-ci sont et seront toujours d'actualité, pour la simple raison que sans eux, l'« inter » ne pourrait pas exister. « L'être-entre est toujours intéressé, car il n'existe que dans le profit de ses échanges<sup>105</sup> », écrit à ce sujet Méchoulan. En d'autres termes, tout comme il ne pourra jamais y avoir de segment de droite sans point A et point B, il n'y aura jamais d'« inter » sans objet.

Reste à présent à saisir le sens du mot « média », qui est à la fois la racine du terme « intermédialité » mais qui constitue aussi l'« objet d'étude » préalablement évoqué. Afin d'éviter toute méprise, il est primordial de préciser en amont les différences qui existent entre les formules « média » et « médium ». Bien qu'Éric Mechoulan ne fasse pas de distinction concrète entre les deux au sein de sa réflexion ancrée dans le domaine des sciences de la communication et que, originellement en langue latine, *media* est le pluriel de *medium*, cette absence de différenciation pose problème dès lors que l'étude est dirigée vers un champ artistique. En effet, ces deux termes ne sont ni analogues ni synonymes dans notre recherche. Alors qu'un média représente bien une production culturelle au sens où l'entend Mechoulan, le médium, lui, est plutôt un instrument de production culturelle, ce par quoi nous passons pour faire voir le jour à celle-ci. Il se situe, dans la création artistique, entre l'idée et l'objet. Il donne forme, mais n'est pas la forme elle-même. Cette question du médium n'est donc absolument pas l'objet de l'étude en cours ici<sup>106</sup>. Naturellement confronté dans son article à la question de l'appréciation d'un média, Éric Mechoulan commence par le définir comme ce qui « rend accessible à tous, en même temps qu'il expose à chacun, les contenus ou les formes nécessaires pour la vie en société<sup>107</sup> ». S'en suit une seconde explication :

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>106</sup> Afin de préserver cette différence entre ces deux notions, il nous sera parfois nécessaire de transformer quelque peu les écrits des auteurs cités. Cela se justifie par le fait que leurs recherches s'incluent en Sciences du Langage et de la Communication et que, pour eux, cette contradiction sémantique n'existe pas. Ces modifications se feront toujours de la façon suivante : le terme « média » sera transformé en « médi[a] ».

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.15.

*« Le médi[a] est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu.<sup>108</sup> »*

Le premier constat qui s'impose à la lecture de ces deux définitions est qu'un média est avant tout un outil fortement lié à l'Homme : il est conçu par ce dernier, et s'avère lui être nécessaire et indispensable dans sa vie individuelle et sociale. Les notions d'échanges, de relations et de liens sociaux semblent être au cœur de la question. Cependant, un flou subsiste quant à son essence propre. La notion de média paraît être insaisissable, à la fois trop vaste et pourtant extrêmement précise. Face à ces interrogations, Rémy Besson, dans son article « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », formule ce bilan : « il n'y a pas de consensus chez les chercheurs qui font usage du terme intermédialité sur une acception du terme média<sup>109</sup> ». Dans un souci de clarification et de simplification, celui-ci propose malgré tout trois compréhensions possibles de la nature d'un média :

*« 1/ Un média est une production culturelle [...]. 2/ Un média équivaut à une série culturelle qui a acquis un certain degré d'autonomie [...]. 3/ Un média correspond au moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu.<sup>110</sup> »*

#### *b) Média et inter-média*

La difficulté éprouvée à définir un média se reflète dans la compréhension de la notion d'intermédialité elle-même. Celle-ci est en effet rendue complexe par cette absence d'acception unique de sa racine. A noter aussi que la relative récence de l'apparition de ce concept ne facilite pas son intelligibilité. Plusieurs définitions existent néanmoins. Éric Méchoulan en propose trois :

*« Le concept d'intermédialité [...] peut désigner, d'abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques) [...]. Ensuite, ce creuset de différents médias d'où émerge et s'institutionnalise peu à peu un médi[a]<sup>111</sup> bien circonscrit [...]. Enfin, le milieu en général dans lequel les médias prennent forme et sens.<sup>112</sup> »*

Ces champs d'actions de l'intermédialité, qui ont d'ailleurs servi de socle aux éclaircissements de Rémy Besson sur la question des médias, peuvent être reformulés et développés selon les termes suivants. Si le média est une production culturelle, alors l'intermédialité peut s'attacher

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>109</sup> Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Op.cit.* p.5.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>111</sup> Ici, le terme « médium » était employé par Éric Méchoulan en tant que singulier de « média ».

<sup>112</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Op.cit.* p.22.



à questionner le lien qu'elle entretient avec d'autres productions, qu'elles soient « contemporaines ou antérieures<sup>113</sup> ». Suivant cette première proposition, le fonctionnement global de l'intermédialité se rapprocherait alors très fortement de celui de l'intertextualité. L'intermédialité peut aussi s'attacher à étudier ce qui se joue entre les différents médias qui viennent constituer une seule et même production culturelle. Il serait ainsi possible de citer comme exemples l'analyse de l'articulation entre le texte et l'illustration au sein d'un roman graphique, ou encore entre la musique et la vidéo lors d'un ciné-concert. Cependant, certaines de ces « hybridations médiatiques<sup>114</sup> » finissent par s'institutionnaliser, par rentrer dans les mœurs et par former un tout indissociable. C'est par exemple le cas du cinéma, qui mélange pourtant à l'origine le son et l'image en mouvement mais qu'il ne serait plus envisageable aujourd'hui de scinder à nouveau. L'étude de ces productions culturelles nouvelles, leurs modalités d'apparitions ainsi que leurs acceptations par la société, constituent ensemble un troisième axe du champ d'action de l'intermédialité. Enfin, il serait possible d'étendre l'intermédialité à un quatrième et dernier domaine d'agissement, plus large et plus englobant que les précédents, avec cette fois-ci la prise en compte nouvelle de l'utilisateur des productions culturelles et du lien social que celles-ci viennent créer. Dans l'objectif de faciliter encore un tant soit peu la compréhension de la notion d'intermédialité, la conclusion de ce paragraphe se fera par l'exposition de quatre termes simples employés par Rémy Besson pour synthétiser au maximum et dans l'ordre les quatre modes opératoires qui viennent d'être présentés : « le transfert, la coprésence, l'émergence et le milieu<sup>115</sup> ».

Notre recherche se recentre particulièrement sur deux des champs d'actions liés à l'intermédialité : le transfert et la coprésence, ce duo de notions qui s'attaque frontalement à la question de l'« être-entre » des médias. Comme évoqué en amont, le « média - production culturelle » est intrinsèquement lié à l'Homme. La notion de culture vient d'ailleurs ici appuyer et confirmer cette conception. Mais comment celui-ci perçoit-il et comprend-il ces productions ? Durant des années, l'idée arrêtée et établie était qu'un média diffusait un message, qu'il en était le principal vecteur. Pour preuve la définition du Dictionnaire Encyclopédique Larousse : « média, n.m. – Tout support de diffusion de l'information [...] <sup>116</sup> ». Cependant, comme nous avons pu le voir avec les explications d'Éric Méchoulan, la question n'est plus

---

<sup>113</sup> Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Op.cit.* p.6.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>115</sup> *Ibid.*, pp.5-6.

<sup>116</sup> *Dictionnaire encyclopédique 2003*, Paris, éd. Larousse, 2002.

aussi simple dès lors qu'elle est posée au sein d'un courant de pensées plus contemporain. Pour comprendre cette mutation, il faut se tourner du côté du théoricien de la communication Marshall McLuhan et de son ouvrage *Pour comprendre les médias*, publié pour la première fois au Canada en 1964. La thèse principale que soutient McLuhan dans cet essai est la suivante : « Le message, c'est le médium<sup>117</sup> ». Ces quelques mots qui peuvent sembler à priori presque anodins vont pourtant avoir une résonance majeure dans le milieu de la communication et vont révolutionner durablement les études liées aux médias. En effet, c'est à partir de cette courte phrase que s'opère ce qu'il serait possible de résumer comme le basculement de l'analyse du contenu à l'analyse du contenant. Le média n'est dorénavant plus uniquement le support de diffusion de l'information : il est aussi et surtout l'information.

*« Dans une culture comme la nôtre, habituée de longue date à tout fragmenter et à tout diviser pour dominer, il est sans doute surprenant de se faire rappeler qu'en réalité et en pratique, le vrai message, c'est le médium lui-même.<sup>118</sup> »*

Mais quel est l'intérêt de ce renversement vis à vis de la recherche sur l'intermédialité menée ici ? Il se révèle être crucial, car tout dans cette étude est lié au fait que le média devienne le message, de la compréhension de sa nature profonde à la genèse de la pensée intermédiaire elle-même. Ainsi, la perception et la compréhension d'une production culturelle ne dépendent plus uniquement de son contenu (de son texte, de son discours) mais s'ouvrent aussi dorénavant à son contenant. L'analyse de ce dernier va alors pouvoir commencer à s'attacher à de nouveaux questionnements, comme celui du milieu dans lequel la production est présentée et perçue ou encore celui de sa matérialité :

*« Tout comme Selye tient compte, dans sa théorie du stress, de la totalité du milieu, de même la toute dernière méthode d'étude des média en considère non seulement le contenu, mais le médium en soi et la matrice culturelle à l'intérieur de laquelle il agit.<sup>119</sup> »*

Il n'est ainsi plus question d'étudier l'« inter » de simples discours mais bien d'appréhender l'« être-entre » de choses sensibles, matérielles, ancrées dans un milieu, une culture et une société bien déterminés. De ce fait, les notions de transfert et de coprésence proposées par Rémy Besson

---

<sup>117</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, trad. Jean Paré, Paris, éd. Point, 2014, p.25.

Deux raisons justifient ici la conservation du terme « médium » : d'une part parce-que McLuhan utilise « média » comme pluriel de « médium » et d'autre part car il appréhende un « médium » comme une technologie au sens large (qui produit parfois directement du contenu, parfois non – exemple qu'il donne de la lumière électrique – mais qui détermine toujours les effets du message véhiculé) et non pas comme une stricte production culturelle au sens où l'entend Éric Mechoulan. Selon cette vision du terme, il s'avère que le « médium » de McLuhan fait aussi bien écho, dans les études artistiques qui nous intéressent, à la formule « médium » qu'à la formule « média ». Son emploi ici n'est pas clivant.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.29.

s'en trouvent enrichies : le perfectionnement de la compréhension du radical « média » ajoute encore une fois une plus-value au discernement du terme « intermédialité ».

c) *Concernant la matérialité*

La question émergente de la matérialité se révèle être prometteuse. Jusqu'à présent, en effet, les études se limitaient à la compréhension et à la mise en pratique d'idées et de concepts. Le contenu des productions culturelles prévalait largement sur le contenant, bien souvent laissé de côté. Cependant, avec l'introduction de la prise en compte de la matérialité de ces dernières, c'est un tout nouveau champ d'étude qui ouvre ses portes, champ d'étude déjà perçu par Éric Méchoulan au début des années 2000 lors de la rédaction de son article *Intermédialités : Le temps des illusions perdues* :

*« Les matérialités de la communication font ainsi partie intégrante du travail de signification et d'interprétation des contenus. On ne peut faire l'économie de la technologie impliquée dans tout média<sup>120</sup> : elle joue, au contraire, un rôle important dans les manières d'appréhender et de construire du sens [...].<sup>121</sup> »*

Considérer l'aspect sensible d'un média dans une étude qui lui est consacrée, c'est ajouter à celle-ci une dimension inédite, plus substantielle et tangible. La matière rapproche la production culturelle de l'Homme. C'est d'ailleurs bien souvent grâce à elle qu'il est capable de la voir, ou tout du moins, dans certains cas, de la percevoir. Omettre de traiter de la matérialité d'un média, c'est finalement omettre de traiter de sa qualité la plus évidente. Comment envisager d'étudier une œuvre telle que *Le Penseur* (voir illustration page suivante) de Rodin, par exemple, sans passer par l'étape préliminaire de l'appréciation de ses qualités matérielles, du travail du bronze qui l'a vu naître, de sa teinte si particulière ainsi que de son rendu visuel et sensible si spécifique ?

---

<sup>120</sup> Le terme « médium » était employé dans le texte d'origine.

<sup>121</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Op.cit.* p.18.

Illustration non disponible

**Auguste Rodin, *Le Penseur*, 1903**  
Bronze, 180 x 98 x 145 cm.

Même s'il est vrai que chacune des créations de ce maître de la sculpture véhicule un message fort, il ne faut pas oublier qu'elles sont elles aussi, en substance, des messages qu'il est possible et nécessaire d'appréhender de façon autonome. Les sensations éprouvées par le spectateur au contact de l'une de ses œuvres ne sont pas uniquement le fruit de la posture du personnage représenté, de ce qu'évoque sa position, du traitement de son visage ou encore du réalisme de sa structure corporelle. Elles sont aussi et avant tout produites par l'élément sensible que constitue la sculpture : indépendamment du sujet traité, une petite production en terre ne pourra jamais avoir le même impact qu'une colossale réalisation en bronze. Et à ceux qui s'opposeraient à cette idée, il suffirait d'objecter que ce ne sont assurément pas les attitudes humaines et réalistes des productions de Richard Serra qui leur octroient leur énergie et leur puissance. L'œuvre *Trip Hammer* (voir illustration page suivante) exposée à la Tate Modern de Londres, qui présente deux plaques d'acier en équilibre, en est un bon exemple. Du reste, ceci n'est pas tant une démonstration de la matière faisant sens qu'un exemple de la matière en tant que sens.

Avec cette dernière observation, la recherche franchit un nouveau cap en accordant à la matérialité un rôle encore plus important que celui dont elle bénéficiait auparavant. Cette dernière se révèle alors être à même de surpasser, en termes de valeur et d'influence, la production culturelle à laquelle elle était initialement rattachée. Cette ouverture rejoint les propos mentionnés en 2014 par Rémy Besson lors d'une séance du séminaire *Intermedialidades* organisé par le laboratoire LLA-CREATIS de l'Université de Toulouse Jean Jaurès. Ce dernier, évoquant les possibles extensions et limites des études liées aux médias, s'était interrogé sur l'un de ces prolongements avec le postulat que « ce n'est plus le contenu, le type de contenu ou le média qui importe, mais le contenant, la matière<sup>122</sup> ». Cette hypothèse trouve d'ailleurs un écho dans son article « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine » :

*« L'intermédialité s'inscrit ainsi dans un déplacement historiographique courant sur l'ensemble du vingtième siècle. Celui-ci a vu l'étude des relations entre les textes (intertextualité), puis entre les discours (interdiscursivité) [...]. Cette tendance voit progressivement une attention portée sur le support médiatique se substituer à un regard principalement centré sur les relations entre les textes.<sup>123</sup> »*

---

<sup>122</sup> Rémy Besson, propos recueillis le 9 Décembre 2014 lors de la troisième séance du séminaire *Intermedialidades*, organisé par le laboratoire LLA-CREATIS - Université Toulouse Jean Jaurès, sous la direction d'Emmanuelle Garnier.

<sup>123</sup> Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Op.cit.* p.4.

Illustration non disponible

**Richard Serra**, *Trip Hammer*, 1988  
Acier, 274 x 331 x 135 cm. (dimensions approximatives)

Toujours selon Rémy Besson, nous assistons en effet en ce début de vingt-et-unième siècle à ce qu'il résume comme étant « un nouveau déplacement du texte à la matérialité<sup>124</sup> ». A travers cette phrase, le chercheur suggère l'existence d'un nouveau champ de recherche en gestation, au-delà de celui orienté en direction des médias : celui attaché à leur matérialité.

Concernant ces problématiques émergentes, la Suisse se positionne comme précurseur. Interrogé sur le sujet lors d'un échange de courriers électroniques, Jean-Marc Wyss, collaborateur scientifique à la Haute Ecole des Arts de Berne, expose l'intérêt que porte son école à la question de la matérialité des médias de la façon suivante :

*« Dans les sciences des lettres allemandes, spécialement dans la branche des « Medien- und Kommunikationswissenschaften » (Sociologie des médias – Médias et sciences de la communication) on est passé de l'analyse du signifié au signifiant [...], c'est à dire avec le dicton de Marshall McLuhan: "Le message, c'est le médium"<sup>125</sup>.<sup>126</sup> »*

Cette approche, qui n'a pour l'instant rien de novatrice, nous permet néanmoins de confirmer l'hypothèse qui plaçait la théorie de McLuhan aux origines de la question actuelle de la matérialité des médias. Quelques lignes plus tard, Jean-Marc Wyss poursuit :

*« Ceci est aussi un grand enjeu pour la description et la documentation des matériaux de l'art [...], partant de la fabrication [...], des modalités possibles qu'offrent ces matériaux [...] jusqu'aux ateliers de production d'art contemporain<sup>127</sup>. »*

Outre la réapparition de la thématique artistique, la suite de cet échange permet surtout de mieux envisager les axes d'études qu'englobent les recherches portées sur les matériaux en tant que médias indépendants et non plus en tant que fragments, que parties d'un autre média. Ces axes de recherches semblent être nombreux, allant de la science des matériaux, avec l'apparition et/ou la conception de ces derniers, jusqu'aux multiples utilisations que l'homme peut en faire, dans l'art contemporain comme ailleurs. La compréhension des caractéristiques physiques des matières étudiées paraît être une question centrale, autour de laquelle gravitent de nombreuses autres. A ce sujet, il est nécessaire de préciser ici la distinction entre une « matière » et un « matériau ». Dans sa leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 17 Janvier 2013, le métallurgiste Yves Bréchet explicite cette différence de la façon suivante : « un matériau est de

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.4

<sup>125</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, *Op.cit.*, p.25. Comme il s'agit de la citation de Marshall McLuhan, le terme « médium » est ici volontairement conservé.

<sup>126</sup> Extrait d'un échange via courriers électroniques avec Jean-Marc Wyss, collaborateur scientifique au département Recherche de la Haute Ecole des Arts de Berne, daté du 01/09/15.

<sup>127</sup> *Ibid.*

la matière remplissant une fonction<sup>128</sup> ». Bien que très proches l'un de l'autre, ces termes ne possèdent au final pas la même définition, et il est important d'y prêter attention.

Sur le site de la Haute Ecole des Arts de Berne, l'enseignement de la connaissance des matériaux, inscrit dans le pôle de recherche « Matérialité dans l'art et la culture », trouve la définition suivante :

*« Il traite [...] de la collecte, de l'analyse et de l'enseignement de ces connaissances. Ces recherches s'appuient sur les approches qui relèvent des sciences naturelles, mais aussi et surtout de celles qui relèvent des sciences humaines, notamment lorsqu'il s'agit d'analyser la sémantique médiatique des matériaux dans l'histoire des arts et de la culture et plus particulièrement le recours conscient ou inconscient à des matériaux et / ou des médias spécifiques lors de la création<sup>129</sup>. »*

Ces précisions nous permettent à la fois de vérifier les axes de recherches précédemment suggérés mais aussi d'en faire poindre de nouveaux. Alors que « les approches qui relèvent des sciences naturelles » correspondent aux recherches liées à ce que nous avons regroupé sous la dénomination « science des matériaux », c'est au sein de la formulation « sémantique médiatique des matériaux » que réside le plus grand intérêt. En effet, elle parvient en quelques mots seulement à mettre en exergue et à confirmer l'intégralité du postulat qui nous occupait jusqu'à présent : il existe bel et bien un énoncé de la matière, notamment quand elle est utilisée en tant que matériau, qui viendrait transformer celle-ci en un média à part entière. Ce qui n'était auparavant qu'un contenant de sens, un support sensible à l'attention d'un discours, possède finalement la capacité de se transformer en contenu. Grâce à cette vision nouvelle, le médium-matériau s'émancipe, s'autonomise et gagne une souveraineté novatrice et originale.

#### *d) De l'« être-entre » des médias à l'« être-entre » des matériaux*

A présent que la matière peut être perçue comme étant médiatique, affranchie de son rôle uniquement « inscriptif » (dans laquelle on inscrit un contenu, sur laquelle on écrit ou on trace un message), une nouvelle hypothèse voit le jour : est-il possible de lui appliquer le suffixe

---

<sup>128</sup> Extrait de la leçon inaugurale au Collège de France « La science des matériaux : Du matériau de rencontre au matériau sur mesure » prononcée par Yves Bréchet le 17 Janvier 2013. Enregistrement audio disponible sur : <http://www.franceculture.fr/emissions/college-de-france-40-lecons-inaugurales/yves-brechet-la-science-des-materiaux-du-materiau> (dernière consultation le 01/09/16).

<sup>129</sup> Extrait de la présentation du pôle de recherche « Enseignement de la connaissance des matériaux dans les arts et dans la culture » de la Haute Ecole des Arts de Berne. Disponible sur : <http://www.hkb.bfh.ch/fr/recherche/forschungsschwerpunkte/fspmateriaetaet/ffmaterialsemantik/> (dernière consultation le 22/03/16).



« inter » ? Autrement dit, est-il possible de parler d'intermatérialité ? Cité par Rémy Besson au sein de ses prolégomènes, le professeur de la Haute Ecole des Arts de Berne Thomas Strassle explique qu'il « ne veut plus interroger uniquement la matérialité spécifique des médias artistiques, mais aussi leur intermatérialité<sup>130</sup> ». Encore une fois, c'est à la Suisse que nous devons le défrichage de ce terrain de recherche, bien qu'il soit à présent nécessaire de l'approfondir. Dans son article *Vers l'intermédialité, Histoires, positions et options d'un axe de pertinence*, le professeur de l'université de Beyrouth Jürgen E. Müller parle longuement de la question de la matérialité en lien avec celle de l'intermédialité. Pour lui, et c'est par cette affirmation qu'il commence à évoquer la corrélation de ces deux concepts, « la question de la matérialité constitue [...] un présupposé de toutes les approches intermédiaiques [...]»<sup>131</sup> ». Pour le formuler autrement, il serait possible de dire que, selon l'auteur, il ne peut y avoir d'intermédialité sans prise en compte de la matière des médias étudiés. Cette première théorie, déjà riche en sens, l'amène par la suite à en proposer une seconde : « La notion d'intermédialité nous renvoie donc aussi à la matérialité des médias et, en même temps, aux interactivités entre ces matérialités<sup>132</sup> ». La fin de cette citation vient corroborer l'idée de Thomas Strassle, qui est aussi la nôtre : il existe bien un principe d'interactivité entre les matières. Mais comment cet « être-entre » matériel agit-il ? Ses interactions sont-elles similaires à celles attribuées aux médias ou sont-elles au contraire spécifiques, typiques, voire uniques ? De la somme de ces questions découle une interrogation plus large : quels sont les modes de fonctionnement de l'intermatérialité ?

Rétrospectivement, la définition de l'enseignement de la connaissance des matériaux donnait déjà un élément de réponse au travers de la formulation « le recours conscient ou inconscient à des matériaux<sup>133</sup> ». Ainsi, nous pourrions envisager la possibilité qu'un ensemble complexe d'idées, de notions, de symboles et de rêveries puisse être véhiculé par ces matières, et que cet assortiment se déplace librement entre les différentes matérialités. Afin de rendre plus intelligible cette première pensée, il serait judicieux de lui appliquer une démonstration concrète. Prenons pour ce faire l'exemple de l'or, qui jouit d'un imaginaire riche et abondant : l'or comme métal solaire, l'or comme symbole des rois, ou encore l'or comme monnaie la plus

---

<sup>130</sup> Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Op.cit.* p.4.

<sup>131</sup> Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité, Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », 2006, *Médiamorphoses*, n°16, pp.99-110, p.101.

<sup>132</sup> Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité, Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Op.cit.*, p.101.

<sup>133</sup> Extrait de la présentation du pôle de recherche « Enseignement de la connaissance des matériaux dans les arts et dans la culture » de la Haute Ecole des Arts de Berne, *Op.cit.*

inestimable. En tous points, les rêveries associées à l'or sont des rêveries de puissance et d'opulence, qu'elles soient conscientes ou inconscientes. L'extrait du traité sur les métaux *De Re Metallica* de Georgius Agricola démontre bien cette puissance onirique du matériau :

« *For truly, as Propertius says : "This is indeed the Golden Age. The greatest rewards come from gold; by gold love is won; by gold is faith destroyed; by gold is justice bought; the law follows the track of gold".*<sup>134</sup> »

Et ce sont précisément ces mêmes rêveries collectives qui se retrouvent associées à n'importe quel objet en or, ou même simplement recouvert d'une légère dorure en surface, à notre époque. A titre d'exemple, une alliance de mariage évoquera dans nos esprits le même luxe et le même témoignage d'amour quelle que soit sa nature véritable : un anneau plaqué or ou un anneau en or massif déclencheront les mêmes pensées oniriques. C'est bien là la preuve qu'un imaginaire puissant est à l'œuvre, qu'il voyage librement et inéluctablement entre les objets évoquant une matière donnée ou ceux constitués de celle-ci, et qu'il est indépendant de la forme adoptée. Cette hypothèse nous rapproche d'ailleurs du concept symptomatique de l'intermédialité que Rémy Besson avait résumé sous l'appellation de « transfert ». Alors que « l'intermédialité peut [...] tenter de saisir la manière dont une forme singulière est liée à d'autres formes qui lui sont contemporaines ou antérieures<sup>135</sup> », il en va de même pour l'intermatérialité dans la compréhension de ces échanges d'imaginaires, de songes ou encore de symboles.

Cependant, il serait réducteur de limiter la notion de transfert intermatériel au simple déplacement d'imaginaires tels qu'évoqués précédemment. En effet, ces rêveries ne sont pas les seules idées qui s'y retrouvent transportées et qui viennent s'ancrer dans « l'être-entre » des matières. Il faudrait ajouter à ces dernières, pour être réellement exhaustif, un ensemble important de pensées et concepts techniques bien souvent liés aux caractéristiques physiques propres à chaque matériau. Bien que les transferts qui viennent d'être questionnés se révèlent eux aussi liés à ces propriétés matérielles, ce sont les notions liées aux savoir-faire manuels, à la *technè*, qui en jouissent le plus. « Ainsi les rêveries sont de véritables hypothèses oniriques qu'en cherchant un peu on trouverait à la base des techniques les plus claires<sup>136</sup> » écrit à ce sujet Gaston Bachelard dans *La terre et les rêveries de la volonté*. L'extrait qui suit, tiré du Livre

---

<sup>134</sup> Georgius Agricola, *De Re Metallica*, *Op.cit.*, p10.

*Traduction personnelle : Assurément, comme le dit Propertius : « Il s'agit bien d'un Âge d'Or. Les plus grandes récompenses proviennent de l'or ; par l'or l'amour est gagné ; par l'or la foi est détruite ; par l'or la justice est rendue ; les lois poursuivent la piste de l'or ».*

<sup>135</sup> Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Op.cit.* pp.5-6.

<sup>136</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.148.

XXXIII de l'*Histoire Naturelle* de Pline, nous permet lui aussi de mieux comprendre ce phénomène tout en conservant l'or comme exemple transversal :

*« Ce qui a donné à l'or le premier rang, ce n'est pas, je pense, la couleur, qui dans l'argent est plus claire et plus semblable à l'éclat du jour [...] ; et ceux qui s'imaginent qu'on a prisé dans l'or la couleur des étoiles se sont manifestement trompés [...]. Ce n'est pas non plus pour sa pesanteur ou sa malléabilité qu'on l'a préféré aux autres métaux ; car pour ces deux qualités il est inférieur au plomb. C'est que, seul dans la nature, il ne souffre aucun déchet par le feu, et qu'il est en sûreté jusqu'au milieu des incendies et des bûchers ; et même, plus souvent on le soumet au feu plus il s'améliore.<sup>137</sup> »*

Encore une fois, force est de constater que de nombreux champs notionnels migrent dans l'entre-deux de la matérialité. C'est ici à la pensée technique d'entrer en jeu, avec des thématiques telles que la pesanteur de la matière, sa couleur, sa brillance, sa malléabilité et, surtout, son caractère incombustible. De façon réfléchie ou instinctive, toutes ces idées sont liées dans nos esprits à telle ou telle matière : le métal est fusible, le bois est cassant, la pierre est résistante, etc.

La notion de transfert de Rémy Besson étant applicable à l'intermatérialité, il est légitime de se poser la question de ce qu'il pourrait en être des notions de coprésence, d'émergence et de milieu. Si nous prenons le parti de procéder de façon mimétique avec le fonctionnement de l'intermédialité, il faudrait les examiner de la façon qui suit : la coprésence serait l'analyse de ce qui se déroule entre les différentes matérialités qui viennent constituer une matière donnée, l'émergence constituerait l'observation de la façon dont une nouvelle matérialité issue d'une hybridation entre plusieurs matérialités préexistantes s'institutionnalise, et enfin, le milieu envisagerait l'examen des liens sociaux et relationnels que viennent engendrer les matérialités, avec, en conclusion, une prise en compte évidente du rôle de l'humain à proximité. Qu'en est-il concrètement ? Ce mimétisme machinal proposé entre intermédialité et intermatérialité est-il approprié ? En réalité, cela dépend du concept analysé ainsi que de la façon dont on le transpose dans le champ de l'étude des matières, avec toutes les nuances et toutes les différences qu'il peut y avoir avec celui des médias. Concernant la coprésence, cette notion ne pourrait s'attacher à la matérialité pure qu'en partant du présupposé que plusieurs matières coexistent au sein d'un même matériau. Bien que cela puisse être vrai dans certaines circonstances, comme par exemple lors d'un alliage entre différents métaux, les cas d'étude sont malgré tout assez rares et ne permettent pas à eux seuls d'élaborer un outil de

---

<sup>137</sup> Pline, *Histoire Naturelle - tome second*, trad. Emile Littré, Paris, éd. J.J. Dubochet, 1850, p.409.

recherche convenable. Afin d'être rendu viable, le concept de coprésence matérielle nécessite une réflexion mixte venant ajouter à la question de la matière celle du média dans sa forme canonique. Il devient ainsi possible d'analyser la façon dont plusieurs matérialités interagissent au sein d'un média distinct et de questionner leurs rôles, leurs intérêts et leurs plus-values à l'encontre de celui-ci. L'artiste français Bernard Pagès offre, au sein de sa production sculpturale prolifique, de nombreux exemples pouvant appuyer cette proposition. Spécialiste de la confrontation matérielle, il aime faire dialoguer les éléments contraires dans des œuvres qui finissent pourtant par former un tout absolument indissociable : la pierre taillée répond à l'acier peint, le grillage joue avec le bois poncé, etc. Dans son trio de sculptures intitulé *Les Trois Grâces* (voir illustration page suivante), daté de 2006 et exposé au MAMAC (Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain) de Nice, c'est au tour de trois immenses barres d'acier torsadé de trois mètres de long, oxydées à leur base et peintes à leur extrémité d'échanger avec de la tôle déployée galvanisée posée à même le sol. Bien qu'il s'agisse de deux matériaux métalliques, tout les oppose. Ils ne possèdent ni la même forme, ni la même coloration, ni la même brillance. L'organisation spatiale de la sculpture vient d'ailleurs appuyer ce contraste en élevant vers le ciel les barres, pourtant plus lourdes, alors que les tôles plus légères demeurent irrémédiablement allongées sur le parvis du musée. L'esthétique industrielle de cette œuvre joue de cette dissonance matérielle : chacun à sa façon, l'un et l'autre de ces matériaux évoquent le monde de l'usine et de l'industrie métallurgique. On y retrouve des problématiques liées aux chantiers et à l'architecture métallique, à la fois moderne (avec la forme des poutrelles HEA) et contemporaine (avec l'utilisation des plaques en acier galvanisé). Cependant, Bernard Pagès déconstruit ici les codes de cet univers en faisant subir aux métaux des transformations inhabituelles : les barres d'acier de trente centimètres d'épaisseur par exemple se retrouvent tordues et effilées comme s'il s'agissait de simples tubes plastiques chauffés à la flamme d'une bougie. Sans la coprésence de ces deux matières, *Les Trois Grâces* ne posséderaient pas la même force évocatrice et visuelle. C'est ce dialogue entre l'acier brut déformé et la tôle galvanisée maltraitée qui permet à l'imaginaire de déconstruction architecturale et de ruine industrielle atemporelle d'exister.

Illustration non disponible

**Bernard Pagès, *Les Trois Grâces*, 2006**

HEA de 300 mm effilé, torsadé, oxydé ou peint, tôle déployée galvanisée en vrac, 780 x 600 cm.  
(diamètre approximatif)

Concernant la question de l'émergence matérielle, l'application sommaire des règles du concept tel qu'il était envisagé dans le cadre de l'intermédialité n'est pas fructueuse. Une matérialité nouvelle ne peut émerger aussi naturellement qu'un nouveau média, simplement en venant amalgamer certains de ceux qui possédaient déjà au préalable une existence bien déterminée. Cependant, la science et l'ingénierie moderne possèdent les moyens et les connaissances nécessaires pour se substituer à la nature. « On découvre tous les jours de nouveaux matériaux<sup>138</sup> » explique Yves Bréchet dans sa leçon inaugurale. Quels que soient les rôles qu'elles joueront par la suite, ces matières naissantes véhiculent systématiquement leur lot d'interrogations et de problématiques novatrices. Ces apparitions de matières, qu'elles soient exhumations ou créations, intéressent très fortement les études intermatérielles. En effet, l'émergence matérielle pourrait ainsi se pencher sur le lien que ces innovations tissent avec les matières préexistantes, sur ce qu'elles apportent, ce qu'elles rendent possible mais aussi sur la façon dont celles-ci sont perçues et officialisées par l'Homme. Le cas du béton armé en est un exemple concret. Ce matériau composite, constitué d'une masse de béton dans lequel une armature en barres d'acier a été noyée, est actuellement employé dans toutes les architectures de moyennes et grandes dimensions. Inventé dans les années 1880 aux États-Unis, il allie la résistance à la compression et le faible coût du béton à la capacité de traction qu'offre une structure en acier. Bien que son institutionnalisation soit aujourd'hui indiscutable (il a atteint le rang de matériau de construction classique dès 1906 en France), le béton armé n'en reste pas moins un très bon exemple du concept d'émergence matérielle. Son homologation est d'ailleurs si puissamment ancrée dans les esprits de notre époque que des artistes contemporains utilisent son désassemblage comme principal axe critique de leurs œuvres. C'est notamment le cas de Bernard Pagès, avec sa sculpture *L'Acrobate VI* (voir illustration page suivante). Datant de 1997, cette production artistique offre au regard la fuite d'une armature métallique de son cœur en béton. Aidée dans sa tâche par un tube en fer carré tordu, cette structure en acier repliée sur elle-même s'élève dans les airs, victorieuse. Elle est comme libérée de sa prison bétonnée, prison qui semble d'ailleurs très mal supporter la séparation tant la matière qui la constitue paraît être à l'agonie. Avec cette sculpture, Bernard Pagès s'amuse une nouvelle fois avec les codes des matériaux de construction modernes. En brisant sa structure interne, l'artiste offre au béton armé un retour aux sources, une nouvelle genèse qui voit renaître ses deux matières d'origine : après plus d'un siècle d'union, l'acier et le béton sont de nouveau libres et indépendants.

---

<sup>138</sup> Extrait de la leçon inaugurale au Collège de France prononcée par Yves Bréchet, *Op.cit.*

Illustration non disponible

**Bernard Pagès, *L'Acrobate VI*, 1997**

Fer à béton torsadé et oxydé, fer carré oxydé, béton coloré, 290 x 128 x 80 cm.

La question de l'Homme et de son pouvoir d'institutionnalisation nous dirige désormais vers le quatrième et dernier concept proposé par Rémy Besson : le milieu. Cependant, une rapide analyse de celui-ci nous permet d'affirmer assez tôt qu'il apparaît bien compliqué de lui trouver, pour l'instant, une application concrète dans le domaine des matérialités. Néanmoins, l'introduction de l'Homme dans la recherche n'est, elle, pas dénuée d'intérêt. Elle nous permet en effet d'impulser une ultime hypothèse concernant la compréhension de l'intermatérialité, orientée cette-fois ci en direction de quelque chose d'absolument spécifique aux matières : ses qualités tangibles et perceptibles. Déjà évoquées, ces propriétés sont ce qui rend le média-matière foncièrement unique et inimitable. La matière convoque les cinq sens des êtres vivants. Elle est visible, sonore, peut être sentie et dans certains cas, goûtée. Mais elle est aussi palpable, concrète, réceptive au toucher et aux divers agissements de la main de l'Homme. En ce sens, elle est à la fois un élément sensible et un support inscriptif.

En sa qualité d'élément sensible, la matière intéresse l'étude intermatérielle sous un jour nouveau. Cette réflexion originale recentre la pensée sur les caractéristiques physiques propres à celle-ci, non plus en tant qu'imaginaires véhiculés mais bien en ce qu'elles sont de façon effective : l'essence même du matériau. En effet, ce dernier ne pourrait pas exister sans son aspect sensible, car c'est là sa qualité primordiale. Une matière possède intrinsèquement un ensemble de caractéristiques concrètes et plastiques, et c'est au travers de ces dernières qu'elle se rend perceptible à l'Homme. Il serait donc logique d'envisager une série de questionnements assez instinctifs les concernant. Qu'existe-t-il dans l'entre-deux de ces propriétés physiques ? Comment interagissent-elles entre elles ? Et enfin, quels sont les impacts de cette intermatérialité sur l'Homme ? Si l'on considère qu'une matière se rend reconnaissable au travers de ses qualités sensibles, telles que son poids, sa couleur ou encore son odeur, il convient de se demander ce qui, dans notre esprit, nous permet de juger et de différencier ces matérialités. Selon toute vraisemblance, cette reconnaissance sensorielle se fait par principe de comparaison. Il est nécessaire de comparer pour connaître et reconnaître. A titre d'exemple, le métal n'est pas brillant en soi. Il est brillant en comparaison d'autres matières, comme par exemple le bois ou le plastique. De même, il ne pourrait pas faire prévaloir ses capacités de fusibilité et de malléabilité si toutes les matières réagissaient de façon similaire. Ce qui octroie cette force aux métaux, c'est qu'ils sont comparativement les seuls matériaux (à l'exception notable du verre) à posséder ces capacités. Grâce à cela, l'étude intermatérielle se justifie et trouve du sens. Le rapport phénoménal entre les matières, entre les choses qui appartiennent au domaine du sensible selon les idées d'Emmanuel Kant, fonctionne par analogie. Ainsi, alors que le rapport



phénoménal matériel est simplement sensible, celui intermatériel est, lui, sensible et comparatif. Seconde hypothèse : si la matière est un média, et qu'elle est aussi par conséquent un message, celui-ci ne pourrait-il pas être constitué par les propriétés matérielles de cette même matière ? En d'autres termes, ne serait-il pas possible d'envisager l'existence d'un message-couleur, d'un message-résistance, d'un message-chaueur, etc. ? Si tel est le cas, il serait tout à fait concevable et cohérent d'examiner le message global de l'élément sensible comme un assemblage de l'ensemble de ces sous-messages, à la façon d'un grand puzzle mental. Analyser la matérialité d'une œuvre d'art, comme celle de n'importe quelle production culturelle d'ailleurs, en ne considérant celle-ci que comme un strict élément sensible, c'est finalement se restreindre à l'analyse pure de son message-matière (et, par conséquent, de ses sous-messages). Aucune considération d'assemblage produit par l'artiste ou de mise en scène ne doit entrer en jeu. Seules comptent les caractéristiques plastiques et sensibles de la production. En cela, les œuvres de sculpteurs minimalistes tels que Donald Judd ou Carl André apparaissent comme des exemples de choix. Adeptes de formes simples et épurées, ces artistes cherchent à mettre en avant la quintessence de l'objet exposé. Ils se limitent à l'essentiel : une structure géométrique élémentaire associée à une matière mise à nue. Comme aucun artifice formel ne vient altérer la lecture de l'œuvre, l'analyse de sa matérialité brute devient une nécessité. Le cas de la sculpture *Smithsonite Spiral* (voir illustration page suivante) de Carl André, réalisée en 1973, en est une bonne illustration. A l'exception d'un clin d'œil à l'installation *Spiral Jetty* de son ami Robert Smithson, la forme en elle-même n'évoque rien d'autre qu'une spirale rigoureusement construite. A l'inverse, les soixante-cinq plaques de zinc qui la constituent véhiculent un message fort. Ce message se construit sur de nombreux sous-messages matériels. A l'origine, le zinc est gris-métallisé, brillant et résistant. Cependant, les taches d'huile, les balafres mécaniques ou encore les marques de rouille qui le recouvrent viennent altérer ses caractéristiques intrinsèques. Les plaques portent la marque indélébile du geste de l'Homme et du temps qui passe. Ici, le zinc se ternit et perd sa coloration primitive. Là, l'oxydation lui ôte sa brillance et son prestige naturel. Ici encore, une légère torsion dans sa structure met à mal sa prétendue solidité. En les comparant à ceux d'origine, ces nouveaux attributs du zinc imposent un fort contraste. Associés les uns aux autres, les sévices que le matériau a subis insufflent un nouveau discours à la matérialité de l'œuvre : loin d'être vierge et épuré, le métal qui constitue cette sculpture questionne la déchéance d'une matière et sa possible résurrection en tant que création plastique.

Illustration non disponible

**Carl André**, *Smithsonite Spiral*, 1973  
65 plaques de zinc (dimensions variables), 76,2 x 68,6 cm.

Mais l'aspect concret de la matérialité se traduit aussi par les possibilités qu'elle offre à l'Homme. Qu'elle soit dure ou molle, flexible ou rigide, ductile, extensible, fendable, susceptible d'être coupée ou de recevoir des empreintes<sup>139</sup>, la matière propose une somme non quantifiable d'opportunités. C'est en cela qu'elle est, en plus d'un élément sensible, un véritable support inscriptif. L'Homme modèle la matière à sa guise et la soumet à sa volonté. Il s'en fait des outils, des armes, des parures. Il s'en sert pour se protéger, pour comprendre le monde dans lequel il évolue et pour traverser les époques avec toujours plus d'aisance. C'est grâce à cette aptitude inscriptive que la matière peut se transformer en média, qu'elle peut devenir une production culturelle et ainsi permettre l'existence du fameux « être-entre » médiatique. Jürgen E. Müller présente d'ailleurs bien cette idée dans l'extrait qui suit :

*« C'est seulement au travers de cette interaction entre composants hétérogènes que nous pouvons considérer les processus intermédiatiques comme ayant lieu entre les matériaux et ne laissant de traces que dans les matériaux.<sup>140</sup> »*

A ce titre, la matière propose bien souvent une double lecture, un double message : celui du contenant ainsi que celui du contenu. Bien qu'elle possède la propension de se faire média, il ne faut pas oublier qu'elle en est déjà un de façon immanente. De ce fait, deux discours coexistent toujours au sein d'un même objet : celui en provenance de la production culturelle, de la forme qu'elle adopte, ainsi que celui constitué par la matière elle-même. A ce sujet, en introduction de son ouvrage *L'eau et les rêves*, Gaston Bachelard relève :

*« En s'exprimant tout de suite philosophiquement, on pourrait distinguer deux imaginations : une imagination qui donne vie à la cause formelle et une imagination qui donne vie à la cause matérielle, ou, plus brièvement, l'imagination formelle et l'imagination matérielle.<sup>141</sup> »*

C'est d'ailleurs là le dernier axe de recherche que se propose d'étudier l'intermatérialité. En effet, la présence simultanée de deux messages n'est pas sans poser de problème. Quel message est reçu en premier par l'Homme ? L'un d'eux est-il susceptible de phagocyter le second ? Ces deux discours se parasitent-ils, sont-ils nuisibles l'un à l'autre, ou sont-ils au contraire complémentaires et nécessaires ? *A priori*, il semble que ce soit cette dernière proposition qui se présente comme étant la plus convaincante. Reprenons l'exemple wagnérien de l'anneau d'or afin de tenter de la préciser :

*« Rheingold !*

---

<sup>139</sup> Cette série d'exemples concernant les propriétés des corps est extraite, dans le désordre, de l'introduction du chapitre IX du livre IV de : Pline, *Histoire Naturelle - tome second*, *Op.cit.*, p.323.

<sup>140</sup> Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédiatité, Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Op.cit.*, p.101.

<sup>141</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, éd. Corti, 1942, p.7.

*Rheingold !  
Leuchtende Lust,  
wie lachst du so hell und hehr!  
Glühender Glanz  
entgleisset dir weihlich im Wag!<sup>142</sup>»*

L'or est une matière jaune, chaude et brillante. Elle évoque la richesse, l'opulence et le pouvoir. De plus, elle possède quelque chose de divin, de transcendant, qui dépasse tous les métaux ainsi que tous les autres matériaux. De son côté, l'anneau possède une forme circulaire simple et impose des songes liés à la bijouterie et à l'ornement. Il est aussi lié, dans certains esprits, à des imaginaires bien précis : l'anneau des Nibelungen dans le cycle d'opéras de Richard Wagner, l'anneau de Gygès dans *La République* de Platon, les anneaux de pouvoir dans l'univers de *The Lord of the Ring* inventé par J.R.R Tolkien, et même les anneaux olympiques. Cependant, dès lors que la matière « or » et la production culturelle « anneau » se retrouvent liées, les discours évoluent et se métamorphosent. L'anneau et l'or conservent ainsi leurs origines respectives (les concepts de richesse et d'ornement pour l'un et de pouvoir pour l'autre), mais s'associent aussi pour former un nouveau message : l'anneau d'or symbolise de prime abord le mariage, l'amour et la fidélité. Le résultat de ce développement se révèle alors être celui attendu : les deux messages ne s'annulent pas ni ne se portent préjudice d'une quelconque manière. Ils s'unissent au contraire afin d'en former un nouveau, constitué à la fois des reliquats des discours précédents mais aussi d'idées et de pensées inédites, propres à cette alliance au sein du support inscriptif.

En conclusion de cette étude sur l'intermatérialité, il convient de reprendre point par point les axes questionnés et analysés et d'en faire une synthèse menant à une définition claire. Ces axes, au nombre de quatre, sont à chaque fois liés à une vision spécifique que l'on possède de la matière, ou plus précisément à l'angle de vue sous lequel on la considère. Ils viennent ainsi élaborer quatre branches qui, une fois regroupées en un tronc commun, permettent une compréhension complète et globale de la question intermatérielle. Les voici :

---

<sup>142</sup> Richard Wagner, *L'or du Rhin – Das Rheingold*, trad. Jean d'Arièges, Paris, éd. GF. Flammarion, 1994, p.76. Traduction par Jean d'Arièges, dans Richard Wagner, *L'or du Rhin – Das Rheingold*, *Op.cit.*, p.77 :

*« Or du Rhin !  
Or du Rhin !  
Joie lumineuse,  
que tu ris, claire et sublime !  
Eclat incandescent  
émane saintement de toi dans les eaux ! »*

1/ Si l'on considère la matière comme un objet médiatique pur, l'intermatérialité peut se rattacher au fonctionnement de l'intermédialité dans ses principes de transfert, de coprésence et/ou d'émergence et ainsi tenter d'appréhender la ou les façons dont une matérialité est associée à une ou plusieurs autres.

2/ Si l'on considère la matière en tant que liée à un creuset de pensées, qu'elles soient oniriques ou techniques, l'intermatérialité peut s'attacher à traiter de la manière dont ces dernières interagissent entre elles, de quelle façon elles lient les matériaux entre eux et comment l'Homme reçoit le contenu de ce creuset.

3/ Si l'on considère la matière comme un élément sensible, l'intermatérialité peut se consacrer à analyser le rapport phénoménal qu'elle entretient comparativement à d'autres matières et comment ces analogies de caractéristiques concrètes influent sur l'appréhension et sur la perception qu'en possède l'Homme.

4/ Si l'on considère la matière comme un support inscriptif, l'intermatérialité peut s'appliquer à questionner le rôle, le fonctionnement et la finalité du double message qu'elle propose, à la fois en tant que production culturelle produite par l'Homme mais aussi en tant que média autonome.

#### 4. A propos de la métallurgie imaginaire.

##### *a) Pourquoi rêver des métaux fictifs ?*

A la suite de cette étude, nous pouvons entériner le concept d'intermédialité. Il n'est plus question de le percevoir comme un dérivé de l'intermédialité, mais bien comme un outil de travail et d'analyse absolument indépendant, au même titre que l'intermédialité s'est elle-même émancipée de la notion d'intertextualité dans le courant des années 90. Cette autosuffisance se reflète d'ailleurs dans les quatre acceptions novatrices de la matière dont il vient d'être fait état. Parmi celles-ci, il en est une qui va nous intéresser tout particulièrement. Il s'agit de celle qui vient questionner la matière en tant que liée à un creuset de pensées spécifique et déterminé. Alors que toutes les quatre sont à considérer dans cette recherche comme autant d'instruments scientifiques mis à notre disposition pour analyser les matières métalliques et les productions artistiques qui en résultent, celle-ci possède un second rôle tout à fait exclusif. En effet, c'est cette acception de la matière qui va guider l'ensemble des études de cet écrit, tout autant que les nombreuses problématiques qui en découlent. L'analyse des imaginaires oniriques et techniques qui prennent place dans l'entre-deux de la matière va ainsi

constituer ici la majorité du langage matériel dont parlait Dominique Dalemont. Cette prédominance se justifie d'autant plus qu'elle n'entrave en rien le bon fonctionnement des autres champs d'applications de la question intermatérielle. Il est effectivement parfaitement envisageable d'analyser une production culturelle métallique sous plusieurs angles. Pour le formuler autrement, ce n'est pas parce qu'une matière est comprise comme étant un strict élément sensible qu'elle n'en est pas pour autant liée à un creuset de pensées, ou qu'elle n'est pas aussi, en parallèle, un support inscriptif absolument autonome. La démultiplication des axes sous lesquels la matière est perçue ne peut, au contraire, qu'en augmenter la connaissance et la compréhension qu'il nous est possible d'en avoir.

Afin d'illustrer au mieux la question du réservoir d'imaginaires que les matières métalliques véhiculent et propagent, l'exemple de la métallurgie fictive est incontournable. Cette métallurgie constitue un aperçu idéal de ce que peut être une étude intermatérielle orientée dans la direction des rêveries de la matière car elle ne souffre d'aucune frontière, qu'elle soit temporelle ou géographique. En effet, cette vision fabuleuse des métaux se manifeste aussi bien en Grèce antique qu'en pays scandinaves, et trouve de très nombreux échos au sein de notre culture occidentale contemporaine. De plus, elle ne se limite pas à un seul champ artistique mais se décline dans de nombreux domaines, comme par exemple la littérature, la poésie ou le cinéma, sans oublier la bande-dessinée et les jeux-vidéo. Inhérente à toute songerie métallique, cette métallurgie imaginaire trouve plusieurs justifications. Tout d'abord, il convient de spécifier qu'elle est originaire des premiers tâtonnements de l'Homme face aux métaux. Faute de savoir à quoi elle avait à faire, et incapable d'en déceler l'ensemble des propriétés, l'humanité primitive a longtemps considéré toute action métallurgique comme quelque chose de transcendant. Elle ne se jugeait pas capable d'en percevoir les secrets ni d'en maîtriser les techniques, et c'est à cela que l'on doit les premières rêveries sur le métal. Dans l'ouvrage collectif *La forge et le forgeron*, qui regroupe en deux tomes l'ensemble des interventions de trois journées d'études organisées en Novembre 2000 sur la thématique de « la forge et le forgeron en Eurasie », cette question revient plusieurs fois. Le second tome porte d'ailleurs le sous-titre *Le merveilleux métallurgique*. C'est au sein de celui-ci, et plus spécifiquement dans l'étude intitulée « La flamme fondatrice : Imaginaire de la forge et rites du feu en Sicile et en Sardaigne » qu'Ignazio Buttitta explique que « la plus ancienne conception que les hommes ont eu de la métallurgie est celle d'une pratique magique, ressentie comme l'aspect d'un ensemble

de systèmes mythiques<sup>143</sup> ». Autre justification à cette nécessité que possède l'Homme de rêver d'une métallurgie imaginaire, et plus précisément de rêver à des métaux fictifs : l'avidité qui lui est propre. Au cours des siècles, le métal s'est révélé si riche en possibilités et en usages que l'humanité n'a pas pu s'empêcher de vouloir lui en demander toujours plus. Cette insatiabilité est par exemple décelable de façon strictement historique dans les alliages entre les métaux, grâce auxquels il a été possible de fusionner et de décupler les propriétés matérielles de ces derniers. Cependant, les limitations techniques de ces époques reculées ont rapidement bridé cette course au progrès, à tel point que seuls les penseurs et les écrivains, au travers de la fiction, se retrouvaient en mesure d'outrepasser ces limites. Dans ce domaine, trois méthodes étaient majoritairement employées. La première consistait à attribuer à des matériaux préexistants des capacités qu'ils ne possédaient pas en réalité. C'est par exemple le cas du fer chez les vikings qui était réputé comme pouvant protéger son porteur des sortilèges et autres maléfices. Régis Boyer nous donne une belle vision de cette croyance dans son *Edda poétique*, durant l'épisode du « Chant de Helgi, fils de Hjörvarðr » :

« *Atli chanta :*  
"Helgi il s'appelle, et point ne parviendras  
A faire tort au noble prince ;  
Remparts de fer autour de la flotte du brave.  
Sorcellerie ne nous atteint pas".<sup>144</sup> »

La seconde méthode, moins audacieuse mais tout aussi efficace, consistait à ne pas citer nommément la matière en question. L'imagination de chacun était ainsi laissée libre d'y voir ce qu'elle souhaitait, d'une matière réelle perfectionnée à un matériau absolument irréel. C'est cette fois au tour de *L'Edda* de Snorri Sturluson de nous fournir un exemple, dans son « Skaldskaparmal » (ou « L'art Poétique ») : « Alors qu'ils se préparaient pour cette expédition, elle leur procura des broignes et des heaumes qui étaient si solides que le fer ne pouvait les entamer<sup>145</sup> ». Enfin, la troisième et dernière formule consiste en l'invention pure et simple d'un tout nouveau matériau, avec son histoire, ses propriétés physiques et parfois même sa composition chimique. L'un des spécimens le plus symptomatique de cette façon de procéder

---

<sup>143</sup> Ignazio Buttitta, « La flamme fondatrice : Imaginaire de la forge et rites du feu en Sicile et en Sardaigne », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2003, p.137.

<sup>144</sup> Régis Boyer, « Le chant de Helgi, fils de Hjörvarðr », dans : Régis Boyer, *L'Edda poétique*, Paris, éd. Fayard, 1992, p.285.

<sup>145</sup> Snorri Sturluson, « Skaldskaparmal [L'art poétique] », *Op.cit.*, p.126.

Les broignes sont des justaucorps médiévaux qui protègent avant tout le thorax. Les heaumes sont des casques de cavalerie, eux aussi médiévaux, qui viennent protéger l'intégralité de la tête.

est sans aucun doute l'orichalque grec, présent dans de nombreux récits de l'Antiquité. Dans son « Hymne pour Aphrodite », Hésiode en fait état :

« *Les Saisons au diadème d'or  
L'ont accueillie gentiment,  
Lui ont mis des habits divins.  
[...] Dans ses oreilles percées,  
Elles ont mis des fleurs d'orichalque  
Ou d'or précieux.*<sup>146</sup> »

b) *Un exemple concret : l'orichalque*<sup>147</sup>.

L'origine de l'orichalque reste un mystère. Il se manifeste soudainement et de façon inexplicable dans différents poèmes archaïques de la Grèce antique, comme par exemple dans l'« Hymne à Aphrodite » d'Hésiode, mais également dans le « Bouclier d'Héraclès », texte lui aussi attribué à cet auteur bien que les sources ne soient pas certaines. « Parmi les substances métalliques dont parle l'antiquité, une des plus curieuses et des plus intéressantes pour nous, c'est sans contredit l'orichalque<sup>148</sup> », écrit Jean-Pierre Rossignol dans son essai « Du métal que les anciens appelaient Orichalque... ». Cette apparition est d'autant plus curieuse qu'Hésiode ne se justifie pas de cette nouveauté. Il mentionne l'*ὀρείχαλκος*, le « cuivre des montagnes », au même titre qu'il pourrait évoquer de l'or, de l'argent ou du bronze. Cette façon de procéder semble indiquer qu'à son époque, l'auteur était conscient de l'aspect purement mythique de ce matériau, mais que la rêverie matérielle était déjà suffisamment ancrée dans les mœurs pour qu'il n'ait pas à s'expliquer. Il en va de même pour Platon, quelques siècles plus tard, dans son *Critias*. Aussi appelé *Sur l'Atlantide*, ce texte qui fait suite au *Timée* traite de ce que pourrait être, selon les protagonistes du dialogue, la cité idéale. Concernant les ressources en métaux des sous-sols de l'île d'Atlantide, Platon nous explique qu'elles sont bien sûr prolifiques, et que c'est « sans parler de celui dont il ne subsiste aujourd'hui que le nom, la substance même, l'orichalque, que l'on extrait de la terre en maints endroits de l'île ; c'était en ce temps-là le métal le plus précieux<sup>149</sup> ». Dans cet extrait, l'auteur du *Critias* tente de justifier l'existence de l'orichalque de la façon suivante : comme son texte prend place dans une époque mythique assumée, absolument fictive, rien ne peut prouver que ce métal a, ou n'a pas, existé. C'est ici

---

<sup>146</sup> Hésiode, « Hymne 6, pour Aphrodite », dans : Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques*, *Op.cit.*, p.295.

<sup>147</sup> Parfois orthographié « aurichalque ».

<sup>148</sup> Jean-Pierre Rossignol, « Du métal que les anciens appelaient Orichalque... », dans : Jean-Pierre Rossignol, *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, *Op.cit.*, p.208.

<sup>149</sup> Platon, *Timée, Critias*, *Op.cit.*, p.367.



que le premier exemple de démesure de l'imagination apparaît : ce métal est présenté comme plus précieux que l'or, matière pourtant déjà inestimable dans la réalité. Jean-Pierre Rossignol vient corroborer cette idée dans son essai : « Le grammairien, en nous disant tout d'abord que l'orichalque fut aux yeux des anciens le plus précieux des métaux, montre bien qu'il entend parler de la substance fabuleuse<sup>150</sup> ». En plus de sa valeur, il se trouve aussi en plus grande quantité que les autres métaux dans les veines souterraines. Ces exagérations s'accroissent plus loin dans le texte :

*« Le mur qui entourait l'enceinte extérieure, ils en revêtirent tout le tour de cuivre, qui lui fit comme un enduit, alors que le mur de l'enceinte intérieure fut tapissé d'étain fondu. Quant au mur qui entourait l'acropole elle-même, ils le garnirent d'orichalque, qui avait des reflets de feu.<sup>151</sup> »*

Deux nouvelles caractéristiques physiques des métaux classiques sont ici dépassées par l'orichalque : sa résistance, qui semble surpasser celle des autres matières métalliques, mais aussi sa brillance, qui s'apparente à celle de reflets flamboyants tels qu'il n'en existe pas dans le monde réel. Enfin, dernier exemple de ce métal surréaliste, toujours dans le *Critias* :

*« Tout l'extérieur du sanctuaire, on l'avait revêtu d'argent, à l'exception des arêtes ; ces arêtes étaient plaquées d'or. À l'intérieur, on avait revêtu tout le plafond d'ivoire mêlé avec de l'or, de l'argent et de l'orichalque, ce qui lui donnait un aspect bariolé ; et tout le reste, les murs, les colonnes et les pavements, il l'avait revêtu d'orichalque.<sup>152</sup> »*

Ici, tout semble indiquer que l'orichalque possède une fusibilité et une malléabilité telles qu'elles permettent toutes les excentricités de décoration imaginables. La ductilité de ce métal serait donc, elle aussi, supérieure à celle des autres matières métalliques.

L'intérêt d'un métal aux traits exacerbés, « doué des plus rares propriétés<sup>153</sup> » écrit Jean-Pierre Rossignol, est principalement d'affoler l'imagination des lecteurs et des auditeurs. Cette recherche de l'exaltation passe par l'exagération de ses caractéristiques plastiques : l'orichalque est plus solide, plus brillant, plus onéreux et plus malléable que l'ensemble des autres métaux. Cependant, il n'est pas nécessaire de posséder des connaissances en physique ou en chimie pour en apprécier la charge poétique. N'importe qui est en effet susceptible de succomber à son charme : l'orichalque captive l'architecte car il est d'une solidité extrême, il séduit l'adepte de bijoux car il étincelle dans la nuit, ou encore, il passionne l'artiste car sa ductilité et sa

---

<sup>150</sup> Jean-Pierre Rossignol, « Du métal que les anciens appelaient Orichalque... », *Op.cit.*, p.275.

<sup>151</sup> Platon, *Timée, Critias*, *Op.cit.*, p.369.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.370.

<sup>153</sup> Jean-Pierre Rossignol, « Du métal que les anciens appelaient Orichalque... », *Op.cit.*, p.202.

malléabilité supérieures font de lui une matière idéale pour la création plastique. De plus, cet intérêt ne pâtit ni du temps ni des progrès technologiques. Il est toujours aussi vivace à notre époque qu'il pouvait l'être il y a environ 2400 ans. La présence d'orichalque dans les bandes dessinées *Black et Mortimer* d'Edgar P. Jacobs et *Thorgal* de Jean Van Hamme, dans le jeu-vidéo *Âge of Mythology : The Titans* publié en 2003 ou encore dans la version de 2012 du dessin animé *Les mystérieuses Cités d'or* en sont des exemples flagrants. C'est à partir de cette universalité du matériau et du prestige qui l'accompagne que la question intermatérielle refait surface. Comment une matière peut-elle ainsi traverser les époques et fasciner des générations entières sans pour autant exister de façon concrète ? L'étude intermatérielle nous propose des éléments de réponse au travers du creuset de pensées qui prend place dans l'« être-entre » des matérialités. La force de cette métallurgie fictive est en effet de s'appuyer sur cet imaginaire du métal qui surnage, de façon consciente ou inconsciente, en chacun de nous. Elle puise dans nos expériences, nos connaissances et nos rêveries tirées du réel, qui se déversent dans ce fameux réservoir d'imaginaires, pour en extraire ce dont elle a besoin pour exister. C'est grâce à cette traversée de l'entre-matière que l'essence même de l'orichalque a pu voir le jour et nous parvenir. Elle a besoin d'être chargée d'un assortiment de savoirs techniques et de rêveries fantasmagoriques préexistant, antérieur à son invention, pour se substantialiser dans notre esprit. Jean-Pierre Rossignol avait déjà perçu cette nécessité de passer par le réel de la matière pour en ponctionner de l'irréel dès 1852, lors de la rédaction de son essai « Du métal que les anciens appelaient Orichalque... » :

*« Je veux dire la mythologie et l'histoire, les fictions poétiques et les faits réels, les détails relatifs aux procédés de l'art et à son histoire, la métallurgie naturelle et la métallurgie classique, [...] ; car il a fallu toucher à tout cela pour traiter de l'orichalque d'une façon complète et approfondie.<sup>154</sup> »*

Cet extrait, qui vient conclure l'étude de l'orichalque, résume à lui seul l'ensemble des propos écrits à ce sujet. Ce sont ainsi les caractéristiques authentiques des matières appartenant aux règnes des métaux qui permettent à la métallurgie imaginaire de trouver et de conserver une existence. Néanmoins, ces caractéristiques physiques et plastiques ont besoin au préalable de se retrouver et de s'unifier dans un espace qui ne peut être contenu dans aucune matière spécifique. Placé sur une carte mentale, cet espace se situerait bien entre les différentes matières questionnées, à la croisée des cheminements intellectuels qui agitent notre esprit à la vue, au toucher ou même à la simple pensée chimérique d'un matériau métallique.

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.208.

### c) L'héritage moderne de cette métallurgie mythique

Aujourd'hui, du fait de la prolifération des œuvres de fiction et des univers parallèles, de nombreuses matières métalliques rôdent dans l'imaginaire collectif. Il est d'ailleurs intéressant de constater que, parmi l'ensemble des matériaux inventés ces derniers siècles, ce sont les métaux qui sont les plus abondants. Ceux-ci se retrouvent dans de très nombreux champs artistiques. Au sein de la littérature, il nous serait possible de citer la cavorite, un métal générant de l'apesanteur inventé par le Dr Cavor dans *Les premiers hommes dans la Lune* écrit par Herbert George Wells et publié en 1901. Dans ce cas précis, le métal imaginé par l'auteur ne se contente pas de renforcer les propriétés physiques des métaux connus : il lui insuffle un tout nouvel attribut, novateur autant qu'insolite. Cette cavorite est d'ailleurs réutilisée par Alan Moore dans sa série de comics *La ligue des gentlemen extraordinaires* publiée à partir de 1999. Concernant ce champ d'expression, et tout particulièrement au sein de l'univers Marvel<sup>155</sup>, les exemples sont multiples : l'adamantium, un alliage potentiellement indestructible qui constitue, entre autres, le squelette du personnage de Wolverine, le vibranium, qui permet d'absorber les vibrations des environs, ou encore l'uru, qui permet de stocker les énergies et les puissances magiques. Parmi toutes ces démonstrations de métallurgie imaginaire moderne, il en est une incontournable qui se retrouve transversalement dans la littérature, le cinéma ou encore le jeu-vidéo. Il s'agit du mithril, un métal inventé par J.R.R. Tolkien que l'on retrouve notamment dans la trilogie *The Lord of the Ring*. Aussi appelée « vrai-argent », cette matière rejoint assez étroitement les caractéristiques déjà associées à l'orichalque. En voici une description :

« *"Mithril! All folk desired it. It could be beaten like copper, and polished like glass; and the Dwarves could make of it a metal, light and yet harder than tempered steel. Its beauty was like to that of common silver, but the beauty of mithril did not tarnish or grow dim."*<sup>156</sup> »

Le mithril est sans conteste le métal fictif le plus employé dans les univers fictionnels contemporains. Plus solide que l'acier, et plus léger aussi, ce métal possède une plasticité sans limite. Il peut être travaillé et transformé à volonté, et possède l'avantage ultime de ne jamais vieillir ni rouiller. D'une brillance éclatante, « *the silver corslet shimmered before his eyes like the light upon a rippling sea*<sup>157</sup> », il est aussi et surtout d'une valeur inestimable, comme le

---

<sup>155</sup> L'univers Marvel est un monde imaginaire dans lequel évoluent les personnages des comics de l'éditeur américain Marvel Comics. Cet univers est aujourd'hui décliné à la télévision, au cinéma, en jeux-vidéos, etc.

<sup>156</sup> John Ronald Reuel Tolkien, *The Lord of the Ring*, Londres, éd. HarperCollins Publishers, 2004, p.317.  
Traduction personnelle : « Le Mithril ! Tout le monde le désire. Il peut être battu comme du cuivre, et poli comme du verre ; et les nains peuvent en faire un métal léger et pourtant plus solide que de l'acier trempé. Sa beauté est comme celle de l'argent classique, à la différence que la beauté du mithril ne ternit ni ne faiblit pas ».

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.336.

définit l'appendice de *The Lord of the Ring* : « *Mithril, the metal beyond price*<sup>158</sup> ». Ses utilisations sont absolument similaires à celles qui ont pu être faites de l'orichalque par Hésiode ou Platon : inutile d'en préciser les origines, le mithril est bien entré de plain-pied dans les mœurs de son époque.

Ces différentes inventions matérielles poétiques ont, ensemble, un effet notoire : elles témoignent toutes d'un vif intérêt des auteurs et des créateurs, anciens comme modernes, à l'encontre des matières métalliques, et plus précisément vis-à-vis des largesses que celles-ci offrent à l'imagination. Ces largesses sont autorisées à la fois par les nombreuses propriétés physiques inhérentes aux métaux mais aussi par le lien très fort qui lie ces derniers au domaine de l'imaginaire et aux territoires oniriques. C'est encore une fois grâce au creuset de pensées placé par notre esprit dans l'entre-deux de ces matières que de nouvelles substances peuvent voir le jour, mais finalement c'est aussi elles qui, une fois institutionnalisées, viennent davantage encore enrichir ce même creuset. Ce mouvement circulaire permet aux songeries matérielles de ne jamais s'épuiser, de constamment se renouveler et de toujours être dans l'air du temps, quels que soient le siècle, l'espace géographique ou les progrès techniques à l'œuvre. En complément de cette circonvolution des idées, il convient de préciser que la persistance des imaginaires métalliques est aussi le fait de ceux qui y participent quotidiennement, comme par exemple les auteurs et les poètes, mais aussi et surtout de ceux qui maintiennent vivantes les traditions métallurgiques au travers de leurs pratiques des arts des métaux, comme les soudeurs, les fondeurs ou, plus importants encore, les forgerons.

### ***B/ Sculpter la face du monde***

Travailler les corps métalliques revient à manipuler d'abondantes rêveries matérielles. Bien que fictifs, ces imaginaires de la matière trouvent pourtant une substantialisation dans les productions de ceux qui en possèdent le savoir-faire. C'est notamment pour cette raison que les métallurgistes primordiaux ont fréquemment été perçus comme des divinités, ou tout du moins comme des figures héroïques : ils savaient manier les outils des créateurs et détenaient les connaissances nécessaires pour transfigurer les chimères des métaux en de véritables objets

---

*Traduction personnelle : Le corset d'argent scintillait devant ses yeux comme la lumière sur les ondes marines.*

<sup>158</sup> *Ibid.*, p.1071.

*Traduction personnelle : Le mithril, métal qui n'avait pas de prix.*

concrets. Cette autorité incontestable trouve de nombreux échos dans les mythes fondateurs de nos civilisations, au sein desquels le marteleur originel est bien souvent au cœur des intrigues. Encore plus que son homologue mortel, le dieu forgeron possède des facultés de démiurge qui transcendent les aptitudes de ses congénères. Ce constat nous amène à nous poser la question suivante : jusqu'à quel point la figure du forgeron mythique a-t-elle alimenté les rêveries instinctivement associées au métallurgiste terrestre, qu'il soit séculaire comme contemporain ? Afin de répondre à cette problématique, il sera nécessaire de mettre en regard plusieurs études transversales. Avant tout, il conviendra d'effectuer un retour sur les principales légendes associées au forgeron divin afin d'en connaître les sources et de clarifier les frontières de ses pouvoirs démiurgiques. Dans un second temps, il s'agira de mettre en exergue la relation qui rapproche cette figure transcendante de celle de l'humain forgeron. Cela se fera notamment grâce à un lien fictif de parenté entretenu par ceux qui veulent, parfois encore aujourd'hui, affirmer l'ascendance divine de leurs créations. Enfin, cette partie sur la puissance des métallurgistes trouvera une conclusion avec l'arrivée de la modernité, au travers du tournant historique de la révolution industrielle, avec comme question centrale celle de la survivance du forgeron mythique dans un monde en pleine métamorphose.

## 1. La figure démiurgique du forgeron

### *a) Dompter la flamme*

La profusion des imaginaires liés aux substances métalliques n'est pas uniquement le fruit des caractéristiques intrinsèques des métaux. En effet, il est nécessaire de rappeler que ces songeries sont aussi alimentées par d'autres éléments extérieurs avant d'amorcer l'examen de l'être forgeron en charge de les manipuler. C'est par exemple le cas des matières rocheuses et minérales mais c'est aussi le cas du feu, associé par son essence à la métallurgie et à l'onirisme du matériau. Afin d'illustrer ce lien entre les éléments naturels, il est intéressant de rappeler que la culture taoïste chinoise considérait le métal comme l'une des cinq substances constituantes de l'univers. Bien que notre culture occidentale ne se réfère traditionnellement qu'à quatre éléments, énoncés par plusieurs philosophes grecs présocratiques tels qu'Empédocle, le métal n'en reste pas moins vigoureusement juxtaposé à ceux-ci. Cette association trouve de nombreuses résonances dans la littérature et les écrits contemporains, principalement dès lors que la figure du forgeron est évoquée. Gaston Bachelard analyse par exemple dans son livre que « du point de vue de l'imagination des éléments, le métier du forgeron apparaît comme un

métier complet. Il implique des rêveries qui touchent le métal, le feu, l'eau et l'air<sup>159</sup> ». De façon analogue, Mircea Eliade, dans son ouvrage *Forgerons et alchimistes*, nous rappelle que « l'alchimiste, comme le forgeron, comme, avant lui, le potier, est un "maître du feu"<sup>160</sup> ». L'archétype de l'interdépendance feu-métal est ainsi bien ancré dans l'imaginaire collectif, mais on peut se demander jusqu'où celui-ci peut être étendu.

Riches en allégories, les mythes scandinaves constituent un réservoir inépuisable d'illustrations concernant cette problématique. Dans l'*Edda poétique* de Régis Boyer, un dialogue entre le dieu Thor et le nain Alvis nous permet d'avoir une première vision de l'image que possédaient les peuples nordiques du feu :

« *Thorr dit :*  
"Dis-moi ceci, Alvis,  
[...]  
Comment ce feu s'appelle  
Qui brûle pour les fils des hommes  
Dans chaque monde ?"  
*Alvis dit :*  
"Feu s'appelle chez les hommes,  
Mais chez les Ases, flamme,  
L'appelle docile les Vanes,  
Glouton, les géants,  
Mais ardeur, les nains.  
On l'appelle dans Hel précipité".<sup>161</sup> »

En extrapolant cet extrait, le feu peut être perçu de deux manières bien distinctes. Il est à la fois quelque chose de bénéfique, car docile et présent dans l'ensemble des mondes qui constitue la cosmogonie scandinave, mais aussi destructeur, car présenté comme insatiable, vif et fougueux. Le feu est une puissance naturelle qui possède la force de construire mais aussi d'anéantir. C'est d'ailleurs cette seconde qualité qui lui est le plus souvent attribuée. Dans son livre *La psychanalyse du feu*, Gaston Bachelard oriente ses rêveries matérielles en direction de la chaleur, de la flamme et du brasier. Selon lui, tout « ce qui a reçu le feu doit rester brûlant, donc corrosif<sup>162</sup> ». Bien que sa pensée fût à ce moment-là orientée vers la chimie, elle pourrait parfaitement être appliquée à la question des métaux. Inoffensives à l'état naturel, les matières métalliques gagnent effectivement un fort potentiel agressif dès lors qu'elles sont travaillées

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.165.

<sup>160</sup> Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, *Op.cit.*, p.65.

<sup>161</sup> Régis Boyer, « Le dit d'Alvis », dans : Régis Boyer, *L'Edda poétique*, *Op.cit.*, pp.84-85.

<sup>162</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, éd. Gallimard, 1949, p.111.

par le feu. « Le métal est le prix d'un rêve de puissance brutal, le rêve même du feu excessif<sup>163</sup> », écrit Bachelard, cette fois-ci dans *La terre et les rêveries de la volonté*. Il poursuit d'ailleurs quelques pages plus loin en expliquant que « l'hostilité du métal est ainsi sa première valeur imaginaire. Dur, froid, lourd, anguleux, il a tout ce qu'il faut pour être blessant, psychologiquement blessant<sup>164</sup> ». Cette dernière citation fait surgir en nous l'image mentale d'une arme médiévale, tranchante ou contondante, forgée dans le brasier d'une forge à partir d'un métal donné. Cette analogie faite par l'esprit n'est pas dénuée de sens si l'on se réfère par exemple une nouvelle fois à l'*Edda poétique*. Dans le « Premier chant de Helgi, meurtrier de Hundingr », l'un des personnages vocifère la formule suivante :

« *"Que nul homme  
Ne reste en arrière  
De ceux qui s'entendent  
A manier la flamme des blessures !<sup>165</sup> »*

Cette ultime expression est bien évidemment à comprendre comme le synonyme d'une épée, objet issu du maniement du feu dans l'objectif assumé de mutiler et de tuer. Cette analogie entre flamme et arme blanche, et par extension entre les couples feu-destruction et métal-violence, se retrouve aussi dans la troisième partie de la « Gylfaginning », texte qui retrace à ce moment-là Ragnarök, la fin du monde prophétique de la mythologie scandinave :

« *Dans ce fracas, le ciel s'entrouvre et les fils de Muspell arrivent chevauchant. Surtr vient en tête, précédé et suivi de feu ardent. Son épée est excellente et elle brille plus claire que le soleil.<sup>166</sup> »*

Fondamentalement lié aux matières métalliques, le feu déverse sur elles des rêveries de ruine et de violence qui lui sont propres. Cependant, d'autres valeurs mentales sont aussi véhiculées par cet élément naturel fondateur. Le feu ne construit pas uniquement des imaginaires agressifs. Il est aussi à l'origine de pensées oniriques plus calmes et structurantes, comme celle des alchimistes qui voient un cœur de flamme vivant au sein de toute matière métallique :

« *En particulier, nous croyons que cette chaleur intime, enveloppée, préservée, [...] conduit inconsciemment à postuler l'existence d'un feu caché et invisible dans l'intérieur de la matière ou, comme disaient les alchimistes, dans le ventre du métal.<sup>167</sup> »*

---

<sup>163</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.224.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.226.

<sup>165</sup> Régis Boyer, « Premier chant de Helgi, meurtrier de Hundingr », dans : Régis Boyer, *L'Edda poétique*, *Op.cit.*, pp.279-280.

<sup>166</sup> Régis Boyer, « Gylfaginning », dans : Régis Boyer, *L'Edda poétique*, *Op.cit.*, p.502.

<sup>167</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, *Op.cit.*, 131.

Autre exemple de rêveries liées au feu, toujours extraites des pensées de Gaston Bachelard, celles originaires des possibilités techniques offertes par ce dernier dans le domaine de la fonte des minerais. C'est en effet grâce à la puissance de la flamme que l'homme peut dompter la fougue primitive du métal : « Par le feu, le monde résistant est en quelque sorte vaincu de l'intérieur. C'est l'homme qui offre maintenant au métal vaincu la solidité des moules<sup>168</sup> ». Cette vision du métal en fusion, liquéfié par la chaleur, est d'ailleurs à l'origine d'innombrables autres songeries de finesse, de mollesse et de lascivité. La matière solide devient fluide, coulante, et abandonne par là même toute évocation d'agressivité au profit d'un calme de surface absolu.

Ainsi, si la rêverie terrestre est à la source des premiers imaginaires métalliques de découverte et d'expérimentation, le feu lui emboîte immédiatement le pas au travers des idées de maîtrise, de force et de pouvoir qu'il véhicule. Il livre à l'humanité le contrôle sur l'ordre naturel, et tout particulièrement sur les matières métalliques. Une fois domestiqués, la flamme et les métaux permettent toutes les prouesses. Qu'elles soient culturelles, techniques ou artistiques, ces performances authentifient et sacralisent le couple feu-métal. Il est impossible de fantasmer l'un sans imaginer l'autre. « Rêver de fer signifiait feu<sup>169</sup> » murmure à ce sujet Gudrún à son mari Atli dans la « Saga des Völsungar » présentée par Régis Boyer au sein de sa compilation des *Sagas légendaires islandaises*.

#### *b) Les divinités métallurgistes*

Il est dans l'Histoire de l'humanité une profession qui a fait de cette liaison entre feu et métaux sa raison d'être. Souvent considérés par leurs semblables comme des surhommes, ces travailleurs du métal se retrouvent immanquablement dans toutes les civilisations et à toutes les époques. Il s'agit du forgeron, « intermédiaire entre les dieux et les hommes<sup>170</sup> » selon les mots de Gaston Bachelard. Bien que possédant une origine strictement réelle et ancrée dans l'Histoire, ce métier renferme aussi un penchant purement fictif, une déviance de ses origines humaines au profit d'un univers feint et transcendant : celui des divinités métallurgistes. Chaque culture possède en effet son dieu forgeron, ou tout du moins sa figure céleste associée. C'est d'ailleurs à celui ou celle-ci que les maîtres de forges terrestres s'identifient lorsqu'ils

---

<sup>168</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.47.

<sup>169</sup> Régis Boyer, *Sagas légendaires islandaises*, Toulouse, éd. Anacharsis, 2002, p.101.

<sup>170</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.165.



travaillent les matières métalliques. « Selon les légendes, c'est avec le concours des divinités que les métallurgistes pratiquaient leur métier, d'où leur conviction d'être les détenteurs d'un "art sacré"<sup>171</sup> » écrit à ce propos le professeur Daeyeol Kim dans son article « Métallurgie et alchimie en Chine ancienne », publié dans le second tome du recueil d'interventions *La forge et le forgeron*. Mais qui sont ces divinités si chères aux forgerons ?

Dès lors que l'on questionne les dieux de la forge, une figure surgit invariablement avant les autres : Héphaïstos de son nom grec, ou Vulcain, de son nom romain. Fils d'Héra (ou de Junon pour les romains) et père spirituel majeur des forgerons terrestres, il possède de nombreuses attributions dans le panthéon de la Grèce antique. Jean-Pierre Rossignol nous les résume dans son ouvrage *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...* :

*« Vulcain n'était point essentiellement le dieu des métaux ; c'était plutôt le dieu du feu intérieur de la terre, le dieu des volcans [...]. Mais l'Olympe avait besoin de son artiste métallurge, et ce fut Vulcain qui le devient naturellement, à cause de l'intime rapport du travail des métaux avec le feu. Il devait en même temps devenir le dieu qui préside aux opérations métallurgiques, et c'est ce qui arriva [...].<sup>172</sup> »*

Héphaïstos commande ainsi aux forces naturelles liées au feu tout autant qu'aux métaux et aux arts métallurgiques. Il est celui qui construit les bâtisses et objets métalliques de l'Olympe, les armes mythiques des héros et les outils des hommes. C'est aussi lui qui, selon certains mythes, aurait enseigné le travail des métaux à la race humaine. C'est d'ailleurs ce geste qui fait de lui la figure tutélaire par excellence des métallurgistes. Malgré son apparence repoussante, car c'était un « être monstrueux, énorme, [...] boitant<sup>173</sup> » selon l'*Iliade* d'Homère, il était très apprécié du peuple grec. La ferveur de son culte peut notamment être perçue dans le très bel « Hymne pour Héphaïstos » retranscrit par Hésiode :

*« Chante Héphaïstos le subtil,  
Muse à la voix claire.  
Avec Athéna Yeux-de-Chouette,  
Il a fait connaître aux hommes  
Des techniques précieuses.  
Car les hommes auparavant  
Vivaient dans les grottes des montagnes  
Comme des bêtes.*

---

<sup>171</sup> Daeyeol Kim, « Métallurgie et alchimie en Chine ancienne », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, *Op.cit.*, p.168.

<sup>172</sup> Jean-Pierre Rossignol, *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, *Op.cit.*, p.59.

<sup>173</sup> Homère, *L'Iliade*, *Op.cit.*, p.317.

*Depuis Héphaïstos l'artiste  
Leur a enseigné le travail  
Et leur vie s'écoule plus facile  
Tout au long de l'année.  
Et ils vivent en paix  
Dans les maisons qu'ils se sont faites.  
Sois bon pour nous, Héphaïstos,  
Donne-nous vaillance et richesse.<sup>174</sup> »*

Concernant l'allure physique de cette divinité, Gaston Bachelard cite, dans l'une de ses nombreuses notes de bas de page, une phrase de l'écrivain Louis Ménéard : « si Vulcain est représenté boiteux, c'est "parce que la flamme ne présente jamais de ligne droite"<sup>175</sup> ». Cette analogie entre la stature d'Héphaïstos et les courbes des flammes mouvantes offre au dieu boiteux une silhouette puissamment poétique, en contradiction avec ce qu'il nous est généralement donné à imaginer. Parmi ses plus célèbres réalisations, il convient de citer l'armure et les armes d'Achille, commandées à Héphaïstos par Thétis, la mère du héros. La description de la réalisation du bouclier destiné au demi-dieu, de sa forme et de ses innombrables ornements, est légendaire. Elle s'étend dans l'*Illiade* sur trois pages complètes. En voici un résumé :

*« A ces mots, il la quitta pour aller à ses soufflets. Il les tourna vers le feu, et leur ordonna de travailler. Les soufflets, vingt en tout, sur les fourneaux soufflaient [...]. Il jeta dans le feu le bronze dur, l'étain, l'or précieux, l'argent. Il mit ensuite sur son billot une enclume énorme, d'une main prit un marteau puissant et de l'autre des tenailles.  
Il fit d'abord un bouclier, grand, robuste, bien ouvré en tous sens. Autour, il jeta une bordure brillante, triple, éclatante [...]. Il y avait cinq plaques au bouclier lui-même ; et Héphaïstos y fit maint ornement bien ouvré, avec un art savant. [...]»<sup>176</sup> »*

Loin d'offrir une mythologie aussi réputée que celle d'Héphaïstos, les légendes nordiques possèdent elles aussi leur lot de divinités métallurgistes. L'alter-égo scandinave de Vulcain est connu sous le nom de Völundr (Wieland chez les saxons). Dans son article « Völundr, le forgeron merveilleux des anciens Germains et Scandinaves », publié en ouverture du second tome de *La forge et le forgeron*, Régis Boyer nous propose une brève introduction du personnage :

*« Il y a, dans la mythologie des anciens Germains et donc des Scandinaves, un personnage étrange, hors normes, au statut incertain [...]. Ce fût assurément un maître-artisan puisque*

---

<sup>174</sup> Hésiode, « Hymne 20, pour Héphaïstos », dans : Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques*, *Op.cit.*, p.318.

<sup>175</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.131.

<sup>176</sup> Homère, *L'Illiade*, *Op.cit.*, pp.318-321.

*l'islandais connaît une expression du type "c'était un vrai Völundr en fait de travail de ses mains".<sup>177</sup> »*

Descendant d'Odin, sans pour autant en être son fils direct, Völundr partage de nombreuses similarités avec son homologue grec. Il s'inscrit dans la même lignée archétypale du dieu forgeron et c'est aussi à lui que s'identifient les métallurgistes scandinaves dès lors qu'il s'agit de chercher un référentiel mythique. Souvent présenté comme un être boiteux, ou tout du moins difforme, il est, comme Héphaïstos, connu pour avoir forgé et travaillé de nombreuses armes et outils magiques dont les sagas de l'*Edda poétique* font état. Parmi ces dernières, « Le chant de Völundr » est l'une des plus pertinentes :

*« Völundr chanta :  
"A la ceinture de Nidudr  
Etincelle l'épée,  
Celle que j'acérai  
Du mieux que je le sus,  
Celle que je trempai  
Du mieux que je le pus ;  
Cette épée scintillante  
A jamais m'est ôtée,  
Je ne la vois point par Völundr  
A la forge portée".<sup>178</sup> »*

Concernant les personnages sacrés des terres de Finlande, il est important de préciser que ceux-ci ne sont jamais appelés « dieux » ou « divinités ». Les mythes cosmogoniques finnois présentés dans *Le Kalevala* retranscrivent ainsi les actions de quatre héros fondateurs : le barde et magicien Väinämöinen, le séducteur Lemminkäinen, l'enfant prodige Kullervo et enfin le forgeron éternel Ilmarinen. Bien qu'assez éloigné du modèle précédemment établi des métallurgistes merveilleux, ce dernier partage pourtant le rôle principal de l'épopée avec l'enchanteur Väinämöinen. Son implication dans les légendes du *Kalevala* est donc centrale. Il est à l'origine d'une partie de la création du monde mythique et c'est à lui que l'on doit, entre autre, la découverte des métaux et des différents arts métallurgiques. Sa vie entière est d'ailleurs dédiée à ces pratiques, comme le démontre ces trois extraits de l'ouvrage d'Elias Lönnrot où est exposée la naissance du héros et sa première trouvaille de minerais de fer :

*« "Le forgeron Ilmarinen  
Était déjà né, grandissait*

---

<sup>177</sup> Régis Boyer, « Völundr, le forgeron merveilleux des anciens Germains et Scandinaves », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, Op.cit., p.7.

<sup>178</sup> Régis Boyer, « Le chant de Völundr », dans : Régis Boyer, *L'Edda poétique*, Op.cit., p.570.

*Sur un gros tertre de charbon,  
Dans un pré couvert de scories,  
Un marteau de cuivre à la main,  
De petites pinces au poing.  
Ilmarinen naquit la nuit,  
Le lendemain il fit sa forge.  
[...]  
Il aperçut les grains de fer,  
Distingua le lingot d'acier.  
[...]  
Il commença de réfléchir :  
"Que pourrait-il en devenir,  
Si je le mettais dans le feu,  
Si je le posais sur ma forge ?"<sup>179</sup> »*

Dès son arrivée sur Terre, Ilmarinen est présenté comme prêt à forger, à marteler et à sculpter. Il possède déjà les outils nécessaires, la connaissance des gestes techniques et la volonté inflexible de plier les substances métalliques à ses désirs. En cela, il représente l'un des grands fantasmes du forgeron : celui du métallurgiste omniscient et omnipotent, qui n'a besoin ni de maître ni d'apprentissage pour parvenir à façonner le métal à la perfection.

Enfin, il existe entre l'humanité mortelle et le royaume des dieux mythiques des êtres hybrides, fantastiques sans pour autant être divins, anthropomorphes sans pour autant être humains. Ces créatures sont issues du même bestiaire métallique que celui d'où proviennent les divinités métallurgistes, mais elles n'ont, à l'inverse, rien d'absolu ou de tout-puissant. Les forgerons terrestres se retrouvent dans ces figures métissées au travers de l'ambivalence qu'elles véhiculent : au même titre qu'eux, les entités ici questionnées n'ont rien de manichéennes. A l'inverse de la divinité forgeronne, tutélaire et nécessairement bienfaisante en essence, ces êtres jouent un rôle souvent ambigu qui n'est pas sans rappeler la dualité inhérente à l'imaginaire du feu. Parmi ceux-ci, la faune mythique gréco-romaine possède la figure du cyclope, de gigantesques humanoïdes munis d'un seul œil « qui travaillent sous la direction de Vulcain dans les forges de l'Etna et des îles Eoliennes<sup>180</sup> ». Bien que leur force surhumaine soit appropriée au travail du métal, ils n'en restent pas moins des êtres décrits comme violents et incontrôlables. Le rapport que ces créatures entretiennent avec les arts métallurgiques n'est d'ailleurs pas restreint au strict domaine de la littérature. Il se retrouve aussi dans les arts plastiques et visuels.

---

<sup>179</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.111.

<sup>180</sup> Salvatore d'Onofrio, « La flamme d'orgueil », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, *Op.cit.*, p.100.

Outre les nombreuses représentations qu'il est possible de retrouver sur les vases grecs antiques, notamment concernant l'épisode de *L'Odyssée* dans lequel Ulysse est forcé d'affronter le cyclope Polyphème pour sauver son équipage, des artistes du XXe siècle se sont à leur tour appropriés cette figure. C'est par exemple le cas du plasticien écossais Eduardo Paolozzi et de son œuvre sobrement intitulée *Cyclops* (voir illustration page suivante). Réalisée en 1957 en bronze, à l'aide d'une technique proche de celle employée par Rodin, cette sculpture de taille modeste oscille entre art figuratif et abstraction. Bien que sa forme générale soit instinctivement associable à celle d'un bipède quelconque, c'est aux divagations de notre esprit que nous devons l'assimilation de cette entité à un cyclope. Seuls le titre et l'objet circulaire qui trône au sommet de l'œuvre, symbolisant l'œil unique, nous guident dans cette direction. En prenant du recul avec l'aspect formel, il devient manifeste que le principal intérêt de cette pièce réside dans le matériau employé, ou plus précisément dans les matériaux employés. Conçue à partir d'un assemblage de diverses pièces de machines brisées et de morceaux métalliques hétéroclites, le résultat final est coulé en bronze massif. A l'inverse des sculptures de Rodin, *Cyclops* possède un rendu brut et mat qui octroie une certaine brutalité à sa silhouette. Le métal est anguleux, acéré et saillant. Il est agressif, comme tout droit sorti de l'esprit d'un forgeron mal intentionné aux ambitions belliqueuses. Nous retrouvons ici toute l'ampleur de l'idée d'un matériau « psychologiquement blessant<sup>181</sup> » évoquée par Bachelard dans son chapitre « le métallisme et le minéralisme ». L'aspect brisé, troué et rapiécé vient d'ailleurs accentuer cette sensation. Sorti de la terre et engendré par le brasier, *Cyclops* rassemble ainsi toutes les idées de violence et d'agressivité qui peuvent être véhiculées par le matériau métal. Par la tournure offensive donnée à la matérialité de sa création et par la forme que celle-ci adopte, Eduardo Paolozzi nous impose une position de faiblesse et nous rapproche ainsi d'Ulysse, contraint d'enfoncer un « épieu aiguisé au feu<sup>182</sup> » dans l'œil unique de Polyphème pour échapper à sa colère.

A l'exact opposé des métallurgistes cyclopéens se trouvent les nains de la mythologie scandinave, d'habiles forgerons, artistes et artisans qui travaillent particulièrement l'or. Alors que les alliés d'Héphaïstos s'associent avec l'imaginaire de la flamme, les nains sont intrinsèquement rattachés aux puissances terrestres.

---

<sup>181</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.226.

<sup>182</sup> Homère, *L'Odyssée*, *Op.cit.*, p.137.

Illustration non disponible

**Eduardo Paolozzi**, *Cyclops*, 1957  
Bronze, 111 x 30,5 x 20,3 cm.

Ce lien apparait dès la naissance de cette race puisqu'ils sont, comme l'intégralité des forces telluriques nordiques, issus de la chair du géant primordial Ymir. Régis Boyer nous présente cette création cosmogonique dans la première partie de la « Gylfaginning » : « Les fils de Burr tuèrent le géant Ymir [...] ; la terre fut faite de sa chair, les montagnes de ses os, les amas de pierres et les cailloux, de ses dents et des condyles qui s'étaient brisés<sup>183</sup> », ce à quoi Snorri Sturluson rajoute dans son *Edda* : « "Ce fut en effet dans la chair d'Ymir qu'à l'origine les nains prirent forme et vinrent à la vie"<sup>184</sup> ». Maîtres des forges mythiques, ils sont à l'origine de nombreux objets légendaires dispersés dans les contes et les récits. Régis Boyer, cette fois-ci dans son ouvrage *Yggdrasill, la religion des anciens scandinaves*, revient sur ce lien entre les nains, la terre et les matières métalliques :

*« Avec les nains, créatures mystérieuses s'il en est, nous évoluons dans un ordre plus limité d'idées puisqu'ils paraissent relever avant tout de la Terre. Nous n'avons que l'embarras du choix pour nous en assurer. Ils "habitent", eux aussi, la terre et même la soutiennent : ce sont les quatre points cardinaux [...]. Puisque souterrains, ils ne peuvent supporter la lumière du jour [...]. C'est certainement à ce titre qu'ils sont réputés vivre en commerce intime avec ce qui se trouve dans la terre, en particulier les métaux.<sup>185</sup> »*

Dérivé des nains, le peuple des Nibelungens est une autre race mythique inventée par Richard Wagner dans son cycle d'opéras *Der Ring des Nibelungen*. Elle reprend de nombreuses caractéristiques des créatures scandinaves, comme leur petite taille ou leur aspect parfois repoussant, et s'inscrit aujourd'hui dans le folklore germanique. « Dans les entrailles de la terre habitent les Nibelungen, et Nibelheim est leur domaine<sup>186</sup> », écrit Wagner, ici traduit par Jean d'Arièges. En plus d'une ressemblance physique, la liaison avec les forces telluriennes est ici aussi de mise, tout comme le rôle de forgeron merveilleux qui leur est attribué. La tirade qui suit, déclamée par le personnage de Mime et extraite de *L'or du Rhin*, présente cet attrait inné des Nibelungens pour les choses métalliques et le travail métallurgique :

*« Sorglose Schmiede,  
schufen wir sonst wohl  
Schmuck unsern Weibern,  
wonnig Geschmeid,  
niedlichen Niblungentand,  
wir lachten lustig der Müh'.  
[...]  
Da müssen wir spähen,*

<sup>183</sup> Régis Boyer, « Gylfaginning », *Op.cit.*, pp.410-411.

<sup>184</sup> Snorri Sturluson, « Gylfaginning [La mystification de Gylfi] », dans : *L'Edda : écrits de mythologie nordique*, *Op.cit.*, p.43.

<sup>185</sup> Régis Boyer, *Yggdrasill, la religion des anciens scandinaves*, *Op.cit.*, p.54.

<sup>186</sup> Traduction de *Siegfried* par Jean d'Arièges, dans : Richard Wagner, *Siegfried*, *Op.cit.*, p.87.

*spüren und graben,  
die Beute schmelzen  
und schmieden den Guss [...] <sup>187</sup> »*

c) *Une éternelle filiation mythique*

Qu'elles soient rattachées aux forces de la terre ou aux puissances des flammes, qu'elles soient bénéfiques aux humains ou néfastes aux civilisations, les entités métallurgistes mythiques sont toujours les personnifications d'une vision onirique de ce que pouvaient être, dans les temps anciens, les maîtres de forges. Aujourd'hui, le forgeron moderne n'est pas différent de ses ancêtres, et ce malgré l'évolution des techniques et des méthodes de travail. Quelle que soit l'époque, cette figure est toujours rattachée d'une manière ou d'une autre aux divinités qui travaillaient les métaux. Cette postérité n'est d'ailleurs pas nécessairement explicite. En effet, le maître de forge n'a pas à se revendiquer ouvertement fils d'Héphaïstos ou issu de la culture des nains pour que l'imagination du plus grand nombre réalise cette association d'idées. Elle est, si ce n'est visible au premier abord, tout du moins latente : « La symbolique de la force virile et de l'intelligence industrielle du forgeron emprunte ses traits visuels aux constructions symboliques depuis longtemps constituées dans les imaginaires et les croyances<sup>188</sup> », rédige à ce sujet Noëlle Gêrôme dans son article « Le forgeron dans l'emblématique révolutionnaire, France XIXe – XXe siècles ». Ainsi, forger revient avant tout à accepter cette descendance légendaire. Le forgeron est considéré comme un démiurge, un héros ou un demi-dieu. Au travers de son travail, il accomplit des actions normalement interdites aux mortels, réservées à des puissances supérieures, et gagne par là-même un nouveau statut social. « Autorisé à violer les entrailles de la terre pour en extraire le minerai, il côtoie les puissances infernales et, par son pouvoir de transformer la matière, il entretient une relation

---

<sup>187</sup> Richard Wagner, *L'or du Rhin – Das Rheingold*, *Op.cit.*, p.152.

Traduction par Jean d'Arièges, dans Richard Wagner, *L'or du Rhin – Das Rheingold*, *Op.cit.*, p.153 :

*« Forgerons insouciant,  
nous faisons jadis  
parures pour nos femmes,  
exquis joyaux,  
gracieux hochets de Nibelungen :  
nous nous moquions joyeusement de la fatigue.  
[...]  
Là, nous devons scruter,  
nous mettre à la recherche et creuser,  
fondre le butin  
et forger le produit de la fonte [...] »*

<sup>188</sup> Noëlle Gêrôme, « Le forgeron dans l'emblématique révolutionnaire, France XIXe – XXe siècles », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron : Pratiques et croyances*, Paris, éd. L'Harmattan, 2002, p.227.



intime avec le feu<sup>189</sup> », écrit Jean-Noël Robert dans son étude intitulée « Rome : Le forgeron, le bouc et les prêtres-danseurs ». Le fait de soumettre les métaux à sa volonté, par l'usage du feu lui aussi maîtrisé, assoit le rôle dominant du maître de forge : une personne capable de liquéfier le solide, de rendre résistant une matière fragile ou encore de faire briller la plus terne des roches semble bien évoluer en parfait ésotérisme. Cependant, ces prouesses matérielles provoquent autant de rêveries que de craintes chez les personnes qui côtoient celui qui forge. Être d'ascendance mythique n'est en effet pas toujours un vecteur de respect et de déférence de la part de ses contemporains, comme l'indique André Ughetto dans la préface de l'ouvrage de Dominique Dalemont : « Les sociétés traditionnelles (...) jugent "tabou" le forgeron, réputé avoir partie liée avec l'enfer, tout autant qu'avec le sacré "céleste"<sup>190</sup> ». Creuser la terre et en travailler ses fruits, c'est aussi se rapprocher d'une puissance chthonienne bien souvent perçue comme des plus inquiétantes.

Qu'il soit adulé pour ses actions ou redouté pour ses supposés pouvoirs mystiques, le forgeron n'en reste pas moins une intarissable source de fictions matérielles. Son association avec le divin provient d'ailleurs aussi de là. La richesse des imaginaires qu'il engendre et qu'il entretient fait naturellement de lui, sans même évoquer ses rapports avec les divinités métallurgistes, un personnage supérieur au sein de sa communauté. En complément de ses autres attributions, il est celui qui contrôle les éléments de la nature. Outre la connivence avec la terre et le feu, le forgeron dialogue aussi avec le vent et l'eau. L'association avec le vent se fait au travers du soufflet de la forge, un objet d'une importance telle dans le travail des métaux qu'il en est question jusque dans les mythes les plus archaïques. Déjà évoqués dans l'extrait du bouclier d'Achille de l'*Illiade*, ces derniers trouvent aussi des échos dans les légendes scandinaves. Ils constituent, dans l'extrait de l'*Edda poétique* qui va suivre, la réponse à une énigme posée en amont :

*"Ton énigme est bonne, Gestumblindi. Elle est devinée. Ce sont les soufflets du forgeron ; ils sont sans souffle, à moins qu'on ne les actionne, et ils sont sans vie, comme tous les autres instruments de la forge, mais grâce à eux, on peut forger une épée aussi bien qu'autre chose."<sup>191</sup> »*

L'eau, pour sa part, est reliée au travail du forgeron par le biais de la trempe du métal. Technique ancienne visant à renforcer l'objet métallique après son travail à chaud, la trempe est aussi,

---

<sup>189</sup> Jean-Noël Robert, « Rome : Le forgeron, le bouc et les prêtres-danseurs », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, *Op.cit.*, p.33.

<sup>190</sup> André Ughetto, « Préface », *Op.cit.*, p.10.

<sup>191</sup> Régis Boyer, « Les énigmes de Gestumblindi », dans : Régis Boyer, *L'Edda poétique*, *Op.cit.*, pp.103-104.

selon Gaston Bachelard, « un prétexte pour d'interminables rêveries de finesse ». L'onirisme véhiculé par cette action fait l'objet d'un second paragraphe dans l'ouvrage *La terre et les rêveries de la volonté* :

« En suivant les images premières, n'accentue-t-on pas les vertus de la trempe en excitant la rivalité des deux éléments fer et eau [...] ? Mettons alors des dieux partout, dans la flamme et dans l'onde, et nous comprendrons que la trempe est un combat des dieux.<sup>192</sup> »

Cet extrait, en plus de nous confirmer une fois de plus l'omniprésence du divin dans les problématiques liées à la figure du forgeron, aiguise les songeries associées au conflit entre l'eau et le fer. Bien que moins fervente que celle opposant les métaux aux flammes, cette lutte des matières est elle aussi à la source de multiples fictions mythologiques qu'il est possible de retrouver dans des œuvres majeures, comme par exemple dans *L'Odyssee* d'Homère : « Quand un forgeron trempe une grande hache ou une cognée dans l'eau froide pour la durcir, le métal siffle fortement ; mais ensuite grande est la résistance du fer<sup>193</sup> ». Généralement opposés, les imaginaires matériels de l'eau, du vent et du feu se retrouvent ici associés pour les bienfaits des créations métallurgiques. Les éléments naturels se succèdent dans la production d'un ouvrage métallique tout comme une famille se réunirait pour la naissance d'un nouveau-né : le minerai est extrait de la terre, transformé par le feu, travaillé par le vent et stabilisé par l'eau. Par ces actions rendues possibles grâce à l'être forgeron, les métaux réussissent le tour de force d'unifier l'ensemble des puissances de la nature en une seule grande œuvre aux proportions cosmiques.

## 2. Marteleur éternel, façonneur universel

En plus de son ascendance prétendument divine et de ses prédispositions à plier l'univers à ses désirs, le forgeron est avant tout un artisan et un créateur de génie. Il produit des objets aux formes et aux usages infinis qui n'ont de cesse de se renouveler. Ainsi, même si ses travaux peuvent être perçus comme provenant « d'un métier complet du point de vue de l'imagination matérielle, puisqu'il utilise les quatre éléments<sup>194</sup> », il n'en reste pas moins un homme au service du progrès de la civilisation. C'est à lui que sont dues les victoires guerrières, les avancées agronomiques ou encore, jusqu'à une certaine période, la majorité des évolutions techniques. Les épées, les armures et les outils agraires, entre autres exemples, sont bien les produits d'un savoir-faire sidérurgique. Par ses productions, le forgeron gagne une souveraineté

---

<sup>192</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.141.

<sup>193</sup> Homère, *L'Odyssee*, *Op.cit.*, p.137.

<sup>194</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.17.

indiscutable au sein de sa communauté, tantôt par la crainte, tantôt par le respect. Cette souveraineté est appuyée par l'inébranlable liaison qui le lie aux métallurgistes merveilleux : quand bien même il ne serait pas lui-même un dieu, il parvient toutefois à créer des œuvres qui, dans l'imaginaire collectif tout du moins, l'en rapprochent.

*a) Du chaos primordial à la sublimation de l'univers métallisé*

Les créations des divinités forgeronnes sont aussi innombrables que célèbres, allant d'armes magiques telles que Mjöllnir, le mythique marteau de Thor (une des divinités majeures du panthéon scandinave), à des formes plus complexes telles que les remparts de l'île grecque d'Eole, magique et flottante, « toute entière enclose d'un mur de bronze indestructible<sup>195</sup> ». Poussés dans leurs retranchements les plus extrêmes, ces ouvrages divins vont parfois jusqu'à la constitution et le modelage du monde lui-même. Cette image du forgeron démiurgique suprême est nettement visible dans les vers issus du *Kalevala*, au sein desquels Ilmarinen serait à l'origine d'une majeure partie de l'univers connu :

*« Le forgeron Ilmarinen  
Répondit de cette façon :  
"Il n'est vraiment point étonnant  
Que je sois un bon marteleur,  
J'ai moi-même forgé le ciel,  
Martelé la voûte de l'air."<sup>196</sup> »*

Quelques pages plus tôt, le forgeron héroïque finnois se voyait attribuer un autre exploit cosmogonique, tout aussi impressionnant que le précédent :

*« "O forgeron, quitte ton lit,  
Marteleur, sors du coin du poêle  
Pour forger une lune neuve,  
Un nouveau disque du soleil !"  
[...]  
Le forgeron quitta son lit,  
Abandonna le coin du poêle  
Pour forger une lune neuve,  
Un nouveau disque du soleil ;  
Il façonna la lune en or,  
Fit un soleil tout en argent.<sup>197</sup> »*

---

<sup>195</sup> Homère, *L'Odyssée*, *Op.cit.*, p.143.

<sup>196</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.647.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p.638.

Le désir des forgerons terrestres de se rapprocher de cette puissance créatrice à l'origine de toute chose peut se retrouver dans de nombreuses pièces réalisées en fer forgé. Bien que celles-ci ne s'ancrent pas dans le monde de l'art au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais plutôt dans celui de l'artisanat<sup>198</sup>, elles n'en restent pas moins une parfaite illustration de cette ambition. Ordinairement destiné à l'ornement, le fer forgé adopte bien souvent des motifs floraux ou végétaux issus de la nature. Par ces actions, les ferronniers supplantent les divinités métallurgistes et parviennent à leur tour à modeler des fragments d'univers, aussi infimes soient-ils. Transposée dans le champ des arts plastiques, cette tentation de démesure qui frôle dangereusement l'*hubris* antique nous offre des œuvres riches en imaginaires matériels et, par extension, en thématiques intermatérielles. C'est par exemple le cas de la sculpture *Métalepse* (voir illustration page suivante), réalisée par l'artiste français Olivier Sévère en 2012. Constitué d'un assemblage géométrique de plaques de marbre posé sur des branches d'arbres réalisées en fer forgé, ce travail artistique mélange formes, textures et matières. Ce choix métissé permet d'instaurer un échange intermatériel instinctivement basé sur le concept de coprésence, qui n'est pas sans rappeler celui qu'affectionne Bernard Pagès. Malgré les nombreuses disparités qui l'habitent, deux constantes subsistent dans l'œuvre : la couleur noire et le rapport aux éléments naturels. La coloration générale, tout d'abord, est guidée par le choix de la roche utilisée. D'un noir profond et réfléchissant, lacéré de fines bandes blanches, le marbre Marquina dialogue avec l'ébène métallique qu'il surplombe. Cette position dominante est accentuée par les lignes fortes et les angles marqués qu'il adopte, en comparaison du fer forgé qui, lui, est irrégulier, courbe et fuyant. *Métalepse* se joue de nos habitudes vis-à-vis des matériaux : alors que c'est communément à la roche que revient le rôle du grossier, du sauvage et de l'imperfection naturelle, elle est ici parfaitement travaillée. A l'inverse, cette organisation fait défaut au métal qui, pourtant, a coutume d'être absolument régulier et calibré une fois façonné par le forgeron. Cette trahison se retrouve jusque dans le titre de l'œuvre, qui évoque une figure de style de la langue française consistant à substituer à la cause de quelque chose sa conséquence.

---

<sup>198</sup> Au sujet de la distinction entre « création artistique » et « création artisanale ». La création artistique a historiquement pour vocation de conceptualiser et de produire des œuvres plastiques uniques (bien que cette unicité soit aujourd'hui mise à mal par l'art contemporain et les œuvres usinées) à la recherche d'expérimentations, d'émotions, de sentiments ou encore de simple contemplation. A l'inverse, la création artisanale a pour vocation de produire des objets à portée utilitaire qui influent sur le quotidien des personnes. L'aspect formel de ces créations artisanales (aujourd'hui généralement appelé le « design des objets »), bien qu'avant tout fonctionnel, est aussi bien souvent tourné vers l'ornement et la décoration. Il est important de noter que ces deux aspects de la création ont comme point commun la *tekhnè* (du grec *τέχνη* : la production, la fabrication) qu'ils appliquent l'un comme l'autre à la matière.

Illustration non disponible

**Olivier Sévère, *Métalepse*, 2012**  
Marbre Marquina et fer forgé, 380 x 270 x 80 cm.

L'étude intermatérielle s'abreuve largement de cette sensation de mensonge émanant de l'œuvre. C'est d'ailleurs elle qui provoque tout l'intérêt de la coprésence : la roche et le métal ne sont pas simplement superposés de façon physique, mais aussi de façon sémantique. Le marbre domine le fer forgé par toutes ses qualités matérielles. Il est plus propre, plus lisse et plus lumineux. Malgré son noir intense, il reflète les alentours et s'en imprègne pour gagner en puissance. A l'inverse, rien n'est fait pour mettre le métal en exergue. Il ne possède pas sa brillance naturelle, sa géométrie est biaisée et sa forme même ne rappelle en rien celle que nous lui connaissons, même dans les œuvres de ferronnerie classique. La roche écrase littéralement le fer. Concernant cette forme, elle offre néanmoins un aspect crucial qu'il nous reste à traiter : son modelé en branches d'arbre dans un style parfaitement réaliste. Sous cet angle de vue, *Métalepse* n'est plus à analyser en tant que strict élément sensible, comme c'était le cas jusqu'à présent, mais comme un support inscriptif. Le matériau adopte un aspect bien déterminé qui ajoute un second discours à celui déjà produit par son essence. Ce n'est en effet plus une simple barre métallique qui est étudiée, mais bien un rameau de fer. De ce constat surgit, dans nos esprits, une puissante évocation mythologique. Au travers de cette branche en métal, c'est tout un ensemble de récits et de légendes qui s'ajoute à l'analyse de *Métalepse*. Ainsi, elle évoque désormais le prodige ultime du forgeron, son chef d'œuvre le plus désiré : se supplanter aux forces cosmogoniques (ou aux puissances des divinités des forges, selon les croyances) et parvenir à donner la vie à partir d'une matière naturelle brute. A ce sujet, il est intéressant de noter que l'usage du motif des branchages métalliques comme illustration de cette aspiration à la toute-puissance divine n'est pas un cas isolé dans le monde des artistes métallurgistes. Avec son œuvre *Arboreal passage* (voir illustration page suivante), réalisée en 2012 à proximité d'Austin, au Texas, le sculpteur et forgeron américain Colin McIntyre s'inscrit dans la même lignée que son confrère français. Bien qu'il ait préféré l'acier au fer pour la réalisation de la partie principale de sa sculpture, cette dernière possède de nombreuses similarités avec celle d'Olivier Sévère. Tout d'abord, elle adopte elle aussi un style parfaitement réaliste. Par la présence de racines qui plongent vers le sol et de feuilles qui s'élèvent vers le ciel, *Arboreal passage* pousse d'ailleurs encore plus loin la représentation de la nature en cherchant à en reprendre les codes et l'organisation des formes (en bas les racines, au milieu le tronc, les branches puis, en haut, le feuillage). La teinte rouillée de l'œuvre accentue cette sensation, rapprochant le métal utilisé de la coloration d'un arbre véritable. Dans un second temps, l'importance attachée aux matérialités telluriennes se vérifie dans l'une comme l'autre des deux sculptures. Dans la création de Colin McIntyre, le marbre est remplacé par des roches calcaires ainsi que par du béton.

Illustration non disponible

**Colin McIntyre**, *Arboreal passage*, 2012,  
Acier forgé, cuivre, bronze, chêne, calcaire et béton, 450 x 450 x 450 cm.  
(dimensions approximatives).

De plus, les formes minérales ne se situent plus en position de force vis-à-vis du métal. Les racines en acier semblent en effet s'enfoncer en elles comme dans de la terre, sans rencontrer la moindre résistance. Cette différence de hiérarchie entre les matières permet au fer de s'affranchir du joug des puissances chtoniennes dont il est issu pour finalement gagner en force et en autonomie. Libéré, l'acier se alors charge d'une essence naturelle et d'un souffle de vie nouveau. En se rapprochant ainsi du grand œuvre des divinités métallurgistes antiques, Oliver Sévère et Colin McIntyre s'imposent l'un comme l'autre comme les incarnations terrestres d'Ilmarinen, lorsque, pour les hommes, « il forgea l'art avec du fer<sup>199</sup> ».

L'image de l'univers mythique sculpté dans le métal ne se vérifie pas dans toutes les mythologies, bien qu'il soit courant que les matières métalliques y jouent un rôle important. Faute de mettre en avant une nature forgée, les légendes retranscrites dans la « Völuspa » scandinave présentent un panthéon forger qui fait son apparition dans l'instant suivant la création du monde. Cette vision se retrouve dans l'ouvrage *Yggdrasill, la religion des anciens scandinaves* de Régis Boyer. « Le monde étant en place et l'élément chronologique venant d'apparaître enfin, nous pouvons maintenant aborder l'étude de l'histoire mythique à proprement parler. [...]. La "Völuspa" en ses strophes 7 et 8 :

*"Les Ases s'assemblèrent  
Dans Idavöllr,  
Tertres et temples,  
Ils y érigèrent ;  
Forge placèrent,  
Joyaux forgèrent,  
Tenailles façonnèrent,  
Et firent les outils."<sup>200</sup> »*

Evoluant dans un paradis perdu qui rappelle le jardin d'Eden biblique, les premières divinités nordiques avaient tout à créer. C'est donc tout naturellement que ces dernières s'attelèrent à cette tâche héroïque en installant des forges et en modelant des outils, dispositifs indispensables à toute civilisation désireuse de prendre son essor. Cette scène primitive constitue ce que Régis Boyer appelle « un âge d'or<sup>201</sup> », une période bénie qui précède bien évidemment un élément perturbateur à l'échelle cosmique, « le fait responsable de la tragédie du monde<sup>202</sup> » selon

---

<sup>199</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.647.

<sup>200</sup> Régis Boyer, *Yggdrasill, la religion des anciens scandinaves*, *Op.cit.*, p.197.

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.198.



l'auteur : la guerre entre les Ases et les Vanes. En guise d'anecdote, il est intéressant de préciser que la cause principale de ce conflit serait la magicienne Gullveig dont le nom peut se traduire par « Ivresse de l'or<sup>203</sup> ». Une fois encore, c'est aux métaux et à leurs attributs, ici la valeur et la rareté, que revient l'initiative des bouleversements majeurs de l'Histoire.

D'une manière plus générale, la puissance mystique des métallurgistes est assise par le fait que tout ce qui doit être présenté comme grandiose ou transcendante dans les mythes fondateurs est en métal, ou tout du moins « métallisé », comparé à du métal. La nature dépeinte dans *l'Iliade* et *L'Odyssée* en est un bon exemple. Dans l'épopée d'Homère, il est en effet régulièrement question de « fleuve profond aux tourbillons d'argent<sup>204</sup> », de « firmament de bronze<sup>205</sup> » ou encore de « ciel de fer<sup>206</sup> », entre autres extraits. Cette analogie, que l'on retrouve aussi dans les Eddas ou dans *Le Kalevala*, a pour objectif premier d'accentuer la beauté et l'aspect majestueux de l'univers présenté. Il rajoute une charge onirique aux espaces contés et les rapproche de la notion philosophique du sublime qui, selon la définition d'Edmund Burke exposée dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, constitue ce qui « peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir<sup>207</sup> ». Le métal est ici employé à cette fin précise : pénétrer dans l'imagination du lecteur, l'écraser sous le poids de sa splendeur et le faire voyager dans des territoires absolument fictifs. Il n'est ainsi plus question d'une banale rivière mais bien d'une puissance naturelle supérieure, résolument plus somptueuse que ce qu'il nous est donné de voir au quotidien. La beauté de la nature est accrue par les imaginaires liés aux métaux de la même manière qu'une œuvre d'art gagne en intérêt dès lors qu'elle est étudiée en tant que support inscriptif. Cette mise en relation d'un corps et de sa matérialité est encore plus pertinente avec l'exemple de la voute céleste, elle aussi évoquée par Edmund Burke :

« La magnificence est également féconde en idées sublimes. Une grande profusion de choses splendides ou précieuses par elles-mêmes, est magnifique. Un ciel parsemé d'étoiles, quoiqu'il frappe souvent notre vue, fait toujours sur notre âme une grande impression.<sup>208</sup> »

Déjà sublime en essence, le ciel décrit par le philosophe ne peut que gagner en puissance onirique si celui-ci est imaginé en fer ou en bronze. L'ensemble des imaginaires mythiques

---

<sup>203</sup> Georges Dumézil, *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, Paris, éd. Galimard, 1987, p.16.

<sup>204</sup> Homère, *L'Iliade*, *Op.cit.*, p.347.

<sup>205</sup> *Ibid*, p.41.

<sup>206</sup> Homère, *L'Odyssée*, *Op.cit.*, p.221.

<sup>207</sup> Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. E. Lagetie de Lavaïsse, Paris, éd. Librairie Philosophique J. Vrin, 1973, p.69.

<sup>208</sup> *Ibid*, p.140.

inscrits dans le creuset de pensée de la métallurgie y sont insufflés, au même titre que les rêveries liées aux propriétés intrinsèques des métaux. Le firmament devient une entité luisante, aux couleurs surnaturelles et à la plasticité infinie, dans laquelle l'une de ses étoiles pourrait bien être « l'Olympe, la maison de Zeus pavée de bronze<sup>209</sup> ». Notons, en prenant un peu de recul, qu'ainsi employés, les outils d'analyse offerts par le concept d'intermatérialité se révèlent être applicables à d'autres champs disciplinaires que celui des arts plastiques, comme ici la littérature, et gagnent par là même en ampleur et en intérêt.

Mais les matériaux métalliques ne sont pas toujours aussi poétiques et chargées de valeurs positives. Les nombreuses dualités qui les habitent en font souvent des matières associées à des espaces bien moins propices aux utopies et aux fantasmes, comme par exemple le hall du Tartare de la mythologie grecque, situé « au plus profond de l'abîme souterrain, là où sont les portes de fer et un seuil de bronze aussi bas au-dessous de l'Hadès que le ciel est loin de la terre<sup>210</sup> », ou encore l'antré du dragon Fafnir des légendes scandinaves, pour lequel « les portails étaient de fer ainsi que leurs montants ; de fer étaient aussi toutes les poutres de la demeure, qui était souterraine<sup>211</sup> ». Les métaux renouent ici avec leurs origines chthoniennes et resserrent dans le même temps leurs liens avec le sublime philosophique. En effet, cette notion englobe aussi « tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger, c'est-à-dire tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles<sup>212</sup> ». L'obscurité, le vaste ou encore l'infini sont autant d'exemples traités par Edmund Burke dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Au travers de cette seconde acception du sublime, c'est tout le dualisme propre au métal qui resurgit. Cette coexistence notionnelle au sein de la matière, qu'il nous serait possible de résumer de façon manichéenne en « bon métal / mauvais métal », rapproche fortement les deux concepts. Bien qu'habituellement tourné vers l'examen des sentiments provoqués par la nature, tout semble indiquer que le sublime peut aussi être envisagé comme un nouvel outil d'étude d'une œuvre d'art métallique. Ce postulat se retrouve d'ailleurs renforcé par le philosophe plus loin dans son ouvrage, lorsqu'il compare les caractéristiques du beau aux caractéristiques du sublime :

« Les objets sublimes sont grands dans leurs dimensions, les beaux objets sont comparativement petits. La beauté est unie et polie, le sublime rude et négligé. La beauté

---

<sup>209</sup> Homère, *L'Iliade*, *Op.cit.*, p.359.

<sup>210</sup> Homère, *L'Iliade*, *Op.cit.*, p.135.

<sup>211</sup> Régis Boyer, « Les dits de Fafnir », dans : Régis Boyer, *L'Edda poétique*, *Op.cit.*, p.302.

<sup>212</sup> Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *Op.cit.*, p.69.

*fuit la ligne droite [...], le sublime en plusieurs cas s'attache à la ligne droite, et quand il en sort c'est par des saillies fortes et prononcées. [...] Enfin la légèreté et la délicatesse s'unissent à la beauté, tandis que le sublime demande la solidité et les masses mêmes.*<sup>213</sup> »

En confrontant les différents traits du sublime tels qu'énoncés par Edmund Burke avec ceux du domaine de l'art, et plus spécifiquement avec ceux de la sculpture en métal, les possibles relations sont flagrantes. Les œuvres métalliques sont effectivement bien souvent imposantes, brutes, faites de lignes et de masses. C'est d'ailleurs par le biais de ces caractéristiques qu'elles offrent au spectateur les deux visions de la matière que nous lui connaissons : une positive, où le métal fait corps avec les imaginaires de création démiurgique et de matériau fondateur, et une négative, où il s'impose comme le reflet des chimères de guerre et de destruction qui lui sont aussi associées. Par leurs lignes tranchantes et leurs angles acérés, certaines sculptures métalliques inquiètent autant qu'elles attirent. Par leur gigantisme, d'autres impressionnent autant qu'elles fascinent. Que ce soit sur le plan technique, sémantique ou onirique, les métaux se prêtent parfaitement à provoquer un sentiment de sublime. Ils dotent les objets qui leurs sont associés d'une influence sur l'Homme qu'aucun autre matériau naturel ne semble pouvoir égaler, et c'est un dynamisme que les artistes métallurgistes modernes n'ont pas manqué de s'accaparer.

#### *b) A la rencontre d'un Vulcain moderne*

En dépossédant la nature de ses privilèges de création, le forgeron s'octroie un nouveau rôle. Son ascendance divine et sa connaissance des clefs nécessaires pour plier l'univers à sa volonté font de lui un artisan privilégié du sublime. Les créations artistiques des forgers contemporains, fort de ce bagage ancestral, sont traversées par d'innombrables rêveries de puissance, de force et d'immortalité. Elles réveillent chez le regardeur des fictions infinies, *a priori* inconscientes, et imposent une forme de déférence chez ce dernier vis-à-vis de l'œuvre. Bien que cette considération silencieuse ne s'effectue pas à la même échelle selon les œuvres, certains créateurs en ont conscience et en jouent ouvertement. C'est notamment le cas du plasticien français Yves Guérin, en activité depuis près de trois décennies dans les monts du Massif Central. En phase avec les puissances qui émanent des matières métalliques autant que des matières minérales, cet artiste possède tous les attributs d'une divinité forgeronne. Lucide quant à son héritage mythologique, il travaille le métal comme le ferait Héphaïstos, en jouant

---

<sup>213</sup> *Ibid*, pp.224-225.

d'un savant mélange de détermination technique et de poésie matérielle. Cette virilité démiurgique se retrouve jusque dans les quelques écrits dont il est l'auteur, comme par exemple dans cet extrait du texte intitulé « Eclaircie » :

« Là, au travail, le marteau initie l'ouvrier à la légèreté du geste. La danse du forgeron, de l'artiste, est offrande à la force, au tonnerre incandescent de la chute des masses. Chaque offrande est transformée en fleur de feu. Le choc, l'impact avec son dessin de bruit circulaire, ouvre au cœur du fer martelé, dans l'espace ondoyé, la clairière instantanée du silence.<sup>214</sup> »

Artiste prolifique, Yves Guérin offre régulièrement au public de nouvelles créations monumentales. L'installation *Danse macabre* (voir illustrations page suivante), dressée sur le plateau de Gergovie en 2006, est constituée de treize sculptures de grandes tailles, indépendantes mais alignées ; cette procession de figures métalliques difformes tranche avec le paysage plat dans lequel elle est exposée. Comme à son habitude, le sculpteur utilise un média unique pour réaliser ses œuvres : le rail de chemin de fer. Matériau emblématique de l'époque industrielle, ce dernier évoque chez Yves Guérin « une symbolique associée au déplacement – un nombre incalculable de personnes ont voyagé sur ces rails – et peut-être même une idée de liberté<sup>215</sup> », selon le communiqué de l'exposition *De fer et Dore* pour laquelle est exposée la *Danse macabre*. Ici, cette symbolique fait écho au titre même de l'installation qui évoque elle aussi le mouvement et la déambulation. Malgré le poids perceptible de ces créations forgées, qui dépassent bien souvent les deux ou trois tonnes, le métal se fait léger, presque aérien. Par la magie de la flamme, les éléments métalliques se transforment en de multiples « bandeaux flottant dans l'air<sup>216</sup> » lâchés dans la nature. Aidée par l'organisation spatiale des barres métalliques, cette sensation est avant tout le fruit du travail appliqué par l'artiste sur le métal. L'élément sensible que constitue le rail de chemin de fer est bien souvent méconnaissable dans les créations d'Yves Guérin. Par différents procédés mécaniques, l'artiste lui applique trois principales transformations : l'écrasement, l'écartement et l'étirement.

---

<sup>214</sup> Yves Guérin, « Eclaircie ». Disponible sur :

<http://www.guerinyves.com/pages/mes-pages/texte-yves-guerin/eclaircie.html> (dernière consultation le 07/11/16).

<sup>215</sup> Communiqué, « De fer et Dore : Les calligraphies monumentales de Yves Guérin », Juillet 2013, *Beaux-Arts Magazine*, n°349, pp.154-157, p.155.

<sup>216</sup> *Ibid.*

Illustration non disponible

**Yves Guérin**, *Danse Macabre* (fragments), 2006  
Acier, installation de treize sculptures, dimensions variables.

« Chaque sculpture comporte des variations de ces trois genres conjugués<sup>217</sup> » écrit Dominique Dalemont dans la partie de son ouvrage *Les sculpteurs du métal* consacrée au sculpteur corrézien. L'écrasement du métal l'aplatit et l'affine, lui faisant perdre sa masse au profit d'une forme presque végétale. L'écartement des barres divise la matière et la propulse dans diverses directions, comme si celle-ci possédait soudainement des membres humanoïdes. Enfin, l'étirement permet à l'acier de s'effiler, de s'épointer, et d'ainsi se rapprocher toujours plus de l'éther vers lequel sa structure érectile l'attire. Adroitement associés, ces gestes procurent à l'acier une matérialité nouvelle à l'opposé de celle que nous lui connaissons habituellement. Il s'élève dans les airs avec une aisance que l'intelligence technique sait impossible mais que l'imagination rend crédible. La chorégraphie immobile et silencieuse associée à la *Danse macabre* devient alors vraisemblable.

Les fictions qui se développent autour des installations d'Yves Guérin ne sont que très rarement abandonnées à la libre interprétation de chacun. A l'exception des rêveries associées à la matière même, la compréhension de l'aspect formel des œuvres est toujours guidée par un titre choisi par l'artiste. Le communiqué publié dans *Beaux-Arts Magazine* relève bien cette spécificité :

« Les titres des sculptures introduisent une dimension narrative, faisant basculer ces grandes abstractions du côté de la figuration et de l'histoire de l'art : *Pietà, Adam et Eve, Assomption, Crucifixion, Déposition, Jérusalem céleste, Moïse, Montée au Golgotha...* Ces références à l'iconique biblique font écho au cheminement spirituel d'Yves Guérin, tout en offrant une nouvelle lecture des grandes formes découpées.<sup>218</sup> »

Le principal intérêt qui surgit de ce constat est le retour à la mythologie que nous propose instinctivement le sculpteur. Bien qu'il s'agisse là de récits légendaires issus de la Bible, ce rapprochement entre les matières métalliques et les imaginaires mythiques vient une fois de plus célébrer cette union hiératique. Dans son trio de sculptures regroupées sous le titre de *La Divine Comédie* (voir illustrations pages suivantes), Yves Guérin illustre tout à fait ces propos. Installées en 2016 dans les paysages avoisinant le village fortifié de Montpeyroux, dans le Puy-de-Dôme, les trois œuvres respectivement intitulées *L'Enfer*, *Le Purgatoire* et *Le Paradis* prennent place en pleine nature. Mesurant entre 6 et 10 mètres, ces dernières adoptent des formes respectives bien spécifiques : *L'Enfer* est circulaire, *Le Purgatoire* est linéaire avec une pointe orientée vers le ciel et *Le Paradis* est rectangulaire.

---

<sup>217</sup> Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, *Op.cit.*, p.131.

<sup>218</sup> Communiqué, « De fer et Dore : Les calligraphies monumentales de Yves Guérin », *Op.cit.*, p.156.

Illustration non disponible

**Yves Guérin**, *La Divine Comédie*, 2016  
Acier, installation de trois sculptures (dimensions variables)  
*Ci-dessus : L'Enfer* (600 cm. de hauteur environ)

Illustrations non disponibles

**Yves Guérin**, *La Divine Comédie*, 2016

Acier, installation de trois sculptures (dimensions variables)

*Ci-dessus, à gauche : Le Purgatoire (900 cm. de hauteur environ)*

*Ci-dessus, à droite : Le Paradis (1000 cm. de hauteur environ)*



L'acier des rails qui les constitue est travaillé selon les principes techniques habituels qui régissent les œuvres d'Yves Guérin. Du point de vue sémantique, cette installation fait bien entendu référence au chef d'œuvre littéraire de l'auteur italien Dante Alighieri *La Divine Comédie*. Ce poème, daté du XIVe siècle, se divise en trois parties : *Inferno* (Enfer), *Purgatorio* (Purgatoire) et *Paradiso* (Paradis). Chacune des sculptures est ainsi à considérer comme un hommage à l'une des sections de cet ouvrage. Prises dans leur ensemble, ces œuvres plastiques invitent le regardeur à s'interroger sur le lien qui s'établit entre la thématique proposée par l'artiste et le matériau employé : en quoi le métal est-il particulièrement propice à l'évocation de ces trois concepts bibliques connus de tous ? Cette réflexion est d'autant plus légitime qu'Yves Guérin n'est pas le premier à proposer ce rapprochement entre le thème dantesque et la matière métallique. En effet, plus d'un siècle avant lui, Auguste Rodin concevait déjà *La porte de l'Enfer* (voir illustration page suivante), la sculpture la plus ambitieuse de sa carrière qui ne verra finalement le jour qu'après sa mort.

Pour répondre à cette question, il convient de se rappeler les différents attributs psychologiques associés au forgeron et au métal qui siègent dans le creuset de pensées intermatériel. Inconsciemment, tout d'abord, le travail du plasticien métallurgiste est souvent perçu comme quelque chose qui dépasse l'être humain. En transgressant les règles naturelles connues, le forgeron assoit historiquement son autorité sur les choses matérielles et impose son ascendance divine. Grâce à cette souveraineté, il devient le bâtisseur privilégié des questions d'ordre transcendantales. Partant de ce constat, qui mieux que celui qui est « autorisé à violer les entrailles de la terre<sup>219</sup> » et qui « côtoie les puissances infernales<sup>220</sup> », selon les propos de Jean-Noël Robert dans son article *Rome : Le forgeron, le bouc et les prêtres-danseurs*, pourrait illustrer l'Enfer ? Dans un second temps, et il s'agit là d'une réflexion plus consciente, le métal lui-même, en essence, se prête au final bien à cet exercice. D'origine célestes autant que terrestres, les matières métalliques possèdent des origines qui, elles aussi, excèdent celles de l'être humain. Elles existaient sur Terre avant lui et s'y trouveront certainement toujours après son déclin. De plus, c'est à ces dernières que l'humanité doit la grande majorité de ses progrès techniques au fil des siècles. Le rail de chemin de fer employé par Yves Guérin en est un bon exemple.

---

<sup>219</sup> Jean-Noël Robert, « Rome : Le forgeron, le bouc et les prêtres-danseurs », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, *Op.cit.*, p.33.

<sup>220</sup> *Ibid.*

Illustration non disponible

**Auguste Rodin**, *La porte de l'Enfer*, 1917 (première fonte par Léonce Bénédite)  
Bronze, 635 x 400 x 85 cm.

Ainsi perçue, l'utilisation des métaux, « la richesse par excellence et le signe de la valeur des choses<sup>221</sup> » selon Pline, n'est-elle pas appropriée à la représentation du Paradis ? Le rapport qui s'instaure progressivement entre la matière et la thématique n'est pas sans rappeler l'axe d'étude intermatériel basé sur le concept de support inscriptif. Dans la *Divine Comédie* sculpturale, la forme s'abreuve du fond et le fond s'abreuve de la forme. Grâce à l'acier et aux nombreuses rêveries qui lui sont associées, l'œuvre de Dante se matérialise de la façon la plus efficace qui soit. Réciproquement, cette œuvre offre au forgeron la possibilité de se confronter à des thématiques qui lui permettent de renouer avec ses origines légendaires. Faute de s'inscrire dans la généalogie des métallurgistes gréco-romains ou scandinaves, Yves Guérin recouvre une filiation finalement bien plus proche de ses racines, celle du forgeron mythique des récits bibliques : Jésus-Christ en personne.

*« Jésus-Christ entre, prend Saint Joseph et le met dans la forge jusqu'à ce qu'il prenne la couleur du feu ; il le place donc avec les tenailles sur l'enclume et le martèle comme on fait avec le fer jusqu'à le transformer en un jeune homme vigoureux. »<sup>222</sup>*

### c) Enflammer les traditions

Figure caractéristique du forgeron contemporain, Yves Guérin multiplie les passerelles entre sa pratique artistique et cette descendance fabuleuse à laquelle il est rattaché. Le travail technique du métal qu'il développe le rapproche spontanément de deux éléments naturels : la terre et l'air. Façonneur des fruits telluriens, il les modèle pour que ceux-ci puissent atteindre l'azur qui nous surplombe. « La sculpture d'Yves Guérin s'élance en hauteur et se déploie dans l'espace, tendue entre ciel et terre<sup>223</sup> » écrit à ce sujet Dominique Dalemont. Cette affection pour les produits terrestres trouve une autre validation dans *Les sculpteurs du métal*, lorsque l'auteur évoque les premiers tâtonnements artistiques du métallurgiste :

*« A ses débuts, il associe le fer et la pierre. Il enferme dans des cages en acier des blocs de granit ou de quartz blanc, à qui il promet ainsi de les attendre longtemps... Il travaille sur l'érosion, mettant en œuvre des mouvements lents [...], tellement lents que le résultat obtenu par le frottement d'une pierre contre l'autre met des années avant d'être perceptible. »<sup>224</sup>*

L'attraction de l'aérien et du céleste qui habite l'artiste va de pair avec cette estime des produits de la terre. Elles se nourrissent l'une de l'autre et se renforcent mutuellement. Fort de ses talents

---

<sup>221</sup> Pline, *Histoire Naturelle - tome second, Op.cit.*, p.399.

<sup>222</sup> Salvatore d'Onofrio, « La flamme d'orgueil », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique, Op.cit.*, p.102.

<sup>223</sup> Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes, Op.cit.*, p.130.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p.129.

de maître de forge, Yves Guérin offre au regardeur une pratique artistique virile et musculeuse qui lui permet d'ériger de véritables monuments à la gloire d'une tradition métallurgique millénaire et puissamment masculine<sup>225</sup>.

L'évolution des mœurs de notre société permet aujourd'hui de renverser cette mainmise de l'homme sur les créations forgées. A l'époque contemporaine, les rêveries de l'art métallique ne sont plus l'apanage de la masculinité. Afin de contrebalancer avec les coutumes ancestrales, certaines forgeronnes modernes ont fait le pari de se rattacher aux deux éléments naturels délaissés par leurs prédécesseurs. Ce choix n'est pas sans rappeler la phrase de Gaston Bachelard exprimée dans *La terre et les rêveries de la volonté* : « l'imagination de la matière travaillée à la forge peut suivre des récurrences oniriques beaucoup plus lointaines<sup>226</sup> », comprendre ici, plus lointaines que celles auxquelles nous sommes habitués par les mythes et par l'Histoire. En maniant ainsi l'eau et le feu, elles développent une pratique artistique novatrice qui explore des possibilités plastiques encore bien souvent négligées. C'est par exemple le cas de l'artiste française Machat, qui a fait de la flamme sa marque de fabrique et son principal outil de création. A la manière d'un sculpteur sur bois, elle utilise la technique de la taille directe pour travailler la matière à vif. Ce processus créatif se retrouve notamment dans l'œuvre *Elle* (voir illustration page suivante, réalisée par la plasticienne en 2004. Ici, pas de marteau ni d'enclume. C'est grâce à l'ardeur de son chalumeau que l'artiste parvient à soumettre le métal à sa volonté. A partir d'un bloc d'acier massif de plusieurs tonnes, Machat évide la forme, creuse le matériau et le façonne selon ses désirs. A l'exception du socle, aucune matière ne vient se rajouter au monolithe métallique d'origine. Dans son ouvrage, Dominique Dalemont cite et prolonge les paroles de l'artiste :

« *"Mon domaine d'expression est l'écriture de la flamme [...]. Dans la chair de l'acier, le chalumeau est mon pinceau." [...]. Elle adopte le bec du chalumeau comme l'instrument de la taille directe du métal. Sous la flamme, le matériau s'érode, l'acier finit par fondre et par couler [...]. Les vides qui en résultent vont, en dimension, de la scarification légère à la cavité profonde.*<sup>227</sup> »

Obtenu aux prix d'une interminable lutte tant physique que psychologique, le galbe final de *Elle* adopte un aspect visuel entre l'organique et le minéral permettant diverses interprétations formelles. L'acier brossé, lui, ne ment pas sur son essence.

---

<sup>225</sup> Historiquement, les métiers en rapport avec les métaux (forgeron, maréchal-ferrant, etc.) étaient réservés aux hommes. Cette tradition, à la manière d'une habitude culturelle, s'est perpétuée jusqu'à notre époque.

<sup>226</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.146.

<sup>227</sup> Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, *Op.cit.*, p.203.

Illustration non disponible

**Machat, *Elle*, 2004**  
Acier, 100 cm. de diamètre

A aucun moment Machat ne cherche à faire passer le métal pour ce qu'il n'est pas, et malgré les symboliques que peuvent suggérer la forme et le titre de la sculpture, toute sa puissance évocatrice réside dans le matériau qui l'a vue naître. Tout comme peut l'être un terrain de guerre après la bataille, *Elle* porte les stigmates des actions passées : ses lignes sont tranchantes, ses angles sont saillants et son contour est agressif. L'œuvre est un mémorial au combat de la métallurgiste face à la matière dans laquelle chaque trace de chalumeau est une cicatrice, un agglomérat de sueur, de chaleur, de patience et d'énergie brute. Un mystère subsiste cependant quant à l'origine de ce conflit. Les gestes de la plasticienne semblent indiquer qu'elle est ici à la recherche de quelque chose enfoui au plus profond de la matrice métallique. Cette fouille à corps perdu n'est pas sans rappeler la théorie de Gaston Bachelard proposée dans son ouvrage *La psychanalyse du feu*, ou celui-ci rappelait que « pour avoir l'essence du feu, il faut aller à sa source, dans sa réserve où il s'économise et se concentre, c'est-à-dire dans le minéral<sup>228</sup> ». Adeptes de la flamme, Machat semble ainsi être à la reconquête du brasier originel qui brûle au cœur de la matière, celui qui rend celle-ci vivante et à même d'accepter le combat élémentaire qui lui est imposé.

L'ambivalence du feu, à fois élément ravageur mais aussi puissamment poétique, se retrouve dans les créations plastiques des forgeronnes contemporaines. Alors que Machat adopte une approche en phase avec l'agressivité du brasier, d'autres artistes préfèrent rechercher en la flamme une source de rêveries matérielles plus douces et structurées. C'est le cas d'Emilie Prouchet-Dalla Costa, plasticienne originaire de la région toulousaine et adepte d'une pratique métallurgique plus lyrique. L'œuvre *Ra Yo* (voir illustration page suivante), datée de 2012, est une parfaite illustration de cette sensibilité du métal. Découpée au chalumeau dans des plaques d'acier Corten, cette sculpture de deux mètres de diamètre, à l'aspect et aux couleurs solaires, trône au milieu d'un lac. Bien qu'installée au cœur de l'élément aquatique, *Ra Yo* convoque la dualité entre le feu et l'eau par des biais plus subtils que ce simple choix d'exposition. Cette opposition, habituellement puissante et sans équivoque, trouve ici une stabilité au travers des imaginaires que ces deux éléments véhiculent. L'onirisme langoureux qui émane du travail appliqué au matériau métallique est le fruit de l'équilibre parfait proposé par Emilie Prouchet-Dalla Costa entre la poésie de la flamme et la rêverie de l'onde.

---

<sup>228</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, *Op.cit.*, p.128.

Illustration non disponible

**Emilie Prouchet-Dalle Costa, *Ra Yo*, 2012**  
Acier Corten, 200 x 200 x 50 cm.

Concernant cette dernière, voici ce qu'en dit Gaston Bachelard dans son ouvrage *L'eau et les rêves* :

« Je retrouve toujours la même mélancolie devant les eaux dormantes, une mélancolie très spéciale qui a la couleur d'une mare dans une forêt humide, une mélancolie sans oppression, songeuse, lente, calme.<sup>229</sup> »

La technique du chalumeau telle qu'employée par la plasticienne est plus douce que celle de Machat. Par sa gestuelle artistique qui n'a rien d'une confrontation, elle ne cherche pas à stigmatiser le matériau mais au contraire à l'embellir. Les ramifications métalliques ainsi créées se développent autour d'un noyau central de la même manière que pourraient symboliquement le faire les rayons lumineux autour d'un astre ou d'un foyer. Cette impression est d'ailleurs accentuée par la teinte orangée produite par la rouille à la surface de l'acier. La chaleur tamisée qui émane de *Ra Yo* impose un repos de la violence psychologique généralement associée au couple feu/métal et se rapproche par là même de la mélancolie évoquée par Bachelard dans *L'eau et les rêves*. Par son traitement et son installation poétique, la sculpture d'Emilie Prouchet-Dalla Costa provoque chez le regardeur une nostalgie liée à la déliquescence de la matière qui perd ici tout son coefficient de force, d'agression et de vigueur au profit d'une quiétude toute particulière. L'imagination matérielle du métal s'apaise et nous permet d'admirer son substrat profond : travaillée par le feu et issue de la terre, exposée entre l'eau et les cieux, la matière métallique est avant tout un fragment d'univers.

### 3. A l'aube de la modernité

Depuis les premiers tâtonnements de l'humanité concernant le travail des métaux, nous avons vu que la figure traditionnelle du forgeron n'a que très peu évolué. Indispensable à l'essor des civilisations et tutélaire dans de nombreuses sociétés, ce descendant des divinités métallurgistes a traversé sans encombre les différentes ères de notre monde. Dernier représentant d'une époque plus mythique que réellement historique, il s'est illustré au fil des siècles par des actions et des récits qui nous parviennent encore aujourd'hui. Gaston Bachelard se charge de nous retracer un de ces exemples en nous interpellant de la façon suivante : « Faut-il rappeler qu'au moyen-âge, la forge tient vivant tout le passé de la mine et de la métallurgie, que le forgeron a la gloire de faire du fer avec des pierres ?<sup>230</sup> ». En plus d'être le détenteur de connaissances ancestrales, il est aussi le vecteur des fictions liées aux métaux. C'est lui qui a

---

<sup>229</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *Op.cit.*, p.14.

<sup>230</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.143.



permis la survivance du fameux creuset d'imaginaires métallurgiques tel que nous le connaissons et tel que nous l'employons, consciemment ou inconsciemment, à notre époque contemporaine. Mircea Eliade nous rappelle qu'en effet « le forgeron est le principal agent de diffusion des mythologies, des rites et des mystères métallurgiques<sup>231</sup> ». C'est donc bien à cette figure atemporelle que les artistes modernes du métal, et plus spécifiquement ceux issus de la tradition de la forge, doivent leur filiation mythique, leurs techniques et leur compréhension des puissances élémentaires qu'ils manient encore à la façon d'un demiurge légendaire.

#### a) *La révolution du métal*

A partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, la pérennité du forgeron immémorial va subir une succession de tribulations qui vont progressivement le mener à son extinction, ou plus précisément à sa disparition du devant de la scène des arts métalliques. A cette période, les pratiques métallurgiques subissent d'importants bouleversements. Ces derniers sont le résultat de l'entrée progressive des pays européens dans une nouvelle ère : celle de la révolution industrielle. Dans son projet d'encyclopédie historique, Bernard Brossollet s'arrête à plusieurs reprises sur cette époque charnière du récit de l'humanité. Le chapitre « Les débuts de la révolution industrielle », extrait de l'ouvrage *L'éveil des nationalités, de 1812 à 1856*, expose les faits suivants :

*« Au XVIIIe siècle, l'Angleterre est entrée dans l'ère industrielle. Sa richesse minière lui a permis de développer, la première, l'innovation technique majeure de ce siècle, la machine à vapeur. Les gisements de charbon étaient proches des mines de fer, la production artificielle d'énergie, conjuguée avec le développement de la métallurgie, permet de donner naissance à l'Angleterre industrielle [...].<sup>232</sup> »*

De son côté, la France suivra le mouvement de cette grande période d'industrialisation dès le premier quart du XIXe siècle, peu avant le second Empire. La machine à vapeur, ainsi que son amélioration en machine à vapeur à double effet « mise au point en 1783 par James Watt<sup>233</sup> », permet en quelques décennies un essor des techniques du métal sans précédent dans toutes les grandes nations de l'Europe de l'ouest. Ces transformations impactent l'ensemble des domaines, qu'ils soient technologiques ou scientifiques. De façon plus ou moins directe,

---

<sup>231</sup> Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, *Op.cit.*, p.19.

<sup>232</sup> Bernard Brossollet, *L'Histoire du Monde : L'éveil des nationalités, de 1812 à 1856*, Paris, éd. Larousse, 1996, p.18.

<sup>233</sup> Bernard Brossollet, *L'Histoire du Monde : Le temps de révolution, de 1774 à 1812*, Paris, éd. Larousse, 1996, p.148.

« toutes les découvertes du XIXe siècle vont être mises à profit par la métallurgie<sup>234</sup> » nous explique Adrienne R. Weill dans son article de l'*Encyclopaedia Universalis*. L'architecture est l'un des exemples les plus évocateurs de ces modifications profondes des sociétés, comme le note Dominique Dalemont : « Durant tout le XIXe siècle se construisent des charpentes métalliques en fonte dans le bâtiment, fonte remplacée par le fer en 1850 et par l'acier en 1890<sup>235</sup> ». L'utilisation massive de l'acier dans notre entourage quotidien va provoquer d'importants bouleversements et une intense transformation de notre mode de vie. L'ouvrage *Flesh to metal* écrit par Rolf Hellebust analyse ces mutations au travers de la littérature et de l'idéologie soviétique. Dans son introduction, l'auteur exprime une pensée symptomatique de ces changements issus de la révolution industrielle qui nous affectent encore plus d'un siècle après :

*« Look around: any metal you see is probably iron. To be precise, the pure element is rare in manufacturing. It is the carbon alloy steel that makes modern civilization. Iron and steel are, of course, the real heroes [...]»<sup>236</sup> »*

La prédominance du fer et de l'acier dans l'environnement du XIXe siècle se répercute de façon significative sur les mœurs des sociétés de l'époque. En plus de s'imposer dans le quotidien de chacun, ces matériaux inspirent aux imaginaires des métaux une évolution en profondeur qui se ressent toujours aujourd'hui. Le rôle de matériau fondateur qu'ils jouaient habituellement grâce à leur passé historique est à ce moment-là d'une brûlante actualité. Omniprésent, celui-ci devient le symbole de l'ère industrielle et partie intégrante de l'esthétique visuelle de ce nouvel âge du fer. Ici encore, l'exemple de l'architecture est tout indiqué pour illustrer ces propos. Les constructions de cette époque sont si révélatrices des usages modernes de la métallurgie et des passions qu'elle nourrit que ces dernières se mettent soudainement à intéresser toutes les formes d'art, de la peinture à la poésie en passant par la littérature. Le fer, puis l'acier quelques décennies plus tard, redevient le matériau poétique par excellence, celui qui porte sur ses épaules les songes d'un passé mythique et qui promet aux rêveurs un futur rayonnant et séduisant. « Les images poétiques ont, elles aussi, une matière<sup>237</sup> », écrit justement à ce sujet Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves*. Cet intérêt touche notamment, pour en citer quelques exemples majeurs, Charles Baudelaire, qui brosse un portrait de la capitale française du XIXe

---

<sup>234</sup> Adrienne R. Weill, « Métallurgie », *Op.cit.*, p.9.

<sup>235</sup> Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, *Op.cit.*, p.23.

<sup>236</sup> Rolf Hellebust, *Flesh to Metal*, New York, éd. Cornell University Press, 2003, p.12.

*Traduction personnelle : Regardez autour de vous : tout le métal que vous voyez est probablement du fer. Pour être précis, l'élément pur est assez rare dans les fabrications usinées. C'est son alliage avec le charbon, l'acier, qui est à l'origine de la civilisation moderne. Le fer et l'acier en sont bien évidemment les vrais héros. »*

<sup>237</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *Op.cit.*, p.9.

siècle dans ses « Tableaux parisiens<sup>238</sup> », les peintres Claude Monet et Gustave Caillebotte, avec leurs œuvres respectives *La gare Saint-Lazare*<sup>239</sup> et *Le pont de l'Europe*<sup>240</sup>, ou encore Emile Zola qui, dans son ouvrage *Au bonheur des Dames*, présente l'architecture des nouveaux grands magasins avec ferveur et onirisme :

« Puis, arrivée à la grande galerie, elle leva les yeux. [...] Les escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies, multipliaient les paliers ; les ponts de fer, jetés sur le vide, filaient droit, très haut ; et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, la réalisation moderne d'un palais du rêve [...] Du reste, le fer régnait partout [...]. A mesure que la charpente métallique montait, les chapiteaux des colonnes devenaient plus riches, les rivets formaient fleurons [...] tandis que les escaliers, aux rampes de velours rouge, étaient garnis d'une bande de fer découpé et poli, luisant comme l'acier d'une armure.<sup>241</sup> »

Dans cet extrait, l'auteur présente les éléments récurrents et les caractéristiques nouvelles des matériaux issus de la sidérurgie industrielle : le fer se courbe, se perce, s'allège et gagne ainsi en légèreté. Concernant l'architecture métallique toujours, il est important de rappeler que l'emblème de la France dans le monde entier, encore aujourd'hui, est lui aussi issu de cette époque industrielle et du culte métallique qui y régnait. Il s'agit bien évidemment de la Tour Eiffel, bâtie entre autres par Gustave Eiffel pour l'Exposition Universelle de Paris en 1889. D'une hauteur initiale de 312 mètres, la Tour Eiffel est restée pendant plusieurs décennies la construction humaine la plus élevée au monde, symbole de l'hégémonie de l'Europe occidentale ainsi que des prouesses techniques et fantasmagoriques liées aux métaux.

En plus d'ouvrir la voie à la marche inarrêtable du progrès, la révolution industrielle apporte aussi son lot de déconvenues. L'un des revers les plus marquants pour l'Histoire de la métallurgie est celui que subit le forgeron. L'essence même de ce métier séculaire, contraint d'évoluer pour continuer à exister, subit au XIXe siècle des altérations sur lesquelles il ne sera jamais possible de revenir. Pour continuer à travailler, le forgeron est forcé de quitter son atelier et de rejoindre les usines, lieux dans lesquels son rôle était au début déterminant. « La figure du forgeron devient celle du "prolétaire par excellence"<sup>242</sup> » écrit à ce sujet Noëlle Gérôme dans son article *Le forgeron dans l'emblématique révolutionnaire, France XIXe – XXe Siècles*. En

---

<sup>238</sup> Les « Tableaux parisiens » regroupent 11 poèmes de Charles Baudelaire qu'il est possible de retrouver dans son recueil *Les fleurs du mal* dès l'édition de 1861.

<sup>239</sup> Claude Monet, *Gare Saint-Lazare*, 1877 – Huile sur toile, 54,3 x 73,6cm.

<sup>240</sup> Gustave Caillebotte, *Le pont de l'Europe*, 1876 – Huile sur toile, 125 x 181cm.

<sup>241</sup> Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, Paris, éd. Le Livre de Poche, 2005, p.318.

<sup>242</sup> Noëlle Gérôme, « Le forgeron dans l'emblématique révolutionnaire, France XIXe – XXe Siècles », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique, Op.cit.*, p.168.

déplaçant la forge au sein même de l'industrie, le métallurgique primordial réalise son ultime acte de déférence vis-à-vis de l'Histoire des métaux et des imaginaires métalliques. Dans un dernier tour de piste, le forgeron mythique se prépare à passer le flambeau des traditions à sa descendance ouvrière. Cette transition est elle aussi présentée par Noëlle Gérôme, quelques pages plus loin dans son écrit :

*« Jusqu'à ce que l'économie du machinisme industriel retire leurs fonctions aux forgerons-réparateurs des usines [...], le personnage du forgeron, sa force musculaire, sa résistance à la chaleur et au bruit, sa sensibilité visuelle et sa perception spécifique des transformations du métal, continueront de posséder les attributs mythiques des travailleurs du métal.<sup>243</sup> »*

En agissant ainsi, le maître de forge assure la pérennité du travail des métaux, la transmission des valeurs qui lui sont chères ainsi que la conservation et le legs du creuset mental où logent les imaginaires des matières et des arts métalliques. Progressivement remplacé par des machines toujours plus performantes, sa présence dans les usines s'est rapidement révélée être superflue. Le forgeron s'est alors peu à peu retiré du devant de la scène des métallurgistes pour laisser place à de nouvelles pratiques et à de nouveaux métiers. Dès le début du XXe siècle, des procédés industriels de soudage apparaissent et mettent un terme définitif à la nécessité de posséder un maître de forge dans les industries. L'une de ces inventions va faire date dans l'art d'assembler les métaux : il s'agit du soudage à l'arc électrique développée en 1904 par le suédois Oscar Kjellberg. En s'inscrivant dans la lignée historique du forgeron, le soudeur devient le nouvel Héphaïstos moderne, le Volüendr contemporain ou encore le cyclope industriel, récupérant ainsi sur ses épaules le bagage historique et mythologique que possédait auparavant ce dernier. L'héritage métallurgique est assuré.

#### *b) La genèse d'une nouvelle ascendance artistique*

L'apport de nouvelles techniques dans le domaine des arts métalliques au sens large du terme, et plus spécifiquement dans celui de la sidérurgie, ouvre de nombreuses portes aux pratiques plastiques. Le rapprochement de ces technologies novatrices avec le champ artistique de la sculpture n'est cependant pas instantané. Avant tout perçu comme un outil industriel, le soudage à l'arc restera cantonné à l'intérieur des usines pendant près de vingt ans. Durant ces deux décennies, le travail de l'ouvrier-métallurgiste ne cessera de se durcir et de se complexifier au sein de structures aux dimensions et aux ambitions toujours plus titanesques. L'article

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p.222.

« Forge et forgeron chez les Sorabes : de la légende à la littérature » de Jean Kudela, publié dans le second tome de l'ouvrage collectif *La forge et le forgeron*, reprend et développe cette thématique de l'asservissement ouvrier :

« C'est le sujet du roman de Krawza, qui évoque la forge mystérieuse et gigantesque qui s'est construite en pleine forêt dans la Lande de Lusace. [...] Tout est fait pour conditionner, encadrer, mécaniser le travail ; l'artisan y est devenu un ouvrier, l'ouvrier, un rouage d'une gigantesque et impersonnelle machinerie qui broie l'individu. Au plaisir de l'ouvrage bien fait se substitue un labeur épuisant, dont on ne voit la finalité, ni les résultats, et profite à d'autres.<sup>244</sup> »

Le passage de la Première Guerre Mondiale au cours de cette période, ainsi que la course à la production métallurgique qui l'accompagne, n'arrangent en rien les conditions de travail dans les industries. En l'espace d'un siècle, le métal passe du rang de matériau onirique par excellence à celui de vecteur d'oppression. Ce basculement n'est d'ailleurs pas spécifique aux sociétés d'Europe occidentale puisqu'il se retrouve jusqu'en Russie, comme nous le dépeint Rolf Hellebust dans son ouvrage *Flesh to metal*. Dans son second chapitre, il nous explique la chose suivante : « Yes, the factory, as an instrument of the exploiting classes, was the direct and obvious cause of suffering. But metal itself could never enslave. On the contrary!<sup>245</sup> ». Bien que l'auteur tente de réhabiliter l'image du métal en fin d'extrait, il est évident qu'il reste la cause principale des désillusions de la cause ouvrière. D'un idéal matériel à la hantise de ceux qui le travaillent, le passage du XIXe au XXe siècle verra les imaginaires métalliques passer d'un opposé à l'autre. « Here we see all that is positive and all that is negative in metal symbolism: everything is taken to the extreme<sup>246</sup> » écrit justement à ce sujet Rolf Hellebust.

La réhabilitation des matières métalliques dans les rêveries collectives se fera de façon progressive par le biais des œuvres d'art. Véritable espace d'avant-garde et d'expérimentations sociales en ce début de XXe siècle, le monde de l'art est en effet tout indiqué pour cela. Les premières incursions du métal dans la sphère artistique moderne auront timidement lieu entre 1912 et 1914 par deux des artistes les plus influents de cette période. Pionnier en la matière, Pablo Picasso propose dès 1912 l'assemblage *Guitare* (voir illustration page suivante), dans

---

<sup>244</sup> Jean Kudela, « Forge et forgeron chez les Sorabes : de la légende à la littérature », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2003, p.93.

<sup>245</sup> Rolf Hellebust, *Flesh to Metal*, Op.cit., p.32.

Traduction personnelle : Oui, l'usine, en tant qu'instrument de l'exploitation des classes, était la cause directe et évidente de la souffrance. Mais le métal lui-même ne peut asservir. Au contraire !

<sup>246</sup> Rolf Hellebust, *Flesh to Metal*, Op.cit., p.107.

Traduction personnelle : Ici nous voyons tout ce qui est positif et tout ce qui est négatif dans le symbolisme du métal : tout est poussé à l'extrême.

lequel le plasticien utilise un morceau de tuyau de poêle en zinc issu de son quotidien pour imiter les motifs de la guitare. Bien que le matériau ne soit pas encore travaillé en tant que tel, il est néanmoins bien présent. L'année suivante, c'est au tour de Marcel Duchamp d'introduire le métal dans son atelier, avec le ready-made *Roue de bicyclette* suivi de près par le *Porte-bouteille*<sup>247</sup> un an plus tard. Dans ces trois œuvres, ce ne sont pas les qualités intrinsèques du matériau qui intéressent les artistes mais plutôt l'action d'introduire des matières considérées comme non-nobles dans le champ de la création plastique<sup>248</sup>. Bien que vivement critiquée par le public de l'époque, cette approche délibérément subversive des matières métalliques fait date et marque un tournant décisif dans la réintroduction des métaux dans les créations artistiques. Cependant, elle n'est pas suffisante pour réactiver les imaginaires mythiques normalement à l'œuvre dans les produits métallurgiques, puisque ces trois créations sont plus intéressées par la forme de l'objet que par la matière qui le constitue. Sans prétendre énoncer que la matérialité n'intéressait pas Picasso et Duchamp, il est toutefois évident qu'elle était, à ce stade de la pensée créatrice, largement secondaire. A ce moment-là, les artistes ne se sont donc toujours pas réapproprié le creuset des rêveries métalliques qui survit au cœur de la matière. Ce dernier demeure prisonnier du carcan de l'usine et de ses nouvelles techniques de métallurgie où les ouvriers, bien que descendants des forgerons légendaires, ne se sont pas encore libérés du joug de la productivité et de l'industrialisation des technologies modernes.

La réelle apparition de la sculpture en métal moderne n'est pas le fait d'un seul homme. Elle est la résultante d'un travail à quatre mains, quelques années après *Guitare*, liant la pratique manuelle et artisanale du catalan Julio González avec l'esprit artistique de Pablo Picasso. Cette rencontre cruciale eut lieu en 1928 lorsque Picasso demanda l'aide technique de González, ami de longue date, sur le projet d'un monument commémoratif en hommage à Guillaume Apollinaire. Malgré quelques déconvenues sur cette première collaboration, les deux hommes se retrouvent une seconde fois quelques années plus tard, conscients de la pertinence et de l'avenir que peut avoir ce travail novateur.

---

<sup>247</sup> Voir illustrations de ces deux œuvres à la suite de la reproduction de *Guitare*.

<sup>248</sup> Dans l'Histoire artistique des métaux, c'est au bronze que revient le rôle de métal noble par excellence. Durant la première partie du XIXe siècle, cette tradition est encore portée par de célèbres sculpteurs tels qu'Auguste Rodin. En employant le fer, Pablo Picasso et Marcel Duchamp réalisent un geste profane délibéré.

Illustration non disponible

**Pablo Picasso, *Guitare*, 1912**  
Carton, tôle et fil de fer, 80 x 35 x 19 cm.

Illustrations non disponibles

**Marcel Duchamp**, *Porte-bouteille*, 1914

Fer galvanisé, 42 x 42 x 64 cm.

**Marcel Duchamp**, *Roue de bicyclette*, 1913

Aluminium et bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm.



Naîtra de cette coopération artistique l'œuvre *Femme au jardin* (voir illustration page suivante), datée de 1931-1932 mais très certainement impulsée dès la fin 1929. D'une taille considérable pour l'époque, plus de deux mètres de haut et d'un mètre de long, cette sculpture reprend amplement le langage plastique de Pablo Picasso. C'est d'ailleurs à lui qu'elle est généralement attribuée, et ce malgré la participation technique indéniable de Julio González. Au cours de la seconde moitié du XXe siècle, de nombreux articles traitent de ce rapprochement artistique. C'est par exemple le cas de « Liberté : le cri de Julio González », écrit par Germain Viatte et récemment republié dans le catalogue de la collection Julio González du Centre Pompidou. Dans cet article, l'auteur revient sur ce virage historique de l'Histoire de l'art métallique :

« On sait que Picasso reprit contact avec Julio González en 1928, qu'il fréquenta bientôt assidûment son atelier [...] et qu'il y devint très attentionné aux possibilités très expressives du fer, dont González possédait une étonnante maîtrise.<sup>249</sup> »

Les lignes de *Femme au jardin*, qu'elles soient droites, courbes ou brisées, sont prédominantes. Parallèlement, le jeu entre les pleins et les vides joue un rôle crucial dans l'aspect formel de la sculpture. Les influences cubistes et surréalistes de Picasso se font largement sentir, ne laissant que peu de liberté à son second père, Julio González, souvent relégué dans la création de cette sculpture au rang d'artisan plus que d'artiste à proprement parler. Bien que passionné par la tournure artistique que peuvent prendre les techniques artisanales et industrielles dont il a la maîtrise, celui-ci ne cherchera jamais à s'attribuer la paternité de l'œuvre qu'il juge trop éloignée de ses propres considérations formelles. A ce sujet, Germain Viatte explique dans son écrit que « González s'intéresse en fait peu au vide, et sans doute est-ce bien par là qu'il s'éloigne le plus des préoccupations de Picasso dans *La femme au jardin*<sup>250</sup> ». Malgré ces dissonances, cette sculpture n'en reste pas moins une création issue d'une collaboration historique qui se révélera par la suite bénéfique à l'un comme l'autre : alors que González dévoile son savoir-faire et ses connaissances des métiers de la ferronnerie et du soudage à Pablo Picasso, ce dernier projette en échange son confrère dans le monde de l'art sculptural, lui offrant ainsi une visibilité qu'il peinait à obtenir auparavant.

---

<sup>249</sup> Germain Viatte, « Liberté : le cri de Julio González », dans : *Julio González : Collection Centre Pompidou*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2007, p.34.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.35.

Illustration non disponible

**Pablo Picasso**, *Femme au jardin*, 1931-1932

Bronze forgé (réalisé et assemblé par Julio González), 209,6 x 116,8 x 81,3 cm.

L'article « Julio González : la matière et l'espace – le corps et l'esprit » de Brigitte Leal explicite cette dernière idée :

*« La collaboration de González, en tant que praticien, à la réalisation des sculptures métalliques de Picasso, entre 1928 et 1932, et notamment au "travail de titan" (ainsi qu'il le qualifie lui-même [...]) exigé par la version de bronze de La femme au jardin [...] va indiscutablement doper sa carrière.<sup>251</sup> »*

Fils d'un ferronnier d'art reconnu à Barcelone, Julio González baigne dès ses premières années dans le monde de la métallurgie et de la forge. Il en apprend très rapidement les techniques et le savoir-faire tout à s'abreuvant des imaginaires virils de la flamme, du marteau et de l'enclume. Inscrit en parallèle aux cours du soir à l'école des Beaux-Arts de sa ville natale, c'est « dans une atmosphère à la fois artisanale et artistique que vivait la famille<sup>252</sup> » du futur plasticien, écrit sa fille Roberta González dans l'article hommage « Mon père, Julio González ». Ce dualisme est important à saisir puisque c'est de l'abolition des frontières entre ces deux domaines que naîtront, quelques années plus tard, les premières œuvres de celui qui est aujourd'hui considéré comme le père de la sculpture en métal moderne, avec « le fer comme matériau d'élection<sup>253</sup> ». Deux événements viendront l'aider à progressivement dépasser cette césure qui existe traditionnellement entre art et artisanat : son départ pour la ville de Paris aux alentours de 1899, où il fera la rencontre de nombreux plasticiens, écrivains et penseurs, ainsi que sa fructueuse association avec son ami d'enfance Pablo Picasso. Quelques années plus tard, un autre épisode de sa vie viendra marquer une nouvelle fois sa pratique artistique. Il s'agit du passage des techniques artisanales originaires des coutumes familiales aux technologies industrielles issues du monde de l'usine. « Vers 1916-1917, mon père travailla quelques temps aux Usines Renault alors réquisitionnées par les pouvoirs militaires. Il y apprit, pour la première fois, à se servir de la soudure autogène<sup>254</sup> » confie sa fille.

C'est ainsi grâce à ces deux années passées dans la fournaise de l'usine que Julio González apprendra à manier le soudage acétylène, une sous-catégorie du soudage dit autogène<sup>255</sup>. Cette brève étape de sa vie aura plusieurs retombées sur sa future carrière. Dans

---

<sup>251</sup> Brigitte Leal, « Julio González : la matière et l'espace – le corps et l'esprit », dans : *Julio González : Collection Centre Pompidou, Op.cit.*, p.18.

<sup>252</sup> Roberta González, « Mon père, Julio González », dans : *Julio González : Collection Centre Pompidou, Op.cit.*, p.28.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> A propos de la technique de soudage autogène :

un premier temps, elle lui offrira la possibilité d'extraire la technologie du soudage à l'arc de l'emprise des industries au profit d'un usage artistique. En agissant de la sorte, ce descendant des forgerons mythiques réalise le tour de force historique d'allier les connaissances ancestrales des maîtres de forges avec celles du monde ouvrier de la métallurgie moderne. C'est de cette décision que découlera justement, près d'une décennie plus tard, l'« invention de la sculpture en fer, qu'il fut le premier à faire passer de l'artisanat à l'art<sup>256</sup> », selon les termes de Brigitte Leal extraits de « Julio González : la matière et l'espace – le corps et l'esprit ». Ce nouveau procédé permettra à l'artiste de sortir des règles imposées par le carcan des traditionnelles sculptures en métal forgé, fondu, taillé ou modelé, et de s'imposer en tant que précurseur des œuvres en métal direct. Cette terminologie évoque une pratique sculpturale qui ne nécessite pas de travail préalable du métal, similaire à ce que l'on a tendance à aujourd'hui appeler la sculpture par assemblage. Dans l'introduction de son ouvrage, Dominique Dalemont revient sur cette nouvelle méthode de création :

*« Cherchant un matériau " définitif" , c'est-à-dire robuste et durable, tout en refusant le fractionnement des tâches imposé par la fonte entre le modelage et la coulée, en passant par les étapes du moulage, de nombreux sculpteurs ont opté pour le métal. Choisir la technique du métal " direct" , était [...] une façon économique et surtout novatrice de rompre avec les pratiques ancestrales de la taille et du modelage.<sup>257</sup> »*

### c) Un socle mythologique latent

Le passage de Julio González dans les Usines Renault aura une seconde conséquence cruciale. En se saisissant de la technique du soudage industriel et de ses usages inédits, Julio González récupère dans le même temps le creuset de pensées et de savoir-faire associés aux métaux. Cette réappropriation par l'artiste de ce bagage ancestral aura pour effet de ressusciter, chez les sculpteurs comme chez les regardeurs, un grand nombre de rêveries métalliques en sommeil depuis près d'un siècle. Grâce à la transformation des métallurgistes traditionnels en

---

*«La technique de la soudure à l'arc, soit un soudage autogène avec métal d'apport par fusion des métaux de même nature, au moyen d'un arc d'au moins 3000°C résultat du passage d'un courant électrique entre les pièces à souder et une électrode. »*

Extrait de : Renaud Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence*, Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, 2016, p.109.

A noter que le terme « soudage » correspond à l'action de souder, alors que le terme « soudure » est à rapprocher de la matière apportée lors de ce procédé. A ce sujet :

*« Par abus de langage, on dit "soudure" au lieu de "soudage" [...], car en principe, la soudure [...] est la matière (métal d'apport), tandis que le soudage [...] est le procédé par lequel on soude. »*

Extrait de : Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, Op.cit., p.26.

<sup>256</sup> Brigitte Leal, « Julio González : la matière et l'espace – le corps et l'esprit », dans : *Julio González : Collection Centre Pompidou*, Op.cit., p.16.

<sup>257</sup> Ibid.

ouvriers modernes, les imaginaires que ces derniers véhiculent regroupent désormais un très grand nombre de songeries matérielles provenant de toutes les époques, des plus récentes aux plus reculées en passant bien évidemment par les atemporelles ères mythologiques. En guise de bref rappel, Rolf Hellebust écrit à ce sujet : « along with the images of industry and blacksmithing already described, metal by itself was enlisted for its age-old connotations of courage, discipline, etc.<sup>258</sup> ». Grâce à son passé, Julio González était tout indiqué pour accomplir cette tâche herculéenne. En plus d'être le fils d'un forgeron, il s'avère être aussi passionné de mythes et de légendes. Cet appétit pour les fictions, qui le prédisposait à recevoir ce creuset et à en prêcher les vertus, est clairement présenté par sa fille dans son article « Mon père, Julio González » :

*« A l'encontre de mon oncle Joan, qui remplissait de livres la maison, mon père ne s'intéressa guère à la littérature. On pouvait trouver, cependant, à portée de sa main, quelques livres aimés. C'était l'Ancien et le Nouveau Testament, Homère, Virgile, le Dante, Cervantès, Molière, Bossuet, d'entre les principaux. Il les relisait sans cesse.<sup>259</sup> »*

L'affection éprouvée à l'égard des récits merveilleux se retrouve dans de nombreuses œuvres de l'artiste, comme par exemple dans la sculpture *Homme Cactus I* (voir illustration page suivante) datée de 1939. Réalisée en bronze à partir du moulage d'un assemblage métallique originellement soudé, cette création de taille modeste oscille aussi bien entre abstraction et figuration qu'entre attraction et aversion. Par ces oppositions, *Homme Cactus I* est représentative de l'ensemble de l'œuvre de Julio González. Désireux de s'éloigner des traditionnelles réalisations forgées ou assemblées que pouvaient proposer les ferronniers de l'époque, il adopte une forme d'abstraction partielle qui l'écarte de « cette redondance visuelle descriptive à laquelle cédèrent souvent les virtuoses du fer forgé<sup>260</sup> », écrit à ce sujet Germain Viatte dans son article. Ce parti pris esthétique est révélateur de l'ambition de l'artiste, qui souhaite révolutionner les arts métalliques afin de leur permettre de pénétrer dans les institutions muséales, au même titre que d'autres genres de sculptures plus ancrées dans les mœurs. Le nouveau langage plastique qu'il développe est ainsi entièrement dévoué à cette cause.

---

<sup>258</sup> Rolf Hellebust, *Flesh to Metal*, *Op.cit.*, p.20.

*Traduction personnelle : Aux côtés des images de l'industrie et de la forge déjà décrites, le métal en lui-même est choisi pour ses antiques connotations de courage, de discipline, etc.*

<sup>259</sup> Roberta González, « Mon père, Julio González », dans : *Julio González : Collection Centre Pompidou*, *Op.cit.*, p.27.

<sup>260</sup> Germain Viatte, Liberté : le cri de Julio González », dans : *Julio González : Collection Centre Pompidou*, *Op.cit.*, p.36.

Illustration non disponible

**Julio González, *Homme Cactus I*, 1939**  
Bronze, 64,5 x 25 x 15 cm.

La géométrisation des formes naturelles auxquelles il est attaché, qu'elles soient animales ou végétales, permet à Julio González d'instaurer les fondements d'un dialecte artistique inédit basé sur la linéarité et l'angulosité du fer. Grâce à la virtuosité de l'artiste, la matière métallique peut prendre toutes les apparences, des plus élémentaires aux plus complexes, et peut de ce fait figurer l'ensemble des éléments de la nature, « source féconde [...] de toutes les richesses que peut acquérir le cerveau humain<sup>261</sup> » selon Roberta González. L'homme annoncé par le titre de l'œuvre est alors reconnaissable au travers de la symbolique phallique des tubes qui s'élancent vers les hauteurs tandis que le cactus, son pendant féminin, est lui perceptible dans les lignes courbes des formes arrondies de sa silhouette. Les épines qui jaillissent de part et d'autre de l'œuvre accentuent l'aspect végétal de la sculpture tout en lui insufflant un coefficient d'agression psychologique qui n'est pas sans rappeler celui inhérent au métal. L'assemblage final offre au regardeur un ensemble de volumes disparates qui dialoguent entre eux par de minces espaces de contact où les soudures, dont le relief est laissé visible, attestent des efforts physiques de l'artiste au même titre que les traces de marteaux des créations forgées attestent de la nécessaire violence de l'acte créateur. Cette fougue du métal est atténuée par les vides qui subsistent entre les imposantes masses de fer, des espaces en creux salvateurs qui concèdent au regardeur une respiration opportune. En exposant la thématique de l'hybridation entre l'homme et la nature, Julio González confirme son intérêt pour les récits mythiques et entérine dans un même temps le retour en force des imaginaires des métaux dans le monde de l'art. Dans *Homme Cactus I*, les nombreux tubes de fer se transforment en membres humains et les barres carrées en branchages, le tout par la simple puissance évocatrice des formes métalliques. Les rêveries du forgeron démiurge, créateur de toute chose, sont ici transposées dans la figure moderne de l'ouvrier métallurgiste. Grâce au passage de flambeau orchestré par l'industrie, ce dernier possède à son tour la capacité de faire vivre le métal et de le modeler selon ses désirs. L'onirisme des maîtres de forges « enflammés comme des démons, les yeux fixés sur le fer ardent qu'ils torturaient<sup>262</sup> » tel que pouvait nous le présenter Maupassant dans sa nouvelle *Le papa de Simon* est finalement toujours bien vivant en ce début de XXe siècle, ses principaux acteurs étant parvenus à transformer le tombeau que représentait l'usine en une véritable fontaine de jouvence.

---

<sup>261</sup> Roberta González, « Mon père, Julio González », dans : *Julio González : Collection Centre Pompidou, Op.cit.*, p.31.

<sup>262</sup> Guy de Maupassant, « Le Papa de Simon », dans : Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles – Tome 1, Op.cit.*, p.82.

En amalgamant l'humain et le végétal, Julio González n'en est en réalité pas à son coup d'essai. Deux ans avant la réalisation de l'*Homme Cactus I*, l'artiste avait déjà proposé une autre œuvre abordant une thématique similaire, tirée cette fois-ci des *Métamorphoses* du poète romain Ovide. Intitulée *Daphné* (voir illustration page suivante), cette sculpture aux dimensions plus imposantes que la précédente reprend le sujet mythologique de la nymphe du même nom, changée en laurier-rose par son père pour échapper aux avances incessantes du dieu Apollon. Œuvre phare dans la carrière de l'artiste catalan, *Daphné* n'en reste pas moins sobre dans sa conception. Cette sculpture réemploie le langage plastique usuel de Julio González : une géométrisation des formes naturelles, des lignes simples ou encore une mise en tension des pièces métalliques discrète mais savamment orchestrée. En considérant le métal employé dans l'œuvre comme un élément sensible fondamental, la silhouette féminine semi-abstraite s'efface pour laisser place à un matériau brut qui fait honneur à la plus pure des traditions métallurgistes. Bien que la sculpture finale soit coulée dans le bronze, les traces issues de l'assemblage en fer qui l'a vu naître sont toujours perceptibles. Ainsi, les marques des soudures encadrent ostensiblement chaque jointure métallique tandis que les plaques employées conservent le grain et les difformités du matériau d'origine, avec des angles biaisés et des arrêtes cabossées. Cette volonté de laisser visible le traitement subi par le fer rappelle le conflit qui opposait le forgeron au métal lorsqu'il devait user de subterfuges pour soumettre le matériau à ses désirs de demiurge. Cette soumission ne se faisait jamais sans compromis : il subsistait çà et là des impacts de marteau indésirables, des malformations inhérentes à la matière brute ou encore des stigmates d'un travail nécessairement manuel. La matérialité de ces traces résiduelles, spectatrices autant qu'actrices des différents gestes techniques appliqués à la réalisation de l'objet, font d'elles les dépositaires d'un « ça a été<sup>263</sup> » barthésien absolu. En acceptant ces témoignages de la lutte de l'Homme contre le métal comme partie intégrante de la création, le métallurgiste fait honneur à la nature vaincue. Cet hommage, que l'usine tâche d'ailleurs de rendre le plus négligeable possible en supprimant toute trace d'effectuation, imprègne la matière d'une vitalité qui rappelle celle déjà insufflée aux métaux et créant les imaginaires de la terre et du feu. Au travers de cette marque de respect ici proférée par Julio González, le fer de *Daphné* conserve son statut de matériau vivant et dynamique qui, même une fois dominé par les outils et les machines, parvient à survivre en substance dans l'aspect formel de l'œuvre aboutie. La persistance de l'état primaire du métal rappelle alors celui de la nymphe mythique qui, malgré sa métamorphose, conservait conscience et volonté.

---

<sup>263</sup> Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, éd. Seuil, 1980, p.176.



Illustration non disponible

**Julio González**, *Daphné*, 193  
Bronze, 142 x 71 x 52 cm.

Malgré les originalités techniques et les richesses formelles autant que matérielles que présentaient les productions sculpturales de Julio González, ces dernières souffraient d'une réception mitigée de la part du public de leur époque. Souvent incompris dans ses choix et ses propositions plastiques, l'artiste catalan ne parviendra jamais, de son vivant, à complètement abattre comme il le désirait la frontière qui séparait les réalisations artisanales métalliques d'institutions du monde de l'art en cette première partie du XXe siècle. Il décèdera au mois de Mars 1942, loin de son matériau de prédilection alors en pleine pénurie durant de la Seconde Guerre Mondiale.

*d) Les fils de González : étude d'une postérité sculpturale*

Il faudra attendre le milieu des années 50 pour que les efforts de Julio González en matière d'innovations artistiques soient récompensés. La reconnaissance de son langage artistique, de son parcours et de son matériau de prédilection se fera principalement au travers d'un article de la revue *ARTnews* publié en 1956 et écrit par le sculpteur américain David Smith. Intitulé « González : First master of Torch », cet hommage à l'ensemble de la vie et du travail de l'artiste catalan permettra à son œuvre de sortir de l'oubli et de finalement faire école, presque quinze ans après sa disparition. En plus d'offrir un nouveau souffle à la sculpture en métal, cette publication provoque deux contrecoups distincts. Le premier est d'inscrire son auteur dans une lignée souvent qualifiée de filiale avec Julio González. Cette généalogie, qui n'est pas sans déplaire au principal intéressé, rapproche ces deux figures de la traditionnelle parenté qui unissait autrefois les forgerons. « L'individu devient un forgeron reconnu seulement après avoir accompli les rites nécessaires sous la direction d'un maître de forge<sup>264</sup> » explique par exemple Antonio Guerreiro dans son article « "L'esprit de la forge" : Croyances et rites liés aux techniques de la forge du fer dans le sud-est asiatique ». Cette descendance est d'autant plus valide que c'est à Julio González que l'artiste américain doit la découverte des potentialités artistiques du métal. La seconde conséquence de la parution de l'article « González : The first master of Torch » est de maintenir vivant l'ancrage mythologique qui lie les matières métalliques aux récits fondateurs. En qualifiant le sculpteur catalan de « premier maître de la torche<sup>265</sup> », David Smith crée un lien direct entre Julio González et le titan Prométhée, divinité

---

<sup>264</sup> Antonio Guerreiro, « "L'esprit de la forge" : Croyances et rites liés aux techniques de la forge du fer dans le sud-est asiatique », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron : Pratiques et croyances, Op.cit.*, p.65.

<sup>265</sup> Précisons ici que le mot anglais « torch » peut aussi bien être traduit en français par « torche » que par « flambeau ».

majeure du panthéon grec principalement connu pour avoir donné le feu aux Hommes contre l'avis de Zeus. Voici à ce sujet la présentation que fait Hésiode de cet épisode mythique :

« Mais Zeus a tout dissimulé ;  
[...]  
Il a caché le feu ; mais alors  
le fils de Iapétos, le brave,  
l'a volé pour les hommes  
chez Zeus le prudent, l'a emporté  
dans un roseau creux, sans que le voie  
Zeus Joie-de-la-foudre.<sup>266</sup> »

Bien que Prométhée ne soit pas précisément une figure métallurgiste, il est souvent associé aux créations forgées par l'attache qu'il possède avec la flamme originelle, celle qui est à la source de toutes les autres. Le rapprochement entre le père de la sculpture en métal et le père du feu, une fois de plus perceptible comme une postérité généalogique, était d'ailleurs déjà décelable lorsque Julio González évoquait le « travail de titan<sup>267</sup> » qu'il avait eu à abattre pour l'œuvre *Femme au jardin* de Pablo Picasso. Qu'il s'agisse là d'un rapprochement volontaire de la part de l'artiste entre lui et son héritage ou du simple usage d'une expression de la langue française, les proportions surhumaines du travail qui lui a été demandé sont, dans un cas comme dans l'autre, manifestes.

Le langage plastique des premières réalisations de David Smith témoigne de son affection pour la pratique artistique de son père spirituel. La sculpture *Raven IV* (voir illustration page suivante), produite un an après la publication de l'article « González : The first master of Torch », est un bon exemple de ce que peut concrètement être l'œuvre d'un fils de González. Intégralement réalisée en morceaux d'acier soudés les uns aux autres, cette sculpture réemploie le principe de géométrisation du réel en présentant au regardeur la silhouette partiellement figurative d'un corbeau. Décelable dans la morphologie et l'attitude de l'oiseau sculpté, cette référence au règne animal est avant tout le fruit du titre (le terme anglais *raven* signifie *corbeau* en français) donné par l'artiste à l'assemblage métallique. Elle ne constitue cependant pas le principal intérêt de l'œuvre. Dans *Raven IV*, la part belle est faite au matériau, à ses caractéristiques essentielles et à sa coloration naturelle.

---

<sup>266</sup> Hésiode, « Les travaux et les jours », dans : Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques*, *Op.cit.*, p.98.

<sup>267</sup> Brigitte Leal, « Julio González : la matière et l'espace – le corps et l'esprit », dans : *Julio González : Collection Centre Pompidou*, *Op.cit.*, p.18.

Illustration non disponible

**David Smith, *Raven IV*, 1957**  
Acier, 71.4 x 82.2 x 33.5 cm.

L'enchevêtrement de pièces d'acier soudées les unes aux autres donne à voir une réalisation vigoureuse et profondément manuelle qui ne cherche pas à masquer son processus créatif. L'ensemble des soudures, ici réalisées à l'arc électrique, est nettement visible. Elles ne sont ni recouvertes, ni peintes, ni même nettoyées. En exhibant ostensiblement les mécanismes artistiques de production, David Smith rend une seconde fois hommage à Julio González. Cette marque de respect trouve un écho dans sa publication de 1956 dans *ARTnews* :

*« González's welding technique was not of commercial efficiency. It appears to have been developed by caution and artistic need. There was no effort to produce an outstanding welding bead, only a natural, untutored seam, rather casual and slow, as if the need to join parts was the only concern of the man and the torch.<sup>268</sup> »*

Le parti-pris de David Smith est clair. Il souhaite présenter au regardeur les traces résiduelles non plus comme le rebut du geste créateur mais bien comme une matière autonome qui vient s'ajouter au métal. La souplesse du cordon de soudure devient alors partie intégrante de l'œuvre au même titre que l'angulosité des pièces métalliques. En agissant ainsi, le sculpteur américain accentue sa parenté avec son mentor. Ce choix plastique, réemployé depuis par de nombreux artistes à travers le monde et les époques, est précisé et argumenté dans l'ouvrage *Les sculpteurs du métal : 66 portraits d'artistes* :

*« La soudure peut se faire totalement oublier (c'est l'un de ses atouts) par meulage et polissage de la pièce après coup [...]. Au contraire, elle peut prendre sa part à l'esthétique de la sculpture, de diverses façons, en restant délibérément visible. [...] Le métal d'apport peut devenir un véritable constituant de la sculpture en volumes et contribuer au relief [...]. De mille manières, la soudure, au-delà de son rôle premier, comble des trous ou crée des surépaisseurs, prenant sa part à l'esthétique<sup>269</sup> ».*

La présence dans *Raven IV* de deux matérialités distinctes (les pièces d'acier et les cordons de soudure<sup>270</sup>) permet à l'œuvre de s'ouvrir à une étude intermatérielle spécifique basée sur le principe de coprésence présenté pour la première fois par Rémy Besson dans son article déjà évoqué « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine ».

---

<sup>268</sup> David Smith, « González : First master of the Torch », Février 1956, *ARTnews*, Volume 54 n°10, p.6. ; Disponible sur : [http://www.ordovasart.com/cms/wp-content/uploads/david\\_smith\\_article.pdf](http://www.ordovasart.com/cms/wp-content/uploads/david_smith_article.pdf) (dernière consultation le 20/09/16).

*Traduction personnelle : La technique de soudage de González n'était pas d'une efficacité à visée commerciale. Il semble qu'elle ait été développée avec prudence et par nécessité artistique. Il n'y avait là aucune intention de produire un cordon de soudure exceptionnel mais seulement un assemblage naturel, préservé, plutôt lent et décontracté, comme si le besoin de combiner des morceaux était la seule préoccupation de l'homme et de la torche.*

<sup>269</sup> Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, *Op.cit.*, p.30.

<sup>270</sup> Voir gros plan de détail de ces cordons de soudure p.116.

Bien que cette coprésence du métal et de la soudure soit chose courante dans les œuvres métalliques modernes, elle est ici particulièrement intéressante tant les traces résultant de l'acte de soudage sont nombreuses et appréciables.

L'analyse des interactions entre deux matérialités au sein d'une même sculpture ne se préoccupe pas de l'allure générale de celle-ci. Ainsi, l'appréciation de la forme du corbeau de *Raven IV* dans l'étude de la coprésence intermatérielle est sans importance. A l'inverse, le choix des matières examinées est crucial. Dans cette création plastique, les deux matérialités sont très fortement liées puisque que l'une découle directement de l'autre. En effet, les cordons de soudure n'existent que grâce aux propriétés matérielles intrinsèques du métal. Ils sont, de façon indirecte, le produit de ce dernier. Cependant, ce sont ces mêmes cordons qui permettent aux pièces métalliques de s'assembler et de former un tout cohérent, tant techniquement que visuellement. Ils matérialisent le geste artistique et attestent de la présence, à un moment ou à un autre, de la main du plasticien. La coprésence est donc ici avant tout une affaire de nécessité : le métal et la soudure ne se lient pas uniquement pour produire une sculpture harmonieuse et sémantiquement plaisante mais pour d'abord permettre à celle-ci de voir le jour. Cette double matérialité possède aussi un second intérêt, d'ordre esthétique cette fois-ci. En juxtaposant de petites barres d'acier rectangulaires à des cordons de soudure arrondis et bosselés, la géométrie de l'œuvre s'en trouve intensifiée. Par ce rapprochement des formes et des textures, la trop nette linéarité des pièces métalliques est brisée au profit d'un ensemble moins tranchant et moins agressif. Les cordons viennent adoucir les arrêtes saillantes des barres et permettent aux encoignures de trouver une contenance qui les éloigne du rectiligne traditionnel. En associant la courbure des sillons soudés à la raideur usuelle de l'acier, David Smith magnifie et transforme la matière comme pouvait le faire son père spirituel quelques décennies plus tôt. Dans son écrit « Liberté : le cri de Julio González », Germain Viatte explique avec justesse que « outre cette "intelligence sensible des matériaux et des proportions" qu'il chercha lui-même à explorer si magnifiquement, David Smith avait reçu avec l'œuvre de González la révélation de la possibilité pour le sculpteur de sublimer le faire artisanal, de transfigurer le plus ordinaire des matériaux<sup>271</sup> ». En rapprochant le savoir-faire des deux artistes, cette étude intermatérielle sur la coprésence de l'acier et de la soudure dans la sculpture *Raven IV* affirme finalement une fois de plus le lignage qui unit David Smith à Julio González, comme si le second était « l'esprit de

---

<sup>271</sup> Germain Viatte, « Liberté : le cri de Julio González », dans : *Julio González : Collection Centre Pompidou*, *Op.cit.*, p.36.

la forge<sup>272</sup> » du premier, cet esprit tant recherché par les forgerons asiatiques décrits par Antonio Guerreiro dans son article éponyme.

La postérité des concepts plastiques inspirés par les œuvres de Julio González ne se limite évidemment pas aux œuvres de David Smith. Suite à la publication de l'article de ce dernier, le langage artistique du père de la sculpture métallique n'a pas tardé à s'étendre à de nombreux pays et à bien d'autres artistes. Il serait ainsi possible de citer, parmi ces fils de González, le sculpteur basque-espagnol Eduardo Chillida. Après un cursus infructueux en architecture qui lui donnera malgré tout de solides bases concernant les questions d'espace, de vides et de pleins, c'est au tout début de la seconde moitié du XXe siècle qu'Eduardo Chillida se tournera vers la sculpture. Ses premiers tâtonnements dans le monde de l'art le guideront dans une voie similaire à celle de son confrère catalan lorsqu'il se formera, vraisemblablement par curiosité, à la pratique ancestrale de la forge. Ses premières créations sont ainsi plus proches des sculptures de Julio González par la forme et par le rappel du passé de forgeron de l'artiste que par la technique elle-même. Dans son œuvre *Del horizonte* (voir illustration page suivante) réalisée en fer forgée au cours de l'année 1956, Eduardo Chillida rejoint les productions liminaires de son aîné par la problématique des espaces en creux. En procédant de la sorte, il se rapproche dans un même temps des questionnements artistiques de Pablo Picasso lorsque ce dernier s'essayait, aux alentours des années 30, aux volumes métalliques. L'essai *Picasso et les cathédrales*, traitant de ces tentatives plastiques et justement écrit par Julio González, est ainsi le plus à même de nous aider à mieux appréhender *Del horizonte* :

« *Le vrai problème à résoudre, ce n'est pas seulement de faire une œuvre harmonieuse, d'un bel ensemble, bien équilibrée... Non ! Mais de l'obtenir par le mariage de la matière et de l'espace, par celui des formes réelles avec des formes obtenues ou suggérées par des points établis, ou des perforations [...].*<sup>273</sup> »

Dans cette sculpture, Eduardo Chillida renoue avec les thématiques élémentaires des traditions forgeronnes. En plus de convoquer le feu et la terre au travers des techniques artisanales mises en œuvre lors de sa confection, l'artiste espagnol insuffle à sa création la puissance atmosphérique de l'air par la subtile utilisation qu'il fait des pleins et des vides.

---

<sup>272</sup> Antonio Guerreiro « "L'esprit de la forge" : Croyances et rites liés aux techniques de la forge du fer dans le sud-est asiatique », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron : Pratiques et croyances*, Op.cit., p.37

<sup>273</sup> Extrait de : Julio González, *Picasso et les Cathédrales*, 1931-1932, dans : *Julio González : Collection Centre Pompidou*, Op.cit., p. 16.

Illustration non disponible

**Eduardo Chillida**, *Del horizonte*, 1956  
Fer forgé, 66.5 x 22 x 32 cm.



Alors que le métal offre au regardeur une sculpture sensible, au poids conséquent et à l'équilibre précaire, les creux qui se détachent entre les lignes et les angles nous permettent d'admirer son contre-pied immatériel. Les espaces tridimensionnels laissés vacants produisent comme une seconde œuvre aux caractéristiques intangibles parfaitement imbriquée dans la première. Ainsi perçue, une ultime interrogation se pose à nous : laquelle de ces deux compositions questionne le mieux l'espace de l'horizon tel qu'indiqué dans son titre ?

La période d'après-guerre voit la sculpture en métal se développer sur de nombreux fronts simultanés. Grâce au retour à très faible coût des matières métalliques sur le marché, celles-ci redeviennent un matériau exploitable par le plus grand nombre. De cette profusion naîtront de multiples vocations artistiques : alors que certains souhaitent renouer avec les coutumes séculaires des métiers de la forge, à l'exemple d'Yves Guérin, de Machat ou encore d'Emilie Prouchet-Dala Costa, d'autres, comme les fils de González, préféreront au contraire se tourner vers les nouvelles technologies issues de l'industrie sidérurgique moderne. Bien qu'opposées dans leurs cheminements psychologiques, dans les techniques employées et dans les rendus plastiques qu'ils produisent, ces deux démarches possèdent malgré tout un socle commun inébranlable. Elles sont en effet l'une comme l'autre originaire d'une Histoire métallurgique millénaire identique. C'est ainsi que le travail contemporain des métaux n'a de cesse de propager des imaginaires immémoriaux traversés par maintes rêveries ancestrales, comme nous avons pu le voir à de nombreuses reprises. Parmi ces derniers, il nous serait possible de rappeler celui du métal comme matière-univers, celui de la descendance mythique du forgeron originel ou encore celui de l'onirisme associé aux quatre éléments naturels. Plus récemment, ce creuset des fictions métallurgiques s'est enrichi de nouvelles songeries, avec entre autres le passage crucial de la révolution industrielle suivi de près par l'arrivée en masse de la culture ouvrière et du monde usiné. C'est sur ces fondations communes que les artistes métallurgistes de la seconde moitié du XXe siècle vont s'attacher à bâtir de nouvelles pratiques plastiques, aussi originales et novatrices qu'irréremédiablement ancrées aux sources historiques, mythiques et techniques qui les ont vus naître. Enfin, concernant l'évolution de la recherche sur le concept d'intermatérialité, cette première partie nous a permis d'en éprouver les hypothèses fondatrices. Grâce à cette notion et à ses différentes ramifications, l'analyse des œuvres sculpturales métalliques s'avère être facilitée. Au travers des différentes manières dont une production plastique peut-être perçue par celui qui la regarde et qui la questionne, en tant qu'élément sensible ou que support inscriptif entre autres exemples, les axes d'étude varient et

permettent de faire émerger des interrogations spécifiques : importance des matériaux et de leurs caractéristiques intrinsèques, lien des matières avec certains mythes et légendes, liaison et conflits entre différentes matérialités, etc. Finalement regroupées, ces multiples perceptions offrent au regardeur une compréhension globale de ce que la sculpture est en essence : un assemblage finement dosé de substances tangibles, par le matériau employé et la forme qu'elle adopte, et de substances intangibles, par les imaginaires qu'elle véhicule et le sens que lui donnent à la fois l'artiste mais aussi que spectateur.

## **II. Métaux, art et industrie au XXe siècle.**

*Et plus lointains encor des toits d'autres usines.  
Et des cuves et des forges et des cuisines,  
[...]  
Dont les meutes de feu et de leurs grandies,  
Mordent parfois le ciel, à coups d'abois et d'incendies.*

– **Emile Verhaeren,**  
« Les usines », *Les villes tentaculaires.*

Bien que les arts métallurgiques classiques, tels que la fonte ou la forge, soient le produit d'une tradition millénaire aux techniques et aux connaissances dont l'origine remonte aux fondements mêmes de notre civilisation, ceux-ci verront leurs rôles s'amoinrir de façon drastique face à l'arrivée de l'industrialisation de masse. Dès le début du XXe siècle, seuls quelques descendants des métallurgistes primordiaux cherchent encore à faire survivre les coutumes prométhéennes du travail des métaux. La place croissante que prendront les usines dans le quotidien de chacun lors des deux conflits mondiaux successifs, particulièrement néfastes pour les travailleurs rattachés aux savoir-faire antiques, profitera cependant à une autre catégorie d'adeptes des matières métalliques : les artistes plasticiens. Grâce à l'ouverture de l'outillage industriel au grand public, via l'arc à souder personnel ou les outils de découpe manuels simplifiés par exemple, et aux mutations avant-gardistes du monde de l'art, la pratique des métaux trouvera, durant la première moitié du XXe siècle, une importante résonance dans le domaine de la sculpture moderne. A la fin des années 50, cette résonance verra sa portée encore augmenter, notamment avec l'arrivée des préceptes artistiques minimalistes et conceptuels. Les œuvres métalliques tridimensionnelles deviennent ainsi les nouveaux produits phares d'une métallurgie en constante évolution, faisant écho aux productions séculaires mais annonçant aussi un renouveau formel et sémantique sans précédent. Face à cette évolution rapide des pratiques et des techniques, une question centrale émerge : en quoi les sculpteurs des métaux modernes et contemporains sont-ils les héritiers des traditions métallurgiques ancestrales? En poursuivant, deux autres questions font leur apparition : comment les imaginaires mythiques des métaux déjà étudiés parviennent-ils à être réactivés dans ces pratiques originales et comment de nouvelles fictions et rêveries métallistes parviennent-elles encore à voir le jour à notre époque? Enfin, une troisième et ultime interrogation est à poser dans la lignée des deux précédentes : quelles influences ces mutations artistiques peuvent-elles avoir sur les concepts de l'étude intermatérielle? Pour répondre à ces différentes problématiques, il sera tout d'abord nécessaire de visualiser l'étendue des métamorphoses subies par les arts sidérurgiques du XXe siècle, aussi bien sur le plan de la forme que sur celui des idées véhiculées. L'appréciation de la matière par les artistes des années 60 à nos jours, ainsi que, par extension, l'appréciation de son entre-deux, par le biais de l'intermatérialité, seront aussi examinées. A la suite de ce développement, un tour d'horizon des évolutions apportées aux modalités d'exposition et de monstration des sculptures contemporaines viendra agrémenter la compréhension du nouvel ordre artistique à l'étude. Dans un second temps, il conviendra de se pencher plus en détail sur les apports, les bienfaits et les travers, dans le monde de l'art actuel, de l'utilisation des différentes propriétés associées aux métaux, aussi bien en tant que matériaux

tangibles qu'en tant que vecteurs d'imaginaires. Il sera alors question de l'usage des nouvelles matières métalliques créées industriellement, de l'emploi de la rouille dans la production contemporaine ainsi que des nouveaux rôles auxquels l'artiste métallurgique cherche aujourd'hui à s'identifier. Enfin, la conclusion de cette seconde partie de la recherche s'orientera en direction des frontières et des limites qui peuvent s'appliquer aux usages des métaux et aux différentes exploitations de leurs caractéristiques naturelles primordiales.

### *A/ La suprématie du savoir-fer<sup>274</sup>*

« "Je sais l'origine du fer,  
Je sais d'où l'acier est issu ;  
L'air fut la première des mères,  
L'eau fut le plus âgé des frères,  
Le fer le plus jeune des fils,  
Le feu parut entre les deux."<sup>275</sup> »

Si, comme le présente le personnage de Väinämöinen dans *Le Kalevala* d'Elias Lönnrot, le fer possède l'air comme mère et les éléments aquatiques et flamboyants comme frères, le XXe siècle voit poindre en l'univers industriel une nouvelle figure paternelle. Issue des remous causés par la révolution industrielle du siècle précédent, cette paternité moderne supplante progressivement dans les esprits celle de la nature, pourtant antérieure et originelle. « Ainsi l'imaginaire devient-il une "matière première" de l'industrie<sup>276</sup> », évoque à ce sujet Pierre Musso dans son écrit *L'imaginaire industriel*. Grâce à cette adoption des matières métalliques par les usines, les usages du fer prolifèrent rapidement dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Pour les artistes, l'accès aux techniques industrielles est perçu comme une source de potentialités inédites qu'ils ne manqueront pas de s'approprier. La soudure autogène se démocratise, le travail des métaux se simplifie et la récupération de matériaux bruts, par la démultiplication de leurs applications dans le quotidien de chacun, est rendue plus aisée. Ainsi, en quelques années, la sculpture moderne va se métamorphoser, aussi bien sur le plan de la forme que sur celui des idées portées. Cette première constatation nous amène à nous poser la

---

<sup>274</sup> La formulation « savoir-fer » est empruntée au journaliste Vincent Noce dans son article « Gonzales, le savoir fer », pour le journal *Libération*, publié le 16 Août 2007 au moment de la rétrospective de l'œuvre de l'artiste catalan au centre Georges Pompidou à Paris. Disponible sur :

[http://next.liberation.fr/culture/2007/08/16/gonzalez-le-savoir-fer\\_99954](http://next.liberation.fr/culture/2007/08/16/gonzalez-le-savoir-fer_99954) (dernière consultation le 18/01/17).

<sup>275</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala, Op.cit.*, p.108.

<sup>276</sup> Pierre Musso, *L'imaginaire industriel*, Paris, éd. Manucius, 2014, p.38.

question suivante : d'où proviennent ces transformations et quels impacts ont-elles sur l'utilisation et l'appréciation des matérialités métalliques ? A la suite de cela, il est important de préciser que, malgré ces mutations, le lien avec les imaginaires métallurgistes mythiques reste irrémédiablement présent. Dans son écrit intitulé *Richard Serra : L'origine de la gravité*, Daniel Klébaner illustre cette persistance à plusieurs reprises. A propos de la pesanteur des œuvres du sculpteur contemporain éponyme, par exemple, l'auteur dira : « Nous savons [...] que tandis que passent sur nous les images du rêve, le noyau de la Terre est ferreux. Car tout rêve ailé n'en demeure pas moins ferré<sup>277</sup> ». Face à cette réminiscence de l'onirisme associé aux forces chtoniennes, une seconde interrogation voit le jour : de quelle façon les imaginaires métallistes, qu'ils soient mythologiques ou populaires, résistent-ils aux transformations formelles des créations contemporaines ? Pour répondre à ces deux problématiques, il conviendra, dans un premier temps, d'examiner la remise en question formelle mise en œuvre par les artistes de la seconde moitié du XXe siècle. Le passage de la figuration à l'abstraction géométrique sera au cœur de cette étude qui questionnera, en parallèle, l'évolution simultanée du concept d'intermatérialité et de ses différents axes de réflexion. Dans un second temps, il sera opportun d'analyser l'impact de cette transition sur les modalités de monstration des sculptures métalliques et, par la suite, de ce que ces nouveautés cherchent à exprimer. Cette deuxième partie s'intéressera ainsi aussi bien aux institutions muséales qu'aux œuvres exposées à l'extérieur, en ville comme en pleine nature.

## 1. Imaginaire et plasticité, ou la remise en question de la forme.

### a) De la figuration à l'abstraction

Durant les années d'après-guerre qui nous intéressent, l'usine se maintient comme un haut lieu de rêveries. Bien que celle-ci soit toujours perçue comme un monstre de vapeur et d'acier, les conditions de travail des ouvriers tendent à s'améliorer, en partie grâce à la fin de l'effort de guerre jusque-là justifié par les conséquences du second conflit mondial. L'usine s'ouvre à nouveau sur le monde et, de cet apaisement, va émerger un gain d'intérêt de la part des artistes pour les technologies industrielles et pour la métallurgie dans sa plus grande acception. Dans l'ouvrage *Les fers de César, 1949-1966 : Le matériau et sa présence*, une recherche mêlant éléments biographiques de l'artiste César et analyse de sa pratique plastique,

---

<sup>277</sup> Daniel Klébaner, *Richard Serra : L'origine de la gravité*, Neuchâtel, éd. Ides et Calendes, 2011, p.15.

l'auteur Renaud Bouchet revient sur cette période historique : « En 1947, le fer est à nouveau largement disponible, après la pénurie des années de guerre qui interrompit presque toute activité dans le domaine de la sculpture en métal<sup>278</sup> ». La production sculpturale métallique de cette époque est, de ce fait, principalement intéressée par les matérialités ferreuses. Bien que l'aluminium et les alliages de cuivre (comme le laiton, en alliage avec du zinc, ou le bronze, en alliage avec de l'étain) soient utilisés de temps à autres dans la sculpture moderne, le fer et les aciers sont employés majoritairement. En plus d'être plus aisés à travailler, notamment grâce à la technique de la soudure autogène, ces matériaux sont aussi ceux que l'on trouve en plus grande quantité. « Le fer, on peut en trouver partout, à l'état de déchet, et pour presque rien<sup>279</sup> », explique César. Cette profusion des matières métalliques dans tous ses états, de l'acier flambant neuf au fer usagé de récupération, offre de nombreuses opportunités aux sculpteurs de la seconde moitié du XXe siècle. Parmi ces derniers, César s'impose comme l'une des figures de proue de la création métallique moderne. Particulièrement reconnu pour ses compressions, ses expansions et ses empreintes humaines, ses « fers » n'en restent pas moins représentatifs de l'une des grandes périodes de sa vie de plasticien métallurgiste. Adeptes de l'objet récupéré et usagé, l'artiste César Baldaccini, de son nom complet, s'intéresse aux matérialités ferreuses sous toutes leurs formes :

« Dans sa pratique, le sculpteur recourt à un échantillonnage très varié de composants ayant en commun de se prêter à la technique du soudage à l'arc : boulons, plaquettes, rayons de bicyclette, tringles, tubes, [...], petites plaques ou barres.<sup>280</sup> »

Au sein du catalogue raisonné des œuvres de l'artiste, et plus spécifiquement celles regroupées sous les dénominations des « fers » et des « animaux fantastiques », certaines se démarquent et intéressent tout particulièrement notre recherche. C'est par exemple le cas de *Petit Valentin* (voir illustration page suivante), une sculpture en fer soudé réalisée dans le courant de l'année 1957. Par son aspect formel, ses dimensions modestes et sa date de conception, *Petit Valentin* rappelle l'œuvre *Raven IV* de David Smith. Bien que la production de l'artiste américain soit bien plus géométrique, toutes deux proposent au spectateur des variations sur la question de l'hybridation « métal-animal » et plus particulièrement sur la figure de l'aile. Observé frontalement, *Petit Valentin* ne semble posséder qu'un seul de ces organes externes qui fonctionnent pourtant généralement par paire.

---

<sup>278</sup> Renaud Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence, Op.cit.*, p.101.

<sup>279</sup> César, dans : Renaud Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence, Op.cit.*, p.101.

<sup>280</sup> Renaud Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence, Op.cit.*, p.101.



Illustration non disponible

**César**, *Petit Valentin*, 1957  
Fer soudé et socle en pierre, 39 x 38 x 12,5 cm.

Cette absence de symétrie trouve une justification dans les origines de la sculpture, comme l'explique Renaud Bouchet dans son sous-chapitre intitulé « les Ailes » :

« Le catalogue [...] précise que le sculpteur entreprend l'exploration de cette autre voie des Fers en réaction à l'accident qui, lors d'un meeting aérien [...], coûta la vie à Léo Valentin dit "l'homme-oiseau" [...]. Celui que la presse présente alors comme "l'homme le plus audacieux du monde" fut victime d'un concours de circonstance : la collision de l'une de ses ailes rigides avec l'action qui le largua [...].<sup>281</sup> »

Grâce à cette précision, certains aspects de l'œuvre qui pouvaient sembler *a priori* curieux trouvent finalement une explication. C'est le cas de l'aile unique de Léo Valentin, bien évidemment, mais c'est aussi par exemple le cas du socle en pierre, une pratique qui n'est pourtant pas dans les habitudes de César et qui symbolise ici toute la dureté et la violence du sol sur lequel « l'homme-oiseau » a trouvé la mort. Mais cette explication historique n'apporte pas uniquement des éclaircissements sur l'aspect formel de la sculpture. Elle offre aussi de nombreux renseignements sur le traitement visiblement brutal et virulent que l'artiste a fait subir au métal dans cette œuvre en particulier. En grand adorateur de la matière, le geste que César lui applique est toujours révélateur de ses intentions. « "Je suis magicien, je crois que c'est ça. Je fais l'amour avec la matière. C'est technique, c'est sensuel, c'est passionnel"<sup>282</sup> », explique-t-il dans un entretien retranscrit dans *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence*. Si la gestualité plastique de l'artiste se fait parfois violente, c'est que la signification de l'œuvre s'y prête. Très affecté par l'accident de "l'homme le plus audacieux du monde", César utilise le fer comme exutoire. Alors que les jambes du *Petit Valentin* sont rectilignes et minimalistes, son aile unique est, elle, nettement plus travaillée. Réalisée en un enchevêtrement de barres métalliques de tailles et de formes diverses qui se croisent et se chevauchent, cette excroissance se termine par un agglomérat de morceaux de fer et de résidus de soudage. Cette accumulation de traces résiduelles ajoutées par la soudure autogène est d'ailleurs la partie la plus révélatrice de la fougue qui animait le sculpteur lors de la réalisation de l'œuvre. En effet, la quantité de matière qui se greffe au métal d'origine est telle, que seule l'action conjuguée d'un très grand nombre de passages de l'arc à souder peut prétendre à ce résultat. La démarche du sculpteur produit ainsi d'importantes difformités du matériau, semblables à des excroissances anatomiques, qui tranchent avec l'aspect linéaire habituellement associé au métal. Par cette répétition du geste rendue visible dans la forme finale, César cherche à

---

<sup>281</sup> Renaud Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence*, *Op.cit.*, p.155.

<sup>282</sup> César, dans : Renaud Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence*, *Op.cit.*, p.140.

transmettre au regardeur l'impétuosité qui l'animait lors de la création de la pièce et, par extension, de faire partager le deuil de « l'homme oiseau » au plus grand nombre.

L'intérêt porté par César au motif de l'aile ne s'est par arrêté au *Petit Valentin*. Comme l'indique Renaud Bouchet dans son ouvrage, « le corpus des ailes est constitué de vingt-six réalisations<sup>283</sup> » qui s'étalent majoritairement sur trois ans, de 1956 à 1959. Il poursuit sur le sujet :

« *Lorsqu'elles ne constituent pas un sujet en soi exposé sur une tige plus ou moins longue soudée à un socle, [...] les Ailes se présentent communément sous la forme d'un tronc doté de deux membres inférieurs sur lequel vient se greffer l'appendice éponyme.*<sup>284</sup> »

Au travers des multiples variations de cette thématique, César explore différentes approches plastiques de ces organes propres aux oiseaux : accumulation de matière, assemblage de pièces métalliques diverses, encastrement de lamelles de fer, etc. Les ailes se font parfois légères et aériennes, parfois massives et ramassées et parfois encore amples et gracieuses. C'est en travaillant sur ces fluctuations du motif que, petit à petit, « l'artiste est amené [...] à isoler le thème de l'aile et à le faire devenir un motif en soi<sup>285</sup> », toujours selon Renaud Bouchet. De cette isolation thématique naîtra une nouvelle série d'œuvres : les plaques. Tantôt carrées, tantôt rectangulaires, ces plaques constituent une géométrisation des ailes poussée à l'extrême. Dans un échange avec Jean-Joseph Milhiet, chevalier des arts et des lettres, pour son ouvrage *Saint-Cyr, 3 siècles d'Histoire, du poète Jean Racine au sculpteur César*, l'artiste explique la bascule qui s'est opérée en lui au moment de la découverte du motif des plaques :

« *"Choisissons un thème : mes animaux. Ils sont faits parce que la technique, le matériau s'y prêtaient. J'avais toujours besoin d'une référence à un moment donné. Je me suis rendu compte que le matériau avait un langage propre. C'est comme cela que je suis arrivé à mes grandes plaques ; je n'avais plus besoin d'anecdote, le matériau me suffisait."*<sup>286</sup> »

Les plaques permettent ainsi au sculpteur de s'émanciper progressivement des figures animales figuratives (ou tout du moins d'une forme d'art « mi-abstraite mi-organique<sup>287</sup> » selon la formule extraite de l'écrit *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence*) pour finalement faire apparaître ce qui deviendra à terme l'un des plus grands axes de recherche de la sculpture métallique de la seconde moitié du XXe siècle : l'autonomie sémantique du matériau.

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>284</sup> *Ibid.*

<sup>285</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>286</sup> César, dans : Jean-Joseph Milhiet, *Saint-Cyr, 3 siècles d'Histoire, du poète Jean Racine au sculpteur César*, Paris, éd. Christian, 1998, p.420.

<sup>287</sup> Renaud Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence, Op.cit.*, p.154.

Cette révélation est cruciale pour l'art sculptural issu de la métallurgie puisque c'est d'elle que découle le glissement historique de la figuration vers l'abstraction. Dans son article « Un nouveau réalisme en sculpture : César », le critique d'art français Pierre Restany dit des plaques qu'elles sont « dans l'histoire de la soudure les premières sculptures métalliques complètes et homogènes, celles où se manifeste l'accord organique entre la forme et le fond<sup>288</sup> ». Bien qu'il ne soit pas ici question d'imposer César comme père des œuvres métalliques tridimensionnelles abstraites, il convient toutefois de le placer dans les précurseurs de cette mouvance artistique contemporaine qui fait encore école de nos jours.

La transition des ailes vers les plaques témoigne d'une curiosité du sculpteur à l'égard de ce que les matérialités ferreuses ont à offrir en elles-mêmes, de façon intrinsèque et sans s'arrêter sur les formes qu'elles adoptent. Cette attention portée à l'essence des métaux se retrouve par exemple lorsque César évoque l'importance du tactile dans la production de ses œuvres. Cité par Renaud Bouchet, il s'exprime ainsi : « Je me suis rendu compte [...] que le matériau jouait un rôle considérable. J'ai pas d'imagination [...]. L'imagination elle vient que quand j'ai le toucher [...]»<sup>289</sup> ». C'est ainsi grâce à la nature même des métaux que l'imaginaire de César prend vie : un imaginaire proche de celui inhérent aux matières métalliques, en quête d'innovation formelle, de linéarité et de géométrie. Impulsé dès le début de la seconde moitié du XXe siècle, le travail des plaques s'étendra jusqu'à la fin de la vie de l'artiste, en 1998. Parmi les nombreuses œuvres rattachées à cette thématique, *Hommage à Eiffel* (voir illustration page suivante) se révèle être particulièrement pertinente à l'égard de la rêverie de la matière qui anime César. Entreprise en 1984 et inaugurée en 1989 dans le parc de la Fondation Cartier de Jouy-en-Josas, la première version de cette sculpture s'élève à plus de 18 mètres du sol. D'une taille colossale, l'*Hommage à Eiffel* originel est constitué de multiples poutrelles métalliques récupérées lors d'une opération d'allègement de la tour Eiffel, trois ans plus tôt. En faisant le choix de ce médium spécifique, César convoque dans son œuvre une imagination matérielle bien particulière : celle de la révolution industrielle, ou plus précisément celle de l'architecture métallique qui en a découlé, ainsi que de la réalité même de l'usage initial de ce matériau.

---

<sup>288</sup> Pierre Restany, « Un nouveau réalisme en sculpture : César », 1961, *Cimaise*, n°55, pp. 44-46.

<sup>289</sup> César, dans : Renaud Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence, Op.cit.*, p.145.

Illustration non disponible

**César, *Hommage à Eiffel*<sup>290</sup>, 1989**  
Fer soudé, 180cm. de hauteur environ.

---

<sup>290</sup> Le personnage qui se trouve au premier plan dans cette illustration ne fait pas partie de l'œuvre *Hommage à Eiffel*.

Ce rapport direct à l'Histoire des métaux permet ainsi à l'artiste d'offrir un témoignage sincère à l'attention de cette période faste et cruciale de la métallurgie moderne sans laquelle sa pratique plastique n'aurait pu voir le jour. En agissant de la sorte, il réanime dans un même temps le creuset des songeries métalliques d'une époque révolue et joue sur une certaine mélancolie des usages du fer et de ses alliages. A ce sujet, il est intéressant de noter que, encore aujourd'hui, ce tournant historique fascine de nombreux plasticiens. L'article « Le fer » écrit par Philippe Bouchet en 2003 pour le catalogue de l'exposition *Les matériaux de la sculpture*, en est un bon exemple. Au sein de son écrit, l'historien de l'art évoque les « raisons idéologiques qui ont pu conduire les sculpteurs à utiliser le métal<sup>291</sup> », un matériau selon lui « lié d'une manière irrémédiable à l'idée de modernité et symbole de la société industrielle<sup>292</sup> ». Ainsi présenté, le magnétisme de l'imaginaire révolutionnaire du XIXe siècle apparaît comme impérissable, nullement affecté par les technologies modernes et l'onirisme contemporain naissant des nouveaux matériaux.

Mais l'*Hommage à Eiffel* atteste aussi de la préoccupation purement matérialiste qui habite César à ce moment de sa carrière. Comme le rappelle Pierre Restany cité dans *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence*, « le sujet des plaques, c'est le métal lui-même, l'accumulation des éléments, leur juxtaposition<sup>293</sup> ». Le choix du rectangle, de ses quatre lignes et de ses quatre angles, permet au sculpteur de focaliser son attention sur les qualités immanentes du fer et sur le creuset d'imaginaires qui lui est affilié. C'est notamment grâce à cette géométrie simple que l'onirisme de l'ère industrielle peut se rendre visible et émaner de l'œuvre. A la manière d'un cadre en peinture, cette forme ordonnée ne sert au final qu'à délimiter les frontières concrètes de ce qui est foncièrement important dans l'œuvre. Le motif de la plaque se retrouve ainsi relégué au rôle de contenant dont la seule responsabilité est de rendre visible le contenu réel de la sculpture : l'essence du métal. En complément de cette géométrisation décomplexée de l'assemblage, la matérialité ferreuse de l'œuvre est mise à l'honneur au travers du geste sculptural de l'accumulation. Fréquemment questionné par Pierre Restany à propos des œuvres du sculpteur français Arman, ce mode d'installation de différents éléments identiques (ou tout du moins similaires) au sein d'une même production plastique offre une démultiplication des effets déjà produits sur le regardeur par un seul de ces éléments.

---

<sup>291</sup> Philippe Bouchet, « Le fer », dans : Conseil Général des Bouches-du-Rhône, *Les matériaux de la sculpture*, Marseille, éd. Images en manœuvres édition, 2003, p.297.

<sup>292</sup> *Ibid.*

<sup>293</sup> Pierre Restany, dans : Renaud Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence*, *Op.cit.*, p.161

En employant sciemment ce geste artistique, César permet à sa sculpture d'accroître sa portée psychologique sur les rêveries matérialistes du public. Couplée aux dimensions titanesques de l'œuvre, cette accumulation de poutrelles de fer fait de l'*Hommage à Eiffel* un puissant hymne au métal sous toutes ses formes, à ses propriétés, à son Histoire millénaire et, par extension, à la virtuosité du constructeur Eiffel.

b) *Quintessence matérielle et attraction géométrique*

La mutation des œuvres de César est symptomatique du monde de l'art métallique en trois dimensions des années 60. En moins d'un demi-siècle, l'art figuratif des fils de Gonzales a laissé place à une tradition sculpturale où l'abstraction domine très largement. Cette importante transition historique est notamment relevée par Sophie Serra dans son article « Du métal dans la sculpture moderne et contemporaine » présenté en ouverture du catalogue de l'exposition *Full metal sculptures* de 2014 :

« C'est ainsi qu'au XXe siècle le fer et l'acier deviennent les matériaux privilégiés des avant-gardes avant de prendre leurs lettres de noblesse dans les années 30 et de participer, après-guerre, à la mise en place d'une nouvelle esthétique.<sup>294</sup> »

Cette nouvelle forme artistique évoquée par l'auteure correspond précisément au basculement des productions métallurgiques vers une large contestation de la figuration. Le déni d'un art des métaux représentatif de la nature est le fruit de différents facteurs. Il est, avant toute chose, fortement ancré dans l'atmosphère de son époque. Portée par de nombreux bouleversements dans le monde artistique, architectural ainsi que par le développement croissant des arts dits « appliqués », la tendance de cette période est au « less is more<sup>295</sup> » : les formes s'épurent, les lignes se simplifient et l'ornement laisse place à la fonctionnalité. Dans le monde des arts métalliques, ce renouveau plastique va de pair avec une industrialisation toujours grandissante. Pour faciliter la production et l'utilisation des métaux dans l'ensemble des domaines, les usines accentuent la géométrisation des matières premières. Les progrès de la sidérurgie offrent alors aux sculpteurs des formes inédites. Les barres d'acier sont calibrées, les fers sont normalisés et la production en chaîne impose des modèles standards aux produits de la nature. En cette seconde moitié de XXe siècle, la métallurgie entre de plein pied dans « l'empire de l'acier, du

---

<sup>294</sup> Sophie Serra, « Du métal dans la sculpture moderne et contemporaine », dans : *Full metal sculptures*, Souyri, éd. Au fil du temps, 2014, p.15.

<sup>295</sup> Formule régulièrement employée par l'architecte Mies Van Der Rohe à propos des nouvelles mouvances architecturale de la première moitié du XXe siècle. Elle sera par la suite reprise par le mouvement artistique minimaliste comme une sorte de devise.

fer plat, des IPN, des fers à béton, des tuyaux de zinc<sup>296</sup> », selon la formulation de Benoit Decront présentée dans la préface de l'exposition *Full metal sculptures*.

La voie artistique empruntée par César est suivie synchroniquement par de nombreux autres plasticiens en activité dans des années 60. C'est par exemple le cas de David Smith, qui verra lui aussi ses productions évoluer de créations figuratives comme *Raven IV* à des réalisations bien plus minimalistes, comme dans sa série de sculptures géométriques regroupées sous l'appellation des *Cubis*. Cette importante collection de vingt-huit œuvres de grands formats en acier inoxydable propose de nombreuses déclinaisons de volumes rigoureusement sélectionnés : il y est uniquement question de cubes, de pavés et de cylindres. Le *Cubi XXVII* (voir illustration page suivante), réalisé en 1965 et aujourd'hui exposé au Musée Guggenheim de New-York, comporte des variations intéressantes sur ces formes géométriques. Son allure générale, tout d'abord, n'est pas sans rappeler la question du cadre déjà évoquée à propos des plaques de César. Pratiquement rectangulaire, le *Cubi XXVII* laisse en son centre un vide important de près de deux mètres carrés. Bien qu'il ne soit pas parfaitement rectiligne, ce vide n'en reste pas moins ordonné, avec ses arrêtes et ses angles marqués. Son principal intérêt est ici de faire résonner les formes pleines qui l'entourent en renforçant leurs silhouettes, déjà saillantes à l'extérieur, tout en ajoutant un inquiétant équilibre précaire à la création. Les encoignures sont accentuées, rendant les cubes et les rectangles qui forment la sculpture bien plus menaçants. Cet aspect agressif de l'œuvre renvoie à l'imaginaire de violence naturellement véhiculé par le métal, un imaginaire qui, d'ailleurs, n'est pas inconnu de David Smith :

« Ce que l'acier a de si merveilleux est sans doute dû à la diversité de mouvement qui lui est inhérente, à sa force et à la richesse de ses fonctions... mais il est aussi brutal ; pour le cambrioleur, l'assassin et le géant meurtrier, il n'est qu'un moyen d'atteindre son but.<sup>297</sup> »

A l'opposé de cette sensation de sévérité qui émane de la forme du *Cubi XXVII*, le traitement appliqué à l'acier inoxydable qui le constitue propose un tout autre discours. Par sa brillance et sa luminosité, l'œuvre captive le regard et attire la main. La sinuosité des marques laissées par les outils employés pour polir ses surfaces suggère au regardeur un parcours à suivre. A la fois visuelle et tactile, cette traversée fictive de la sculpture ne prend pas en compte sa géométrie, pourtant déterminante, et favorise l'errance mentale d'une pièce à l'autre sans que l'instabilité feinte de la structure ne soit prise en compte.

---

<sup>296</sup> Benoit Decront, « Préface », dans : *Full metal sculptures*, Souyri, *Op.cit.*, p.12.

<sup>297</sup> David Smith, dans : Sophie Serra, « Du métal dans la sculpture moderne et contemporaine », dans : *Full metal sculptures*, *Op.cit.*, p.16.



Illustration non disponible

**David Smith**, *Cubi XXVII*, 1965  
Acier inoxydable, 282.9 x 222.9 x 86.4 cm.

A la fois visuelle et tactile, cette traversée fictive de la sculpture ne prend pas en compte sa géométrie, pourtant déterminante, et favorise l'errance mentale d'une pièce à l'autre sans que l'instabilité feinte de la structure ne soit prise en compte. Ainsi perçue, la création de David Smith propose au spectateur une vision matérialiste de l'art où l'onirisme de la matière n'est plus seulement le produit de la forme qu'elle adopte mais bien de ce qu'elle est en essence. Les qualités primordiales du métal resurgissent et extériorisent dans un même temps certains imaginaires qui l'habitent. « L'artiste adopte le métal [...] pour ce qu'il est : un matériau expressif<sup>298</sup> » écrit à ce sujet Dominique Dalemont. Ici, la blancheur et l'éclat de l'acier du *Cubi*, pourtant usiné, le transforment en une matière bien plus noble : du mithril, ou le vrai-argent des Nains.

La suppression de la figuration dans les œuvres tridimensionnelles issues de la métallurgie provoque deux conséquences principales qu'il nous a été possible de déceler dans les études successives de l'*Hommage à Eiffel* de César et du *Cubi XXVII* de David Smith. Dans un premier temps, cette mutation des formes dicte une nouvelle esthétique plastique des œuvres. En abolissant le besoin de représenter la nature, la sculpture métallique s'émancipe du carcan traditionnel de la statuaire pour se rapprocher d'un modèle plus industriel où le langage formel est simplifié. La syntaxe de ce nouvel archétype sculptural se retrouve ainsi condensée en quelques motifs issus de la géométrie : des lignes et des angles, des cubes et des pavés, des courbes et des cylindres, etc. Qu'elles soient assemblées, accumulées ou simplement présentées comme telles, ces formes originales et inédites dans le monde de l'art en trois dimensions inspirent une toute nouvelle lecture de ce que peut être la création métallique contemporaine. La seconde conséquence du passage à l'abstraction est l'accentuation de l'intérêt porté à la matérialité elle-même. Grâce à l'épuration de la structure des œuvres, la matière qui la constitue est mise en avant. L'absence de forme animale ou végétale à percevoir et à analyser permet à l'étude de la sculpture de se focaliser sur sa composante principale. Qu'il s'agisse de bronze, de fer ou d'acier, le métal employé dans les assemblages géométriques est très souvent mis à nu et présenté sous son allure la plus réductrice, sans aucun artifice formel qui viendrait en détériorer l'appréciation. « "La ferraille, je la trouvais belle en soi"<sup>299</sup> » évoque César dans l'une de ses réflexions sur son matériau de prédilection. Par cette déconstruction, les métaux sont sublimés. « "Une forme trop ornée gâche une belle matière ; une forme simple et épurée, au

---

<sup>298</sup> Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes, Op.cit.*, p.249.

<sup>299</sup> César, dans : Renaud Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence, Op.cit.*, p.162.

contraire, la met en valeur"<sup>300</sup> », formule le sculpteur français Jean Suzanne. L'importance qu'attachent les plasticiens contemporains à la matérialité de leurs œuvres permet d'en faire ressortir la quintessence, le « feu caché<sup>301</sup> » qui les habite, celui qui « s'économise et se concentre<sup>302</sup> » en leur sein, dirait à ce sujet Gaston Bachelard. Cette réflexion issue de *La psychanalyse du feu* se rapproche d'ailleurs de la vision de l'essence des matières métalliques de Michel Salerno, enseignant à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Durant ses cours de « base technique métal » auxquels Dominique Dalemont a assisté durant la rédaction de son ouvrage, il explique aux aspirants sculpteurs qui suivent ses leçons qu'il est primordial d'« apprendre à voir les choses de l'intérieur [...] comme si le métal était plus tendre qu'il n'y paraît, comme une pâte à dompter jusqu'au cœur<sup>303</sup> ». Datée du début des années 2000, cette réflexion confirme que la quête de la quintessence des métaux est encore aujourd'hui d'une vibrante actualité.

En rappelant l'existence du feu primordial qui se consume dans l'épicentre des matières métalliques, Gaston Bachelard nous permet de questionner une possible troisième conséquence du passage de la figuration à l'abstraction : celle du retour en force du creuset des imaginaires. En effet, la mise en avant de l'essence des métaux par la simplification des motifs laisse le champ libre aux différents songes rattachés à ces matériaux. Exhumé par la recherche sur le contenu fondamental du métal, sur ce qu'il a de plus élémentaire, l'onirisme ancestral de ce dernier est en quelque sorte réactivé et peut de nouveau être soumis au libre jugement des regardeurs. Concernant la validation de cette dernière hypothèse, le mouvement artistique du minimalisme, apparu au début des années 60 aux Etats-Unis, s'impose comme l'un des plus intéressants. L'œuvre *Untitled* (voir illustration page suivante) datée de 1969 du plasticien et théoricien Donald Judd, l'un des principaux représentants de la mouvance, propose de nombreux axes de réflexion sur cette thématique. Réalisée en cuivre et rattachée à la série des *Stacks* produits par l'artiste, qui propose la déclinaison d'un même volume à l'infini, cette installation de dix modules rectangulaires d'un mètre de large s'élève sur une hauteur totale de plus de quatre mètres et demi. Parfaitement géométriques, ces dix pavés produits en usine ne comportent aucune trace de travail manuel ou outillé.

---

<sup>300</sup> Jean Suzanne, dans : Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, *Op.cit.*, p.306.

<sup>301</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, *Op.cit.*, p.128.

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> Michel Salerno, dans : Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, *Op.cit.*, p.37.

Illustration non disponible

**Donald Judd**, *Untitled*, 1969

Série *Stack*, cuivre, 457.2 x 101.6 x 78.7 cm. (22.9 x 101.6 x 78.7 cm. par module).

Cette analyse rejoint la réflexion de Sophie Serra issue de son article « Du métal dans la sculpture moderne et contemporaine » à propos du choix des métaux par les plasticiens minimalistes :

« *Le minimalisme, à la recherche d'un ordre sériel et modulaire permettant de contrer l'écriture individuelle, a utilisé le métal car il se plie mieux que tout autre matériau à la facture industrielle.*<sup>304</sup> »

Grâce à l'usage des machines, le travail appliqué aux plaques métalliques devient imperceptible. Aucune trace résiduelle n'apparaît à la surface de celles-ci, les pliures sont exemplaires et l'assemblage est invisible. Par cette absence du passage de la main humaine, la matière paraît plus pure, d'une brillance cristalline et d'une qualité irréprochable. Cette impression est cependant paradoxale puisque, en réalité, le travail industriel produit un matériau aux antipodes de celui offert par la nature : jamais, à l'état de minerai, le cuivre ne pourrait être aussi rectiligne, aussi propre et aussi éclatant.

Le parti-pris de l'assemblage des modules d'*Untitled* est caractéristique des œuvres de Donald Judd, lequel propose dans le catalogue raisonné de ses créations un grand nombre de variations sur ce modèle. Alors que l'installation murale verticale est toujours conservée, les matériaux des pavés métalliques peuvent varier, allant du fer galvanisé à l'aluminium en passant par l'acier inoxydable, entre autres exemples. En plus de ces différentes matières, certaines œuvres de la série sont peintes, laquées ou encore agrémentées de plexiglas teinté. Dans l'assemblage qui nous intéresse ici, le cuivre est le seul matériau utilisé. Par ses dimensions imposantes, *Untitled* excède très largement la carrure des spectateurs qui s'y confrontent. La coloration rouge-orangée et la brillance des plaques, exacerbées par la facture industrielle des modules, ajoutent à cette sensation d'écrasement. Face à l'œuvre, le regardeur est en position de faiblesse. Le métal transcende la condition humaine. Quoi qu'il advienne, il sera toujours plus grand, plus solide et plus soigné que ceux qui cherchent à l'appréhender. Par cette domination matérielle, le cuivre qui matérialise cette déclinaison d'un *Stack* rappelle le bronze maintes fois glorifié par Homère dans l'*Iliade*. A titre d'exemple, un extrait tiré du chant numéro II de l'épopée :

« *Ainsi qu'un feu destructeur embrase une forêt immense, sur les sommets d'une montagne, et de loin on voit sa lueur, ainsi, des guerriers en marche, le bronze merveilleux lançait son éclat resplendissant, à travers l'éther, jusqu'au ciel.*<sup>305</sup> »

---

<sup>304</sup> Sophie Serra, « Du métal dans la sculpture moderne et contemporaine », dans : *Full metal sculptures, Op.cit.*, p.16.

<sup>305</sup> Homère, *Iliade, Op.cit.*, pp.49-50.

Comparé à la fournaise d'un incendie de forêt, l'étincellement de l'alliage de cuivre des armures achéennes est sans égal. A la fois fabuleuse et terrifiante, cette luminescence divine projette ses reflets jusqu'aux portes de l'Olympe. En choisissant de travailler le composant principal de l'airain homérique, Donald Judd insuffle à son œuvre une force et une autorité venue du fond des âges. En plus de son éclat merveilleux, *Untitled* se rapproche des matériaux héroïques par la verticalité de sa structure, élancée vers le « ciel de bronze<sup>306</sup> » et désireuse d'atteindre ce firmament incandescent. Ainsi perçus, les dix modules rectangulaires de l'installation géométrique gagnent en emprise et en prestige, comme s'ils étaient, au final, eux aussi « les présents brillants du dieu [...] Héphaïstos<sup>307</sup> ».

*c) L'étude intermatérielle face à l'épreuve formelle*

Avec les préceptes de l'art minimaliste et de ses nombreuses ramifications, plastiques comme théoriques, l'analyse artistique des œuvres sous sa forme classique est contrainte d'évoluer. Les mutations qu'elle éprouve dans le dernier quart du XXe siècle sont parfaitement synchronisées avec cette marche en avant des modèles esthétiques : perte de la figuration, nécessité d'appréhender des productions au langage formel simplifié, apparition de nouveaux matériaux dans les institutions muséales, introduction d'une importante composante industrielle dans la conception des structures, etc. Alors que les concepts à l'origine des créations plastiques gagnent du terrain sur les productions elles-mêmes, une constante reste présente : celle de la matérialité sculpturale. Qu'elles soient figuratives ou abstraites, en bronze ou en acier, de petites ou de grandes dimensions, les sculptures métalliques contemporaines sont, encore aujourd'hui, nécessairement constituées d'un ou de plusieurs matériaux concrets. Grâce à cette invariante, l'étude intermatérielle garde une légitimité. Cependant, les bouleversements qu'a subi le monde de l'art peuvent nécessiter une redéfinition de ses modes de fonctionnement. En effet, une question se pose : les grands axes de l'examen intermatériel qui accompagnaient notre recherche jusqu'à présent sont-ils toujours d'actualité ou, au contraire, sont-ils devenus obsolètes face à l'évolution de la sculpture métallique ?

Les analyses successives des œuvres de César, de David Smith et de Donald Judd nous donnent d'ores et déjà des premiers éléments de réponse qu'il convient de rappeler et de préciser. Lors de ces différentes études, trois grandes lignes directrices étaient perceptibles. La

---

<sup>306</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p.323.

plus évidente, tout d'abord, était celle de l'attraction géométrique éprouvée par les sculpteurs contemporains. Particulièrement importante chez les minimalistes, cette recherche de formes nouvelles, simplifiées et ordonnées ne considère que très brièvement le choix du matériau employé. Comme le rappelle Sophie Serra dans son article, « la question de la matière reste marginale pour ces artistes<sup>308</sup> ». En effet, le métal a souvent été sélectionné avant tout pour ses propriétés techniques, rendant son travail et son modelage plus aisé. Malgré cet intérêt matérialiste relatif, l'œuvre finale n'en demeure pas moins une substance métallique contrainte par le plasticien à adopter une forme déterminée. En cela, elle conserve sa valeur de support inscriptif. Face à ce constat, la problématique du double message qu'une telle substance est supposée véhiculer resurgit. Pour rappel, considérer une matière en tant que support inscriptif revient à accepter la présence de deux discours simultanés en son sein : celui proposé par sa matérialité et celui déterminé par la forme qu'elle adopte. Alors que le message porté par les matériaux issus de la métallurgie moderne est, comme celui issu du travail antique des métaux, un mélange d'Histoire, d'onirisme et de pensées techniques, la question du discours transmis par la forme s'avère être plus complexe à appréhender. En effet, quelles peuvent être les notions que cherche à faire passer un artiste au travers de l'exposition d'un cube de fer ou d'un pavé d'acier ? Malgré les importantes différences formelles qui habitent les sculptures minimalistes, certains concepts se manifestent de façon récurrente. C'est par exemple le cas du discours géométrique, du discours sériel ou encore du discours industriel. Le discours géométrique, tout d'abord, est assez aisé à concevoir. Il concerne la recherche de motifs simplifiés, le travail de la ligne et des angles, la réflexion sur le plein et le vide, sur l'assemblage, la stabilité et l'équilibre des formes, etc. Il y a, dans ce message, quelque chose de très mathématique. Il permet d'ordonner l'œuvre et de lui offrir une composition logique et harmonieuse. Cette organisation structurale se retrouve par exemple dans la variation de 1965 du modèle *Untitled* (voir illustration page suivante) de Donald Judd, où les modules possèdent les mêmes critères de dimensions et de placements que ceux de la variation de 1969. Le second discours des œuvres aux formes systématisées est celui de la série. Grâce à *Untitled*, ce message prend instantanément du sens. Il touche à l'importance de la répétition de motifs identiques dans une création déterminée ou, dans certains cas, dans une démarche plastique au sens large.

---

<sup>308</sup> Sophie Serra, « Du métal dans la sculpture moderne et contemporaine », dans : *Full metal sculptures, Op.cit.*, p.16.

Illustration non disponible

**Donald Judd**, *Untitled*, 1965,  
Série *Stack*, fer galvanisé, 293 x 101.6 x 76.2 cm. environ (23 x 101.6 x 76.2 cm. par module).



Par cette démultiplication des formes, les artistes cherchent principalement à mettre à mal la sacralité de l'œuvre unique, fruit de sa supposée non-reproductibilité. Avec ses innombrables transpositions du motif des *Stacks*, Donald Judd est passé maître en la matière au point de faire de ce geste sériel le fer de lance de l'ensemble de sa pratique plastique. Enfin, troisième exemple de discours que véhiculent les nouvelles structures des œuvres contemporaines : le discours de l'industrie. Introduit par les deux développements précédents, ce message polysémique est le résultat du nouveau mode de production des sculptures. En présentant ostensiblement cette facture industrielle, les réalisations artistiques rendent hommage aux usines et, dans un même temps, introduisent la machine comme composante essentielle du processus créatif. Lors de l'étude intermatérielle d'une sculpture analysée en tant que support inscriptif, ces trois discours se superposent et interagissent avec le message déjà proposé par la matérialité de l'œuvre. Dans *Untitled* de 1965, le fer qui constitue les sept modules charrie déjà, en substance, un propos en faveur du savoir-faire industriel. En effet, le matériau de l'installation n'est pas présenté sous sa forme naturelle : avant d'avoir été taillé et modelé, le fer a subi une galvanisation<sup>309</sup> de sa surface. Ainsi perçu, la matérialité d'*Untitled* enrichit le discours de sa forme géométrique et harmonise sa sérialité au travers d'une déférence certaine à l'égard des productions usinées.

L'appréciation du fer galvanisé de l'œuvre de Donald Judd nous permet de poursuivre l'étude des axes intermatériels proposés par les œuvres métalliques contemporaines. A la suite de l'intégration de l'attraction géométrique dans le champ de l'étude des matériaux en tant que supports inscriptifs, il convient de questionner la seconde tendance majeure qui émerge du renouveau sculptural : l'intérêt porté à la quintessence matérielle. En ne considérant que l'apparence et le traitement de la matière sans s'arrêter sur la forme qu'elle adopte, le désir de faire émerger l'essence des métaux nous permet d'appréhender les sculptures des années 60 comme des éléments sensibles. Selon ce concept, l'analyse d'une création tridimensionnelle sera la même quelle que soit sa composition structurale. Seuls comptent sa matérialité et le lien comparatif qu'elle entretient, de façon directe ou indirecte, avec d'autres matérialités. Cependant, et malgré les profondes transformations qu'ont subi les œuvres métalliques durant la seconde moitié du XXe siècle, les messages transportés par les propriétés intrinsèques des matières n'ont que très peu évolué. Bien qu'exacerbés par l'absence de forme complexe qui pourrait venir en parasiter le propos, les discours proposés par la teinte du métal, par sa brillance ou encore par son poids sont intemporels. La sculpture *Die* (voir illustration page suivante) de

---

<sup>309</sup> Action de recouvrir une pièce métallique d'une fine couche de zinc afin de la protéger de la corrosion.

l'américain Tony Smith, réalisée en 1969 et aujourd'hui exposée au Whitney Museum of American Art de New York, est une bonne illustration de cette constante des messages-matières. Formellement, *Die*<sup>310</sup> est d'une grande simplicité. Il s'agit d'un cube d'acier de 182.9 centimètres de côté et de presque 230 kilogrammes posé à même le sol. Par les dimensions conséquentes de ce dernier, le regardeur ne peut en observer que deux faces à la fois. Celui-ci se retrouve ainsi contraint d'arrêter son analyse sur ce qui s'impose de prime abord à son regard : une immense surface métallique de près de 4 mètres carrés sans la moindre trace d'assemblage visible. En utilisant des plaques d'acier massif, Tony Smith permet au matériau de s'exprimer en toute liberté. L'émancipation de la forme profite à l'essence matérielle et aux messages que ses propriétés inhérentes projettent. Comme toujours, le métal donne avant tout une importante sensation de pesanteur. Bien que *Die* ne soit pas, proportionnellement à sa taille, d'un poids excessif, et ce grâce aux progrès de la sidérurgie moderne, c'est pourtant l'impression qu'il donne. Psychologiquement, l'idée que l'on se fait d'une plaque d'acier est celle d'un matériau excessivement lourd. C'est un rapport phénoménal matériel qu'il entretient instinctivement avec les autres matières, qu'elles soient naturelles ou non. Même si une structure de mêmes dimensions en bois compact serait probablement plus dense, le poids fictif des feuilles d'acier l'emporte dans l'esprit des spectateurs. Il en va d'ailleurs de même pour sa résistance élevée, sa faible calorificité ou encore sa rutilance sans égale.

Que cela s'opère lors d'une quête formelle ou durant une recherche de quintessence matérielle, les sculpteurs contemporains n'ont de cesse de réactiver le creuset des imaginaires qui orbite dans l'entre-deux des matières métalliques. Les études plastiques des variations d'*Untilted* de Donald Judd ou du cube *Die* de Tony Smith l'attestent. Consciemment ou inconsciemment, ces rêveries accompagnent encore aujourd'hui les artistes et se retrouvent réinjectées dans leurs œuvres. Dans la préface du catalogue d'exposition *Full metal sculptures*, Benoit Decront rappelle certaines songeries qui logent au cœur des métaux : « Le métal est divin, il est mystère, affaire des forgerons, des maréchaux-ferrants, des serruriers, des orfèvres, des alchimistes, des sorciers...<sup>311</sup> ».

---

<sup>310</sup> L'orientation de cette analyse d'œuvre, dirigée vers des questions plus matérielles que sémantique, ne prend volontairement pas en compte la signification du titre de la sculpture. En effet, celui-ci impliquerait un examen de la sculpture différent de celui proposé ci-dessus, *Die* se traduisant en français par « mourir » ou, sous sa forme impérative, par « meurs ».

<sup>311</sup> Benoit Decront, « Préface », dans : *Full metal sculptures*, *Op.cit.*, p.12.

Illustration non disponible

**Tony Smith**, *Die*, 1962  
Acier, 182.9 x 182.9 x 182.9 cm.

Datée de 2014, cette réflexion démontre l'indéniable persistance des imaginaires métalliques dès lors que cette matière est traitée, que ce soit artistiquement ou théoriquement. Bien que les plasticiens actuels ne s'identifient plus que très rarement aux divinités métallurgistes antiques de façon directe, cette filiation reste malgré tout ancrée dans l'imagination collective. Il en va de même pour la descendance des forgerons ou celle des alchimistes. Dans son ouvrage articulé autour de la biographie et des œuvres de l'artiste français Bernar Venet, l'auteur Thierry Lenain nous offre en 2007 un nouvel exemple de la pérennité de l'onirisme ancestral des métaux :

« Il évoque [...] l'image mythique de l'atelier de Vulcain, où des forces géantes s'affrontent dans le vacarme et les gerbes d'étincelles. Le thème nous renvoie aux figures du sculpteur herculéen et du métallurgique aux prises avec les puissances de la terre et du feu, dont l'ancienne littérature artistique offre maints exemples.<sup>312</sup> »

En complément de ces récits mythologiques, il est important de rappeler que le creuset des imaginaires liés aux métaux est aujourd'hui aussi abreuvé par des récits et des traditions plus récentes. C'est par exemple le cas des réminiscences de la révolution industrielle ou encore des souvenirs de l'effort de guerre sidérurgique fourni lors des deux conflits mondiaux. Aujourd'hui, la production de masse de matériaux métalliques, dans l'objectif de répondre au mieux aux sollicitations de la société de consommation, constitue une autre illustration marquante de ces nouveaux imaginaires métallurgiques. En parallèle de ses « fers », de ses « ailes » et de ses « plaques », le sculpteur César s'est aussi intéressé à cette surproduction de métaux et à leur omniprésence dans son quotidien. A travers sa série des « compressions », l'artiste cherche à défier et à détourner les codes de la civilisation consumériste dans laquelle il vit. L'œuvre *Compression Helsinki* (voir illustration page suivante), réalisée en 1964 à partir de morceaux de voitures comprimés, en est un exemple. D'une hauteur dépassant le mètre et demi, cet agglomérat de tôles reprend certains codes formels de ses autres productions géométriques. Grâce à l'usage d'une puissante presse hydraulique, les morceaux métalliques employés se retrouvent finalement compactés en un assemblage rectangulaire aux arêtes et aux angles prononcés. En cela, *Compression Helsinki* rappelle la rigueur esthétique développée par l'artiste dans les années 50. En cherchant à provoquer une prise de conscience chez ses contemporains par la destruction de l'un des symboles de la société de consommation, César en profite pour mettre une nouvelle fois en exergue les propriétés des métaux. La sélection des pièces, ainsi que la façon dont l'artiste les combine avant d'activer la presse, permet d'innombrables variations de formes, de textures et de colorations.

---

<sup>312</sup> Thierry Lenain, *Bernar Venet*, Paris, éd. Flammarion, 2007, p.272.

Illustration non disponible

**César**, *Compression Helsinki*, 1964  
Eléments d'automobile, 154 x 65 x 73 cm.

Les propriétés chromatiques des tôles métalliques, par exemple, sont ici le fruit d'un mélange de teintes naturelles et de peintures industriellement apposées sur la ferraille. Le sculpteur peut ainsi choisir quelle gamme de couleurs il souhaite faire ressortir dans le volume final et comment celles-ci se présenteront au regardeur. Malgré ces fluctuations formelles et chromatiques issues d'un geste indéniablement artistique, les différentes « compressions » de César n'en demeurent pas moins des blocs répétitifs et sériels qui canonisent, non sans ironie, le triomphe de l'industrialisation de masse. En effet, *Compression Helsinki* est le produit de deux actions mécanisées successives : la création des voitures en usine, dans un premier temps, ainsi que leurs destructions méthodiques par l'artiste à l'aide de vérins hydrauliques, dans un second temps. En exposant ainsi un matériau ayant subi à deux reprises les actions des machines, l'artiste insuffle à son œuvre un onirisme des métaux inédit. Loin des idéaux antiques du métallurgiste divin et du métal comme matière-univers, les morceaux de voitures comprimés incarnent une mythologie moderne du métal qui cherche à s'exprimer selon un langage qui lui est propre. C'est ainsi que de nouveaux codes plastiques voient le jour dans les « compressions » de César : une réalisation qui se passe des techniques d'assemblage à chaud (comme pourraient l'être la forge ou la soudure), une gestuelle machinée assumée et revendiquée, une composition et une coloration toutes deux puissamment industrielles ou encore une mise en exergue d'une certaine fragilité du métal, aux antipodes des imaginaires de résistance usuellement exploités par les artistes métallurgistes. Associés au matériau de base qu'est l'automobile, ainsi qu'aux accidents qu'elles provoquent, ces quelques exemples participent à la production de rêveries métallistes d'un genre nouveau. Plus populaires que mythologiques, ces dernières prennent racine dans un imaginaire collectif en gestation depuis la révolution métallurgique du XIXe siècle. Rattachées à l'empire du savoir-faire sidérurgique et à la domination de l'acier dans notre quotidien, ces fictions s'inscrivent finalement bien plus dans la lignée de la vision du monde des usines de Zola que dans celles de l'Antiquité d'Homère.

Le concept d'intermatérialité est ainsi à comprendre comme un outil d'analyse en perpétuelle évolution. Bien que ses grands axes demeurent immuables (une sculpture métallique pourra toujours être perçue en tant que réceptacle d'un creuset de pensées, en tant qu'élément sensible ou en tant que support inscriptif), les détails de ces derniers s'adaptent en fonction des pratiques étudiées. La prise en compte du contexte historique dans lequel l'œuvre est produite, exposée ou questionnée est aussi cruciale. A titre d'exemple, il serait contre-productif de chercher à analyser une sculpture de Rodin au travers du prisme de la métallurgie

industrielle tant les domaines de l'usine et de l'art étaient encore absolument dissociés à cette époque. Au final, ces divers ajustements permettent à l'intermatérialité d'appréhender le champ artistique des œuvres métalliques avec un maximum de précision tout en facilitant l'examen de cette pratique plastique à la fois millénaire mais aussi irrémédiablement ancrée dans l'air du temps, comme le rappelle Sophie Serra dans le catalogue de l'exposition *Full metal sculptures* :

« *La sculpture en métal n'est pas morte avec le XXe siècle et l'on peut penser que les extraordinaires possibilités de ce matériau façonné par le feu seront encore exploitées pendant longtemps par les artistes contemporains.*<sup>313</sup> »

#### d) L'éloge du grand format

L'introduction et l'acceptation des pratiques artistiques usinées dans le domaine de la création plastique contemporaine permet artistes de faire évoluer leurs œuvres, formellement autant que sémantiquement, et de faire apparaître de nouveaux questionnements. Le concept d'intermatérialité se voit ainsi créditer de nouveaux outils et de nouveaux axes de recherche, avec par exemple les mythologies populaires des métaux qui viennent s'ajouter aux légendes plus anciennes au sein du creuset des imaginaires associés. En un demi-siècle, toute une ramification de la sculpture métallique s'est métamorphosée, passant de productions semi-organiques comme celles des fils de González à des créations minimalistes parfaitement géométriques comme celles de Donald Judd ou de Tony Smith. En parallèle de cette évolution des formes, une autre mutation s'est progressivement développée : celle du gabarit des créations tridimensionnelles métalliques. Grâce aux progrès de la sidérurgie, les artistes sont aujourd'hui en mesure de produire des œuvres aux dimensions colossales, comme le note Philippe Bouchet dans son article retranscrit dans le catalogue de l'exposition *Les matériaux de la sculpture* : « Le métal, dès ce moment-là, est irrémédiablement investi d'un pouvoir qui distend considérablement les possibilités de la création sculpturale<sup>314</sup> ». La nouvelle stature des sculptures impose aux artistes de quitter leurs ateliers, où l'espace et le matériel ne parviennent plus à subvenir à leurs besoins, pour se diriger vers les usines. En réinvestissant ces lieux mythiques de l'Histoire de la métallurgie moderne, les sculpteurs renouent avec l'origine industrielle des outils qu'ils emploient. Un mouvement circulatoire des techniques apparaît dès lors : alors que, au début du siècle, Julio González avait lutté pour extraire les nouvelles

---

<sup>313</sup> Sophie Serra, « Du métal dans la sculpture moderne et contemporaine », dans : *Full metal sculptures, Op.cit.*, p.17.

<sup>314</sup> Philippe Bouchet, « Le fer », dans : Conseil Général des Bouches-du-Rhône, *Les matériaux de la sculpture, Op.cit.*, p.295.

technologies des usines, les nouveaux artistes font marche arrière et cherchent désormais à concilier les deux. C'est par exemple le cas de Bernar Venet, dont les méthodes de travail sont présentées par Thierry Lenain dans son ouvrage consacré au sculpteur :

« *Le contexte de travail ne sera plus son atelier d'artiste mais une usine dotée d'un équipement lourd que l'artiste complètera et adaptera peu à peu, jusqu'à se doter d'un dispositif qui lui assure un contrôle optimal des opérations.*<sup>315</sup> »

Artiste d'origine française, Bernar Venet est aujourd'hui mondialement connu pour ses œuvres de très grandes dimensions. Fortement influencé par la mouvance minimaliste, le sculpteur est passé par plusieurs phases avant d'en arriver à l'utilisation du métal. Re transcrite par Robert C. Morgan dans sa recherche *Bernar Venet, 1961 – 1970*, la plus importante d'entre elles a été sa période conceptuelle, de 1966 à 1970, durant laquelle il étudie principalement « le langage des mathématiques et l'investigation rationnelle<sup>316</sup> ». L'intérêt porté à l'exactitude et à la rigueur de l'algèbre va progressivement l'attirer du côté du métal, qu'il ne sélectionnera pas tant pour une attraction de la matière elle-même, dans un premier temps, que pour sa géométrie intrinsèquement induite par son traitement industriel. A l'aide de la précision des barres métalliques usinées, Bernar Venet va explorer les potentialités des lignes et des courbes au travers de multiples œuvres, comme par exemple *88.5° ARC x 8* (voir illustration page suivante), réalisée en 2012 et exposée à la Gibbs Farm<sup>317</sup> en Nouvelle-Zélande. Constituée de huit arcs d'acier, cette sculpture de vingt-sept mètres de hauteur symbolise tout l'intérêt de l'artiste pour l'art conceptuel et les mathématiques. Le titre de cette création en est d'ailleurs une bonne illustration puisqu'il est tiré de la courbure, calculée en degré (ici 88.5°), des huit cintres métalliques qui la composent. Adepte des créations en grandes dimensions, Bernar Venet signe, avec *88.5° ARC x 8*, l'une des plus imposantes de sa carrière. Installé en pleine nature, au sommet d'une colline verdoyante, cet immense assemblage d'arceaux s'élève comme par magie dans le ciel, sans qu'aucune armature apparente ne vienne percer les secrets de son équilibre aussi précaire que fantasmagique. Cette étrangeté est par ailleurs accentuée par le matériau utilisé, plus souvent associé à des propriétés de pesanteur et de gravité que de légèreté et de souplesse.

---

<sup>315</sup> Thierry Lenain, *Bernar Venet, Op.cit.*, p.270.

<sup>316</sup> Robert C. Morgan, *Bernar Venet, 1961 - 1970*, Saint Etienne, éd. Les cahiers intempestifs, 1999, p.128.

<sup>317</sup> La Gibbs Farm est un musée privé en plein air de 400 hectares situé en Nouvelle-Zélande, dans le district de Kaipara. Il a été créé en 1991 par Alan Gibbs, qui l'abreuve depuis de nombreuses œuvres monumentales. Ces œuvres sont, la plupart du temps, des commandes spécifiques liées à la topographie du lieu lui-même.



Illustration non disponible

**Bernar Venet**, *88.5° ARC x 8*, 2012  
Acier Corten, 2700 x 75 x 75cm. chacun (8 arcs).

En proposant aux visiteurs une installation aussi conséquente dans un espace en plein air, celle-ci dépassant les vingt-sept mètres de hauteur, le sculpteur place ceux qui s’y confrontent dans un état d’infériorité. Dominé par la matière et par les proportions titanesques qu’elle arbore, le regardeur est contraint d’en subir le poids et l’influence. Les immenses arcs se rapprochent alors de la notion de sublime. Dans sa *Recherche philosophique sur l’origine de nos idées du sublime et du beau*, le penseur Edmund Burke rappelle en effet à plusieurs reprises que « de grandes dimensions sont une puissante cause de sublime<sup>318</sup> ». Cette notion est aussi questionnée par Emmanuel Kant dans sa *Critique de la faculté de juger*, notamment selon les termes suivants : « Nous nommons sublime ce qui est absolument grand<sup>319</sup> ». Le vaste et l’immense sont insaisissables car impossibles à embrasser dans leur entièreté. Ils provoquent chez l’Homme une sensation de vertige et de malaise, un plaisir mêlé de terreur que l’œuvre de Bernar Venet parvient à propager. Face à  $88.5^{\circ} \text{ARC} \times 8$ , le spectateur éprouve un émerveillement teinté de crainte qui l’oblige à se questionner sur sa propre condition : petit, fragile et périssable, l’humain subit ici le joug du métal. En plus de cette suprématie de la matière, l’acier brut, dont la coloration marron-orangée est due à la rouille qui en recouvre la surface, projette aussi les imaginaires immémoriaux des matérialités ferreuses dans l’esprit des visiteurs. Les arceaux métalliques de la sculpture dépossèdent la nature de sa toute-puissance créatrice en substantialisant une forme qui surpasse, en taille comme en masse, tout ce qui l’entoure. Ainsi considérée, l’œuvre évoque les représentations d’un univers métallisé tel qu’illustré par Homère et Elias Lönnrot dans leurs ouvrages respectifs, *Illiade* et *Le Kalevala*. Elle ranime les rêveries d’un immense tronc d’acier, d’un arbre-monde comme pourrait l’être Yggdrasil<sup>320</sup>, ici représenté sous une forme métallisée pour en augmenter le prestige et accentuer l’emprise qu’il possède sur ceux qui foulent du pied ses racines.

Sans en posséder la stricte exclusivité, l’attention portée au monumentalisme sculptural par les artistes contemporains demeure fortement liée aux pratiques métallurgiques. En effet, il est plus rare de se confronter à des œuvres colossales en bois ou en pierre qu’en fer ou en acier. Le choix de ce matériau répond à plusieurs critères. Avant tout, il renvoie à une réalité de conception. Grâce aux machines et aux techniques industrielles, le métal peut aisément être traité en grand format. Dans un second temps, ce choix est aussi dicté par les potentialités

---

<sup>318</sup> Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l’origine de nos idées du sublime et du beau*, *Op.cit.*, p.142.

<sup>319</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, éd. Librairie Philosophique J. Vrin, p.123.

<sup>320</sup> Yggdrasil est l’arbre-monde de la mythologie scandinave sur lequel reposent les neufs royaumes (parmi lesquels Mannheim, aussi appelé Midgard, celui des Hommes) qui constituent cet univers mythique.

plastiques du matériau. Bien qu'employées depuis la préhistoire des métaux, ses innombrables caractéristiques se révèlent être encore plus fécondes dès lors qu'elles sont appliquées à des créations aux dimensions conséquentes. Elles permettent de travailler de longues barres par la découpe, la torsion ou encore l'aplatissage, de fusionner des pièces dont le poids excède parfois plusieurs tonnes ou encore de fondre des formes gigantesques au contour parfaitement contrôlé. Enfin, dans un dernier temps, le choix du métal pour le grand format sculptural est aussi finalement guidé par les multiples rêveries qui habitent la matière. En proposant de gigantesques structures en fer, en acier ou en alliage de cuivre, les artistes d'aujourd'hui mettent en œuvre, consciemment ou inconsciemment, de nombreux imaginaires traditionnellement liés aux métaux. C'est par exemple le cas de celui de l'univers métallisé évoqué lors de l'étude de l'œuvre *88.5° ARC x 8* de Bernar Venet. C'est aussi le cas des visions de force et de pouvoir, couramment associées au métallurgiste ancestral, qui rejaillissent ici au travers de l'application de la notion du sublime aux sculptures monumentales. En produisant des œuvres métalliques dont les dimensions transcendent celles de la nature et de l'humain, les artistes renouent avec leurs origines démiurgiques. « *Of course, in its noblest form, metal was the work of gods, not humans*<sup>321</sup> » rappelle à ce sujet Rolf Hellebust dans son ouvrage *Flesh to Metal*. Dans cette course à la démesure, les plasticiens contemporains cherchent à se confronter aux divinités forgeronnes jusqu'à parfois effleurer l'*hubris*, ce sentiment d'orgueil déraisonné largement répréhensible dans la société grecque antique. Malgré cet attrait pour l'excès et l'intempérance, la réalisation de sculptures de grand format réveille aussi des imaginaires métallistes bien plus positifs et constructifs. L'œuvre *Will* (voir illustration page suivante) de l'artiste américain Mark di Suvero, réalisée en 1994, en est une bonne illustration. Avec ses treize mètres de haut, cette installation d'acier exposée en extérieur propose au regardeur un assemblage de cinq grandes barres métalliques émergeant de trois immenses anneaux d'acier qui s'interpénètrent et s'entrecoupent. En prenant le parti d'utiliser des poutrelles profilées à l'allure standardisée<sup>322</sup>, Mark di Suvero attribue à sa sculpture une allure fortement industrielle. Cette apparence donnée à la forme générale de l'œuvre est d'ailleurs accentuée par l'usage de rivets métalliques, visibles aux jointures des disques centraux, ainsi que par le traitement de l'acier laissé brut, sans peinture et sujet à la rouille.

---

<sup>321</sup> Rolf Hellebust, *Flesh to Metal*, *Op.cit.*, p.8.

*Traduction personnelle : Bien évidemment, sous sa plus noble forme, le métal était le travail des dieux, pas des humains.*

<sup>322</sup> Ces barres s'apparentent au format des IPN, les poutrelles en I à Profil Normal, et des IPE, les poutrelles en I à Profil Européen.

Illustration non disponible

**Mark di Suvero, *Will*, 1994**  
Acier, 1300 x 1097 x 899cm. (dimensions approximatives).

Ces différents aspects de *Will* renvoient le spectateur à l'imaginaire de l'architecture métallique du XIXe siècle, à ses usines et plus largement à cette époque faste de la métallurgie moderne qu'est la révolution industrielle. Les poutrelles en I rappellent alors la structure de bâtiments emblématiques de cette période, comme le Crystal Palace de Londres, bâti en 1851 à Hyde Park pour y recevoir la première exposition universelle, ou l'Iron Bridge, tout premier pont métallique jamais construit par l'Homme, daté de 1779. En référençant ces illustres compositions architecturales, Mark di Suvero joue avec une mythologie populaire largement ancrée dans l'imaginaire collectif et, par extension, dans le creuset des songeries liées aux métaux. A l'exact opposé des rêveries de déshumanisation et de travail à outrance qui peuvent parfois être associées à la période industrielle, avec l'univers des mines par exemple, celle-ci possède une contrepartie onirique plus complaisante, un penchant qui cherche à rendre sa noblesse à cette ère qui a vu naître le règne du fer et de l'acier. La sculpture *Will* peut alors être perçue comme un hommage au XIXe siècle et à toutes les constructions qui, par la suite, ont bénéficié des avancées techniques développées durant ces années. Par ses dimensions conséquentes et grâce au matériau employé, l'œuvre de Mark di Suvero évoque une histoire de l'architecture métallique qui s'étend de la révolution des usines aux grands buildings américains du début du XXe siècle<sup>323</sup>. Elle rappelle aussi la postérité de l'Iron Bridge et des passerelles métalliques, véritables sentinelles de la ville moderne (le Golden Bridge de San Francisco, visible dans le fond de la photographie sélectionnée pour l'étude de *Will*, en est une autre bonne illustration). A ce sujet, il est intéressant de constater que le motif du pont se retrouve en ouverture de nombreux récits qui encensent cette époque. C'est par exemple le cas dans le poème « La ville », écrit par Emile Verhaeren et publié en 1920 dans le recueil *Les Campagnes hallucinées* :

« Tous les chemins vont vers la ville.  
[...]  
Là-bas,  
Ce sont des ponts tressés en fer  
Jetés, par bonds, à travers l'air.<sup>324</sup> »

Qu'il s'agisse d'une motivation technique, financière, d'un véritable attrait pour la matière ou d'un désir de propager ses imaginaires au plus grand nombre, le choix du métal pour les sculptures de grand format est aujourd'hui admis comme un lieu commun. Grâce aux œuvres

---

<sup>323</sup> A ce sujet, voir la photographie *Lunch atop a Skyscraper*, attribuée à Charles Clyde Ebbets et prise en 1932.

<sup>324</sup> Emile Verhaeren, « La ville », dans : Emile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, Paris, éd. Mercure de France, 1920, p.9.

monumentales qu'ils produisent, les sculpteurs peuvent laisser libre cours à leurs désirs créatifs et ainsi offrir au public des créations toujours plus imposantes et impressionnantes. Cherchant tantôt à égaler les divinités forgeronnes, tantôt à n'en être que les humbles émissaires, les plasticiens contemporains adeptes de créations aux proportions architecturales offrent aux métaux un creuset d'imaginaires à la portée démultipliée. Lorsqu'elles atteignent une certaine dimension, les barres d'acier paraissent plus solides et les plaques de fer semblent être plus résistantes, comme libérées du joug de leur fusibilité et de leur ductilité. Hors d'atteinte des humains qu'elles surplombent, ces sculptures en deviennent presque éternelles. Comme l'énonce Daniel Klébaner dans son écrit *Richard Serra : L'origine de la gravité*, l'artiste métallurgiste d'aujourd'hui parvient ainsi à réaliser le rêve ancestral des travailleurs des métaux : il « donne [...] à l'acier cette dimension de l'infini qui est l'attribut de la pierre, c'est-à-dire que croisant le travail industriel, et celui du temps, il introduit cette dimension de l'infini [...] auquel son matériau [...] aspire<sup>325</sup> ».

## 2. Exposer le métal.

Avec les nombreuses innovations survenues depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale, la sculpture métallique ne peut plus se présenter au regardeur de la même manière qu'elle le faisait jusqu'alors. En s'éloignant du modèle ancestral de la statuaire, de par leurs formes et leurs dimensions nouvelles, les œuvres tridimensionnelles contemporaines ont, dans un même temps, contraint leurs modes d'exposition à évoluer. La suppression progressive du socle sur lequel elles reposaient traditionnellement est un bon exemple de cette mutation. Dans le catalogue de l'exposition *Les matériaux de la sculpture*, Philippe Bouchet précise cette idée : « la disparition du socle joue aussi un rôle déterminant dans lequel le métal tient une place prépondérante<sup>326</sup> ». De son côté, Daniel Klébaner évoque « des sculptures sans piédestal, à même le sol, affranchies de toute fonction représentative<sup>327</sup> ». L'empire du fer géométrique et de l'acier aux proportions titanesques force ainsi les artistes qui s'y confrontent à repenser la présentation de leurs œuvres et à envisager différemment les espaces de monstration qu'ils sélectionnent pour y exposer leurs créations plastiques.

---

<sup>325</sup> Daniel Klébaner, *Richard Serra : L'origine de la gravité*, *Op.cit.*, p.47.

<sup>326</sup> Philippe Bouchet, « Le fer », dans : Conseil Général des Bouches-du-Rhône, *Les matériaux de la sculpture*, *Op.cit.*, p.296.

<sup>327</sup> Daniel Klébaner, *Richard Serra : L'origine de la gravité*, *Op.cit.*, p.16.

### a) Etude d'une géométrie muséale

Au croisement du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, le père de la sculpture métallique moderne Julio González s'efforçait de briser les frontières entre œuvres en fer et institutions muséales. Près d'un siècle plus tard, ce rapprochement est durablement ancré dans la pensée collective et l'acceptation du métal comme matériau artistique devient un fait lui aussi admis par le plus grand nombre. Grâce aux artistes conceptuels et minimalistes des années 60, la facture industrielle s'est durablement installée au sein des espaces d'art, des musées et des galeries. Le rôle de plasticiens tels que Donald Judd et Carl André est ainsi crucial dans cette montée en puissance des matières métalliques au sein de la création contemporaine. En parallèle de cette évolution, les lieux d'exposition ont eux aussi subi des mutations qu'il convient de rappeler. Avec la démocratisation d'une forme d'art nouvelle, loin de celle présentée dans les salons de peinture et de sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle, les espaces chargés d'en présenter les créations prolifèrent. Au détour des années 70, un nouveau concept de lieu de monstration des œuvres commence à s'installer. Il s'agit du *white cube*, un endroit intégralement dédié à l'exposition où rien, de sa structure à son éclairage, n'est supposé entraver la bonne réception des réalisations plastiques. Bien que souvent critiqué, celui-ci fera date dans l'Histoire muséale puisqu'il est encore aujourd'hui celui majoritairement employé par les architectes, les commissaires et les galeristes. Dans son article « Note on the Gallery Space », daté de 1976, l'artiste et essayiste américain Brian O'Doherty théorise le *white cube* de la façon suivante :

« *Unshadowed, white, clean, artificial - the space is devoted to technology of aesthetics. Works of art are mounted, hung, scattered for study. Their ungrubby surfaces are untouched by time and its vicissitudes. Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of "period" (late modern), there is no time.*<sup>328</sup> »

Au sein de sa recherche visant l'étude et la conceptualisation d'un lieu d'exposition en puissance, Brian O'Doherty propose les différents critères d'un espace hors du temps où l'art serait à même d'atteindre une certaine forme d'immortalité. Conjointement à cette analyse, il est intéressant de constater que de nombreux facteurs de cette pérennité des œuvres font directement écho à certaines caractéristiques intrinsèques des créations métalliques modernes et contemporaines : des formes épurées, une texture unifiée, la recherche d'un discours direct

---

<sup>328</sup> Brian O'Doherty, « Note on the Gallery Space », dans : Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, Los Angeles, éd. University of California Press, 1999, p.15.  
Traduction personnelle : Sans ombre, blanc, propre et artificiel, cet espace est dédié à la technologie de l'esthétique. Les œuvres d'art sont installées, accrochées et réparties pour être étudiées. Sa surface immaculée n'est pas touchée par le temps et ses vicissitudes. L'art y existe dans un semblant de monstration éternelle, et même s'il existe de nombreuses « périodes » (comme le moderne tardif), il n'y a là pas de temporalité.

et sans ornement, entre autres exemples. Face à ces analogies, le *white cube* se présente comme le lieu idéal pour l'exposition des sculptures en métaux. Son architecture simplifiée à l'extrême, sa mise en lumière neutre et sa coloration murale non-invasive, par l'usage du blanc<sup>329</sup>, réverbèrent les propriétés et les imaginaires du fer, du cuivre et de leurs alliages. Parmi leurs nombreux attributs, la propension de ces matériaux à refléter ce qui les entoure, dès lors qu'ils sont convenablement polis, est celui qui se prête le mieux à cet exercice. De nombreuses œuvres de Vladimir Škoda, artiste français d'origine tchèque adepte du travail forgé et de la géométrie simple, illustrent avec justesse ce propos. C'est par exemple le cas de l'installation *Sans titre* (voir illustration page suivante), un ensemble de trois créations datées de 1980 à 1988 et présentées alignées lors de l'exposition *Full metal sculptures* à Rodez en 2014. Exposée à même le sol, cette sculpture présente trois disques d'acier noir sur lesquels reposent autant de sphères luisantes en acier inoxydable poli. Dans cette œuvre, la texture des matériaux employés s'oppose diamétralement : alors que l'acier noirci par la forge absorbe la lumière, le motif de la sphère satinée « réfléchit l'espace extérieur et nous en renvoie une image transformée<sup>330</sup> », écrit Sophie Serra dans le catalogue de l'exposition. A l'aide du phénomène physique de réflexion, Vladimir Škoda questionne son environnement, l'espace du spectateur et celui de l'art. Selon le plasticien, cette considération s'étend jusqu'à l'espace dans son sens le plus céleste : « Il y a dans mon travail une dimension cosmogonique et elle implique chez moi une prédominance du circulaire sur l'orthogonal<sup>331</sup> », explique-t-il. L'implantation de la sculpture *Sans titre* au sein d'un *white cube* permet au miroitement des surfaces de gagner en éclat et en pureté, se libérant des teintes et des motifs que pourrait lui imposer le monde extérieur. Les trois sphères rutilantes se présentent alors comme autant d'univers miniatures, des microcosmes autonomes introduits au cœur du macrocosme de l'espace d'exposition. L'acier renoue avec ses origines mythologiques et permet une nouvelle fois à celui qui possède le savoir-faire nécessaire de se hisser à la hauteur des divinités démiurgiques. Conscient de cette autorité, Vladimir Škoda espère ainsi offrir au spectateur ce qu'il appelle lui-même « une vision de l'infini<sup>332</sup> ».

---

<sup>329</sup> « Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light » écrit à ce sujet Brian O'Doherty dans : Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, *Op.cit.*, p.15.

Traduction personnelle : *Les murs sont peints en blanc. Le plafond devient la source de lumière.*

<sup>330</sup> Sophie Serra, « Vladimir Škoda », dans : *Full metal sculptures*, *Op.cit.*, p.28.

<sup>331</sup> Vladimir Škoda, dans : *Full metal sculptures*, *Op.cit.*, p.28.

<sup>332</sup> *Ibid.*



Illustration non disponible

**Vladimir Škoda**, *Sans titre*, 1980-1988  
Acier forgé et acier inoxydable, 50cm., 60cm. et 70cm. de diamètre.

A trois reprises, la question de la temporalité a été évoquée dans cette recherche : par Brian O'Doherty concernant l'espace d'exposition du *white cube*, par Vladimir Škoda à propos du métal employé dans ses œuvres ainsi que par Daniel Klébaner dans son écrit *Richard Serra : L'origine de la gravité*, toujours à propos du matériau utilisé par l'artiste. Bien que dans le premier des trois cas, le lien avec les métaux ne soit que le fruit d'une analogie entre les imaginaires du lieu et ceux de la matière, les deux autres exemples sont plus explicites. Ils évoquent sans détour l'affinité qui existe entre le métal, quelle que soit la forme qu'il adopte, et ce que les auteurs et artistes appellent l'infini. Dans son ouvrage *La terre et les rêveries de la volonté*, Gaston Bachelard avait déjà perçu ce rapprochement lorsqu'il décrivait un « espace-temps de la rêverie métallique<sup>333</sup> » rattaché à « l'idée d'un passé démesuré<sup>334</sup> ». Que ce soit par son Histoire millénaire, par son rôle dans les grandes avancées de l'humanité ou encore par ses innombrables propriétés physiques, le métal véhicule de multiples songeries de pérennité et d'éternité qui lui sont instinctivement attribuées. En parallèle de ce rapport au temps, les créations métalliques possèdent aussi une attache solide à l'espace dans lequel elles peuvent être appréciées. Dès lors qu'il s'agit d'une pièce d'art, le lieu d'exposition se révèle souvent décisif pour la juste appréciation de celle-ci. Une fois installée en galerie ou en musée, la sculpture habite l'espace qui lui est alloué, allant parfois jusqu'à utiliser ses caractéristiques architecturales pour mieux se développer et se présenter au regardeur. Face à cette question de l'interdépendance entre art métallurgique et aire de monstration, une œuvre contemporaine fait figure d'incontournable : il s'agit de *The Matter of Time* (voir illustrations pages suivantes), un regroupement de huit pièces colossales produites par l'artiste Richard Serra entre 1994 et 2005. Aujourd'hui exposé dans la salle 104 Arcelor Mittal du Musée Guggenheim de Bilbao, le tout sous une appellation commune, cet ensemble de sculptures est à l'origine une commande datée de 2003 de la part du musée, spécifique à l'espace d'exposition et à vocation permanente. Dans son article « Richard Serra, *The Matter of Time* and Space of Experience », l'auteur et critique d'art Fabien Faure décrit cette œuvre de la façon suivante :

« La matière du temps est constituée de huit grandes sculptures, cinq d'entre elles utilisant des volumes en torsion. D'une hauteur constante, de 4 mètres environ, chaque œuvre consiste en une succession de plaques d'acier diversement galbées et dressées sur leur tranche, bord à bord.<sup>335</sup> »

---

<sup>333</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.228.

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> Fabien Faure, « Richard Serra, "The Matter of Time" and Space of Experience », dans : Collectif, *Guggenheim Museum Bilbao Collection*, Madrid, TF editores, 2009, p.261. Traduction fournie par l'auteur.

Illustration non disponible

**Richard Serra, *The Matter of Time*, 1994-2005**  
Acier Corten, huit sculptures (dimensions variables)

Ci-dessous, deux des huit sculptures qui constituent *The Matter of Time* :

Illustrations non disponibles

**Richard Serra**, *Torqued Spiral (Open Left Closed Right)*, 2003-2004  
Acier Corten, 427 x 978 x 1268cm.

**Richard Serra**, *Between the Torus and the Sphere*, 2003-2005  
Acier Corten, 427 x 1524cm. chacune (quatre plaques pliées en deux),  
427 x 1524 x 1644cm. au total.

Grâce à ses dimensions aussi conséquentes que celles de la pièce qu'elle investit<sup>336</sup>, *The Matter of Time* s'élève au rang de sculpture-architecture et dialogue avec tout ce qui l'entoure. Ses courbes multiples répondent aux arcs qui constituent l'ossature du plafond, sa forme générale longitudinale reprend celle de l'espace d'exposition et sa teinte unie, un marron-orangé généré par la rouille programmée de l'acier, échange avec le blanc immaculé des cloisons. Dans le *Guide visuel du Musée Guggenheim Bilbao*, les auteurs expliquent qu'au sein de la salle 104, « l'œuvre ne peut être appréhendée sans l'interaction qu'elle génère avec l'environnement dans lequel elle se trouve<sup>337</sup> ». Cet avis est partagé par Fabien Faure lorsqu'il explique qu'avec cet assemblage, Richard Serra cherche à « donner forme à l'espace lui-même<sup>338</sup> » en renversant « les liens unissant la forme matérielle au site qu'elle occupe activement<sup>339</sup> ». Au Guggenheim de Bilbao, la sculpture *The Matter of Time* fait autant vivre l'espace d'exposition dans lequel elle est installée que cet espace ne la fait vivre elle. Dans ce remarquable échange qui transcende l'échelle humaine, la matière métallique joue le rôle de médiatrice. Unique composante de l'œuvre, c'est au travers de ses caractéristiques tangibles que ce dialogue silencieux peut se substantier et être rendu perceptible pour le regardeur. En considérant son poids, son équilibre, ses dimensions et sa coloration, le spectateur prend conscience de la lutte des matières qui se joue dans le macrocosme au sein duquel il évolue. Par-delà ces considérations premières, la progression du visiteur dans l'immensité de la pièce le confronte inconsciemment à un second affrontement : celui de l'espace et du temps. Comme l'indique le titre de l'œuvre<sup>340</sup>, Richard Serra cherche ici à sculpter l'essence du temps lui-même, à le matérialiser par le biais des huit sculptures qui habitent la salle 104. « Aussi, pour qui sait se départir de quelques habitudes tenaces, l'installation est-elle moins faite de tonnes d'acier, que d'espace et de temps liés et déliés<sup>341</sup> », écrit à ce sujet Fabien Faure dans son article. En plus de servir d'intermédiaire entre l'art et le lieu, le métal se retrouve vecteur d'une troisième composante : la temporalité. Le temps nécessaire au regardeur pour traverser l'espace d'exposition, ainsi que celui demandé à l'artiste pour réaliser l'ensemble des pièces, se substantient alors au sein du musée. Enfin, grâce à la rouille, la finitude de l'acier fait aussi surface et se rend tangible à la surface de l'œuvre.

---

<sup>336</sup> A titre informatif, la salle 104 ArcelorMittal (du nom du sponsor de celle-ci) du Musée Guggenheim de Bilbao mesure 2768m<sup>2</sup> pour 130m de long et jusqu'à 25m de hauteur de plafond.

<sup>337</sup> *Guide visuel du Musée Guggenheim Bilbao*, Barcelone, éd. Dos de Arte, 2011, p128.

<sup>338</sup> Fabien Faure, « Richard Serra, "The Matter of Time" and Space of Experience », dans : Collectif, *Guggenheim Museum Bilbao Collection, Op.cit.*, p.261. Traduction fournie par l'auteur.

<sup>339</sup> *Ibid.* Traduction fournie par l'auteur.

<sup>340</sup> *The Matter of Time* se traduit en français par « La Matière du Temps ».

<sup>341</sup> Fabien Faure, « Richard Serra, "The Matter of Time" and Space of Experience », dans : Collectif, *Guggenheim Museum Bilbao Collection, Op.cit.*, p.263. Traduction fournie par l'auteur.

Dans le cas de la sculpture minimaliste *Sans titre* de Vladimir Škoda tout comme dans celui de l'installation macroscopique *The Matter of Time* de Richard Serra, l'aire de l'institution muséale est néanmoins employée de façon relativement classique. La création plastique s'insère dans un espace d'exposition déterminé qui, bien que parfois démesuré et hors-norme, n'en reste pas moins un réceptacle prévu à cet effet. Le plasticien, tout comme le regardeur, l'envisage d'ailleurs toujours comme tel. Mais, désireux d'aller aussi à l'encontre de certaines conventions établies, l'artiste métallurgiste cherche parfois à investir des lieux autres. Le métal, du fait de sa propension à l'excès, concernant les dimensions qu'il peut atteindre ou vis-à-vis de ses propriétés physiques naturelles uniques, se prête parfaitement à ce désir de transgression. C'est ainsi que certaines œuvres se retrouvent installées hors des salles et des galeries des musées. Le hall d'entrée du Musée d'art du comté de Los Angeles en est un bon exemple puisqu'il abrite l'imposante sculpture *Smoke* (voir illustration page suivante). Réalisée en 2005 par Tony Smith, cette seconde version de sa colossale structure en aluminium recouverte de peinture noire succède à la première version de l'œuvre, datée elle de 1967. D'une hauteur avoisinant les sept mètres cinquante pour un poids excédant les six tonnes et demi, *Smoke* occupe quasiment l'intégralité de l'espace du hall du bâtiment Ahmanson. Spécialement remodelé en 2008 pour accueillir la création de Tony Smith, cet espace contraint désormais le spectateur à cheminer entre les huit pieds de la sculpture avant de pouvoir atteindre les escaliers, interférant donc avec l'architecture même. En plus de constituer la base de l'ossature de l'œuvre, ces colonnes asymétriques agissent comme autant d'obstacles pour le visiteur, qui doit alors ajuster sa trajectoire en fonction de celles-ci. Les répercussions de ces entraves sont nombreuses : redéfinition du seuil du musée, impossibilité de saisir visuellement la sculpture dans son ensemble, sensation de petitesse dès lors que la structure est surplombante, entre autres propositions. Malgré cela, *Smoke* ne possède pas le coefficient d'agression et de domination qu'engendrent généralement les créations de très grand format. Par ses multiples appuis au sol, la stabilité et l'équilibre de l'œuvre ne sont pas énigmatiques, à l'inverse de ceux des arceaux de Bernar Venet et de ses  $88.5^\circ \text{ ARC } \times 8$ . Dans un même temps, son installation en intérieur réduit la notion de sublime et soulage les imaginaires de ceux qui y sont sensibles. En ne pouvant se confronter à l'immensité de la nature, la sculpture conserve des proportions psychologiquement appréhendables et, malgré ses dimensions conséquentes, l'enceinte du musée ancre l'ouvrage dans une échelle fondamentalement humaine. Enfin, et il s'agit sûrement de la raison la plus importante, la coloration de la réalisation de Tony Smith ôte au métal sa teinte naturelle, ses traces résiduelles et ses éventuelles marques de rouille.

Illustration non disponible

**Tony Smith**, *Smoke*, 2005  
Aluminium peint, 737 x 1433 x 1006 cm.

Grâce à ce procédé, le matériau s'éloigne définitivement de ses origines telluriques et chtoniennes, effaçant au passage toutes les rêveries qui pouvaient être reliées à cette genèse. Il en va d'ailleurs de même pour les racines industrielles de *Smoke*, elles aussi estompées par le noir mat qui en recouvre intégralement les nombreuses surfaces, angles et arêtes. Dès lors, un constat surgit : en modifiant quelques caractéristiques essentielles de la matière, même sans atteindre les propriétés physiques profondes de celle-ci, il est possible de détourner certains axes de l'étude intermatérielle. Afin d'illustrer ce propos, il convient de se pencher dans un premier temps sur le creuset des imaginaires liés aux métaux. Alors qu'une œuvre en acier brut, de forme et de gabarit identiques, évoquerait instinctivement un ensemble complexe d'imaginaires liés aux grottes, aux mines et aux carrières, par sa silhouette effilée et transpercée, il n'en est rien. Face à cette œuvre, le spectateur est en effet bien loin de songer à l'extrait suivant de l'*Histoire Naturelle* de Pline, qui pourtant s'y appliquerait avec justesse si celle-ci avait conservé son esthétique et ses caractéristiques naturelles d'origine :

« *Nous suivons toutes les veines de la terre, et [...] nous étonnons que parfois elle s'entrouvre ou qu'elle tremble ! [...] Nous pénétrons dans ses entrailles, nous cherchons des richesses dans le séjour des mânes [...].*<sup>342</sup> »

Comme autant parois rocheuses acérées, les colonnes de la sculpture de Tony Smith seraient ainsi à même de raviver les visions des tunnels souterrains, des gisements de fer ou des mines de charbon qui ont vu périr d'innombrables mineurs pour le bon fonctionnement des usines et des aciéries lors de l'époque industrielle. Cependant, la seule application d'une couche de peinture, même inexpressive, éloigne instantanément cet onirisme riche au profit de rêveries plus lisses. En parallèle de ces mutations du creuset des imaginaires, les attributs de poids, de résistance et de solidité du métal qui devraient naturellement émaner de *Smoke* sont eux aussi dénaturés. Par la présence de multiples pieds à la base d'un squelette qui ne paraît pas en nécessiter autant pour s'ériger, l'appréciation de l'œuvre en tant qu'élément sensible est biaisée : elle ne semble pas peser la masse que lui concède son cartel et n'apparaît pas non plus comme aussi rigide et inébranlable que le matériau qui la constitue l'est en réalité. Par sa teinte et sa structure, la réalisation en aluminium donne la sensation d'être conçue en matière synthétique. Au final, le traitement que propose Tony Smith de la matière de *Smoke* offre plus aisément au regardeur la vision d'une œuvre légère et aérienne que celle d'une création faite de métal lourd et massif, renouant ainsi avec la fumée et les impressions de volutes évoquées dans son titre<sup>343</sup>.

---

<sup>342</sup> Pline, *Histoire Naturelle - tome second, Op.cit.*, p.399.

<sup>343</sup> *Smoke* se traduit en français par « Fumée ».



## *b) La sculpture en quête d'un milieu intermatériel*

Au sein d'un musée, les sculptures métalliques aux dimensions prométhéennes déclenchent instinctivement des échanges avec le lieu qu'elles occupent. Corrélativement, elles nouent aussi des liens avec la temporalité, qu'elle soit rêvée ou concrète, ainsi qu'avec les spectateurs qui s'y confrontent. En considérant ces multiples dialogues qui tendent à s'instaurer naturellement, l'étude de la liaison entre art et espace d'exposition suggère une hypothèse sous-jacente : n'assistons-nous pas à l'émergence d'un milieu intermatériel, analogue à celui développé par Rémy Besson dans ses « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine » ? Pour tenter de répondre à cette question, il convient de se pencher dans un premier temps sur la notion de milieu intermédial telle qu'initialement présentée dans son article :

*« Si un média correspond à une mise en relation inscrite dans un milieu, [...] ce sont des relations entre des productions culturelles qui créent elles-mêmes du lien qu'il s'agit d'analyser comme constitutives du vivre ensemble.<sup>344</sup> »*

A travers ce concept, Rémy Besson cherche à mettre en évidence le lien qui existe entre les différentes composantes d'un moment en communauté. Ces éléments peuvent être de diverses natures : il peut s'agir d'êtres vivants, d'objets matériels, de lieux, d'énoncés, de pensées, de temporalité, etc. « La définition du média correspond alors à ce qui rend possibles des échanges entre les membres d'un groupe<sup>345</sup> », explique à ce sujet l'auteur. « Le média acquiert [...] une dimension politique, au sens où il participe à l'organisation de la vie de la cité ; il est ce qui rend possible le déroulement d'une expérience partagée<sup>346</sup> ». Cependant, ce ne sont pas les médias en eux-mêmes qui sont directement visés par notre recherche. Malgré le rôle qu'ils jouent tous individuellement, il est important de se souvenir qu'ils ne sont que les vecteurs de l'objet véritablement étudié. En effet, le milieu est constitué et entretenu par un ensemble complexe de relations tissées par et entre ces productions culturelles. Il est au milieu des médias, à la croisée de leurs discours respectifs. Dans son article, Rémy Besson revient sur la notion « d'entre-deux », cette fois-ci analysée en lien avec milieu intermédial :

*« Le préfixe inter désigne [...] le fait d'étudier ce qui se joue à l'articulation entre différents médias constitués. Il s'agit d'étudier les différentes façons dont des relations se développent entre des formes qui proposent (déjà) une mise en relation entre des individus.<sup>347</sup> »*

---

<sup>344</sup> Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Op.cit.* p.6.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>346</sup> *Ibid.*

<sup>347</sup> *Ibid.*, p.23.

Qu'il soit spectateur, bénéficiaire ou usager, l'humain est au centre de la réflexion. C'est lui qui fait l'expérience de l'«environnement médiatique<sup>348</sup>», qui le vit et qui est en mesure, *a posteriori*, d'échanger à son propos. Au final, l'intermédialité s'intéresse à la notion de milieu en ce qu'elle a de plus englobante et universelle. Il s'agit là, en quelque sorte, de la dernière étape de l'étude consacrée à l'«entre-deux» des médias : après avoir questionné les échanges entre deux textes, entre deux discours, puis entre deux productions culturelles, qu'elles soient déjà institutionnalisées ou encore en cours d'officialisation, la recherche de Rémy Besson s'étend à l'espace qui englobe ces échanges, à sa temporalité et à ses acteurs. Comme l'indique Éric Méchoulan dans son article « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », il y a bien dans cette surenchère « un principe de continuité entre des ordres de plus en plus distants les uns des autres<sup>349</sup> ».

A la suite de cette étude liminaire, les souvenirs des examens successifs de *The Matter of Time* de Richard Serra et d'*Untitled* de Vladimir Skoda rejaillissent naturellement. Au-delà d'une simple analogie avec une production culturelle exposée dans un lieu déterminé, les similarités se révèlent être nombreuses. Dans le cas des espaces qui accueillent ces deux œuvres d'art comme dans celui décrit par le concept de milieu intermédiaire, tout d'abord, le spectateur est au cœur du processus. Il expérimente et éprouve le média au sein de son environnement, aussi bien physiquement que mentalement, et en retire un vécu et un apprentissage. De plus, la question du temps est elle aussi discernable dans les deux recherches. Déjà évoquée à propos des sculptures de Richard Serra et de Vladimir Skoda, sous différents aspects (le temps qui passe et qui se rend tangible chez Serra, la recherche du temps infini chez Skoda), elle existe aussi dans l'esprit de Rémy Besson lorsqu'il écrit vouloir considérer « une société donnée avec ses normes à un moment précis<sup>350</sup> ». La temporalité se présente ainsi comme une composante transversale, à la fois présente dans les questionnements des plasticiens mais aussi dans ceux des chercheurs attachés au concept de l'intermédialité, qui doivent nécessairement ancrer temporellement leurs analyses pour qu'elles aboutissent. De ce fait, ces deux exemples semblent indiquer qu'un espace d'exposition est bien à même de constituer un environnement médiatique. Face à ce bilan, l'hypothèse initiale commence à se préciser. Cependant, la question du matériau reste en suspens : comment glisser d'un milieu intermédiaire à un milieu intermatériel ? Dans le cas d'un environnement médiatique tel que compris jusqu'à présent, la

---

<sup>348</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>349</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Op.cit.* p.10.

<sup>350</sup> Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Op.cit.* p.21.

matière n'était perçue qu'en tant qu'élément de cet environnement, au même titre que pouvaient l'être les différents objets qui s'y trouvaient ou les discours qui y étaient échangés. Afin de permettre l'instauration d'une réflexion inédite basée sur la notion d'intermatérialité, il convient de changer l'angle d'approche adopté. En plaçant la matière au cœur de l'étude, la perception que nous en avons est radicalement modifiée. Son statut passe ainsi d'une substance comprise dans un tout à celui d'élément fondateur à partir duquel la médiation s'enclenche. « L'imagination matérielle [...] veut que son élément favori imprègne tout, elle veut qu'il soit la substance de tout un monde<sup>351</sup> », s'exprime d'ailleurs Gaston Bachelard à ce sujet. Grâce à cette transposition, les médias environnants se retrouvent sous l'influence du matériau et se doivent d'être examinés comme tels. Apparaissent dès lors des rapports artistiques et plastiques nouveaux entre matière et lieu, matière et humain, matière et pensée, entre autres exemples. Pour le formuler autrement, cette démarche vise à mettre en exergue les corrélations qui apparaissent, au sein d'un milieu bien déterminé, entre les multiples objets qu'il comprend et une matière spécifique qui y demeure. Les nouveaux liens qui se tissent à partir de ce postulat peuvent être organisés en deux catégories : ceux d'ordre physique, d'une part, et ceux d'ordre psychologique, d'autre part. Concernant ceux qui s'ancrent dans le domaine du tangible, tout d'abord, ils relèvent majoritairement des caractéristiques concrètes du matériau étudié. Ils regroupent par exemple les relations entre l'espace et les dimensions que le média-matière adopte, celles entre ses modalités d'installation et l'architecture environnante, ou encore celles entre sa forme et la perception qu'en a l'utilisateur. Ses attributs de sonorité, de calorificité, d'équilibre, de coloration, etc., en tant qu'ils infléchissent les caractéristiques du lieu même et sa perception, sont ici autant de possibilités à prendre en compte. Au sein de ce premier groupe, le matériau est à comprendre comme un élément sensible et/ou comme un support inscriptif, si l'on se réfère aux principaux axes de recherche sur l'intermatérialité traités dans la première partie de notre recherche. A propos des liens d'ordre psychologiques, à présent, ceux-ci se rapprochent plus de l'appréciation d'une matière en tant que liée à un creuset de pensées. Ils mobilisent les relations entre les rêveries véhiculées par le média-matière et la réception qu'en a le regardeur, celles entre les imaginaires qui en émanent et l'écho spatio-temporel qui s'établit avec le lieu, ou encore celles entre les visions mentales offertes par les caractéristiques intrinsèques du matériau et les discours, oraux comme mentaux, qui en résultent.

---

<sup>351</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *Op.cit.*, p.109.

Nous pourrions avancer l'idée que le milieu intermatériel est, au final, un milieu expérimenté au travers du magnétisme<sup>352</sup> d'une matière. « La substance valorisée peut agir, même en quantité infirme, sur une très grande masse d'autres substances<sup>353</sup> », rajoute Bachelard. Cette matière peut se nicher dans un espace donné, à la manière d'une sculpture en acier au sein d'une salle d'exposition, mais elle peut aussi constituer l'intégralité du lieu expérimenté. C'est par exemple le cas lorsque l'usager se trouve dans une architecture métallique, comme lors d'une visite de la tour Eiffel ou de la Grande halle de la Villette<sup>354</sup>. Ces environnements, néanmoins, ne sont pas intermatériels « en essence » : Ils ne le deviennent qu'à partir du moment où celui qui les questionne effectue un « changement de perspective<sup>355</sup> », comme l'explique Rémy Besson dans son article sur les « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine ». Tout comme le statut d'une barre de fer peut évoluer de celui de matériau de construction à celui de support inscriptif par le simple désir du chercheur ou de l'artiste, c'est par la volonté de celui qui se confronte à un environnement que ce dernier est en mesure d'être perçu et vécu comme étant dans l'entre-deux des échanges matériels. Pour l'énoncer différemment, c'est en choisissant d'allouer à la matière le rôle de fondatrice d'un milieu intermatériel que celui-ci peut le devenir. De ces dernières remarques découle la définition de l'objet d'étude actuel : considérer la matière comme édifiatrice d'un milieu intermatériel, c'est analyser un environnement et ses composantes au travers des rapports physiques et psychologiques que ceux-ci entretiennent avec la matière qui l'habite ou qui le constitue.

### *c) Investir l'espace urbain*

Afin de rendre plus intelligible le concept de milieu intermatériel, il convient de lui fournir une démonstration concrète en appliquant ses différents préceptes à l'étude d'une œuvre

---

<sup>352</sup> La notion de « magnétisme » est ici à comprendre comme l'attrait exercé par quelque chose sur ce qui l'entoure. Dans le cas présent, il s'agit du champ d'influence d'une matière sur les différents éléments du milieu dans lequel celle-ci s'insère.

<sup>353</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *Op.cit.*, p.163.

<sup>354</sup> La Grande Halle de la Villette est un bâtiment d'une superficie de 2,6 hectares majoritairement composé de structures en charpentes métalliques (fer et fonte). Anciens abattoirs de la ville de Paris, elle a été inscrite aux monuments historiques en 1979.

<sup>355</sup> Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Op.cit.* p.2.

sculpturale, de son contexte et de son environnement. Cependant, ce premier exemple nécessite au préalable une ouverture du terme même de milieu, dans l'objectif d'en embrasser une plus large acception. Tels qu'appréhendés dans cette partie de la recherche, les lieux qui accueillait les créations métalliques étaient toujours des espaces muséaux prévus à cet effet et, dans la majorité des cas<sup>356</sup>, pensés comme tels dès leur confection. Malgré cette importance non-négligeable des institutions culturelles dans la monstration des œuvres métallurgiques modernes et contemporaines, un phénomène récent tend à nuancer leurs rôles et leurs portées : la délocalisation des productions tridimensionnelles dans l'espace urbain. Particulièrement touchées par cette tendance, les sculptures métalliques s'exposent aujourd'hui aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des musées. Deux raisons principales sont à l'origine de cette décentralisation. Dans un premier temps, leurs dimensions toujours plus gigantesques ne conviennent souvent plus aux proportions des espaces d'art traditionnels. Elles en excèdent la hauteur, la largeur et parfois même la résistance des sols et des surfaces. « C'est en toute logique que le métal tient alors la première place dans les nouvelles possibilités de construction dans l'espace. Il y tient la première place parce qu'il permet à l'artiste [...] de se libérer des conventions contraignantes<sup>357</sup> », écrit à ce propos Philippe Bouchet dans son article « Le fer », publié au sein du catalogue de l'exposition *Les matériaux de la sculpture*. Dans un second temps, il convient de rappeler que l'introduction de ces créations artistiques au cœur des villes permet de transfigurer les espaces qui les abritent et de modifier la perception qu'en ont les usagers. En effet, cette migration établit de véritables environnements intermédiaires et intermatériels en plein milieu de certains grands centres urbains, offrant à ceux-ci de nouvelles opportunités et, bien souvent, un nouveau souffle de vie. Parmi ceux-ci, la sculpture *Flamingo* (voir illustration page suivante) d'Alexander Calder se révèle être particulièrement intéressante.

---

<sup>356</sup> Cette précision fait directement référence aux œuvres présentées dans l'enceinte d'un musée ou d'une galerie mais hors d'une salle d'exposition bien déterminée. La sculpture *Hommage à Eiffel* de César, installée dans le parc de la Fondation Cartier de Jouy-en-Josas et l'œuvre *Smoke* de Tony Smith, installée dans le hall d'entrée du Musée d'art du comté de Los Angeles, sont deux exemples de ce choix de monstration.

<sup>357</sup> Philippe Bouchet, « Le fer », dans : Conseil Général des Bouches-du-Rhône, *Les matériaux de la sculpture*, *Op.cit.*, p.296.

Illustration non disponible

**Alexander Calder**, *Flamingo*, 1973  
Acier peint, 1620 x 730 x 1830 cm.

Installée en 1973 par l'artiste américain sur la Federal Center Plaza de Chicago, cette production monumentale de plus de seize mètres de haut instaure deux dialogues distincts avec son environnement, l'un comme l'autre intrinsèquement liés à sa propre matérialité. Le premier de ces dialogues se fait avec l'architecture du lieu au sein duquel l'œuvre est introduite. Entourée de deux immenses buildings noirs et parfaitement rectilignes, parmi lesquels le Kluczynski Federal Building, qui s'élève à cent soixante et onze mètres du sol, *Flamingo* détonne par sa forme et sa coloration. Concernant sa couleur, tout d'abord, Calder lui-même explique le choix de la peinture comme un acte de résistance vis-à-vis des bâtiments qui l'entourent. Cité par Jacob Baal-Teshuva dans son ouvrage biographique portant sobrement le nom de famille de l'artiste, celui-ci explique : « Rouge, parce que ce stable<sup>358</sup> est placé devant un édifice en verre noir<sup>359</sup> ». Par cette nette opposition, le plasticien cherche à mettre en exergue le métal qui constitue *Flamingo*. Bien que ce dernier soit partiellement constitué d'imposantes poutrelles d'acier similaires à celles employées dans les bâtiments avoisinants, le traitement qui leur a été appliqué empêche toute ressemblance, même fortuite. Le rouge se détache ici du noir comme la flamme se dégage du charbon dans les forges d'Héphaïstos. Cette dissonance entre l'œuvre et l'architecture est aussi appuyée par les courbes et les formes non-linéaires qu'elle adopte. Comme le commente Jacob Baal-Teshuva, « Calder travailla en étroite relation avec des architectes et sut adapter ses sculptures au contexte de leur environnement<sup>360</sup> ». Orientée vers le sol, l'ondulation des barres cherche à maintenir une puissante attraction terrestre. Lorsque l'œuvre est prise dans sa globalité, elle donne la sensation de ne pas parvenir à supporter son propre poids. Les traverses métalliques s'affaissent et croulent sous près de cinquante tonnes d'acier, abattues par cette masse de matière brute. Par ce choix artistique, Calder établit une nouvelle disharmonie avec le milieu urbain qui enveloppe sa sculpture : alors que les buildings de fer et de verre lancent de véritables défis aux lois de la gravité, en s'élevant toujours plus haut dans le ciel, *Flamingo* accepte sa condition et renoue avec la tradition millénaire d'un matériau massif, écrasant et lié par son essence aux forces telluriques.

---

<sup>358</sup> Donné par Hans Arp en 1932, le nom de « stable » regroupe les « constructions stables et statiques en acier, constituées de plaques de fer rivées entre elles » réalisées par Alexander Calder. Cette appellation vise à marquer une nette distinction avec les « mobiles » de l'artiste, une dénomination qui regroupe cette fois-ci les œuvres cinétiques du plasticien (le nom « mobile » vient de Marcel Duchamp, en 1931).  
Extrait de : Jacob Baal-Teshuva, *Calder*, Paris, éd. Taschen, 2004, p.24.

<sup>359</sup> Jacob Baal-Teshuva, *Calder*, *Op.cit.*, p.90.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p.8.

En comparant les caractéristiques matérielles de l'œuvre avec celles de son environnement direct, l'étude du milieu qui s'instaure autour d'elle commence à se préciser. Tout comme dans un corps-à-corps mythologique entre deux entités titanesques, le métal du stable engage un rapport physique avec les bâtiments attenants. Grâce à cette rencontre, certains attributs de ces derniers, au demeurant anodins, émergent comme autant de points d'intérêts. C'est par exemple le cas de la coloration sombre du Kluczynski Federal Building qui gagne soudainement en profondeur et en richesse dès lors qu'elle est confrontée au rouge vif de *Flamingo*. En complément de ce premier dialogue entre sculpture et architecture, il en est un second qu'il faut aussi considérer. Il s'agit de celui qui met en relation l'acier de la création d'Alexander Calder avec l'usager du lieu. En expérimentant la matérialité de l'œuvre au travers de sa forme, de sa couleur et de sa masse, l'individu métamorphose, au moins psychologiquement, l'espace dans lequel il évolue. C'est ainsi que le rapport qu'ont les spectateurs avec la Federal Center Plaza se transforme considérablement. Pour certains, il ne s'agit plus d'une simple place au cœur de Chicago mais du territoire qu'a sélectionné cet immense flamant rose<sup>361</sup> métallique, créature hybride entre l'animal et le mécanique, pour y établir son lieu de vie. Pour d'autres, l'esplanade se munit, grâce à Calder, d'une structure en acier à taille humaine, sous laquelle il est possible de déambuler et qui leur permet de renouer avec un matériau aux proportions trop souvent démesurées et hors d'atteinte du commun des mortels. Pour des derniers, enfin, le parvis se fait espace d'accueil d'une réalisation artistique qui cherche à rendre hommage à l'héritage industriel des métaux au travers d'une structure faite de plaques, de barres et de rivets peints. Dès lors que l'usager considère la matière de l'œuvre comme porteuse de sens, en tant que strict élément sensible, que support inscriptif ou encore en tant que creuset d'imaginaire, l'échange qui s'échafaude entre eux participe spontanément à l'élaboration et au maintien du milieu intermatériel. Dans son article « Richard Serra, *The Matter of Time and Space of Experience* », Fabien Faure développe la vision de Serra concernant les lieux qui accueillent des œuvres d'art. Il explique à ce sujet que « ce sont les objets, les phénomènes, les pratiques et les procédures qui [...] secrètent leur espace<sup>362</sup> ». Cette perception d'un milieu se rapproche de celle présentée lors de l'étude de *Flamingo* où, bien que la Federal Center Plaza de Chicago possède une réalité architecturale bien concrète, c'est à la sculpture de Calder que l'on doit l'appréciation que nous en avons aujourd'hui. L'œuvre transfigure le lieu sans pour autant en modifier la topographie. Avant d'être physique, cette

---

<sup>361</sup> *Flamingo* se traduit en français par « Flamant rose ».

<sup>362</sup> Fabien Faure, « Richard Serra, "The Matter of Time" and Space of Experience », dans : Collectif, *Guggenheim Museum Bilbao Collection, Op.cit.*, p.258. Traduction fournie par l'auteur.



métamorphose est avant tout psychologique. A l'aide des différentes composantes de son environnement, l'acier de *Flamingo* propose de nombreux discours qui s'inscrivent dans l'entre-deux des matériaux et qu'il est possible de percevoir et d'expérimenter du moment que le bon angle d'approche est adopté. Dans son article « Du métal dans la sculpture moderne et contemporaine », Sophie Serra évoque elle aussi les installations urbaines d'Alexander Calder. Selon la chercheuse, ces dernières « préfigurent l'évolution contemporaine de la sculpture en métal qui vise à intégrer l'expérience du spectateur et l'environnement de la sculpture au sein de l'œuvre<sup>363</sup> ». Sans employer le terme de milieu intermatériel, l'auteure en évoque pourtant ici les principales caractéristiques. Sa définition est d'ailleurs d'autant plus intéressante qu'elle postule une généralisation du concept, qui s'étendrait alors à l'ensemble des réalisations métalliques actuelles. En se délocalisant dans les villes, l'art métallurgique s'ouvre en effet, depuis quelques décennies, à un plus large public. Ceux qui n'étaient auparavant que des regardeurs, contraints à une certaine passivité face aux productions exposées sous la lumière sacrée des institutions muséales, deviennent ainsi des acteurs de l'œuvre. En se déplaçant autour des installations monumentales, dessous et parfois même dedans, les individus participent désormais activement à la vie de celles-ci. Que ces interactions soient volontaires ou non (on pensera par exemple aux employés de bureaux du Kluczynski Federal Building qui, chaque jour, cohabitent machinalement avec *Flamingo*), elles contribuent à l'entretien et à la conservation du milieu intermatériel développé par la création plastique, et plus particulièrement par le matériau qui lui donne sa forme concrète et ses caractéristiques tangibles.

Produite en 1985 et déplacée en 1991 dans le quartier de La Défense, à Paris, l'œuvre *After Olympia* (voir illustrations page suivante) d'Anthony Caro est un autre exemple célèbre d'installation métallique urbaine. D'un point de vue formel, cette sculpture en acier de vingt tonnes est très fortement marquée par un déploiement horizontal. Longue de près de vingt-cinq mètres, son aspect visuel a été inspiré à l'artiste par le fronton du temple de Zeus à Olympie, « dont elle reprend les dimensions, la composition triangulaire et la mise en place des formes<sup>364</sup> » selon la description qui en est faite sur le site de la collection d'art de Paris La Défense. Outre l'importante référence mythologique qui émerge ici, c'est avant tout le lien à l'architecture qui intéresse, dans un premier temps, notre analyse.

---

<sup>363</sup> Sophie Serra, « Du métal dans la sculpture moderne et contemporaine », dans : *Full metal sculptures, Op.cit.*, p.15.

<sup>364</sup> *After Olympia* par Anthony Caro, dans : *Paris La Défense*, collection d'art. Disponible sur : <http://parisladefenseartcollection.com/fr/routes/44> (dernière consultation le 27/06/2017).

Illustration non disponible

**Anthony Caro, *After Olympia*, 1985**  
Acier vernis, 332,7 x 2345 x 155 cm.

En produisant *After Olympia*, l'artiste britannique ne se contente pas de réaliser une œuvre aux dimensions monumentales : il reprend les proportions exactes d'un véritable édifice, chef d'œuvre de l'Antiquité, pour en faire une création artistique. Par cette transposition, Anthony Caro amalgame un peu plus l'art métallurgique et les bâtiments des grandes villes. Cette création métallique n'entre ainsi pas dans la catégorie de celles qui « rivalisent visuellement avec l'architecture<sup>365</sup> », selon les termes de Philippe Bouchet : elle possède déjà, au moment de sa conceptualisation, l'essence d'une véritable conception architecturale. Au sujet de l'abstraction des formes, il convient de rappeler que l'auteur d'*After Olympia* est un adepte de David Smith, dont il reprend une partie du langage esthétique. Contrairement aux minimalistes, cependant, il « ne se limite pas à l'usage de modules mais utilise un vocabulaire de base assez étendu : plaques de diverses dimensions, barres, tubes, poutres, cornières [...]»<sup>366</sup> », comme le précise Sophie Serra dans son article publié au sein du catalogue de l'exposition *Full metal sculpture*. C'est d'ailleurs grâce à la richesse de son lexique formel que le plasticien est en mesure de restituer de façon si fidèle la composition du fronton grec, sans pour autant s'extraire du carcan de l'abstraction et des lignes géométriques. Avec *After Olympia*, Anthony Caro parvient à interpénétrer les thématiques de la métallurgie, de la mythologie et du monumentalisme sculptural. Ce tour de force artistique est d'autant plus remarquable au sein de notre recherche qu'il permet de réintroduire quelques imaginaires antiques au sein des créations contemporaines, un milieu pourtant plus souvent rattaché aux rêveries de l'usine et de la révolution industrielle qu'à celle des forgerons célestes et des démiurges de terre et de feu.

Le cas du quartier parisien de La Défense est symptomatique du désir d'instauration de milieux intermédiaires au cœur des grandes villes. En munissant ses différents espaces, esplanades et autres jardins, de 69 œuvres d'art (dont deux ont, depuis, été déplacées), cet important centre urbain témoigne de l'intérêt porté à l'égard des productions plastiques délogées hors des institutions muséales. Sur le site internet de la collection, le projet est résumé de la façon suivante :

---

<sup>365</sup> Philippe Bouchet, « Le fer », dans : Conseil Général des Bouches-du-Rhône, *Les matériaux de la sculpture*, *Op.cit.*, p.297.

<sup>366</sup> Sophie Serra, « Du métal dans la sculpture moderne et contemporaine », dans : *Full metal sculptures*, *Op.cit.*, p.16.

« Dès la conception du quartier dans les années 1960, La Défense a vu se côtoyer les artistes, les architectes et les ingénieurs du site. Les monuments d'architecture, tels que la Grande Arche ou le CNIT, dialoguent avec des œuvres [...].<sup>367</sup> »

En pointant l'existence d'un dialogue entre art et architecture, cette brève présentation s'oriente, dès ses prémices, vers une analyse du lieu en tant que milieu intermédiaire. La prise en compte de l'utilisateur, nécessaire au bon fonctionnement du concept, est elle aussi traitée : « Ces œuvres monumentales, à l'échelle du site, sont à la fois pièces structurantes de l'espace public et repères pour les utilisateurs et visiteurs du site<sup>368</sup> ». Afin d'orienter l'étude du quartier de La Défense en tant que milieu intermatériel, il convient désormais de s'arrêter sur les matériaux qui constituent les œuvres exposées. Parmi cette soixantaine de créations, il est intéressant de noter que la moitié sont, au moins partiellement, constituées de métaux. Au sein de celles-ci, de grands noms de la sculpture contemporaine métallique, déjà évoqués au cours de notre recherche, émergent : Richard Serra, Bernar Venet, César, ou encore Calder. Cette hégémonie des œuvres issues de la métallurgie, qu'elles soient faites de bronze, de fonte, d'acier ou encore d'aluminium, atteste du rôle élémentaire du métal dans les échanges qu'entretiennent les sculptures avec l'environnement et l'utilisateur. Le constat qui découle de cette remarque est alors identique à celui survenu au terme de l'étude de *Flamingo* : les métaux parviennent à instituer et à cultiver des milieux intermatériels sans commune mesure avec ceux proposés par les autres matériaux de l'art. Cette supériorité peut s'expliquer de plusieurs façons. Tout d'abord, elle trouve une origine dans les dimensions colossales que peuvent arborer les réalisations métalliques. En défiant les édifices avoisinants, tout en employant bien souvent des matériaux similaires mais détournés (l'exemple des barres IPN étant le plus significatif), l'échange s'instaure naturellement. Ensuite, les caractéristiques physiques et plastiques du métal sont une autre cause non-négligeable de cette prééminence. Sa malléabilité lui permet de déployer des formes remarquables, sa solidité l'autorise à se courber et à s'élever aisément dans les airs, son aspect visuel lui offre des colorations et des teintes uniques et, plus important encore, sa résistance face aux fluctuations météorologiques lui permet de s'exposer en extérieur sans complication. Enfin, les imaginaires qu'il véhicule sont une ultime raison pour justifier l'aisance des métaux à proposer des dialogues avec les lieux et les individus. En possédant un creuset de rêveries foisonnant, allant de l'onirisme des mythes antiques à l'architecture moderne et contemporaine, en passant par les réminiscences de l'ère industrielle, les matières métalliques

---

<sup>367</sup> *Le projet – Paris La Défense Art Collection, 69 œuvres à valoriser*, dans : *Paris La Défense*, collection d'art. Disponible sur : <http://parisladefenseartcollection.com/fr/project> (dernière consultation le 29/06/2017).

<sup>368</sup> *Ibid.*

transmettent aux acteurs/spectateurs qui s'y confrontent de très nombreuses songeries. Qu'ils soient néophytes ou connaisseurs, ces derniers trouveront toujours, dans une sculpture en bronze ou en acier, un imaginaire à même d'attiser leur curiosité et d'engager avec eux une certaine forme de méditation. C'est ainsi que le regroupement d'un si grand nombre d'œuvres issues de la métallurgie au sein d'un même espace, aussi vaste soit-il, ne peut que séduire et passionner. L'errance proposée par le quartier de La Défense, aidée dans sa tâche par *After Olympia* d'Anthony Caro, rappelle alors celle vécue par Ulysse lorsque, durant son odyssée, celui-ci se retrouve dans le palais d'Alcinoos, confronté à une opulence de constructions métalliques qui le transcendent et lui font vivre une expérience unique :

« Ulysse allait cependant vers le palais fameux d'Alcinoos [...]. De bronze étaient les murs qui s'élevaient à droite et à gauche, du seuil au fond [...]. D'or étaient les portes qui enfermaient la solide maison, et des montants d'argent étaient fixés dans un seuil de bronze. D'argent était le linteau et d'or l'anneau. D'or et d'argent étaient de chaque côté les chiens, qu'Héphaïstos avait sculptés avec une savante adresse pour garder la maison du magnanime Alcinoos, immortels et toujours à l'abri de la vieillesse.<sup>369</sup> »

#### d) Un retour à l'ordre naturel

En s'arrachant aux règles imposées par les musées, les sculptures métalliques permettent à de nombreux concepts de se déplacer de concert. Comme il a été possible de le constater, c'est par exemple le cas du milieu intermatériel, qui s'avère au final parfaitement adapté à un usage et à des études à l'intérieur d'un environnement citadin. Mais c'est aussi et surtout le cas de l'ensemble des autres champs notionnels qui gravitent autour des œuvres issues de la métallurgie et du matériau qui les constitue. Ainsi, les imaginaires des métaux se retrouvent confrontés à des situations nouvelles et à des interlocuteurs inédits, comme l'illustre bien la vision homérique qu'il est possible d'avoir des lieux de vie de La Défense. En parallèle de ces espaces fortement urbanisés, d'autres territoires participent aussi à l'émancipation des productions artistiques métalliques. A la lisière des villes, certains artistes préfèrent en effet exposer leurs sculptures à l'écart des esplanades et des buildings, au sein d'atmosphères plus naturelles et dégagées. C'est par exemple le cas d'Anish Kapoor et de son monumental ouvrage *Dirty corner* (voir illustrations page 206), une grande trompe en acier de soixante mètres de long, créée en 2011, qu'il a été possible de contempler dans les jardins de Versailles lors de

---

<sup>369</sup> Homère, *L'Odyssée*, *Op.cit.*, p.103.

l'exposition *Kapoor Versailles*<sup>370</sup> de 2015. Déposée sur une longue étendue d'herbe, appelée l'allée royale ou le tapis vert, la réalisation du sculpteur britannique fait directement face au bâtiment principal du château, son ouverture béante en vis-à-vis de celui-ci. En plus d'être directement en contact avec le sol par sa modalité d'installation (aucun socle ne vient supporter l'œuvre), certains morceaux du tube métallique ont été ensevelis par l'artiste sous des monticules irréguliers de terre et de rochers. Lors de la présentation de *Dirty corner* à La Fabbrica del Vapore, dans la ville de Milan, en 2012, celui-ci était aussi recouvert de terre, mais cette fois-ci de manière progressive et artificielle, durant toute la durée de l'exposition, et ce jusqu'à sa disparition complète. Le spectateur, invité à pénétrer dans l'œuvre pour l'occasion, vivait ainsi l'expérience d'une lente inhumation dans le noir le plus complet. A Versailles comme à Milan, le rapport qui tente de s'instaurer entre le métal et la terre a souvent été occulté par les regardeurs, préférant voir dans cette œuvre l'appareil génital d'une femme<sup>371</sup>, source de toutes les critiques et de toutes les moqueries. La présence de ces deux matières n'est cependant pas anodine. En omettant de les considérer toutes deux comme parties intégrantes du projet, la signification de *Dirty corner* se retrouve amputée, tronquée de moitié. Grâce à l'enterrement morcelé de l'acier, ce dernier renoue avec ses racines chtoniennes et avec la gangue qui l'a vu naître. Le geste d'ensevelissement d'Anish Kapoor offre au métal un retour aux sources et rend possible, dans un même temps, la diffusion de certains de ses imaginaires. Parmi ceux-ci, les rêveries liées à la mine trouvent une place de choix. La possibilité de s'insinuer dans la structure accentue d'ailleurs fortement ce parallèle. La trompe d'acier prend ainsi l'allure d'une galerie de mine souterraine, et l'expérience vécue par l'utilisateur se rapproche, au final, de celle proposée par Richard Wagner au spectateur de son opéra *L'or du Rhin*, dont la mise en scène de la fin du deuxième acte peut être imaginée au travers de la didascalie suivante :

« Cela donne l'impression que la scène s'enfonce toujours plus profondément dans les entrailles de la terre. On perçoit de partout le bruit croissant de forgerons martelant leurs enclumes.<sup>372</sup> »

---

<sup>370</sup> Bien qu'il s'agisse toujours là d'une exposition, au sens classique du terme, l'installation de l'œuvre en extérieur en fait un bon élément de transition entre les deux parties de cette recherche, entre institution muséale et retour à l'ordre naturel.

<sup>371</sup> Cette remarque fait référence au « Le vagin de la reine », le plus célèbre surnom donné à *Dirty corner* lors de son exposition dans les jardins de Versailles. Dans une conférence de presse datée de Juin 2015, Anish Kapoor démentira être à l'origine de cette appellation, devenue populaire parmi les détracteurs de l'œuvre et de l'artiste.

<sup>372</sup> Richard Wagner, *L'or du Rhin – Das Rheingold*, *Op.cit.*, p.141. Traduction par Jean d'Arièges.

Illustration non disponible

**Anish Kapoor**, *Dirty Corner*, 2011  
Acier Corten, terre et rochers, 6000 x 800 x 800 cm. environ

En exposant son œuvre monumentale dans un environnement proche de la nature, où la végétation, bien qu'agencée par la main de l'Homme, est florissante, Anish Kapoor permet à certaines songeries de se développer de façon plus innée. Le lien entre le matériau et ses origines terrestres, par exemple, s'instaure bien plus aisément au sein d'un macrocosme de roche et de végétation que dans une salle de musée ou sur la grand place d'une ville. A ce sujet, il convient de se remettre en mémoire les sculptures d'Yves Guérin, qui illustrent elles aussi ce propos avec justesse. Il existe cependant une différence notable entre ces deux artistes : alors que le sculpteur français pense ses réalisations en lien avec l'environnement montagneux qui est le sien dès le début du processus créatif, Anish Kapoor n'emploie la nature avoisinante que si l'opportunité s'offre à lui. Elle n'est ni une fin en soi, ni un dessein auquel l'artiste aspire en essence. Les espaces naturels sont ainsi à considérer dans son travail comme une plus-value à laquelle il adhère mais qu'il ne recherche pas fondamentalement. Dans la veine de la poétique d'Yves Guérin, de nombreux sculpteurs métallurgistes envisagent la ruralité d'un territoire comme une thématique essentielle de la création artistique. C'est par exemple le cas de Richard Serra qui, malgré une pratique souvent présentée au sein d'institutions muséales, est avant tout un plasticien particulièrement préoccupé par les paysages et leurs topographies, comme on le voit dans ses propos. Cités par Rosalind E. Krauss dans son article « Richard Serra, Sculpture » :

« Les sculptures "désignent l'indétermination du paysage", a déclaré Serra, qui ajoutait : "La dialectique de la promenade et du regard dans le paysage fondent l'expérience de la sculpture".<sup>373</sup> »

Dans sa biographie, Richard Serra explique l'origine de son attraction pour l'inclusion de sculptures en milieu naturel par un voyage au Japon, et plus précisément à Kyoto<sup>374</sup>. C'est aussi là qu'il réalisera ses premières œuvres en extérieur, « des configurations horizontales, planes, en lesquelles il cherche à établir un contact physique logique associant la sculpture et le sol qui l'accueille<sup>375</sup> », écrit Fabien Faure à ce sujet dans son article « Richard Serra, *The Matter of Time and Space of Experience* ». Selon cette démarche, c'est le paysage qui engendre et conditionne la forme de la sculpture. Celle-ci devient une réponse à la topographie d'un lieu déterminé, en prenant en compte ses caractéristiques géographiques, historiques et spatiales. Impossible à transposer dans un autre espace, elle donne une nouvelle forme aux méandres et aux sinuosités de son milieu. Parmi les œuvres issues de ce processus créatif, l'une des plus

---

<sup>373</sup> Rosalind E. Krauss, « Richard Serra, Sculpture », Hiver 1986 - 1987, *ArtStudio*, n°3, pp. 30-55, p.55.

<sup>374</sup> A ce sujet, voir : Fabien Faure, *Richard Serra, Ma réponse à Kyoto*, Lyon, éd. Fage, 2008.

<sup>375</sup> Fabien Faure, « Richard Serra, "The Matter of Time" and Space of Experience », dans : Collectif, *Guggenheim Museum Bilbao Collection, Op.cit.*, p.260. Traduction fournie par l'auteur.



célèbres et des plus conséquentes est *Pulitzer Piece : Stepped Elevation* (voir illustrations pages suivantes). Réalisée entre 1970 et 1971, cette installation de trois grandes plaques d'acier occupe un pré de deux hectares à proximité de Saint Louis, aux Etats Unis. Dans son ouvrage *Ma réponse à Kyoto*, Fabien Faure explique l'organisation et les dimensions de ces trois plaques via une longue présentation du projet, résumée l'année suivante dans son article à propos de l'œuvre du musée Guggenheim de Bilbao :

« Constituée de trois plaques d'acier Cor-Ten dressées sur leur plus long côté et à demi enterrées à une centaine de mètres les unes des autres. [...]. Les distances séparant les plaques – calculées en fonction des courbes de niveau –, leurs orientations – reprenant les lignes de plus grande pente en chaque zone d'implantation – ainsi que leurs longueurs respectives – déterminées par la déclivité changeante – découlent donc directement des spécificités du site que les trois "élévations étagées" informent et rendent lisibles pour l'offrir au marcheur.<sup>376</sup> »

A présent que le rapport entre *Pulitzer Piece : Stepped Elevation* et son environnement est clarifié, il convient de se questionner sur le lien qu'entretient ce même environnement avec la matérialité de la sculpture. En employant son matériau de prédilection pour ce projet, Richard Serra incorpore des plaques de métal usinées au cœur d'un milieu vierge de toute urbanisation. Partiellement enfouies, ces épaisses lamelles d'acier se retrouvent greffées de force au lieu qui les accueille. Par ce choix, conscient et réfléchi de la part du plasticien, l'univers industriel entame un dialogue direct avec la nature avoisinante. Avant tout visuel, ce dialogue convoque l'ensemble des propriétés physiques de la matière employée. Par ses lignes horizontales proéminentes, *Pulitzer Piece : Stepped Elevation* échange avec la verticalité des arbres qui l'entourent. Il en va de même pour les courbes du paysage, particulièrement vallonné, qui contrastent avec l'aspect rectiligne de l'installation. Concernant la coloration de l'acier, celle-ci répond aux caractéristiques de son environnement grâce à la rouille qui en recouvre l'intégralité de sa surface, la teinte marron-orangée du métal oxydé rappelant en effet celle de la terre qui la supporte. De façon analogue, la texture du matériau rouillé est elle aussi similaire à celle du sol, par son aspect brut et poreux. Il est intéressant de noter qu'au travers de ces deux dernières remarques, c'est l'un des traits principaux de l'ensemble du catalogue des œuvres sculpturales de Richard Serra qui est mis en exergue : afin de conserver l'esthétique usinée de son acier, ce dernier « n' "esthétise" jamais ces matériaux : ni peinture ni polissage, etc.<sup>377</sup> », comme le précise Fabien Faure.

---

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup> Extrait d'un échange via courriers électroniques avec Fabien Faure, auteur de nombreux ouvrages sur Richard Serra et maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille, daté du 31/08/15.

Illustration non disponible

**Richard Serra**, *Pulitzer Piece : Stepped Elevation*, 1970-1971  
Acier Corten, trois plaques : h. 152 cm. ; ép. 5 cm. ; l. 1227 cm. , 1400 cm. et 1542 cm.  
*Ci-dessus : plaque médiane*

Illustration non disponible

**Richard Serra**, *Pulitzer Piece : Stepped Elevation*, 1970-1971

Acier Corten, trois plaques : h. 152 cm. ; ép. 5 cm. ; l. 1227 cm. , 1400 cm. et 1542 cm.

*Ci-dessus : plaque inférieure.*

Cette prise de position forte permet à l'artiste d'employer un métal à l'allure universelle, sans traitement spécifique, tout en conservant une touche personnelle qui rend l'acte créateur facilement reconnaissable parmi ses pairs. En complément de ces premiers dialogues d'ordre esthétique, qui s'instaurent par le biais des attributs intrinsèques de la matière employée, d'autres sont aussi à l'œuvre au sein de l'installation *Pulitzer Piece : Stepped Elevation*. Au premier abord moins perceptible que les précédents, ces derniers se déploient via le creuset des imaginaires de l'acier et jouent largement de la confrontation entre le matériau et la nature qui l'enveloppe. D'origine fondamentalement industrielle, le métal qu'utilise Richard Serra plante une fiction allochtone à son milieu d'insertion. Bien que l'univers agraire soit coutumier de certaines pratiques métallurgiques spécifiques, principalement au travers de l'outillage millénaire qui y est encore parfois employé, la structure que propose le sculpteur américain est, ici, étrangère et inusuelle. Plus accoutumées aux constructions urbaines qu'aux usages des campagnes, les épaisses lamelles d'acier se retrouvent ainsi privées de toute finalité. Elles ne possèdent comme autre dessein que de trôner en pleine nature jusqu'à leur désagrègement le plus complet. Comme pour contrer ce déterminisme, les plaques s'enfoncent progressivement dans le sol sous l'effet de leurs poids respectifs. En cherchant à rejoindre les puissances chtoniennes, le métal abandonne son ascendance usinée et se réconcilie avec son lignage naturel d'origine, lorsque le fer n'était encore que le fils de l'air et du feu, comme le présentait le magicien Väinämöinen dans *Le Kalevala*. Au final, cette lecture des thématiques abordées par *Pulitzer Piece : Stepped Elevation* rejoint celle déjà impulsée par ses caractéristiques plastiques où le métal et la terre étaient, dès l'étude liminaire, fortement liés. Dans son ouvrage *Richard Serra : L'origine de la gravité*, et plus précisément dans le court chapitre intitulé « L'aigreur de l'acier et l'infinité de la pierre » (un sous-titre qui fait d'ailleurs admirablement écho à l'objet de ce pan de la recherche), Daniel Klébaner examine le rapport entre la roche et les matières métalliques dans l'œuvre du sculpteur. Sa conclusion se révèle alors être intimement proche de la nôtre :

« L'artiste [...] transforme l'aspect de l'acier. La forge sculpte [...] comme ce qui restitue l'intégralité de la masse de cette matière, et la restitue comme issue des profondeurs de la terre [...], en tant que pierre.<sup>378</sup> »

Parmi les quatre éléments naturels communément admis en occident, la terre et le feu sont les plus aisés à rapprocher des pratiques métallurgiques, qu'elles soient mythologiques ou contemporaines. Extrait des souterrains et modelé par le brasier, le métal s'associe intuitivement

---

<sup>378</sup> Daniel Klébaner, *Richard Serra : L'origine de la gravité*, *Op.cit.*, pp.47-48

avec ces deux substances. Bien que plus complexe à réaliser, puisque moins naturelle, cette assimilation peut aussi fonctionner avec l'air et l'eau. La sculpture *Ra Yo* d'Emilie Prouchet-Dalla Costa constituait une bonne illustration de cette possibilité. Cependant, à l'inverse de la pratique de Richard Serra et, toutes proportions gardées, de celle d'Anish Kapoor, la démarche de la plasticienne française ne cherchait pas à restituer les matières métalliques à la nature. Le lac n'était qu'un cadre pour sa création et en aucun cas un seuil que le métal aurait pu tenter de franchir afin de renouer avec ses origines essentielles et universelles. A l'exact opposé de cette démarche, l'œuvre *Peine del Viento XV* (voir illustrations page suivante) d'Eduardo Chillida, exposée dans la baie de la Concha à San Sébastian, propose un échange concret entre l'acier, la mer et le vent. Composée de trois pièces métalliques de dix tonnes chacune, ancrées dans les rochers de la côte espagnole, cet assemblage de sculptures est exposé à la violence des éléments depuis son installation, en 1976. Battue par les vagues qui viennent s'écraser sur l'écueil et traversée par les rafales maritimes, la matière de *Peine del Viento XV* porte les stigmates d'une épreuve quotidiennement renouvelée. L'acier, couvert de rouille dans son intégralité, est par endroits rongé jusque dans sa structure profonde par l'eau et le sel. Malgré ses nombreuses cicatrices, le métal résiste aux caprices de la nature, ses caractéristiques plastiques lui offrant la robustesse nécessaire pour repousser l'échéance de son absorption par la mer et par le vent. Vouée à disparaître, la sculpture d'Eduardo Chillida n'en demeure pas moins un monument parmi les productions métallurgiques rattachées à leurs environnements naturels. En plus d'être l'une des œuvres majeures du plasticien, ainsi que l'icône d'une région, *Peine del Viento XV* symbolise toute la complexité et toute la richesse des multiples discours qui s'instaurent spontanément entre les métaux et les éléments auxquels ils se confrontent. Qu'il s'agisse d'échanges d'ordre visuel, comme c'était par exemple le cas avec l'installation *Pulitzer Piece : Stepped Elevation* de Richard Serra, ou d'échanges faisant appel à l'intellect et à la mise en rapport d'imaginaires et de songeries, comme l'illustre *Dirty Corner* d'Anish Kapoor, ces dialogues jouent tous d'un seul et même phénomène : le métal est une matière qui provient du cœur de la nature et qui, à terme, finira par y retourner si elle n'est pas traitée ou travaillée selon ce dessein. Ce constat force finalement l'analogie entre les métaux et l'homme au travers de l'évocation de la célèbre liturgie biblique « car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière<sup>379</sup> ».

---

<sup>379</sup> *La Genèse*, chapitre 3, verset 19, dans : *La Bible : l'Ancien Testament*, trad. Louis Segond.

Illustration non disponible

**Eduardo Chillida**, *Peine del Viento XV*, 1976,  
Acier, trois pièces (dimensions variables)

En moins d'un siècle, les œuvres plastiques issues des arts métallurgiques ont vu leurs matériaux, leurs formes et leurs sémantiques évoluer considérablement. Des premiers tâtonnements manuels de Julio González, seul dans son atelier, aux immenses sculptures intégralement usinées de Tony Smith et de Richard Serra, la métamorphose est totale. Le fer et le bronze ont laissé place à l'acier et à ses différents traitements. Allant de la rouille contrôlée au polissage, en passant par la galvanisation et la peinture pour métaux, les techniques industrielles modernes offrent à ce matériau une multitude d'aspects visuels avec lesquels les artistes d'aujourd'hui n'hésitent plus à jouer. Du point de vue formel, aucun motif ni volume ne peuvent plus résister aux techniques contemporaines des aciéries. Le métal s'étire à l'infini, se démultiplie sans concession et se moule avec aisance pour répondre aux désirs les plus extraordinaires des plasticiens démiurgiques. La recherche de représentation de la nature a laissé place à l'expérimentation géométrique, dans une pratique artistique en perpétuel mouvement au sein de laquelle la ligne droite peut désormais remplacer l'aile d'un oiseau et où la courbe mathématiquement idéale supplante aisément les motifs végétaux. En écartant le désir de copier les choses naturelles, le sens même des œuvres issues des arts métallurgiques évolue. Les thématiques abordées, bien que toujours aussi nombreuses, se complexifient. L'entrée de l'arithmétique dans la création métallique, avec les œuvres de Bernar Venet par exemple, illustre bien cette nouveauté. Enfin, l'acceptation du geste usiné comme acte créateur impose aussi son lot de chamboulements. L'artiste commande et la machine produit. La copie industrielle du même motif que propose Donald Judd en est un spécimen éloquent, au même titre que les compressions de César. Face à ce tourbillon d'innovations et de révolutions, seuls subsistent, sans grand changement, les imaginaires des métaux. Grâce à une existence et une circulation intermatérielle, dans l'entre-deux de la matière, ces derniers ne souffrent que très peu des profondes mutations que subit l'univers de la sculpture au cours du XXe siècle. L'onirisme des métaux reste irrémédiablement présent dans les œuvres contemporaines, et bien que le creuset des rêveries métalliques abonde de nouvelles songeries modernes, la genèse de celles-ci demeure. Encore aujourd'hui, l'acier industrialisé charrie son lot d'imaginaires mythologiques. Amalgamés avec ceux issus des siècles plus récents, ces imaginaires ressurgissent au travers de concepts hybrides, dans des rêveries irrémédiablement ancrées dans l'actualité mais qui, pourtant, puisent leurs sources dans les contes et les légendes des ères mythiques. Au final, il s'agit là de la seule contrainte à laquelle les artistes contemporains doivent encore se plier : quelle que soit la forme, la couleur, la taille ou le poids de la production métallurgique qu'ils envisagent, celle-ci comportera, par essence, un onirisme ancestral de la matière avec lequel il faudra nécessairement composer.

## ***B/ L'avènement des métaux industriels***

En acceptant l'action usinée des machines comme partie intégrante de la production artistique, les plasticiens modernes et contemporains ont permis à l'industrie de pénétrer tous les aspects du processus de création. Alors que la disparition de la nécessité du geste humain soulève encore aujourd'hui quelques critiques, notamment sur l'acceptation d'un objet intégralement usiné en tant qu'œuvre, l'omniprésence de l'industrialisation dans le monde de l'art implique aussi de multiples autres conséquences. L'une de ces dernières va intéresser tout particulièrement notre recherche : l'apparition de nouveaux matériaux. Grâce aux progrès constants des sciences physiques et chimiques, leur liste ne cesse de s'allonger. « On découvre tous les jours de nouveaux matériaux, mais seul un nombre limité d'entre eux quitte le laboratoire<sup>380</sup> », écrit à ce sujet Yves Bréchet dans sa leçon inaugurale au Collège de France datée de 2013. Alors que les métaux n'étaient qu'au nombre de sept durant l'Antiquité, le tableau périodique des éléments en compte désormais quatre-vingt-six, sans prendre en compte l'importante quantité d'alliages que ces matériaux permettent. Pour les artistes, ces nouveautés représentent une manne d'opportunités plastiques inédites qu'il leur revient d'explorer. En parallèle de ces innovations, la maîtrise de l'essence des matières métalliques évolue elle aussi. C'est ainsi que les artistes contemporains cherchent à s'affranchir des contraintes naturelles imposées par les métaux, contraintes auxquelles se sont pourtant pliés leurs ancêtres. Le plasticien métallurgiste actuel n'est plus intéressé par la soumission de l'acier à l'aide du brasier ardent et de l'outillage ancestral du forgeron : il cherche à en dominer jusqu'à la substance même. Deux questions surgissent alors : comment l'artiste parvient-il à obtenir cette autorité sur la matière, et comment celle-ci influe-t-elle sur les créations plastiques qu'il produit ? Afin de tenter de répondre à ces interrogations, il conviendra, dans un premier temps, d'étudier les principales modifications apportées aux métaux par la science et l'industrie moderne. Cette recherche passera au préalable par un rappel de l'Histoire du rapport conflictuel entre l'Homme et le métal, au travers des différentes visions mythiques de son apparition dans la nature et du désir de contrôle qu'ont pu avoir en avoir les métallurgistes au fil des siècles. La figure de l'alchimiste sera ici mise en exergue. Dans un second temps, il s'agira d'analyser l'une des principales ambitions des travailleurs des métaux, et la façon dont ils parviennent aujourd'hui à l'assouvir : contrer l'action du temps et mettre un terme à la mort programmée des productions métalliques. La compréhension historique, mythique et scientifique de la corrosion sera ici

---

<sup>380</sup> Extrait de la leçon inaugurale au Collège de France prononcée par Yves Bréchet le 17 Janvier 2013. *Op.cit.*



traitée, au même titre que le geste artistique de la récupération de matériaux usagés, très largement employé à notre époque. Enfin, notre réflexion s'entendra finalement aux limites de ces ambitions démiurgiques, grâce à l'étude de différentes dérives, positives comme négatives, qui découlent naturellement de l'aspiration d'emprise de l'Homme sur le métal. Certaines pratiques métallurgistes marginales, telles que la conception de machines ou l'altération des caractéristiques intrinsèques de la matière, seront ici explorées.

1. « Comme maîtres et possesseurs de la nature<sup>381</sup> ».

a) *Théories mythiques de l'éclosion métallique*

Riche de plusieurs millénaires d'observation et d'analyse, l'origine du métal n'est aujourd'hui plus un secret pour les scientifiques. Grâce à des technologies toujours plus précises, le moindre détail concernant l'apparition des matières sur Terre peut être exploré avec finesse. Il n'en a cependant pas toujours été ainsi. Dans les temps anciens, de nombreux phénomènes naturels restaient inexplicables. Parmi ceux-ci, il en est un qui a fait l'objet de songeries foisonnantes : l'apparition des matières métalliques. Faute de pouvoir percer les mystères physico-chimiques de ces substances, rapidement devenues indispensables à l'humanité, les mythes fondateurs ont tenté d'en expliquer la genèse à l'aide de récits légendaires. Concernant les civilisations nordiques, dans un premier temps, cette émergence des métaux peut être relevée au sein du *Kalevala* d'Elias Lönnrot. Celle-ci s'étend sur de très nombreux vers, qu'il est possible de résumer ainsi :

*« La barbe blanche s'exclama :  
"Quelle est l'origine du fer,  
D'où provient ce méchant métal !"  
Alors le vieux Väinämöinen  
S'exprima de cette façon :  
[...]  
"Ukko, le puissant dieu de l'air,  
Frotta ses doigts l'un contre l'autre,  
[...]  
Il en naquit trois belles vierges,  
Les trois Filles de la Nature ;*

---

<sup>381</sup> Cette citation de René Descartes, extraite de son *Discours de la méthode* publié pour la première fois en 1937, renvoie à l'enthousiasme des Lumières quant à l'inversion du rapport de forces entre l'Homme et la nature, fruit des sciences et de la connaissance profonde de celle-ci. Dans : René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, éd. Gallimard, 1966, p.168.

*Ce furent les mères du fer."*  
[...]  
*"Celle qui versait le lait noir  
Fit naître le fer à forger ;  
Celle qui versait le lait blanc  
Donna le jour au bel acier ;  
Celle qui versait le rouge  
Créa le fer roide et cassant."<sup>382</sup> »*

Selon ce mythe, seuls trois métaux jaillissent du lait des jeunes vierges. Le fer, dans un premier temps, ici présenté sous aspect le plus brut. Vient ensuite l'acier, alliage de fer et de carbone, puis finalement un dernier type de métal, issu du lait rouge de la troisième fille d'Ukko. A propos de ce dernier, deux explications peuvent être envisagées : il peut soit s'agir du cuivre, parfois appelé « fer rouge » par les anciens, soit de la fonte, qui peut s'avérer être plus raide et plus fragile que l'acier en fonction de sa composition. Quelle que soit l'acception que nous faisons de ce dernier, il est toutefois intéressant de noter que ce récit ne propose que les origines des métaux employés par les forgerons pour construire des armes et des outils. Les autres métaux, comme ceux destinés à l'ornement et à la décoration par exemple, ne trouvent ici pas d'explication à leur apparition. L'auteur précise juste, au détour d'une phrase, que « "l'or est âgé comme la lune, l'argent vieux comme le soleil"<sup>383</sup> ». Bien que leurs origines ne soit pas explicitée, ces deux métaux précieux se hissent malgré tout au rang de substance primaire dans la cosmogonie finnoise.

Grâce aux écrits mythiques, certaines caractéristiques intrinsèques des matières métalliques trouvent aussi des explications. Dans l'*Edda* de Snorri Sturluson, un épisode des légendes fondatrices de Scandinavie, connues sous le nom de « Gylfaginning », cherche à justifier la provenance de la fusion des métaux. Cet épisode, retranscrit par Georges Dumézil dans son article « Balderus et Høtherus », extrait de son ensemble de textes intitulé *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, commence ainsi :

*« Baldr ayant eu des songes menaçants, après consultation des dieux, Frigg, femme d'Odin et mère de Baldr, fait jurer à toute chose dans l'univers – animaux, plantes, métaux, pierres, maladies – de ne lui causer aucun mal.<sup>384</sup> »*

Craignant pour la vie de son fils Baldr, la déesse scandinave Frigg fait promettre à tout ce qui existe sur Terre – métaux y compris – de ne pas le blesser. Malgré cette requête, un accident

---

<sup>382</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, pp.108-110.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>384</sup> Georges Dumézil, *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, *Op.cit.*, p.207.

survient et Baldr est envoyé dans le royaume des morts sur lequel règne Hel. L'histoire se poursuit de la façon qui suit :

« Un émissaire envoyé chez la déesse géôlière des morts revient avec un message qui donne de l'espérance : elle relâchera Baldr si toute chose au monde, sans exception, le pleure. Tout ce qui existe se met donc à pleurer, dit Snorri – hommes, animaux, terre, pierres, arbres et tout métal, "comme tu dois avoir vu que ces choses pleurent quand elles sortent du gel et entrent dans la grande chaleur."<sup>385</sup> »

Au travers de cette ultime précision, l'auteur tente d'expliquer la fusibilité des métaux d'une façon poétique. Selon lui, les matières métalliques auraient commencé à pouvoir changer d'état, ou auraient tout du moins découvert qu'elles en avaient la capacité, dès lors qu'elles ont été forcées de pleurer le dieu Baldr. La fonte du métal serait donc, d'après le poète, le fruit des larmes de la matière. Bien que privée de toute réalité physico-chimique, cette vision lyrique de la fusion métallique est riche en rêveries et ouvre de nombreux imaginaires.

Au sein des mythes de la Grèce antique, l'apparition des matières métalliques ne trouve pas d'explication concrète. L'ensemble des métaux semble être présent dès la création du monde, comme le démontre l'apparition *ex nihilo* d'un outil fait d'un alliage de fer dans les premiers moments de la cosmogonie grecque. Cet épisode est retranscrit par Apollodore dans son recueil de récits intitulé *La Bibliothèque* :

« Irritée par la perte de ses enfants jetés dans le Tartare, la Terre persuada les Titans d'attaquer leur père et donna une faux d'acier à Cronos. [...] Cronos, coupant les parties honteuses de son père, les jeta à la mer.<sup>386</sup> »

Seul l'or possède une origine déterminée, plus géographique que physique, qu'il est possible de retrouver dans l'*Histoire* d'Hérodote. Dans son écrit, l'auteur explique « qu'il y a une très grande quantité d'or vers le nord de l'Europe [...]. Il paraît que les extrémités de la terre possèdent ce que nous estimons de plus beau et de plus rare<sup>387</sup> ». Gardé par des griffons, créatures légendaires hybrides possédant le corps d'un lion sur lequel se greffent les ailes et la tête d'un aigle, l'or serait ainsi originaire d'une contrée lointaine, étrangère et dangereuse, ce qui expliquerait, selon l'auteur, sa rareté, son coût, mais aussi sa beauté et son éclat. Faute de posséder une genèse mythologique des métaux claire, c'est aux philosophes grecques qu'est revenue la tâche d'en expliquer la provenance. A l'aide des théories physico-chimiques de

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, pp.207-208.

<sup>386</sup> Apollodore, *La bibliothèque*, trad. Paul Schubert, Vevey, éd. de l'Aire, 2014, pp.17-18.

<sup>387</sup> Hérodote, *Histoire*, Tome I, trad. Larcher, Paris éd. Charpentier, 1830, p.259.

l'époque, aujourd'hui dénuées de toute véracité et ancrées dans le domaine de la fiction<sup>388</sup>, de grands penseurs antiques ont ainsi tenté d'éclaircir cette origine mystérieuse. Au sein de son ouvrage *Le problème des métaux dans la science antique*, Robert Halleux revient sur ces études successives. « Dans le *Timée*, Platon a intégré les métaux dans une théorie générale sur la constitution de la matière, où il a associé la doctrine des quatre éléments [...]»<sup>389</sup>, explique l'auteur. Selon Platon, toute matière serait en effet constituée, en proportions variables, d'une combinaison plus ou moins complexe des quatre éléments que sont l'air, le feu, le vent et la terre. C'est ainsi que celui-ci pense les métaux comme des « liquides possédant un point de congélation très élevé et qui, par conséquent, sont toujours à l'état solide<sup>390</sup> ». Dans la lignée des concepts platoniciens, Aristote avance une nouvelle théorie selon laquelle les matières métalliques ne seraient pas issues d'un seul élément, mais de deux. C'est ce qu'il cherche à démontrer dans le chapitre VIII du livre IV de son étude des phénomènes naturels du monde intitulée *Météorologie* :

« C'est donc d'eau et de terre que sont composés les corps à parties similaires, soit dans les plantes soit dans les animaux ; et c'est aussi les corps métalliques, comme l'or, l'argent et tous les corps analogues. Ils sont formés de ces deux éléments [...]»<sup>391</sup> »

En plus de tenter d'éclaircir l'origine du métal, Aristote utilise aussi, à la façon de Snorri Sturluson dans son *Edda*, sa théorie des éléments pour expliquer de nombreux phénomènes physiques propres aux matières métalliques. C'est par exemple le cas de leur fusibilité. Selon lui, « l'or, l'argent, le cuivre, le plomb, l'étain, le verre et beaucoup de pierre qui n'ont pas de nom contiennent de l'eau ; car toutes ces substances fondent par la chaleur<sup>392</sup> ». Le fer, dont le point de fusion est bien plus élevé que celui des métaux cités précédemment, relève ainsi « plutôt de la terre<sup>393</sup> ».

Bien que l'éclosion du métal soit expliquée par un mythe ou par un concept scientifique aujourd'hui fictionnel, des similarités peuvent être relevées. Premièrement, les éléments naturels s'avèrent être déterminants dans cette genèse. L'eau et ses dérivés, comme le lait des vierges d'Elias Lönnrot ou les larmes décrites dans l'*Edda*, sont ici primordiales. Cette

---

<sup>388</sup> Dans l'Histoire des sciences, les théories concernant les métaux proposées par les « anciens », tels que Platon ou Aristote, font office de précurseurs. Aujourd'hui, ces théories ne sont plus valables scientifiquement mais demeurent ancrées dans les imaginaires comme de véritables mythes de l'Histoire humaine des connaissances.

<sup>389</sup> Robert Halleux, *Le problème des métaux dans la science antique*, *Op.cit.*, p.82.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>391</sup> Aristote, *Météorologie*, trad. J. Barthélemy Saint-Hilaire, Paris, éd. A. Durand, 1863, p.318

<sup>392</sup> *Ibid.*, p.346.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p.347.

prédominance de l'élément aqueux s'explique par l'une des propriétés physiques principales du métal, connue depuis la préhistoire des techniques métallurgiques : sa capacité de passer d'un état solide à un état liquide sous l'effet de la chaleur, de la même façon que la glace se change en eau à proximité d'une flamme. Dans un second temps, il convient de noter que l'action de l'Homme n'est jamais mise en avant dans ces récits. Alors que le geste humain s'impose souvent comme étant à l'origine de toute chose dans les légendes démiurgiques, le métal échappe ici à cette règle. Il est dépeint comme le fruit des puissances naturelles, comme un produit que l'homme n'a pas conçu mais qu'il s'est contenté de dompter au fur et à mesure des siècles. Seule la vision onirique proposée par *Le Kalevala* met en scène trois femmes comme génitrices du fer, mais celles-ci, en tant que personnifications des éléments aériens, ne sont en rien humaines. « "Je sais l'origine du fer, [...] l'air fut la première des mères"<sup>394</sup> », s'exprime à ce sujet le personnage de Väinämöinen quelques vers plus tôt. Enfin, il est important de relever que ces ressemblances ne tiennent pas compte de l'origine géographique ou historique du récit qui les voit naître puisqu'elles apparaissent en terres nordiques aussi bien qu'en Grèce antique, sans aucun lien apparent. L'universalité du creuset des imaginaires liés aux métaux trouve ici une nouvelle exemplification.

b) *Alchimie et industrie* : « du matériau de rencontre au matériau sur mesure »<sup>395</sup>

N'étant pas aux racines mythologiques des matières métalliques, l'Homme ne possède, dans les légendes, aucun droit sur celles-ci. Bien que l'humanité emploie les métaux depuis la nuit des temps, ces derniers sont toujours présentés dans les récits comme opposant une forte résistance aux ouvrages métallurgiques. « "Nombreux sont, chez mon père opulent, les objets précieux, le bronze, l'or, le fer pénible à travailler"<sup>396</sup> », s'exclame Adrestos dans le chant VI de l'*Iliade* d'Homère. De façon analogue, lors de la première rencontre du fer avec le feu de la forge, celui-ci est présenté comme fuyant par Elias Lönnrot dans *Le Kalevala* :

« "Le fer réussit à s'enfuir,  
A se cacher pour échapper,  
Aux griffes du feu redoutable  
A la gueule des blanches flammes."<sup>397</sup> »

---

<sup>394</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.108.

<sup>395</sup> La formulation « du matériau de rencontre au matériau sur mesure » est empruntée au titre complet de la leçon inaugurale au Collège de France de Yves Bréchet, « La Science des Matériaux : du matériau au rencontre au matériau sur mesure », *Op.cit.*

<sup>396</sup> Homère, *Iliade*, *Op.cit.*, p.110.

<sup>397</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.110.

Malgré la grande liberté que semblent avoir les métaux dans les différentes mythologies, les métallurgistes historiques (que l'on pourrait aussi qualifier de réels, en opposition aux métallurgistes merveilleux tels qu'Héphaïstos ou Völundr) ont, depuis des temps reculés, usé de techniques et d'ingéniosité pour en dompter les attributs plastiques et les caractéristiques matérielles. Au fil des siècles, ce conflit entre l'Homme et le métal a attisé de nombreux onirismes. Parmi ceux-ci, le plus prolifique, et sûrement aussi le plus ancien, est l'imaginaire de l'alchimie. Source d'infinies rêveries, les principes alchimiques existent depuis l'Antiquité grecque. L'origine de cette doctrine réside dans une idée simple, résumée par Yves Vadé dans son article « Métal vivant, sur quelques motifs de l'imaginaire métallurgique », présenté dans l'ouvrage collectif *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique* :

« Dans l'imaginaire des anciennes culture [...], le minerai est conçu comme un être vivant, et plus précisément comme un embryon qui se développe au sein de la pierre.<sup>398</sup> »

Quelle que soit son origine élémentaire, le métal est, dans la théorie alchimique, une entité vivante qui grandit au sein de la roche. Opposé aux animaux, dont la durée de vie se compte en années, et aux végétaux, pour lesquels cette longévité se compte en décennies, « le métal [...] est une substance-siècle<sup>399</sup> », selon la formulation poétique de Gaston Bachelard. De ce premier concept en découle un second, cette fois-ci explicité par Mircea Eliade dans son écrit *Forgeron et alchimistes* : « Si rien n'entrave le processus de gestation, tous les minerais deviennent, avec le temps, de l'or<sup>400</sup> ». En rassemblant ces deux idées, l'ambition primordiale des alchimistes devient perceptible. Ces derniers souhaitent accélérer la croissance des métaux pour les faire parvenir instantanément à leur stade final, celui de l'or. Ce procédé pseudo-scientifique, souvent réduit à la simple formulation « transformer le plomb en or », s'appelle la transmutation<sup>401</sup>.

---

<sup>398</sup> Yves Vadé, « Métal vivant, sur quelques motifs de l'imaginaire métallurgique », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, *Op.cit.*, p.38.

<sup>399</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.228.

<sup>400</sup> Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, *Op.cit.*, p.41.

<sup>401</sup> Dans son article « Aristote et l'alchimie grecque : La transmutation et le modèle aristotélicien entre théorie et pratique », publié en 1996 dans la *Revue d'histoire des sciences*, Cristina Viano développe très clairement les différents stades du procédé de transmutation telle qu'envisagée par les présocratiques. Ancrée dans la théorie des quatre éléments d'Aristote, la transmutation des matériaux « se fonde sur la conception que tous les métaux sont constitués d'une même matière » (p.199), selon le philosophe Olympiodore. « Il faut ainsi prendre les métaux, leur enlever d'abord les qualités qui les particularisent en les reconduisant à la matière première métallique et, ensuite, leur attribuer les propriétés de l'or » (p.199). Cette matière première, appelée « corps réceptif » (p.199) par Olympiodore, fait tantôt référence au mercure, tantôt référence au plomb. « L'hypothèse d'une matière unique, commune à tous les métaux, et d'une espèce unique dont l'or serait la réalisation parfaite, l'entéléchie, semble rendre théoriquement et pratiquement possible la transmutation des espèces » (p.202).

Dans : Cristina Viano, « Aristote et l'alchimie grecque : La transmutation et le modèle aristotélicien entre théorie et pratique », 1996, *Revue d'histoire des sciences*, Tome 49 n°2-3, pp. 189-213.

Bien que simplifiées au sein du paragraphe précédent, les principaux axes du dogme alchimique sont à présent éclaircis. Sans aborder en détail les principes de la transmutation, l'objectif ultime recherché par ses adeptes est clair : intervenir « activement dans le processus de la Nature<sup>402</sup> » et absoudre « la loi du Temps<sup>403</sup> », tel que l'exprime Mircea Eliade au sein de son ouvrage. Inscrits dans la lutte de l'Homme contre la matière, et malgré leurs apparentes oppositions aux métallurgistes traditionnels, les alchimistes n'en demeurent pas moins des travailleurs des métaux qui, eux aussi, désirent en faciliter les usages et en simplifier les techniques. Ils sont tous deux liés aux mêmes matériaux et soumis aux mêmes contraintes, qu'ils tentent d'abolir à leur façon. Analogiquement, ils sont aussi rattachés à des rêveries de la matière identiques. « Le même monde chthonien nourrit les imaginaires de ceux qui travaillent sur les métaux, forgerons comme alchimistes<sup>404</sup> » écrit Jean-Pierre Lassalle dans son article « Forge et alchimie, ou l'histoire d'un paradoxe ». Les alchimistes usent des quatre éléments de la nature, se rattachent aux théories et aux mythes antiques de l'éclosion métallique et, au final, nourrissent eux aussi le creuset des imaginaires des métaux. Ils sont, au même titre que les forgerons, les prédécesseurs des artistes métallurgistes contemporains.

Avec la révolution industrielle, l'ère moderne voit les songeries de transmutation et de maîtrise de la matière évoluer radicalement. L'apparition de nouvelles techniques de métallurgie, et plus particulièrement de sidérurgie, impose une mutation des ambitions de l'alchimiste, sans pour autant empêcher son rêve de perdurer du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours. Dans les dernières pages de *Forgerons et alchimistes*, Mircea Eliade met en avant l'immutabilité de cette utopie ancestrale :

*« L'idéologie de la nouvelle époque, cristallisée autour du mythe du progrès infini, accrédité par les sciences expérimentales et par l'industrialisation, cette idéologie qui inspire et domine tout le XIXe siècle, reprend et assume [...] le rêve millénaire de l'alchimiste. [...] C'est dans ce XIXe siècle dominé par les sciences physico-chimiques et par l'essor industriel, que l'homme parvient à se substituer au Temps dans ses rapports avec la Nature.<sup>405</sup> »*

Selon l'auteur, l'industrie moderne serait parvenue à accomplir l'idéal alchimique sans passer par le processus de transmutation des métaux tel qu'énoncé par les philosophes présocratiques. Grâce aux usines, aux machines et aux progrès scientifiques qui les accompagnent, le joug du

---

<sup>402</sup> Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, *Op.cit.*, p.110

<sup>403</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>404</sup> Jean-Pierre Lassalle, « Forge et alchimie, ou l'histoire d'un paradoxe », dans Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, *Op.cit.*, p.194.

<sup>405</sup> Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, *Op.cit.*, p.153.

temps semblerait être aboli et l'emprise de Mère-Nature serait réduite au minimum, autrement dit au simple rôle de pourvoyeuse de matières primaires. Afin d'étayer cette hypothèse, deux citations, l'une comme l'autre tirées de leçons inaugurales au Collège de France, vont venir consolider sa théorie. La première, datée du mois d'Avril 1841, a été prononcée par l'économiste Michel Chevalier :

*« Il n'y a donc pas d'exagération à annoncer que par l'industrie, l'homme doit devenir réellement le roi de la création, le maître de l'univers. Avec l'industrie, au lieu d'être opprimé par la matière, l'homme la tiendra asservie à sa volonté.<sup>406</sup> »*

Dans ce premier extrait, l'auteur affirme sans détour que l'industrie permet à l'Homme de triompher de la nature et de la matière qu'elle fournit. Il proclame la mort de ses privilèges et, dans un même temps, la toute-puissance de l'humanité face à celle-ci. Sans évoquer nommément les principes alchimiques, son allocution sous-tend les principaux objectifs de cette doctrine et permet d'appuyer les propos de Mircea Eliade. Le second extrait est tiré de la leçon inaugurale au Collège de France du chercheur et métallurgiste Yves Bréchet, intitulée « La science des matériaux : Du matériau de rencontre au matériau sur mesure » et datée de Janvier 2013 :

*« L'évolution historique [...] traduit une évolution non seulement dans les matériaux disponibles, mais aussi dans la relation de l'homme aux matériaux, passant successivement du "matériau de rencontre" au "matériau optimisé" [...] et enfin à la "construction d'un matériau sur mesure".<sup>407</sup> »*

En mentionnant trois catégories bien déterminées de matériaux apparues progressivement dans l'Histoire de notre civilisation, l'orateur ranime la volonté ancestrale qui habite l'Homme de dompter les métaux. Alors que le « matériau de rencontre » évoque le métal tel que trouvé naturellement sous forme de minerais, comme le fer, le cuivre ou encore l'or, le « matériau optimisé » correspond, lui, aux alliages de métaux, une technique ayant pour objectif de combiner et de perfectionner les caractéristiques des matières employées dans cette hybridation. L'acier et le bronze, pour rester dans les alliages connus de longue date, entrent dans cette catégorie. Enfin, ce qu'Yves Bréchet nomme le « matériau sur mesure » s'applique aux nouveaux métaux modernes confectionnés par l'Homme selon ses propres désirs et qui ne sont plus assujettis aux lois de la nature. C'est par exemple le cas des métaux dits « galvanisés », dont on recouvre la surface d'une fine couche d'un autre métal, le zinc, afin de les protéger de

---

<sup>406</sup> Extrait de la leçon inaugurale au Collège de France prononcée par Michel Chevalier le 28 Avril 1841, dans : Pierre Musso, *L'imaginaire industriel*, *Op.cit.*, p.27.

<sup>407</sup> Extrait de la leçon inaugurale au Collège de France prononcée par Yves Bréchet le 17 Janvier 2013. *Op.cit.*



la corrosion et ainsi augmenter leur durée de vie. C'est au travers de cette dernière formule qu'il soutient et agrmente l'hypothèse de Mircea Eliade : alors que « la transmutation des matériaux peut être rangée parmi les "libertés" dont l'alchimiste parvient à jouir<sup>408</sup> », le contrôle absolu sur ceux-ci est aujourd'hui à la portée de tous les métallurgistes.

*c) L'artiste métallurgiste, ou la transmutation contemporaine*

En tant que descendants des forgerons autant que des alchimistes, les plasticiens actuels du métal sont les héritiers d'une multitude de techniques et de connaissances scientifiques originaires de différents champs disciplinaires. Les mythes des origines de la matière autant que les théories de croissance et de transmutation des métaux, antiques comme contemporaines, s'ajoutent aux imaginaires déjà présents dans le creuset des rêveries métalliques. Grâce à ces legs, couplés aux nouveaux matériaux développés par les sciences physico-chimiques modernes, les artistes contemporains parviennent aujourd'hui à produire des œuvres aux frontières de la métallurgie traditionnelle. C'est par exemple le cas d'Anish Kapoor et de sa sculpture *Cloud gate* (voir illustrations page suivante), installée en 2006 dans le Millenium Park à Chicago, aux Etats-Unis. D'une taille colossale, avec une hauteur de dix mètres pour une base de vingt mètres sur treize, cette création débutée en 2004 avoisine les cent tonnes. Sa forme ovoïde courbée vers le haut, souvent comparée à un haricot, permet aux usagers de l'œuvre de passer sous celle-ci au travers d'une arche de près de quatre mètres. Malgré ses dimensions titanesques, l'aspect le plus notable de *Cloud gate* reste le traitement appliqué à son métal extérieur. Réalisée en acier inoxydable, sa surface est le produit de cent-soixante-huit plaques polies et soudées entre elles. Malgré cet important travail de sidérurgie, aucune marque d'assemblage n'est visible. Son apparence est immaculée, d'une brillance sans tâche ni trace résiduelle. Grâce à cet exploit technique, l'œuvre d'Anish Kapoor s'apparente à une immense goutte de mercure déposée en plein centre urbain. En associant ce métal à cette forme, l'idéologie de l'alchimie commence à faire surface.

---

<sup>408</sup> Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, *Op.cit.*, p.110.

Illustration non disponible

**Anish Kapoor**, *Cloud gate*, 2006  
Acier inoxydable, 1000 x 2000 x 1300 cm.

Le mercure étant l'un des métaux les plus symboliques du processus de transmutation, et la forme liquide du métal rappelant le stade embryonnaire de la matière dans le ventre de la Terre, selon les théories platonicienne et aristotélicienne, *Cloud gate* offre aux regardeurs la vision d'un métal sous sa forme la plus primaire. Dans son article « Métallurgie et alchimie en Chine ancienne », le chercheur en Histoire des sciences et des techniques Daeyeol Kim émet une hypothèse qui entre en résonance avec l'étude en cours de la sculpture d'Anish Kapoor :

« *Le métal semble en particulier avoir été remarqué par les premiers alchimistes pour son irréductibilité [...] : il ne se réduit pas à la chaleur, et même après un passage à l'état liquide [...] il retrouve toujours sa nature métallique, ce qui évoque la vie éternelle à travers la transformation. Le métal revient au métal [...].*<sup>409</sup> »

*Cloud gate* pourrait ainsi être perçu comme une imposante masse métallique dans un état transitoire, pas tout à fait solide sans pour autant être réellement liquide. Les effets de réflexion qui animent sa surface accentuent cette sensation d'instabilité et de fluctuation de la matière. La question du changement d'état du métal traitée par l'auteur peut d'ailleurs donner une possible clef de compréhension du titre de la sculpture : alors que le métal oscille ostensiblement entre une forme compacte et une forme liquéfiée, rien n'indique que celui-ci n'aspirerait pas, au final, à atteindre le troisième état de l'eau, substance à laquelle il est si souvent comparé : le gaz, aérien et volatile, qu'il commence d'ores et déjà à évoquer par sa silhouette de nuage<sup>410</sup>.

En plus de rappeler les préceptes initiatiques de l'alchimie, la notion de vie éternelle de la matière mise en avant par Daeyeol Kim fait aussi écho au matériau employé par l'artiste pour réaliser son œuvre. En effet, l'acier inoxydable, fruit de l'industrie moderne, possède une quasi-immortalité. Développé au début du XXe siècle, ce matériau, souvent appelé « inox », est un alliage de trois métaux connus de longue date : du fer et du carbone, afin de produire de l'acier, auxquels s'ajoute une importante quantité de chrome, un métal découvert dès le IIIe siècle en Chine qui résiste très bien à la corrosion et au ternissement. Une fois poli, le chrome offre une brillance et un « effet miroir » très importants. En plus d'améliorer les caractéristiques physiques de l'acier, ce « matériau sur mesure », tel que pourrait le qualifier Yves Bréchet, possède donc une longévité sans égale. Avec *Cloud gate*, Anish Kapoor manipule un matériau inaltérable et impérissable qui réalise le fantasme millénaire de l'alchimiste. L'acier inoxydable ne se dégrade pas et ne rouille pas, malgré son exposition aux intempéries et aux vicissitudes

---

<sup>409</sup> Daeyeol Kim, « Métallurgie et alchimie en Chine ancienne », *Op.cit.*, p.157.

<sup>410</sup> *Cloud gate* se traduit en français par « La porte de nuage », ou « La barrière de nuage ».

du temps. Aidé par une lourde industrie sidérurgique, l'artiste est parvenu, en tout juste deux ans, à produire une structure métallique monumentale, exempte de toute trace de conception et qui transcende l'échelle humaine. Par ces multiples exploits, Anish Kapoor renverse toutes les règles instaurées par Mère-Nature et démontre que, aujourd'hui, l'Homme n'est plus soumis aux rythmes temporels qu'elle impose, ni aux attributs de résistance, de modelage et de brillance que proposaient ses fruits à leurs origines.

Grâce à l'acier inoxydable et à ses propriétés d'éternité, les sculptures contemporaines peuvent désormais s'inscrire dans n'importe quel type d'environnement. Bien que les philosophes présocratiques rapprochaient les métaux de l'élément aquatique, il est aujourd'hui communément acquis que l'eau nuit à ces matériaux, accélérant leur corrosion et, par extension, leur destruction. Cependant, l'inox n'est plus soumis à cette règle. L'œuvre *Floating island of immortals* (voir illustrations page suivante), réalisée par l'artiste chinois Zhan Wang en 2006 et exposée à la Gibbs Farm, en Nouvelle Zélande, en est un bon exemple. D'un diamètre de près de neuf mètres pour une hauteur avoisinant les cinq mètres, cette sculpture prend place en plein milieu d'un lac naturel. Dénuée de socle ou d'espace sur lequel se reposer, *Floating island of immortals* semble, comme son titre l'indique<sup>411</sup>, flotter à la surface de l'eau. Le jeu de reflets, produit à la fois par ceux de la silhouette projetée sur l'étang mais aussi par ceux visibles sur le chrome qui recouvre l'œuvre, octroie à la réalisation de Zhan Wang une brillance éclatante. La forme générale de l'œuvre est elle aussi inusuelle. Réalisée à partir du moulage et de l'agrandissement d'une roche trouvée par l'artiste, cette île artificielle en arbore l'allure jusqu'aux moindres aspérités. Prises dans leur ensemble, ces très nombreuses caractéristiques plastiques confèrent à *Floating island of immortals* une aura presque surnaturelle. Elle rappelle la montagne « toute entière de fer<sup>412</sup> » dont fait état Pline dans son *Histoire naturelle*, mais aussi le Mont Ida, « sanctuaire du culte de la métallurgie<sup>413</sup> » dans les mythes grecques selon Jean-Pierre Rossignol. En complément de cet ancrage historico-mythologique (rappelons que l'ouvrage de Pline se voulait, à son époque, encyclopédique), l'œuvre de Zhan Wang propage aussi une forte idéologie alchimique.

---

<sup>411</sup> *Floating island of immortals* se traduit en français par « L'île flottante des immortels ».

<sup>412</sup> Pline, *Histoire Naturelle - tome second, Op.cit.*, p.453.

<sup>413</sup> Jean-Pierre Rossignol, *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, *Op.cit.*, p.140.

Illustration non disponible

**Zhan Wang**, *Floating island of immortals*, 2006  
Acier inoxydable, hauteur : 480 cm. ; diamètre : 860 cm. environ

Par son étonnante ressemblance avec la roche dont elle tire sa forme, l'île chromée semble être le produit d'une tentative de transmutation de la matière, comme si l'artiste avait essayé de transformer un minerai en or mais que le processus se serait arrêté à une phase intermédiaire. De plus, le titre de la sculpture ranime lui aussi des imaginaires similaires. En plus de chercher à obtenir de l'or à partir d'autres métaux, il convient de rappeler que les alchimistes tentaient aussi de créer un élixir d'immortalité nommé la panacée. Ce breuvage est cité par Daeyeol Kim dans son article « Métallurgie et alchimie en Chine ancienne » :

« Si la fonte [...] et l'exploitation progressive des métaux [...] permettaient aux artisans-métallurgistes d'acquérir un pouvoir prodigieux, chez les alchimistes, elles sont remplacées par la production d'un Elixir qui leur permettra de devenir Immortel.<sup>414</sup> »

Alors que la science et les industries modernes permettent la création de nouveaux alliages, c'est aux constantes mutations du monde de l'art qu'on l'on doit leurs possibles utilisations dans le champ sculptural. En parallèle de ces découvertes, des artistes profitent des évolutions culturelles pour réemployer des matériaux déjà connus, mais selon des exécutions et des procédés innovants. Dans ce domaine, certaines figures renommées refont surface, comme Richard Serra par exemple. Avec son œuvre-performance *Gutter Corner Splash : Night Shift* (voir illustration page suivante), le sculpteur américain a recours au plomb, une matière découverte aux environs de 3500 avant Jésus-Christ mais très rarement utilisée du fait de sa grande toxicité. En plus de faire le choix de réhabiliter ce métal, Richard Serra renouvelle la façon dont il peut être manié. En effet, la sculpture qu'il propose n'est pas produite par moulage, par modelage ou par assemblage. Elle est le fruit de projections arbitraires de plomb en fusion sur un mur et sur le sol adjacent. Grâce à ce mode opératoire, l'artiste obtient sept cornières irrégulières qu'il expose alignées par terre, à proximité d'une huitième, toujours logée dans l'angle de la cloison et accompagnée d'éclaboussures à ses extrémités. En faisant le choix du plomb, Richard Serra privilégie avant tout une matière qui se prête au mieux aux pièces qu'il désire produire. Du fait de son point de fusion très faible (375°C environ, soit presque 1200°C de moins que le fer), le plasticien n'a aucun mal à faire fondre des morceaux de plomb à proximité des murs, dans l'enceinte même du musée. Au sein de sa *Météorologie*, Aristote avait déjà remarqué cet attribut spécifique du métal lorsqu'il traitait des matériaux qui « sont dissous par la chaleur, comme la glace et le plomb<sup>415</sup> », et non pas par le feu, qui correspond dans le langage de l'auteur une température bien plus élevée.

---

<sup>414</sup> Daeyeol Kim, « Métallurgie et alchimie en Chine ancienne », *Op.cit.*, p.165.

<sup>415</sup> Aristote, *Météorologie*, *Op.cit.*, p.322.

Illustration non disponible

**Richard Serra, *Gutter Corner Splash : Night Shift*, 1969 - 1995,  
Plomb, 48.26 x 274.32 x 454.66 cm.**

De plus, cette sélection matérielle permet d'insuffler à *Gutter Corner Splash : Night Shift* un important bagage mythique, majoritairement associé aux principes alchimiques. En effet, selon certains philosophes présocratiques, le plomb serait la matière métallique la plus primaire, à partir de laquelle toutes les autres peuvent être transmutes. « Pour Olympiodore, comme pour Zosime et d'autres anciens, il s'agit du plomb noir, réduit à l'état fluide<sup>416</sup> », explique Cristiana Viano à ce sujet dans son article « Aristote et l'alchimie grecque : La transmutation et le modèle aristotélicien entre théorie et pratique ». Utilisé sous sa forme liquide par Richard Serra, le plomb de *Gutter Corner Splash : Night Shift* s'apparente ainsi à la quintessence de toutes les matières métalliques, à ce qu'elles ont à proposer de plus rudimentaire et de plus primordial.

En ajoutant au creuset des imaginaires des matières métalliques les théories physico-chimiques platoniciennes et aristotéliciennes de la création de la matière, les récits mythiques de la genèse des métaux et les différents champs disciplinaires de la doctrine alchimique, l'appréciation de certaines œuvres artistiques s'enrichit. Ces différents épisodes mythologiques et historiques des rêveries liées au métal s'associent d'ailleurs aux contes et légendes qui résident déjà dans les fantasmes métallurgiques puis qu'ils sont, dans l'ensemble, issus des mêmes sources littéraires et scientifiques. Grâce à de multiples similarités, les songeries liées aux œuvres des forgerons se rapprochent sans mal des concepts alchimiques. Dans l'Histoire des civilisations, ces deux études des métaux possédaient des objectifs communs : comprendre les propriétés essentielles du métal, les dompter et les maîtriser afin de parvenir à les employer aux fins de l'humanité. Il est donc naturel qu'ils partagent les mêmes éléments situés dans l'entre-deux des matières, qu'il s'agisse des imaginaires, des pensées techniques ou encore modalités d'appréciation d'un matériau, en tant qu'élément sensible ou en tant que support inscriptif. L'analyse d'une œuvre d'art, qu'elle soit moderne ou contemporaine, peut exploiter ces échanges intermatériels, régulièrement abreuvés de nouvelles données, pour s'étoffer et gagner en richesse tout autant qu'en précision. L'accroissement des connaissances permet, en définitive, une meilleure compréhension des objets étudiés.

---

<sup>416</sup> Cristiana Viano, « Aristote et l'alchimie grecque : La transmutation et le modèle aristotélicien entre théorie et pratique », *Op.cit.*, p.199.



## 2. A la recherche de l'œuvre éternelle.

### a) A propos de la ruine des métaux chez les anciens

En dépit des progrès de l'industrie moderne, les métaux demeurent, malgré tout, des matériaux périssables. Exception faite de certains phénomènes, comme le fer galvanisé ou l'acier inoxydable, la corrosion demeure une finalité inévitable pour ces derniers. D'un point de vue scientifique, ancré dans notre époque, « la corrosion, du latin *corrodere*, signifie ronger, attaquer. C'est une destruction non voulue des métaux sous l'action de milieux corrosifs (agents atmosphériques ou réactifs chimiques)<sup>417</sup> », écrit Saaid Bensaada dans son article « Corrosion ». Connue depuis aussi longtemps que les métaux eux-mêmes, cette prédestination à la disparition n'était pas mieux comprise par les anciens que ne l'était leur genèse. « Après attaque, les métaux ont tendance à retourner à leur état primitif d'oxyde, sulfure, carbonate, etc., [...] et ainsi à subir une détérioration de leurs propriétés<sup>418</sup> », poursuit l'auteur. Dans *Le Kalevala*, Elias Lönnrot met en avant la principale origine de la corrosion du fer : symbolisée par l'apparition de rouille à la surface du matériau, celle-ci est provoquée par l'eau, ou tout du moins par l'humidité.

« "Le fer resta dans le marais,  
Se vautra dans la fange humide ;  
Un an, deux ans il s'y cacha."  
[...]  
"La rouille du fer apparut."<sup>419</sup> »

Manifestation physique inexplicable pour les philosophes grecques, la corrosion a fait l'objet de nombreuses études. Pour Platon, cette singularité du métal trouve des fragments de réponse dans son postulat d'une nature fondamentalement élémentaire, intégralement constituée d'eau, de terre, de feu et d'air. Au sein du *Timée*, le penseur explique, à propos du cuivre : « Quant à la portion de terre qui s'y trouve mêlée, lorsqu'elle s'en sépare sous l'effet du temps, elle devient visible isolément<sup>420</sup> ». Une fois de plus exemptée de toute véracité scientifique, cette théorie reste malgré tout intéressante pour l'onirisme des métaux. En effet, elle illustre bien la teinte tantôt verte-grisâtre (la corrosion du cuivre s'appelle le vert-de-gris), tantôt marron-

---

<sup>417</sup> Saaid Bensaada, « Corrosion », p.4. Disponible sur : <http://www.academia.edu/17750878/Corrosion> (dernière consultation le 09/08/17).

<sup>418</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>419</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.111.

<sup>420</sup> Platon, *Timée*, *Critias*, *Op.cit.*, p.165.

orangée (correspondant à la rouille des mélanges ferreux), ainsi que la texture terreuse, que possède la corrosion lorsqu'elle recouvre les matériaux métalliques. Bien que Platon réserve cette explication au cuivre et à ses alliages, certains philosophes l'étendent à d'autres métaux. « Comme le cuivre, le fer s'altère [...]. Diogène explique les deux phénomènes par une exsudation, par la montée d'un corps à la surface [...], par la sortie de l'élément terreux <sup>421</sup> », précisent à ce sujet Pierre et André Sauzeau dans leur article « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques ». Au sein de son ouvrage *Le problème des métaux dans la science antique*, Robert Halleux revient sur ce concept de manière plus imagée :

« Théon explique alors que l'air de Delphes, comprimé entre les montagnes, est très consistant et compact, mais que ses particules sont ténues et acérées. C'est pourquoi elles pénètrent dans le bronze, et font sortir la rouille terreuse, que l'épaisseur de l'air empêche de dissoudre. Dans cette explication, la référence au *Timée* est évidente, puisque la rouille est l'élément terreux qui est présent dans le cuivre et en sort. <sup>422</sup> »

Le métal ayant longtemps été considéré comme un organisme vivant, la corrosion dont il souffre est souvent comparée par les auteurs à une maladie. « C'est vraiment la vision d'une terre malade, d'une pierre lépreuse, de métaux maladivement oxydés<sup>423</sup> », écrit Gaston Bachelard dans *La terre et les rêveries de la volonté*. Le métal rouillé se détériore progressivement, sous l'action du temps, de l'eau et de l'air. D'un état solide et résistant, il passe à une condition de plus en plus fragile. Devenu friable et cassant, il ne peut plus remplir les fonctions pour lesquelles il était initialement conçu. Cette obsolescence de la matière rappelle le vieillissement du règne animal et humain, qui, bien que se produisant sur une échelle de temps plus courte, est soumis aux mêmes contraintes par la nature. Les maux qui affectent les métaux portent d'ailleurs parfois les mêmes noms que ceux des humains. Dans son article « Arts du métal » de l'*Encyclopædia Universalis*, Catherine Arminjon traite des contraintes de l'utilisation de l'étain : « Vers -13 °C [...] il devient friable, crevassé et purulent, atteint de cette maladie irréversible qu'est la peste de l'étain. À plus basse température encore, il tombe en poussière<sup>424</sup> ». Avec l'emploi de terminologies médicales telles que la lèpre ou la peste, l'image mentale de la corrosion en tant que mort du métal, parfois violente et virulente, s'accroît. Le lien avec l'organique est décelable une fois de plus sous la plume de Gaston Bachelard, cette fois-ci dans son ouvrage *La terre et les rêveries du repos* :

---

<sup>421</sup> Pierre et André Sauzeau, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », *Op.cit.*, p.271.

<sup>422</sup> Robert Halleux, *Le problème des métaux dans la science antique*, *Op.cit.*, p.143.

<sup>423</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.203.

<sup>424</sup> Catherine Arminjon, « Métal (arts du) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], *Op.cit.*, p.11.

« Souvent, en effet, c'est [...] l'image matérielle qui donne vie à des expressions animalisées. Ainsi, des chagrins "rongeurs" n'auraient jamais reçu leur nom si la rouille n'avait pas "rongé" le fer, si la rouille n'avait pas exercé inlassablement ses petites dents de rats sur le fer des haches.<sup>425</sup> »

Malgré cette vision pernicieuse de la corrosion des métaux, certains poètes et historiens ont cherché à en réhabiliter les caractéristiques et à en vanter les vertus. Plus oniriques que rationnelles, ces dernières étaient souvent présentées comme étant en lien avec l'anatomie et l'organisme humain. C'est ainsi que, dans *Le Kalevala*, le forgeron Ilmarinen prononce les vers suivants :

« "Je conjure les maladies,  
J'ordonne aux maux de s'enfoncer  
Dans les cavernes de rochers,  
Parmi les décombres de fer."<sup>426</sup> »

Par cette prière, le héros de l'épopée finnoise demande aux maux qui affectent ses congénères de se détourner de l'humanité pour aller, à la place, accabler les métaux. En d'autres termes, il parvient à réaliser l'exploit de transformer les maladies en rouille en employant les matières métalliques comme autant de récepteurs capables de supporter la misère des Hommes à leur place. Proche de l'image mortuaire de la corrosion, cette supplique énoncée par Ilmarinen offre à la rouille et à ses dérivés une nouvelle possible origine : si l'oxydation du métal ressemble tant à une nécrose organique de la matière, ce pourrait être le fruit de l'assimilation par celle-ci des véritables maladies du règne animal. Bien que grisante, cette spéculation n'en demeure pas moins foisonnante d'évocations fantasmagoriques. A ce propos, il est intéressant de relever que la rouille comme remède ou comme cure est une idée souvent développée dans les mythes grecs. Retranscrits dans *La bibliothèque* d'Apollodore, deux épisodes légendaires exposent cette théorie. Le premier met en scène Télèphe, fils d'Héraclès, blessé par les méfaits du dieu Dionysos : « Télèphe arriva alors de Mysie ; sa blessure n'était toujours pas guérie [...]. Raclant la rouille de sa lance en bois de frêne du Pélon, Achille le soigna<sup>427</sup> ». Le second illustre les actions de Phylacos, roi de Phylace en Thessalie :

« Phylacos avait alors planté ce couteau dans le tronc du chêne sacré et l'écorce l'avait peu à peu absorbé. Il affirma que s'il en raclait la rouille, quand il l'aurait retrouvé, et que s'il la donnait à boire à Iphiclès pendant dix jours, celui-ci aurait un fils.<sup>428</sup> »

---

<sup>425</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *Op.cit.*, p.77.

<sup>426</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.595.

<sup>427</sup> Apollodore, *La bibliothèque*, *Op.cit.*, p.216.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p.50.

Avec ces deux récits, la rouille gagne des marques de noblesse qu'elle ne possédait pas jusqu'alors. Toujours aussi nocive pour les métaux, elle est désormais présentée comme salubre pour l'Homme. Elle peut guérir ses blessures et l'aider à accomplir certains miracles de la vie. En considérant l'ensemble des imaginaires et des sciences, fictives comme effectives, liées à la corrosion, nous pouvons constater que son effet ravageur sur les métaux a attisé de nombreuses songeries. Bien que certaines soient assez proches de la réalité, comme le conflit qui oppose l'eau au métal dans le processus d'oxydation, d'autres sont, à l'inverse, beaucoup plus chimériques. La rouille possède avant tout des liens avec le règne minéral mais jouit aussi de larges accointances avec l'Homme et l'ordre naturel animal, son coefficient de destruction sur le métal étant, au final, proportionnel aux bénéfices qu'il apporte à l'humanité dans les mythes fondateurs.

#### *b) L'art de la récupération*

En dépit des très nombreuses rêveries qui surnagent dans les imaginaires de l'oxydation des métaux, il convient de rappeler que, avant toute chose « le processus de corrosion entraîne une destruction des matériaux métalliques<sup>429</sup> », mentionne le chercheur Saaid Bensaada. Il poursuit en précisant que « ce phénomène a pris de nos jours une importance considérable, étant donné l'utilisation de plus en plus grande des métaux et alliages dans la vie moderne<sup>430</sup> ». En démultipliant les usages des matériaux métalliques, la société industrielle a, dans un même temps, rendu plus périssables les fruits de notre civilisation. Malgré une durée de vie importante, les productions métallurgiques finissent irrémédiablement par dépérir, à force de temps et d'usages. Pour les artistes, cette demi-vie du métal, moment à partir duquel il devient un déchet pour les usines et les ménages mais demeure utilisable à d'autres fins, se révèle être une importante source de matière première. En plus de leur fournir une manne quasi-inépuisable de ressources brutes, ce rejet des métaux usagés leur offre aussi des pièces arborant d'innombrables formes et propriétés. Au sein de notre recherche, de nombreux plasticiens se sont déjà révélés être des maîtres dans le domaine de la récupération et du réemploi de ferraille usagée. Parmi ceux-ci, il serait possible de citer Julio Gonzáles, David Smith, Jean Tinguely ou encore le sculpteur César. Dans son écrit *Les fers de César, 1949-1966 : Le matériau et sa présence*, Renaud Bouchet cite le plasticien à propos de l'usage de reliquats industriels :

---

<sup>429</sup> Saaid Bensaada, « Corrosion », *Op.cit.*, p.4.

<sup>430</sup> *Ibid.*

« Je pense avoir été le premier à travailler avec le déchet urbain, le résidu industriel, c'est-à-dire avec les matériaux de mon époque. Je l'ai fait contraint et forcé [...]. J'aurais voulu travailler les matériaux nobles, le marbre ou le bronze. Par manque de moyens, j'étais contraint de me contenter de chutes.<sup>431</sup> »

Tout en considérant le fait que l'artiste semble regretter cette pratique du recyclage métallique, il convient de se souvenir que c'est à partir de celle-ci qu'il est parvenu à la renommée internationale dont il jouit aujourd'hui. Originaire d'une époque où le métal était une denrée bien plus rare qu'elle ne l'a été pour des plasticiens contemporains tels que Bernar Venet, Richard Serra ou encore David Smith, César a su faire école avec ses idées de récupération et de transformation des matériaux vieillissés ou abimés. Les nombreux artistes qui s'inscrivent encore aujourd'hui dans sa lignée créatrice, comme Bernard Pagès par exemple, en sont les témoins directs. Avec son œuvre *Pal carré de cuivre froissé* (voir illustration page suivante, réalisée en 2012, le sculpteur français exploite ces préceptes. D'une hauteur de près de trois mètres, cette œuvre érectile mixe deux matériaux métalliques distincts. Le socle en acier, produit à partir de morceaux de barres IPN courbés et assemblés par des cordons de soudure, supporte une pointe à base carrée façonnée en fines lamelles de cuivre froissées et coagulées les unes aux autres. En réutilisant des matériaux usagés, le plasticien offre de nombreux niveaux de lecture et de compréhension à sa sculpture. Le plus évident, tout d'abord, est celui qui concerne les pièces utilisées. Grâce au recyclage par l'art, une nouvelle vie est offerte aux différentes pièces métalliques. Les fragments de poutrelles en I standardisées, découpées et tordues pour l'occasion, conservent des traces de ce pour quoi ils étaient employés à l'origine, tout en s'inscrivant simultanément dans l'assemblage de Bernard Pagès. Les marques d'usure de l'acier, les arrêtes abimées et les angles rongés par l'érosion s'incorporent dans la sculpture comme autant de nouvelles caractéristiques du métal. Dans son ouvrage *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, Dominique Dalemont traite de la pratique de la récupération. Il explique, à ce sujet, que certains artistes « récupèrent des tôles rouillées et autres ferrailles, irrégulièrement attaquées et colorées, marquées de traces plus ou moins déchiffrables, de leur passé<sup>432</sup> ». A l'inverse d'un profilé fraîchement usiné, une barre de fer vieillie insuffle un puissant dynamisme à l'œuvre, sa vie antérieure se mêlant à sa nouvelle existence. L'analyse des stigmates visibles sur l'acier guide l'étude de *Pal carré de cuivre froissé* vers un nouveau niveau de lecture : celui de la rouille.

---

<sup>431</sup> César, dans : Renaud Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence*, Op.cit., p.101.

<sup>432</sup> Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, Op.cit., p.28.

Illustration non disponible

**Bernard Pagès**, *Pal carré de cuivre froissé*, 2012  
Assemblage d'acier et de cuivre froissé, hauteur : 290 cm. ; diamètre : 150 cm.

Résultante elle aussi du long passé de la ferraille, elle joue un rôle important dans l'aspect visuel et sémantique de la sculpture. Avant de poursuivre plus loin ce questionnement, il convient de s'arrêter sur les différents types de corrosion qui recouvrent la surface des métaux. En assemblant un alliage ferreux à des morceaux de cuivre, les deux types d'oxydation évoqués par Platon et les philosophes grecques dans leurs écrits pseudo-scientifiques se rejoignent. La rouille terreuse de l'acier, aux pigments marron et orangés, est présentée synchroniquement avec le vert-de-gris des métaux cuivreux. L'exsudation des particules de terre, prétendument essentielles à la formation de la matière, est ici rendue visible. Dans son processus créatif, Bernard Pagès est habitué à la corrosion des différents métaux. Il ne cherche généralement pas à la traiter ni à la nettoyer, mais l'utilise en tant que pourvoyeuse de textures et de colorations. Associé aux teintes aquatiques du vert-de-gris qui recouvrent la surface de la pointe cuivrée, le grain de peau brun et poussiéreux du fer rouillé donne à *Pal carré de cuivre froissé* un aspect extérieur proche d'une gamme chromatique naturelle. Bien que sa géométrie calculée et son exposition dans une galerie attestent du passage de la main de l'homme, la sculpture possède les attributs d'une œuvre de Mère-Nature, fière d'exhiber les portions d'eau et de terre qui la constituent.

En plus de mettre en évidence le geste plastique de la récupération et de permettre l'appréciation de la corrosion des métaux, l'usage de deux matériaux distincts au sein de *Pal carré de cuivre froissé* permet d'envisager une analyse de l'œuvre selon un certain nombre d'axes intermatériels. Bien qu'ils n'aient pas été introduits comme tels, une partie de ces axes ont déjà été employés dans l'étude qui précède. Le concept de coprésence, par exemple, est perceptible tout au long de celle-ci, puisque c'est la dualité cuivre/acier qui guide l'intégralité de l'examen de la sculpture. En parallèle, le concept de creuset des imaginaires est lui aussi présent sporadiquement, à chaque fois que l'étude évoque les dogmes platoniciens, les rêveries liées à la rouille et à la corrosion ou encore l'onirisme des réminiscences de la révolution industrielle. Enfin, et en dépit du fait qu'il ne soit pas directement visible avec la sculpture de Bernard Pagès telle qu'exposée dans l'espace muséal, l'art de la récupération implique généralement un ultime axe intermatériel : celui du milieu. Parmi tous les espaces qui peuvent être étudiés comme étant sous l'influence d'une matière, il en est un qui est connu de l'ensemble des artistes métallurgistes adeptes du recyclage des métaux. Consciemment ou inconsciemment, ces plasticiens en ont nécessairement déjà tous expérimenté le rayonnement et le magnétisme. Il s'agit pour certains du ferrailleur, pour d'autres de la décharge, ces lieux où s'entassent des tonnes de métaux en tous genres entreposés dans d'immenses amas de

ferraille usagée, abimée et rouillée. Considérés comme des piles de déchets par la plupart des personnes amenées à s’y confronter, ces accumulations de matériaux constituent de véritables mines d’or pour les travailleurs du métal, et tout particulièrement les artistes. « La décharge, c’est l’inutilisable. Il y a une sorte de dérision dans le fait d’y trouver des merveilles. Cela fait rigoler l’ouvrier<sup>433</sup> », s’exprime César à ce propos. Au sein de sa recherche, Dominique Dalemont traite aussi de ces lieux :

*« Le stock de matériaux récupérés constitue pour chacun un fantastique laboratoire de l’imaginaire [...]. S’il a lieu, le miracle de la trouvaille se produit [...] chez le ferrailleur. [...] Chaque sculpteur alimente son propre gisement à partir de ses sources d’approvisionnement, en repérant les lieux où il aime "chiner", ceux où il retourne, ceux où il a l’habitude de trouver ce qu’il faut.<sup>434</sup> »*

Dans ces espaces, l’attraction des métaux est exponentielle. Chaque résidu d’objet, chaque barre d’acier et chaque tas de ferraille projette des songeries, oniriques comme techniques et historiques, sur le visiteur du lieu. Assemblées dans le creuset des imaginaires des matières métalliques, ces rêveries matérialistes font des décharges et des terrains vagues appartenant aux ferrailleurs de véritables lieux utopiques<sup>435</sup> ou tous les fantasmes métallurgiques deviennent envisageables.

Partisan de l’art de la récupération, Mark di Suvero n’utilise presque jamais de matériaux neufs dans ses œuvres. Il préfère réemployer des rebuts métalliques que de travailler avec des formes réalisées sur mesure. Sa sculpture *Yes! For Lady Day* (voir illustration page suivante) illustre bien ce choix. Réalisée au tournant des années 1968 et 1969, cet imposant assemblage hétéroclite d’objets en acier regroupe des pièces aux silhouettes et aux origines bien disparates, toutes récoltées durant leurs secondes vies : des barres de construction, des câbles métalliques et des morceaux découpés d’un wagon-citerne de chemin de fer, le tout recouvert d’une peinture grise satinée afin d’unifier l’ensemble.

---

<sup>433</sup> César, dans : Renaud Bouchet, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence, Op.cit.*, p.117.

<sup>434</sup> Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d’artistes, Op.cit.*, p.32.

<sup>435</sup> Cette magie du lieu évoque la notion foucauldienne d’hétérotopie. Envisagée pour la première fois par Michel Foucault durant la conférence « Des espaces autres » datée de 1967, le concept d’hétérotopie concerne « des contres-espaces, des utopies localisées » (p.24), autrement dit des lieux physiques réels qui hébergent un ou plusieurs imaginaires bien déterminés. Dans son ouvrage *Les corps utopiques, Les hétérotopies*, le philosophe donne comme exemples de cette idée « le grenier, ou mieux encore la tente d’indien dressée au milieu du grenier, ou encore, c’est – le jeudi après-midi – le grand lit des parents » (p.24). Pour le métallurgiste, l’espace du ferrailleur est une hétérotopie par excellence.

Dans : Michel Foucault, *Les corps utopiques, Les hétérotopies*, Paris, éd Lignes, 2009.



Illustration non disponible

**Mark di Suvero, *Yes! For Lady Day*, 1968 – 1969**  
Barres d'acier, wagon-citerne de chemin de fer, câbles, peinture, 1646 x 1219 x 1067 cm.

Cette création, réalisée en hommage à la chanteuse de jazz Billie Holiday<sup>436</sup>, est aujourd'hui exposée dans le parc de la Governors State University, à Chicago<sup>437</sup>, au sein de la collection du parc de sculptures Nathan Manilow. L'aspect composite des pièces sélectionnées pour réaliser *Yes! For Lady Day* offre à l'œuvre un important panel de caractéristiques matérielles. En employant majoritairement des poutrelles d'acier, Mark di Suvero donne à sa réalisation une importante prédominance des lignes droites et des angles marqués. Cependant, l'utilisation de débris d'une citerne de chemin de fer apporte un aspect courbe et circulaire à la sculpture qui vient briser cette stricte linéarité. Toujours en opposition au côté rectiligne et à l'angulosité des poutres, les câbles apportent à l'assemblage une opportunité de mouvement : la partie inférieure du wagon-citerne n'étant pas soudée au reste de la structure, elle peut ainsi, au gré du vent et des intempéries, se balancer. Grâce à cette multitude d'attributs formels, *Yes! For Lady Day* concentre en son sein de nombreux aspects de l'art métallique moderne qui ont pourtant tendance à s'opposer : de la géométrie abstraite et du figuratif (la forme de la citerne, même découpée, reste largement reconnaissable), du statique et du cinétique, du pesant et de l'aérien (avec le mouvement et l'usage de câbles fins en guise d'armature), etc.

Le foisonnement de formes dans l'œuvre de Mark di Suvero, autant que dans la sculpture de Bernard Pagès d'ailleurs, qui alterne entre les lignes droites et les courbes des différents matériaux qu'il exploite, ne peut être obtenu qu'en acceptant d'employer et de recycler des pièces venues d'horizons divers. La récupération permet aux artistes de produire des assemblages aux silhouettes uniques, aux structures singulières et aux allures que seul ce procédé permet d'obtenir. Qu'elles proviennent d'usines sidérurgiques, d'industries de chemins de fer ou d'entreprises qui travaillent dans le bâtiment, entre autres exemples, ces morceaux de ferraille usagés insufflent à la sculpture qu'ils aident à constituer un bagage d'histoire et de rêveries originaires de leur fonction passée. En échange, l'œuvre d'art octroie à ces derniers une nouvelle existence et leur permet de s'extraire de leur rôle de déchet. C'est grâce à cette seconde vie que la matière peut accéder au statut d'immortalité auquel elle aspire depuis les ères mythiques, ou tout du moins qu'elle parvient à prolonger son histoire et sa destinée, franchissant les frontières du monde industriel pour s'inscrire durablement dans le monde de l'art.

---

<sup>436</sup> Le titre *Yes ! For Lady Day* a été choisi par Mark di Suvero en référence au patronyme sous lequel la jazzwoman Billie Holiday était connue dans le monde de la musique.

<sup>437</sup> L'intégralité de cette collection de sculptures est disponible sur : [http://www.govst.edu/About/Nathan\\_Manilow\\_Sculpture\\_Park/The\\_Collection/](http://www.govst.edu/About/Nathan_Manilow_Sculpture_Park/The_Collection/) (dernière consultation le 10/08/17).

### c) *L'esthétique de la rouille perpétuelle*

Alors que certains s'efforcent d'empêcher le vieillissement des matières métalliques, comme les alchimistes et les scientifiques modernes, d'autres l'acceptent et font le pari d'utiliser les nouvelles caractéristiques obtenues par ces métaux vieillissants dans leurs créations. C'est ainsi que de nombreuses œuvres artistiques actuelles embrassent la rouille, la cassure et la vétusté comme autant de nouveaux attributs des matériaux. Malgré ce choix, il est un phénomène naturel qui demeure immuable : la corrosion mène à la destruction progressive du métal. Aujourd'hui, de nombreux produits (huiles, antirouille, etc.) permettent de retarder cette fatalité. Cependant, ces derniers se révèlent peu efficaces sur la durée et la gangrène des métaux n'interrompt que temporairement son labeur. Afin de parvenir à concilier l'éternité de la matière et les propriétés obtenues par sa décrépitude, un nouvel acier s'est progressivement développé dans les industries. Apparue pour la première fois en 1933<sup>438</sup> et continuellement amélioré au cours du XXe siècle, l'acier autopatinable est aujourd'hui régulièrement employé en art comme en architecture. La caractéristique principale de ce métal est de stabiliser sa corrosion environ un an après sa sortie d'usine. Autrement dit, l'acier autopatinable cesse de s'oxyder après avoir développé, au préalable, une fine couche de rouille. Cette dernière lui permet de résister au temps et aux intempéries, tout en conservant la texture et la coloration terreuse du métal usagé. L'acier autopatinable est souvent appelé « corten<sup>439</sup> », du nom de la marque qui, la première, l'a fait connaître au grand public. Il est aussi parfois appelé « autoprotecteur », du fait de sa capacité à se protéger naturellement des effets de la corrosion.

Dans le monde de l'art, l'acier corten a été largement exploité par deux grands noms de la sculpture métallique : Richard Serra et Bernar Venet. C'est avec ce métal que ce dernier a notamment réalisé *223.5° Arc x 10* (voir illustration page suivante) en 2014. Cette sculpture présente dix arcs métalliques, regroupés en deux groupes de cinq, dont la courbure générale est de 223.5°. Comme à son habitude, Bernar Venet donne les informations mathématiques relatives à son œuvre dans le titre de celle-ci.

---

<sup>438</sup> De nombreuses informations concernant l'acier autopatinable, comme son origine et ses évolutions, sont extraites de l'article « Weathering Steel: A Guide to Corten and the A/B Equivalents, Origins & Standards », disponible sur : <https://www.azom.com/article.aspx?ArticleID=12974> (dernière consultation le 11/08/17).

<sup>439</sup> Le terme « corten » est une simplification du nom d'origine de l'entreprise, « Cor-Ten ». Le « Cor » correspond à « corrosion resistant », pour son importante résistance à la corrosion, et le « Ten » à « tensile strength », pour ses propriétés mécaniques supérieures.

Dans : « Weathering Steel: A Guide to Corten and the A/B Equivalents, Origins & Standards », *Op.cit.*

Illustration non disponible

**Bernar Venet**, *223.5° Arc x 10*, 2014  
Acier Corten, 210 x 220 x 50cm. chacun

D'un diamètre approximatif de deux mètres, ces dix anneaux tronqués sont intégralement recouverts d'une fine couche de rouille. Du fait de l'usage d'acier autopatinable, cette corrosion est contrôlée par l'artiste. Elle ne risque pas d'altérer la silhouette de l'œuvre ni d'en détériorer la matière. Au contraire, la surface corrodée protège le métal qu'elle couvre. Longtemps perçue comme l'ennemi des alliages ferreux, accélérant leur nécrose, la rouille possède désormais la capacité de fortifier son ancien martyr. Dans son écrit encyclopédique *Histoire naturelle*, Pline expliquait que « la nature s'est montrée bonne en limitant la puissance du fer, qu'elle punit par la rouille<sup>440</sup> ». A l'aide des mutations scientifiques de la société du XXe siècle, l'Homme se soustrait une fois de plus à l'œuvre de Mère-Nature et parvient à en contrer les effets qui vont à contre-courant de la grande marche du progrès. Les métaux étant largement employés dans le quotidien de chacun, il est naturel que la victoire dans le combat ancestral qui opposait l'usage humain à la rouille soit largement retransmise, et particulièrement par les artistes. En sélectionnant l'acier corten pour *223.5° Arc x 10*, Bernar Venet exhibe la domination de la civilisation moderne sur les métaux antiques. La matière n'est plus uniquement contrainte dans sa forme et dans ses modalités d'assemblage, à l'aide des puissantes machines utilisées dans les aciéries : elle est à présent aussi contrôlée jusque dans son essence la plus profonde. L'Homme peut en modifier la résistance à sa convenance, peut choisir sa coloration selon ses envies et peut surtout décider s'il désire, ou non, en accroître la durée d'existence.

Le droit de vie ou de mort que s'octroie le métallurgiste moderne sur la matière rappelle les prémices de la doctrine alchimique, lorsque ses adeptes cherchaient à en savoir toujours plus sur les métaux afin de pouvoir en contrôler les moindres caractéristiques essentielles. Les artistes contemporains partisans de l'acier autopatinable sont les descendants directs des alchimistes, du fait qu'ils poursuivent le même dogme et sont animés de la même volonté d'omnipotence. En cela, ils s'apparentent aux praticiens de l'acier inoxydable, comme s'ils constituaient deux branches d'une même science originelle aujourd'hui dissociée entre les disciples du métal éternellement jeune et ceux rattachés à la maîtrise de sa lente mortification. Dans sa recherche sur l'Histoire mythique et scientifique des arts des métaux, Robert Halleux met en avant une période cruciale des imaginaires métallurgiques :

*« Dès l'époque alexandrine, la recherche physique piétine. Aussi, à côté de la tradition philosophique se développe une autre tradition. [...] On assiste [...] à une véritable poussée d'irrationnel : la science naturelle privilégie le fait rare, étonnant, voire saugrenu. Elle*

---

<sup>440</sup> Pline, *Histoire Naturelle - tome second, Op.cit.*, p.452.

*cherche moins les propriétés physiques des animaux, des plantes et des minéraux que leurs propriétés occultes [...].<sup>441</sup> »*

Ces « autres traditions » dont parle l'auteur, ce sont justement les multiples embranchements des théories alchimiques, tantôt orientées en direction de « l'aurifaction<sup>442</sup> », la création d'or selon les termes de Cristiana Viano, tantôt vers l'obtention de la panacée, ce remède miracle qui pourrait rendre immortel. Dans sa forme et dans le traitement plastique appliqué à l'acier, l'œuvre *Broken obelisk* (voir illustration page suivante) de Barnett Newman rappelle très largement cette époque charnière dont fait état Robert Halleux. Réalisée en acier corten, cette sculpture avoisinant les huit mètres de hauteur réemploie deux formes caractéristiques de l'Égypte antique. Son socle, formé d'une pyramide à base carré, supporte sur sa pointe un obélisque renversé et brisé dans la largeur, comme si une partie était manquante. La jonction entre les deux objets se fait par leurs extrémités respectives et l'équilibre qui les maintient assemblés relève du mystère, tant le seul point d'appui est précaire. Du fait de l'usage d'acier autopatinable, la surface de la sculpture apparaît comme intemporelle. Stabilisée et désormais immuable, la rouille de *Broken obelisk* ne donne aucune indication concernant sa date d'origine. En omettant la réalité scientifique de l'apparition récente de l'acier autopatinable, les rêveries des matières métalliques guident les imaginaires des spectateurs vers la vision d'une œuvre hors du temps.

L'acier corten permet aux œuvres d'art contemporaines de s'éterniser et de briser la réalité temporelle et naturelle d'un matériau voué à la décrépitude. Avec les œuvres *223.5° Arc x 10* de Bernar Venet et *Broken obelisk* de Barnett Newman, cette impression d'existence perpétuelle s'illustre à deux reprises. En conclusion de cette recherche sur l'immortalité moderne des fruits métallurgiques, aussi bien à travers la science que l'industrie ou l'alchimie, une dernière rêverie des métaux gagne à être traitée. Principalement citée dans les ouvrages de physique et de chimie antérieurs à la Révolution française<sup>443</sup>, cette songerie est retranscrite par Jean-Henry Hassenfratz dans le quatrième volume de sa recherche sur la sidérotechnie :

---

<sup>441</sup> Robert Halleux, *Le problème des métaux dans la science antique*, *Op.cit.*, p.149.

<sup>442</sup> Cristina Viano, « Aristote et l'alchimie grecque : La transmutation et le modèle aristotélicien entre théorie et pratique », *Op.cit.*, p.198.

<sup>443</sup> C'est à cette période que « trois académiciens français, Monge, Vandermonde et Berthollet » (p.6) ont percé à jour la véritable période de conception et composition de l'acier.

Dans : Jean-Henry Hassenfratz, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier*, Volume 4, *Op.cit.*

Illustration non disponible

**Barnett Newman**, *Broken obelisk*, 1969  
Acier Corten, 749.9 x 318.8 x 318.8 cm.

« Diodore, Plutarque, Suidas, prétendent que, pour obtenir de l'acier, le fer était enfoui dans la terre, qu'on l'y laissait jusqu'à ce qu'une partie fût recouverte de rouille ; que l'oxyde étant détaché, on forgeait le noyau non-oxydé pour en faire des armes avec lesquelles on pouvait fendre des os, des boucliers, des casques, etc.<sup>444</sup> »

Selon cette théorie issue des préceptes aristotéliens, l'acier ne serait pas le produit d'un alliage de fer et de carbone. Il serait la conséquence d'un phénomène plus énigmatique où le minerai ferreux, une fois recouvert puis débarrassé de sa rouille, se transformerait en acier dans les flammes de la forge. L'acier serait ainsi, selon cette philosophie, une amélioration naturelle du fer qui se produirait après sa corrosion. Autrement dit, cette hypothèse avance que l'acier serait une résurrection du fer qu'il ne serait possible d'obtenir qu'à la suite d'une gangrène préalable de la matière : pour gagner en résistance et en longévité, le métal doit d'abord dépérir. En proposant un retour à la terre et une exaltation par la rouille, cette croyance rappelle le projet d'œuvre *Toro-toro III* (voir illustration page suivante) envisagé par l'artiste française Emilie Prouchet-Dalla Costa. Constituée de quinze cornes métalliques gigantesques, de trois mètres en moyenne, qui sortent de terre, cette sculpture devrait être produite en acier corten. Grâce à son installation en pleine nature, loin des institutions muséales et de leurs *white cubes*, *Toro-toro III* s'inscrit spontanément dans les théories élémentaires des métaux, qu'il s'agisse de celles traitant de leurs origines comme celles concernant leur destruction. Du fait de leurs positions verticales et orientées vers le haut, les cornes semblent s'extraire plus ou moins péniblement de la fange sur laquelle elles reposent désormais. De retour d'un séjour dans les profondeurs telluriques, ces défenses en corten sont recouvertes d'une épaisseur de rouille, comme si celles-ci venaient d'accomplir la métamorphose du fer vers l'acier prônée par Aristote. La texture et la teinte de l'oxydation du métal appuient cette théorie. Poreuse et patinée d'orange et de marron, la surface de l'acier semble réellement revenir d'un voyage dans les bas-fonds des forces chtoniennes. A portée initiatique, cette exploration aura eu pour conséquence de renforcer la matière métallique, la faisant passer d'un fer raide et cassant à un acier solide et malléable. Cette légende, désormais inscrite dans le creuset des rêveries métallurgiques, permet de faire émerger une justification mythologique au phénomène d'origine scientifique de maîtrise de la rouille. Pour les esprits rêveurs, l'acier corten ne serait ainsi rien d'autre qu'un fer amélioré par la corrosion et rendu impérissable par la toute-puissance d'Hadès, dieu des enfers grecs, ou de Fafnir, dragon des profondeurs scandinaves.

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, p.2.



Illustration non disponible

**Emilie Prouchet-Dalla Costa**, *Toro-Toro III*, 2016  
*Projet d'oeuvre*, Acier corten, 300 x 485 x 300 cm.

Dans leur recherche d'une matière éternelle, les chercheurs et les artistes métallurgistes ont ainsi exploré deux pistes distinctes. Alors que certains se sont orientés en direction de la création d'un métal qui ne subirait pas les maltraitances du temps et qui conserverait sempiternellement sa résistance et sa brillance d'origine, d'autres se sont dirigés vers une maîtrise de la lente dégénérescence de la matière, acceptant ses conséquences et jouant de celles-ci pour prolonger à l'infini sa durée de vie. Bien que les sciences occultes longuement dépeintes par Mircea Eliade souhaitent se dissocier de la science et de l'industrie pour réaliser leur grand-œuvre, c'est finalement au travers de celles-ci que le miracle alchimique a pu se concrétiser et s'inscrire durablement dans le temps et l'espace. Les métallurgistes contemporains sont désormais en possession de plusieurs matériaux qui côtoient l'immortalité, aux propriétés toujours plus riches et aux imaginaires constamment abreuvés de multiples récits et légendes, qui sont aujourd'hui parvenus à trouver une place de choix dans le monde de l'art. En évinçant le bronze, le fer et l'acier classique des créations artistiques majeures, les métaux récemment inventés, tels que l'inox et le corten, sont rapidement devenus les nouveaux héros des mythes métallurgiques du XXe siècle.

### 3. Au-delà des métaux.

Depuis la préhistoire des métaux, cette période où les différentes matières métalliques furent progressivement découvertes par l'Homme, la place de celles-ci n'a cessé de croître et de s'étendre à tous les domaines de notre civilisation. A son paroxysme lors de la révolution industrielle, l'importance des métaux ne ternit pas lors du XIXe et du XXe siècle, malgré l'arrivée des matières plastiques et des différents substituts qui s'efforcent de les remplacer. Devenu indispensable dans notre vie de tous les jours, le métal joue tous les rôles et adopte toutes les formes, du banal ustensile de cuisine à l'imposante coque d'une navette spatiale. Cependant, cette hégémonie implique un nécessaire revers de la médaille. En s'insinuant dans les moindres parcelles de nos habitudes journalières, les matières métalliques sont aussi aux racines d'un certain nombre de dérives inévitables. Tantôt bénignes, tantôt préjudiciables, ces utilisations plus discrètes des métaux se répercutent autant dans notre façon d'être au quotidien que dans le monde de l'art. Au sein de ce pan de la recherche, nous allons analyser trois de ces usages artistiques du métal aux frontières des pratiques qu'il nous a été donné d'étudier jusqu'à présent. Dans un premier temps, nous allons nous arrêter sur la place des machines dans la création plastique et tenter de comprendre comment ces dernières sont passées du statut d'engins producteurs de matériaux à celui d'œuvres d'art à part entière. Ensuite, notre recherche

se tournera vers différentes pratiques sculpturales des métaux qui ne correspondent en rien aux productions tridimensionnelles usuelles du XXe siècle. Enfin, pour conclure, il conviendra d'étendre cette réflexion à d'autres médiums artistiques qui tentent d'employer les caractéristiques des arts métallurgiques dans leurs propres champs disciplinaires, essayant par la même occasion de s'approprier le creuset des imaginaires des métaux et son onirisme.

a) *La reconquête des machines*

Jusqu'au XXe siècle, les machines étaient majoritairement cantonnées dans l'enceinte des usines, jouant de nombreux rôles et remplissant de multiples missions. Dans son livre *Flesh to metal*, Rolf Hellebust rappelle la genèse de celles-ci : « *The most primitive part of a factory [...] tended to be its forging shop – nexus of the violent elements of fire, iron and muscle*<sup>445</sup> ». La machine succède au forgeron, et à l'Homme en général. Plus rapide, plus puissante et surtout infatigable, elle permet à l'industrie de gagner en efficacité et en production. Au tournant du XIXe et du XXe siècle, plus d'un centenaire après la Révolution industrielle, les machines commencent à s'extraire du carcan des usines et envahissent progressivement le quotidien de chacun. Aujourd'hui, elles sont présentes à chaque instant de notre vie et se chargent d'un grand nombre de nos corvées quotidiennes, bien que nous n'en soyons pas toujours conscients. Elles nous protègent, nous éduquent et, dans la majorité des cas, nous facilitent les tâches journalières. « Dans la perception actuelle que nous avons de notre univers, il n'existe plus de naturel sans les machines<sup>446</sup> », écrit à ce sujet Ollivier Dyens dans son essai *Chair et métal*. Dans les années 1950, leur omniprésence commence à intéresser les artistes, qui voient en elles une nouvelle forme d'art qu'il leur revient de modeler et de révéler au grand public. En 1952, le peintre, dessinateur et sculpteur italien Bruno Munari publie le *Manifeste du machinisme*, dont l'objectif principal est de proclamer le potentiel plastique des machines :

« *Comprendre la vraie nature des machines permet d'en détourner le sens.*

*A eux, l'initiative de créer des œuvres d'art en contrariant l'utilisation, la destination, le maniement des machines !*

*Plus de peintures à l'huile mais des chalumeaux oxydriques, réactifs chimiques, chromes, rouilles, colorations par électrolyse, altérations thermiques !*

*Ni toiles ni châssis mais des métaux, des plastiques, des caoutchoucs et des résines synthétiques !*

---

<sup>445</sup> Rolf Hellebust, *Flesh to metal*, *Op.cit.*, p.154.

*Traduction personnelle : La partie la plus primitive d'une usine est sa forge, le nexus de la violence des éléments de feu, de fer et de muscle.*

<sup>446</sup> Ollivier Dyens, *Chair et métal*, Montréal, éd. VLB éditeur, 2000.

*Formes, couleurs, mouvements, fracas du monde mécanique ne seront plus abstraitement décrits, analysés, reproduits, mais combinés harmonieusement.*<sup>447</sup> »

Selon l'auteur du manifeste, les machines seraient amenées, dans un futur proche, à remplacer les plasticiens dans leurs actes créateurs. En analysant rétrospectivement le processus de réalisation d'une grande quantité d'œuvres contemporaines, comme celles de Richard Serra et d'Anish Kapoor par exemple, il s'avère que Bruno Munari avait vu juste, plusieurs décennies avant l'apparition de celles-ci. En complément de ce premier éloge, sa profession de foi à l'égard de l'œuvre machinée pose les prémices de l'admiration des machines elles-mêmes, en ce qu'elles sont en essence : un savant assemblage de connaissances, d'ingénierie et de rouages mécaniques finement ciselés et travaillés. Cet intérêt pour l'esthétique de la machinerie est développé par François Delarozière dans son ouvrage *Le grand répertoire, Machines de spectacles*, qui regroupe écrits, informations et illustrations concernant les créations de la compagnie de théâtre française Royal de Luxe :

*« Depuis l'invention de l'outil, l'homme s'est toujours accompagné d'objets ou d'engins destinés à l'aider dans ses activités. [...] Aujourd'hui, la machine est partout, elle nous assiste, nous transporte, nous aide, nous accompagne, nous divertit. [...] Les machines exercent sur nous une fascination certaine. L'ingéniosité des inventeurs, constructeurs... nous pousse à admirer ces objets incroyables [...].<sup>448</sup> »*

De cette fascination sont nées, à partir de la seconde moitié du XXe siècle, un certain nombre de réalisations artistiques qui font de la machine l'objet principal de l'œuvre. L'assemblage mécanique se fait sculpture, s'expose dans les institutions muséales et entre sur le marché de l'art. Au sein des adeptes de ce mouvement, le suisse Jean Tinguely fait souvent figure de précurseur. Son catalogue d'œuvres, riche de multiples créations autant statiques que cinétiques, comprend par exemple la machine *Dernière collaboration avec Yves Klein* (voir illustrations page suivante), réalisée en 1988. Longtemps exposée au musée Tinguely de Bâle, en Suisse, cette œuvre signe la fin du travail à quatre mains qui occupa le duo franco-helvétique Jean Tinguely – Yves Klein à l'occasion de multiples réalisations communes. La *Dernière collaboration* est constituée de nombreux éléments hétéroclites, tels que des miroirs, du bois et des ampoules, assemblés au sein d'une imposante machinerie que l'utilisateur de l'œuvre peut activer en pressant un bouton.

---

<sup>447</sup> Bruno Munari, « Manifeste du Machinisme », 1952, dans : François Delarozière, *Le grand répertoire, Machines de spectacle*, éd. Actes Sud, Arles, 2003, p.17.

<sup>448</sup> François Delarozière, *Le grand répertoire, Machines de spectacle*, éd. Actes Sud, Arles, 2003, p.8.

Illustration non disponible

**Jean Tinguely**, *Dernière Collaboration avec Yves Klein*, 1988

Ferraille, matières synthétiques, mousses, miroirs, roues en bois, ampoules, moteurs électriques,  
485 x 1050 x 366 cm.

Malgré la présence de ces composants venus de divers horizons, industriels comme domestiques, l'aspect métallique de la sculpture domine. D'une teinte grisâtre dans l'ensemble, la structure comporte un grand nombre de morceaux de ferraille, allant du simple tube au rouage plus complexe. C'est d'ailleurs grâce à ceux-ci que la machinerie fonctionne et que l'œuvre garde son unité, aussi bien visuelle que matérielle. Le métal articule et ordonne la *Dernière collaboration avec Yves Klein*, lui offrant la stabilité et la solidité nécessaire à son maintien. Une fois dynamisé, l'assemblage s'anime et offre aux regardeurs le spectacle d'une lente danse mécanique produite par les circonvolutions des roues et les sursauts des pistons. La chorégraphie est accompagnée du son des matériaux qui se déplacent et du crissement, parfois désagréable, des parties métalliques qui se frottent et se confrontent les unes aux autres. Rappelant l'univers de l'usine, ce mouvement rythmé et répétitif ne poursuit pourtant aucun objectif, à contre-courant des machines industrielles. Avec *Dernière collaboration avec Yves Klein*, Jean Tinguely propose une machinerie fonctionnelle mais dénuée de finalité. Elle s'active pour le simple plaisir des spectateurs, s'inscrivant ainsi dans la lignée des machines inutiles et purement contemplatives qui constituent la majorité du catalogue de l'artiste. Face à cette absence revendiquée de détermination, l'imaginaire industriel est biaisé. La machine ne remplace plus l'Homme dans aucune tâche. Elle ne construit rien, si ce n'est un nouveau monde de rêveries aux antipodes de celui décrit par Thea Von Harbou dans son récit *Metropolis*. Alors que l'auteure allemande dépeint un univers dystopique au sein duquel « *every revolution of a machine wheel meant more gold*<sup>449</sup> », Jean Tinguely propose le contre-pied de cette soumission de l'humanité face au machinisme. Grâce à lui, les rouages métalliques deviennent vecteurs d'onirisme et de poésie.

Le lyrisme de la machinerie proposé par Jean Tinguely dans ses œuvres animées se retrouve dans d'autres pratiques artistiques. Plus proches du théâtre et de l'art de rue que des arts plastiques tels que nous avons l'habitude de les envisager, les créations de la compagnie Royal de Luxe jouent des mêmes rêveries que celles du sculpteur suisse. Principalement connus pour leurs créatures titanesques de bois et de métal qu'ils manient à la façon de gigantesques marionnettes, les artisans du Royal de Luxe sont aussi à l'origine de machines aux dimensions plus modestes. Regroupées au sein du *Manège d'Andréa* (voir illustrations pages suivantes), une dizaine de ces machines à taille humaine permettent aux enfants de profiter d'un carrousel unique en son genre.

---

<sup>449</sup> Thea Von Harbou, *Metropolis*, trad. Alan Rodgers, Doylestown, éd. Wildside Press, 2002.  
Traduction personnelle : *chaque révolution de la roue d'une machine signifie plus d'or.*

Illustration non disponible

**Royal de Luxe**, *Le manège d'Andréa*, 1999  
Bois, acier, zinc, tissu, 1300 x 1300 x 1300cm. environ

Illustrations non disponibles

**Royal de Luxe, *Le manège d'Andréa*, 1999,**

*Détails*

*Ci-dessus, à gauche : Le cheval volant*

*Ci-dessus, à droite : Caméléon d'exploration (une place)*



Intégralement réalisés en bois, en acier et en cuivre, la dizaine d'engins et de créatures qui peuplent le bestiaire du *Manège d'Andréa*, parmi lesquels un hippocampe, une autruche, un caméléon ou encore un cheval volant, peuvent être animés par ceux qui y prennent place. A l'inverse des créations de Jean Tinguely, les créations du Royal de Luxe ne sont pas dénuées d'utilité. Elles visent toutes une fonctionnalité précise, souvent proche de l'absurde, qui tourne en ridicule l'imaginaire de l'usine et de la performance industrielle. Dans l'introduction de son ouvrage *Le grand répertoire, Machines de spectacle*, qui regroupe l'ensemble des créations du Royal de Luxe à la façon d'un catalogue d'artiste, François Delarozière explique qu'« en s'attaquant à la machine c'est à la société et à ses règles que l'on s'attaque<sup>450</sup> ». Dans les mains des artisans de la compagnie de spectacle, l'usage de la machine est volontairement détourné. Elle devient une distraction, voire un jeu pour ceux qui le désirent. Plutôt que de critiquer frontalement les manœuvres et les torts de notre culture très largement assistée par les machines, ces artistes font le choix de les suggérer au travers d'une forme d'art poétique. Ainsi, *Le Manège d'Andréa* amuse et émerveille. « Les nombreux manipulateurs, indispensables au bon fonctionnement, s'effacent devant "l'âme" de la machine, à tel point qu'ils la chargent de poésie et d'une forme de respect<sup>451</sup> », écrit Jean-Luc Courcoult dans la préface du *Grand répertoire, Machines de spectacle*. Ce lyrisme des poulies, des pistons et des engrenages joue d'ailleurs amplement du creuset des imaginaires des matières métalliques. En employant de l'acier et du cuivre aux côtés des créatures de bois, les créateurs du manège ravivent de nombreuses rêveries ancrées dans une passion populaire pour la machine récréative et bienfaisante, un univers largement dépeint par, entre autres auteurs, Jules Verne et son Nautilus, sa maison à vapeur ou encore son île à hélice.

Telle que présentée ici, la machine artistique apparaît comme une réalisation mettant en exergue le concept d'intermatérialité. En plus de bénéficier de l'apport onirique des imaginaires de la métallurgie, qui surnagent continuellement dans l'entre-deux des matières métalliques, la machinerie ludique se prête aussi aisément à une étude basée sur le concept de coprésence. En alliant divers métaux à du bois ou des matières synthétiques, ces créations instaurent un dialogue entre les matériaux qui sert le propos de l'œuvre. Dans la grande majorité des cas, le métal constitue le cœur de la machine. C'est à lui que l'on doit la structure interne des engins et leur mise en mouvement. Grâce à sa grande résistance aux efforts mécaniques, il permet de supporter et de déclencher des actions allant de la simple rotation d'une roue, comme dans la

---

<sup>450</sup> François Delarozière, *Le grand répertoire, Machines de spectacle, Op.cit.*, p.16.

<sup>451</sup> Jean-Luc Courcoult, *Préface*, dans : *Ibid.*, p.6.

*Dernière Collaboration avec Yves Klein*, au battement des ailes d'un cheval fantastique, comme dans *Le Manège d'Andréa*. Autour de cette architecture centrale se greffent d'autres matériaux, plus secondaires, comme du bois, du tissu ou des matières plastiques. Ces dernières permettent de donner forme à la silhouette globale de la machine et de palier différents problèmes que poseraient les métaux, comme par exemple leur poids ou leur travail à chaud parfois complexe. Néanmoins, et bien qu'elles apparaissent de prime abord dans l'esthétique générale de l'assemblage, ces substances auxiliaires demeurent guidées par un organisme interne intégralement métallique. Au sein des machines, l'acier sculpté et la ferraille de récupération jouissent d'une autorité sur les autres matières qui rappelle celle qu'ils possèdent naturellement sur celles-ci. Le fer et ses alliages sont plus malléables que le bois et plus résistants que le plastique. Une fois ouvragés, ils conservent aussi mieux leurs formes que de nombreuses autres matières synthétiques, comme la mousse ou le tissu par exemple. Par le biais de cette analyse intermatérielle, appuyée par le concept de coprésence, la machine se présente finalement comme une ode à la suprématie des matières métalliques. Qu'elle soit contemplative ou récréative, elle lui permet de déployer l'intégralité de ses ressources et de mettre sur le devant de la scène ses multiples atouts, principalement liés à ses caractéristiques matérielles intrinsèques. Dans une machinerie, aussi complexe soit-elle, le métal est roi.

Au travers des productions hybrides proposées par Jean Tinguely et la compagnie du Royal de Luxe, l'image de la machine subit d'importantes métamorphoses. Elle parvient, avant toute chose, à faire évoluer son statut d'appareil d'assujettissement à celui de d'instrument de divertissement. Présentée en tant qu'œuvre d'art, la machine n'est plus perçue comme l'ennemie de l'ouvrier. La perte de sa finalité industrielle et de ses obligations de rendement et de production lui font perdre dans un même temps l'intégralité de son potentiel d'oppression. En complément de ce changement de perspective, la machine artistique permet aussi d'ouvrir les imaginaires de l'industrie métallurgique à de nouvelles songeries. Les objets usinés qui s'exposent et se contemplent ne sont plus uniquement les produits des machines : ils peuvent dorénavant être les machines elles-mêmes. Ces assemblages de boulons, de tubes et d'engrenages métalliques possèdent une esthétique particulière dont l'appréciation émerge avec des plasticiens comme Jean Tinguely et des penseurs comme Bruno Munari. Entre leurs mains, les œuvres mécaniques ne se débarrassent pas uniquement des aspects néfastes que leurs conféraient les usines, mais aussi de leur apparente austérité. La machine peut être belle et harmonieuse, colorée et lumineuse, source d'amusement et d'émerveillement, autant d'attributs que possèdent déjà, en essence, les métaux dont elle est majoritairement constituée.

## b) *La trahison des imaginaires*

Parmi les différentes caractéristiques intrinsèques des matières métalliques, certaines ont été plus largement employées que d'autres par les artistes métallurgistes modernes et contemporains. La propriété du métal la plus recherchée est sans conteste sa fusibilité, qui lui octroie une malléabilité à chaud inégalée parmi les éléments de la nature. C'est grâce à elle que les plasticiens ont eu la possibilité d'offrir une telle variété de formes et de silhouettes à leurs différentes sculptures. Cette multitude d'aspects que permet le modelage des métaux va de pair avec un autre attribut de la matière, lui aussi convoité par les artistes : sa résistance. C'est notamment grâce à cette grande solidité que des œuvres monumentales, à l'échelle de certaines architectures, ont pu voir le jour. Enfin, ce sont plus généralement les différentes caractéristiques visuelles et esthétiques de ces matières qui leur ont valu d'être tant employées par les sculpteurs du XXe siècle, comme par exemple la brillance du métal poli, l'aspect terreux de la rouille ou encore, plus simplement, le gris caractéristique des alliages ferreux. Malgré les innombrables possibilités qu'offre cette mosaïque de choix matériels, certains plasticiens ont tenté de s'extraire des coutumes métallurgistes traditionnelles pour offrir des œuvres qui mettent en scène les métaux de façon inusuelle, innovante et bien souvent unique. Alors que certains créateurs ont fait de cette recherche de nouveauté leur principal axe de recherche, d'autres, au contraire, sont occasionnellement sortis de leurs habitudes pour tenter une expérience plastique singulière. Dans cette catégorie, le cas d'Alexander Calder est un exemple intéressant. Le style de Calder, père des mobiles et des stables<sup>452</sup>, est aisément reconnaissable. Certaines œuvres, néanmoins, sortent de ce carcan et de cette régularité. La *Fontaine de mercure* (voir illustrations page suivante), qu'il réalise en 1937 pour le pavillon espagnol de l'exposition universelle de Paris, illustre cette variété de style que le plasticien américain est capable d'exercer et de maîtriser. Surplombée par une structure filiforme dont la silhouette est caractéristique des créations de Calder, une légère pente déverse un flot continu de mercure liquide dans un réservoir circulaire creusé à même le sol. Une fois dans ce bassin, le métal fluidifié est pompé et réinjecté au sommet de l'œuvre, formant ainsi une fontaine au dégorgement ininterrompu.

---

<sup>452</sup> Pour rappel, voir explications sur les mobiles et les stables p.198.

Illustration non disponible

**Alexander Calder**, *Fontaine de Mercure*, 1937  
Fer, aluminium peint, mercure, 114 × 293 × 196 cm.

Concernant le choix du mercure, il répond avant toute chose à une propriété physique de la matière unique dans le règne des métaux : il se présente sous forme liquide dans des conditions normales de température et de pression, sans nécessité de passer par un état complexe de fusion comme le demande le fer ou le cuivre. C'est d'ailleurs pour cela qu'il a longtemps été employé dans les thermomètres et les batteries, entre autres exemples. Dans le monde de l'art, cette utilisation est une chose bien plus rare. En plus d'impliquer une logistique plus délicate que pour une sculpture métallique dite « classique », le mercure est toxique pour l'être humain et ne doit pas être approché ni touché. L'attraction qu'il exerce n'est cependant pas affectée par cette dangerosité : son aspect chatoyant et ondoyant attire le regard et attise le désir du toucher. Habitué au métal sous sa forme solide, le regardeur trouve dans la *Fontaine de mercure* une curiosité plastique qui éveille en lui un certain nombre de songeries. Elle évoque, dans un premier temps, la fusibilité des matières métalliques et toutes les rêveries que cette caractéristique matérielle implique. Parmi celles-ci, il serait possible de citer l'une des explications mythiques de la découverte des métaux, celle présentée par Jean-Pierre Rossignol dans son écrit *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie* qui avance que « le métal que la terre recélait avait d'abord coulé en ruisseaux de feu<sup>453</sup> ». L'humanité aurait ainsi, selon certains auteurs, rencontré le métal sous sa forme liquide avant d'apprendre qu'il pouvait se solidifier. Cet imaginaire de la matière rappelle d'ailleurs celui des volcans et de la lave bouillonnante, issue des profondeurs de la terre, traité à plusieurs reprises par Gaston Bachelard dans *La psychanalyse du feu*. Afin d'illustrer ses propos, il y cite par exemple un extrait de *L'histoire du rêveur* de George Sand :

« Ses yeux fixés sur la braise rouge de son foyer, d'où s'échappaient sous mille formes et avec mille ondulations variées, des flammes blanches et bleues. C'est là, pensait-il, une image réduite des jeux de la flamme et des mouvements de la lave dans les irrptions de l'Etna.<sup>454</sup> »

Pour les connaisseurs, le mercure liquide rappelle finalement les récits alchimiques et la recherche de la quintessence des métaux, le cœur commun à toutes les substances métalliques. Pour rappel, ce dernier serait, en fonction des auteurs et des philosophes, soit du plomb, soit du mercure, avec comme seule constante sa forme nécessairement fluide. Selon cette lecture de l'œuvre, la *Fontaine de mercure* d'Alexander Calder pourrait alors être perçue comme un artefact alchimique qui regrouperait à la fois la quintessence métallique, source du phénomène

---

<sup>453</sup> Jean-Pierre Rossignol, *Les métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, *Op.cit.*, p.48.

<sup>454</sup> George Sand, *L'histoire du rêveur*, dans : Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, *Op.cit.*, p.40.

de transmutation des métaux, mais aussi l'imagerie de la fontaine de jouvence, qui promet la jeunesse éternelle à celui ou celle qui s'y baignerait.

Alors que l'œuvre liquide de Calder cherche à déconstruire les règles physiques et les imaginaires de la fusibilité du métal, au travers d'une création où la matière elle-même est déstructurée, certains plasticiens tentent de mettre à mal une autre de ses propriétés intrinsèques : sa résistance supposée sans égale. Cette solidité, qui permet aux métaux d'être employés dans toutes les grandes œuvres humaines, est en effet parfois travaillée par les artistes de façon détournée. Dans la sculpture *Distorsion-vision (Trou noir-trou blanc)* (voir illustrations page suivante), produite par Vladimir Škoda en 1992, l'acier inoxydable adopte la silhouette d'un fin miroir incurvé et déformant posé à même le sol. En proposant un ensemble de quatre surfaces miroitantes ovales qui s'élèvent à un mètre et qui s'étendent par terre sur un autre mètre environ, l'artiste parvient à faire oublier l'usage qu'il fait du métal au profit d'une impression bien différente. En effet, l'inox poli, finement travaillé par le sculpteur, perd ici toutes ses qualités de fermeté au profit d'une sensation de fragilité similaire à celle d'un miroir ordinaire. Il semble être aisément cassable, prêt à se briser au moindre contact ou sous le poids de sa propre courbure. Lors de l'exposition de 2017 au sein de l'Hôtel de Caumont, à Aix-en-Provence, ces quatre façades réfléchissantes étaient exposées dans la cour d'honneur du bâtiment, adossées à un mur recouvert de lierre. Grâce à cette installation en extérieur, l'usager de l'œuvre pouvait découvrir par lui-même que la vision proposée par les miroirs était largement distordue : sa propre image était déformée, l'enceinte de verdure du bâtiment se retrouvait partiellement projetée sur le sol, des fragments du parterre pavé étaient visibles sur le pan miroitant posé contre le mur, le tout dans un mélange de forme et de teintes empêchant toute lecture claire de ce qui était finalement reflété. En plus de donner sens au titre de l'œuvre, cette perception biaisée de la réalité accentue la perte de repères à laquelle le regardeur doit faire face. La fragilisation de la compréhension de l'environnement du spectateur permet ainsi à Vladimir Škoda d'accentuer l'altération des propriétés naturelles de l'acier inoxydable qu'il emploie. Sa force et sa durabilité, déjà ébranlées par la courbure et la minceur du métal utilisé, sont une fois de plus détournées au profit d'un imaginaire d'inconsistance et de précarité de la matière. Avec *Distorsion-vision (Trou noir-trou blanc)*, l'artiste parvient à faire oublier la propension de l'acier à adopter des dimensions colossales et des formes complexes. Son traitement l'inferme et le rend aussi fragile que l'environnement qu'il reflète. Il devient presque intangible, sans poids ni réalité physique, comme rendu insaisissable par le travail de polissage qui lui a été appliqué.

Illustration non disponible

**Vladimir Škoda**, *Distorsion-vision (Trou noir-trou blanc)*, 1992  
Acier inoxydable, 200 x 100 cm. chacun

Le miroir d'inox ondule, s'enroule et se déroule au gré des mouvements qu'il réfléchit, comme l'onde aquatique dans laquelle s'était jadis perdu Narcisse<sup>455</sup>.

Dans la lignée des plasticiens qui œuvrent dans leurs pratiques à renouveler les imaginaires des matières métalliques, certains artistes contemporains sont parvenus à transfigurer intégralement les propriétés des métaux afin de produire des créations aux antipodes de celles proposées par les grands noms de la sculpture, comme peuvent l'être Bernar Venet, Richard Serra ou David Smith. Parmi ceux-ci, l'américain Jeff Koons exploite les attributs de l'acier inoxydable de façon unique. Principalement intéressé par sa brillance et sa malléabilité à chaud, le sculpteur produit des œuvres aux dimensions colossales qui, de l'extérieur, ne semblent pas être constituées d'acier. En effet, les couleurs vives que celles-ci arborent, ainsi que les formes délicates qu'elles adoptent, évoquent plus instinctivement des matières plastiques que métalliques. Le cas de la sculpture *Tulips* (voir illustrations page suivante), dont les multiples variations ont été produites entre 1995 et 2004, est un bon exemple de ce leurre mis en place par l'artiste. D'un diamètre de cinq mètres en moyenne, cette œuvre se présente comme un imposant bouquet de sept tulipes déposé à même le sol. Alors que les tiges sont ici entremêlées sur le parvis du musée Guggenheim de Bilbao, à l'occasion d'une rétrospective de l'artiste organisée en 2015, les fleurs à leurs extrémités se dressent et s'élèvent légèrement vers le ciel. Exception faite d'un duo de bourgeons roses, chaque tulipe possède un éclat coloré unique : jaune, vert, bleu, violet ou encore orange. Cette teinte, caractéristique des productions de Jeff Koons, est obtenue par le plasticien en ajoutant une couche de laque colorée translucide directement sur l'acier inoxydable. La brillance du métal se pare ainsi d'une pigmentation spécifique, fruit de l'hybridation entre la rutilance de l'inox et la couleur de la laque. Face à ces surfaces étincelantes, l'acier tel que nous le connaissons disparaît. Aidé dans son occultation par la forme soignée et délicate qu'adopte la sculpture, le métal se métamorphose et devient indécélable, masqué sous une esthétique matérielle à laquelle il n'est habituellement pas rattaché. C'est ainsi que l'instinct du regardeur le pousse à chercher du côté des matériaux qui s'accrochent usuellement de ces parures, comme les matières synthétiques par exemple. Dans l'imaginaire du spectateur, les *Tulips* de Jeff Koons peuvent alors s'apparenter à des créations faites de plastique brillant et coloré.

---

<sup>455</sup> Le mythe de Narcisse est retranscrit dans : Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, éd. Gallimard, 1992.



Illustration non disponible

**Jeff Koons**, *Tulips*, 1995-2004  
Acier inoxydable, laque colorée translucide, 203 x 460 x 520 cm.

Grâce à ses propriétés de modelage encore plus permissives que celles du métal, le plastique s'est imposé dans la vie quotidienne de chacun, depuis quelques décennies, comme le successeur des matières ferreuses. Il peut prendre toutes les formes et servir tous les usages, des plus simples aux plus complexes. Il est donc cohérent, au vu des caractéristiques et de l'allure des *Tulips*, que cette assimilation soit instinctive pour celui qui se confronte visuellement à l'œuvre.

Bien que les trois œuvres présentées au sein de cette recherche soient visuellement et sémantiquement bien différentes, elles se rejoignent toutes dans la thématique des trahisons d'imaginaires. Chacune à leur façon, elles sortent en effet des habitudes de la sculpture métallique telle que produite tout au long du XXe et au XXIe siècle. Qu'elles proposent une importante mutation de la tradition sculpturale, une transformation fondamentale de la matière ou encore un traitement innovant du métal, elles révolutionnent toutes, à leur manière, le genre de la production tridimensionnelle métallique. En cherchant à renouveler des habitudes plastiques ancrées dans les institutions muséales depuis près d'un siècle, les artistes tels qu'Alexander Calder ou Jeff Koons cherchent aussi à innover dans le domaine des rêveries matérielles. Qu'ils tentent de réactiver des songeries enfouies au cœur de la matière, comme celle de l'alchimie avec la *Fontaine de mercure*, ou qu'ils essaient au contraire d'en faire naître de nouvelles, comme celle du métal poétique et fragile de *Distorsion-vision (Trou noir-trou blanc)* proposée par Vladimir Škoda, ces plasticiens novateurs jouent avec les imaginaires comme ils se jouent des traditions métallurgistes. Entre leurs doigts, le creuset mythique du métal devient aussi plastique et malléable que le métal lui-même. Grâce aux connaissances des codes et des arcanes de ce creuset millénaire, les artistes contemporains parviennent désormais à en contrôler l'influence et le champ d'action. En travaillant les métaux, ils sont conscients de manipuler une matière à l'onirisme infiniment riche et n'hésitent pas à biaiser celui-ci dans l'intérêt de leurs créations. En métamorphosant la structure, la forme ou l'aspect des métaux qu'ils emploient, les sculpteurs d'aujourd'hui sont devenus les véritables maîtres du creuset des imaginaires des matières métalliques, dignes descendants des forgerons mythologiques et des métallurgistes ancestraux.

### c) *Désir et cupidité, ou l'héritage de Midas*

Dans la mythologie gréco-romaine, la figure de Midas symbolise la cupidité et l'attraction pour les richesses et l'exubérance. Retranscrit par le poète Ovide dans ses

*Métamorphoses*, ce mythe s'articule autour du pouvoir obtenu par le personnage principal, roi de Phrygie, à la suite d'un service rendu à Bacchus (l'équivalent de Dionysos chez les romains) :

« Satisfait d'avoir retrouvé son compagnon, Bacchus permet à Midas le choix d'une demande [...] : "Fais, dit-il, que tout se change en or sous ma main."  
Sa demande est accordée [...]. Il veut sur le champ essayer l'effet des promesses du dieu. Il touche tout ce qui s'offre devant lui. D'un arbre il détache une branche, et il tient un rameau d'or. Il croit à peine ce qu'il voit. Il ramasse une pierre, elle jaunit dans ses mains. Il touche une glèbe, c'est une masse d'or. Il coupe des épis, c'est une gerbe d'or. Il cueille une pomme, on la dirait un fruit des Hespérides. <sup>456</sup> »

Malgré l'opulence que lui octroie cette capacité magique, Midas se rend vite compte qu'à cause d'elle, il ne peut plus manger, ni boire, ni profiter d'aucun plaisir charnel sans que ce que ses mains touchent ne se transforme instantanément et irrémédiablement en or massif. « Au sein de l'abondance, la faim le tourmente, la soif brûle sa gorge aride<sup>457</sup> », écrit Ovide. Le récit se termine par la résiliation du roi mythique et la revendication d'un retour à la normale auprès du dieu du vin, de l'ivresse et de la fête :

"Ô Bacchus ! Pardonne : je reconnais mon erreur. Pardonne, et prive-moi d'un bien qui m'a rendu si misérable !" Les dieux sont indulgents. Bacchus écoute favorablement l'infortuné qui s'accuse, et lui retire un si funeste présent. <sup>458</sup> »

Cette brève présentation de la figure de Midas permet d'introduire, au sein de la recherche, la notion de vénalité qui plane parfois au-dessus des matières métalliques. Riches en caractéristiques matérielles et en usages, les métaux attisent une certaine convoitise. De multiples exemples de l'appétence qu'ils nourrissent se retrouvent ainsi dans la vie quotidienne. Le choix de nombreux designers d'appliquer des colorations métallisées aux objets synthétiques qu'ils produisent, pour en augmenter le prix ou le prestige, illustre bien ce phénomène. Dans le domaine de l'automobile, ces exactions sont courantes et largement représentatives du fait. Initialement fabriquées en acier, les carrosseries de voitures se sont progressivement tournées vers l'aluminium, pour son poids réduit, puis vers la fibre de verre et la fibre de carbone. Malgré ces transformations progressives, les teintes des voitures sont, dans l'ensemble, restées les mêmes : en tant que symbole de richesse, les couleurs métallisées et brillantes se prêtent mieux au carénage que les couleurs mates, souvent plus ternes et moins démonstratives. En optant pour cette gamme chromatique, les concepteurs s'assurent de l'adéquation de leurs produits

---

<sup>456</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, éd. Gallimard, 1992, p.275.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p.276.

<sup>458</sup> *Ibid.*

avec les rêveries métalliques, conscientes comme inconscientes, de chacun. Directement puisée dans le creuset des imaginaires des métaux, cette assimilation de la matière à une substance plus fastueuse que les autres est aujourd'hui un outil de vente abondamment employé, permettant aux objets de gagner en éclat, en luxe et en coût tout en conservant leur essence d'origine, qu'elle soit synthétique ou naturelle. Dans le monde de l'art, cette exploitation de l'onirisme métallique fait aussi l'objet de nombreux usages. Certains plasticiens, qui ne s'inscrivent pourtant pas dans le domaine de la sculpture ni même dans la lignée d'un quelconque travail métallurgique, n'hésitent pas à adopter les avantages des caractéristiques matérielles du métal dans leurs œuvres. C'est par exemple le cas du photographe italien Guido Argentini, qui tire profit de ces largesses pour sublimer le corps des modèles qu'il immortalise. Dans sa série de photographies *Argentum*<sup>459</sup>, datée de 2013, le plasticien met en scène des hommes et des femmes nus, aux poses sculpturales et à la peau intégralement recouverte d'une couche de peinture argentée. Les poses que prennent les modèles, qu'elles soient fixes ou élancées, ont pour point commun de magnifier leurs corps athlétiques et leurs musculatures travaillées. Le jeu d'ombres et de lumières, appuyé par le gris métallisé de la peinture, joue lui aussi un rôle important dans le rendu photographique. Au sein de la série *Argentum*, plusieurs clichés portent le nom de divinités mythologiques, comme par exemple *Artémis* ou *Athéna* (voir illustrations pages suivantes). Tirées des récits mythiques grecs, ces deux déesses président respectivement à la chasse pour la première et à la sagesse, la guerre et les arts pour la seconde. Les postures adoptées dans les photographies rappellent ainsi le rôle du personnage éponyme : un saut animal et arqué pour Artémis, une pose de danse classique, plus artistique, pour Athéna. Grâce à la pigmentation grisée et éclatante de leur peau, les protagonistes s'extraient de leurs enveloppes charnelles humaines pour tendre vers les modèles qu'ils incarnent. Les corps que Guido Argentini met en scène transcendent ainsi leurs conditions naturelles et se divinisent sous l'effet des imaginaires des matières métalliques.

---

<sup>459</sup>La série de photographies *Argentum*, ainsi que toutes les autres séries, sont consultables sur le site de l'artiste. Disponible sur : <http://www.guidoargentini.com/photos/> (dernière consultation le 18/09/17).

Illustration non disponible

**Guido Argentini**, *Artémis*, 2013  
Extraite de la série *Argentum*, 2013, photographie argentique

Illustration non disponible

**Guido Argentini**, *Athéna*, 2013,  
Extraite de la série *Argentum*, 2013, photographie argentique

Dans les récits mythiques, l'argent a souvent été employé pour caractériser des figures héroïques ou divines, plus particulièrement féminines, que l'auteur souhaitait sanctifier. C'est par exemple le cas de « Thétis aux pieds d'argents<sup>460</sup> », mère d'Achille ainsi décrite dans l'*Illiade* d'Homère, mais c'est aussi le cas de la promesse d'Ilmarinen, que le marteleur du *Kalevala* d'Elias Lönnrot désire créer lui-même dans les flammes de sa forge :

« *Le forgeron Ilmarinen  
Lui-même attisait le brasier  
Pour forger [...] une fiancée en argent.*<sup>461</sup> »

A l'aide de la peinture corporelle grise et métallisée, du creuset des imaginaires métalliques et des titres qu'il donne à ses œuvres, Guido Argentini parvient à produire des clichés d'êtres surhumains, où la robustesse et l'éclat du métal s'allie à la puissance des corps en action pour un résultat qui suggère le divin.

L'imaginaire de la richesse et du faste des métaux n'est pas le seul à être détourné par les plasticiens. En effet, les rêveries qui lient ces matières à l'industrie et aux machines sont elles aussi largement employées et altérées dans le monde de l'art moderne et contemporain. Reprenant l'imagerie du film *Modern Times* de Charlie Chaplin, l'œuvre *Requiem pour une feuille morte* (voir illustrations page suivante) de Jean Tinguely, datée de 1967, expose une série de rouages complexe de dix mètres de long à l'extrémité de laquelle une minuscule sculpture de feuille morte, réalisée en bois, est mise en mouvement par le moteur de l'imposante machinerie. A l'image du motif végétal qui donne son nom à l'assemblage, et bien que l'onirisme de l'usine voudrait que la machine soit composée d'acier, l'intégralité des roues sont faites de bois. Seule l'armature générale de l'œuvre, qui soutient les engrenages, les poulies, les traverses et les courroies de cuir, est réalisée en métal. Éclairée par l'arrière, cette sculpture donne l'impression d'être réalisée selon le principe des ombres chinoises. En biaisant la vision du regardeur, l'absence d'acier dans la conception des rouages devient imperceptible et ne peut être décelée qu'en s'approchant assez près de ceux-ci. Une fois découvert, ce subterfuge permet à Jean Tinguely d'hybrider les songeries matérielles dans l'esprit du spectateur et de produire une œuvre au lyrisme puissant. En effet, *Requiem pour une feuille morte* joue largement, dans sa forme, de l'imaginaire de la révolution industrielle, qui lie instinctivement les machines à des notions d'esclavagisme et de déshumanisation telle qu'illustrées, par exemple, dans le poème « La plaine » de Emile Verhaeren :

---

<sup>460</sup>Homère, *Illiade*, *Op.cit.*, p.315.

<sup>461</sup>Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.506.

Illustration non disponible

**Jean Tinguely**, *Requiem pour une feuille morte*, 1967  
Acier, bois peint et cuir, 305 x 1105 x 80 cm.



« Et maintenant, où s'étagaient les maisons claires,  
Et les vergers et les arbres allumés d'or,  
On aperçoit, à l'infini, du sud au nord,  
La noire immensité des usines rectangulaires.<sup>462</sup> »

Mais grâce à son matériau de base, l'assemblage parvient à s'extraire de cet ensemble de rêveries néfastes et pernicieuses. A l'inverse du métal usiné, le bois possède un ensemble de songeries matérielles plus positives, où s'entremêlent poésie, vitalité et énergie naturelle. Le bois est un matériau vivant, au sein duquel coule une sève qui peut s'assimiler au sang et qui est recouvert d'une écorce qui se rapproche de la peau. Du fait de ces caractéristiques, la machine de Jean Tinguely renoue avec un dynamisme naturel et humain qu'elle paraissait avoir perdu de prime abord. Au final, *Requiem pour une feuille morte* n'illustre pas tant une domination de la machinerie métallique sur la végétation et l'environnement qu'un rapprochement de ces deux univers par le biais de l'onirisme et de la poésie.

Si Midas finit par se repentir à la fin du récit mythologique qui lui est consacré, il en va de même pour les plasticiens qui détournent les imaginaires des matières métalliques. A la suite des études successives de la série photographique *Argentum* de Guido Argentini et de la machine lyrique *Requiem pour une feuille morte* de Jean Tinguely, le constat qui survient est le suivant : ces deux artistes ne cherchent pas à s'approprier le creuset des rêveries liées aux métaux, ni à le dérober aux véritables métallurgistes. Conscients de l'onirisme que le métal véhicule et du poids historique qu'il transporte, ces plasticiens réalisent, avec leurs œuvres respectives, un acte de déférence envers la matière. Le creuset des songeries est employé dans ces œuvres à la manière d'un hommage sincère à l'Histoire de la métallurgie, qu'elle soit mythique ou réelle, en en transposant les codes et les attributs dans des domaines ou sur des matériaux qu'il ne paraissait pas, *a priori*, possible de lier à celle-ci. Alors que Midas, « étonné d'un malheur si nouveau, se trouvant à la fois riche et misérable, [...] maudit ses trésors<sup>463</sup> », Guido Argentini et Jean Tinguely font le choix de les chérir et de les respecter, lucides de la richesse fictionnelle infinie qu'ils charrient.

---

<sup>462</sup> Emile Verhaeren, « La plaine », dans : Emile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, *Op.cit.*, p.66.

<sup>463</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, *Op.cit.*, p.276.

Sur une période de moins de cent ans, les productions artistiques métallurgiques se sont intégralement métamorphosées. En s'attachant à l'évolution des techniques de travail de la matière et aux mutations du creuset de ses imaginaires, deux domaines intrinsèquement liés, les fruits de cette pratique artisanale millénaire jouissent aujourd'hui de formes et de sens qu'il était impossible d'envisager au début du XXe siècle. Depuis cette époque, les sculptures métalliques se sont considérablement diversifiées, agrandies dans leurs dimensions et se sont, dans un même temps, libérées du joug des institutions muséales. Elles ne répondent plus aux mêmes consignes ni aux mêmes exigences que durant la première moitié du siècle précédent. Grâce aux progrès de l'industrie et de la science, l'artiste métallurgiste contemporain domine désormais sa matière de prédilection. Le conflit ancestral qui les opposait est arrivé à son terme et c'est à l'Homme que revient la victoire. Pour ce dernier, le triomphe est total. Aujourd'hui, le métal peut répondre à toutes ses attentes plastiques : il adopte toutes les formes, embrasse toutes les tailles et se pare de tous les atours. Mais cet assujettissement de la matière ne s'arrête pas à sa silhouette extérieure, puisque l'Homme peut aussi, à présent, en contrôler l'essence même. Par la maîtrise de sa structure physique interne, il possède le pouvoir de rendre les métaux plus résistants, plus éclatants ou encore plus pérennes qu'ils ne l'étaient déjà auparavant. Si, pour le monde de l'industrie, « le XIXe siècle est sans aucun doute le siècle des métaux, en particulier des matériaux ferreux<sup>464</sup> », énonce Yves Bréchet dans sa Leçon inaugurale au collège de France, les XXe et XXIe siècles sont, sans contexte, les siècles des métaux pour le monde de l'art.

Deux champs de recherche subissent les retombées des mutations formelles et sémantiques de la création tridimensionnelle métallique : celui des imaginaires des métaux et celui de l'étude intermatérielle. Le creuset des imaginaires lié aux métaux, dans un premier temps, évolue simultanément avec les nouvelles technologies de la métallurgie. En développant de nouvelles méthodes de travail, qui s'appliquent au métal sous toutes ses formes, l'industrie et la science conçoivent naturellement de nouvelles rêveries matérielles. Bien que la majorité de ces rêveries réemploient un onirisme de la matière déjà ancré depuis des siècles, voire des millénaires, d'autres, au contraire, surgissent *ex nihilo*. Dans le premier de ces deux cas, l'alchimie est un bon exemple. Apparue durant l'Antiquité, cette pseudo-science n'a trouvé de véritable écho dans la création sculpturale qu'à partir du moment où l'ascendant de l'Homme sur le métal a commencé à s'affirmer. Du fait de la maîtrise de l'essence matérielle métallique,

---

<sup>464</sup> Extrait de la leçon inaugurale au Collège de France prononcée par Yves Bréchet le 17 Janvier 2013. *Op.cit.*

les réminiscences de la doctrine alchimiste se sont imposées naturellement aux plasticiens contemporains. Cependant, dans le second cas de figure, des imaginaires inédits peuvent aussi éclore spontanément, sans s'attacher à ceux préexistants. C'est par exemple le cas du métal industrialisé et géométrisé, qui ne pouvait exister avant l'apparition des usines et des aciéries mais qui est aujourd'hui largement ancré dans les rêveries collectives. Des sculpteurs mondialement connus, comme Richard Serra et Bernar Venet, appuient une grande partie de l'esthétique de leurs œuvres sur cet imaginaire spécifique. Qu'ils soient naissants ou plus anciens, ces différents onirismes du métal participent activement à notre appréciation des œuvres qu'ils habitent. Du fait de leur renouvellement et de leurs métamorphoses constantes, ils parviennent à s'adapter aux transformations des formes et du sens des créations modernes et contemporaines. Depuis le XXe siècle, les techniques métallurgiques, les imaginaires des métaux et les productions sculpturales se réforment synchroniquement. En parallèle de ces évolutions, le champ de recherche de l'intermatérialité mue lui-aussi. En changeant de forme, de signification et parfois même de matière, avec les nouveaux métaux et alliages apparus récemment, les œuvres métalliques imposent aux axes d'étude du concept d'intermédialité de se développer simultanément. L'exemple de l'analyse des œuvres monumentales telles qu'elles peuvent être produites aujourd'hui dans les usines illustre bien cette nécessité. Il n'est effectivement pas envisageable de réaliser l'examen de l'entre-deux matériel de la même façon pour une sculpture de petite dimension et pour une production plastique pouvant outrepasser l'architecture avoisinante. C'est d'ailleurs à la suite de ce constat qu'est apparue la nécessité de réfléchir à un axe d'étude concernant la notion de milieu intermatériel. La géométrisation croissante des créations métalliques a, elle aussi, imposé une modernisation de la pensée intermatérielle employée lors de l'examen des productions de cette époque. En effet, une œuvre perçue en tant que support inscriptif, pour laquelle l'appréciation de son modelage et de sa forme est primordiale, ne peut être étudiée similairement s'il s'agit d'une représentation du corps humain réalisée par Rodin ou s'il s'agit d'un cube de métal produit par Tony Smith. A l'inverse du creuset des imaginaires métalliques, l'outil de recherche qu'est l'intermatérialité n'évolue pas de façon spontanée. Il revient à celui qui l'emploie de contextualiser l'œuvre qu'il souhaite analyser et de l'appréhender de la manière qui convient, en prenant bien évidemment en compte sa matière, mais aussi ses dimensions, son esthétique, son lieu et sa date de réalisation, son espace de monstration, l'usage qu'en font les spectateurs, etc. L'intermatérialité est, en conclusion, un outil évolutif dont les grands axes posés lors de sa conceptualisation ne demandent qu'à être refondus et repensés, dans l'objectif de s'adapter et de coller toujours au plus près des objets d'étude sur lesquels elle propose un regard neuf et engageant.

### **III. Utopie et dystopie de l'être métal**

*Il ne resterait bientôt sur la terre que les hommes, les chiens et les robots. Pourquoi les chiens ? Pour interdire aux humains de s'approcher des robots.*

– **Laurence Bertrand Dorléac**,  
« Pourquoi avoir peur des robots ? », *Artistes et robots*.

Au fil des millénaires, le creuset des imaginaires lié aux matières métalliques s'est considérablement enrichi. Fondé par les prémices de la métallurgie et par les récits liminaires qui les ont accompagnés, cet ensemble de rêveries a traversé les siècles pour finalement parvenir aujourd'hui aux praticiens contemporains. Qu'elles soient issues de contes et de légendes, de chroniques historiques ou d'explorations techniques, ces songeries accompagnent les métaux depuis leur découverte par l'Homme. En effet, chaque époque comporte son lot d'imaginaires et chaque civilisation les exploite à sa façon : les pierres coulantes étaient l'apanage la préhistoire métallurgique, la vision du métal vivant et croissant des alchimistes date de l'Antiquité alors que le forgeron merveilleux, parmi de nombreux autres exemples, évolue en parallèle de l'ensemble de l'Histoire sidérurgique. Au sein de notre société moderne, irrémédiablement marquée par l'industrialisation de masse qui l'a vu naître, de nouveaux imaginaires sont venus se greffer aux plus anciens. Le lyrisme des machines, telles qu'approchées par le monde de l'art du milieu du XXe siècle, illustre bien ce propos. Au cours de cette recherche, les multiples rêveries de la matière ont été étudiées sous différents angles. Elles ont, avant toute chose, été considérées selon une approche spatio-temporelle. En effet, l'ancrage historique et géographique est primordial pour bien cerner ces imaginaires et leurs origines. L'exemple le plus équivoque de cette nécessité est l'important décalage qui existe entre l'amorce de la préhistoire métallurgique méditerranéenne, datée d'environ 6000 avant Jésus Christ, et celle scandinave, qui a eu lieu entre -500 et 500 de notre ère. C'est justement pour cela qu'il est important de préciser la genèse des mythes pour en comprendre le contexte, et donc le contenu. En complément de cette historicité, l'axe littéraire a aussi été largement employé. C'est notamment grâce à lui que de nombreux récits mythiques nous sont parvenus (la tradition écrite ayant remplacé la tradition orale dans la transmission des récits de l'Antiquité), le rendant indispensable à toute recherche sur les rêveries extraites de fictions et de légendes. Enfin, l'angle artistique constitue le troisième et le plus crucial de ces vecteurs, puisque c'est en son sein que se rendent perceptibles et analysables les différents onirismes dont il a été question jusqu'à présent.

Afin de rendre plus exhaustive l'étude des imaginaires des métaux et de leurs résurgences dans le monde de la sculpture, il convient, dans cette ultime partie de la recherche, d'approcher une dernière rêverie de la matière, volontairement laissée de côté jusqu'à présent. Il s'agit de l'imaginaire du métal qui prend vie, qui s'anime et qui s'informe<sup>465</sup> selon les codes

---

<sup>465</sup> Ici, qui prend la forme, qui adopte la forme.

de l'être humain. Comme de nombreuses autres songeries, cette dernière plonge ses racines dans les origines mêmes de l'Histoire des métaux et de la métallurgie. Elle se divise fondamentalement en deux branches, distinctes mais néanmoins reliées entre elles par certaines similitudes : celle du métal modelé par l'Homme à son image et celle de l'Homme qui évolue lui-même vers un état métallisé. Le titre de cette dernière partie, en plus de mettre en exergue les deux visions, à la fois utopique et dystopique, qui émanent naturellement de cette thématique, joue d'ailleurs de cette double vision de l'entité métallique. En effet, celui-ci évoque à la fois l'être de métal, cette créature antinaturelle dont l'anatomie est composée de cette matière, partiellement comme intégralement, mais il évoque aussi l'être métal, le fait de devenir métal, de métalliser son corps ou celui d'un autre être humain. Dans le premier cas, la figure principale qui servira de fil rouge à l'étude sera celle du robot<sup>466</sup>. Décrit par le *Dictionnaire encyclopédique Larousse* comme une « machine [...] capable de se mouvoir, d'exécuter des opérations, de parler<sup>467</sup> », le robot est avant tout une entité à appréhender en tant que création issue de la main de l'Homme, au même titre que peuvent l'être poétiquement Pandore, le golem biblique ou encore la créature de Frankenstein. En tant que machine, l'être robotique est intrinsèquement lié au métal, que ce soit dans sa structure ou dans les rêveries qu'il véhicule. Synchroniquement, en tant que conception humaine largement inspirée de l'univers de l'usine, le robot moderne est aussi fortement rattaché à notre société actuelle hyperindustrialisée. De par cette récence, l'analyse de cette figure nécessite de prendre en compte un nouveau champ disciplinaire, très peu exploité dans ce texte jusqu'à présent. En plus d'apparaître dans les arts visuels et la littérature, c'est en effet au cinéma que le robot doit ses principales apparitions. Il conviendra donc, dans ce pan de la recherche, d'examiner quelques visions filmiques et cinématographiques<sup>468</sup> de l'objet actuellement à l'étude au même titre que ses représentations littéraires et sculpturales. Dans un premier temps, l'imaginaire de l'être robotique sera traité de façon historique, avec une analyse de ses origines et de son évolution au fil des siècles, jusqu'à arriver à son apogée contemporaine par le biais des récits et des films de science-fiction ainsi que des œuvres d'art métalliques, issues de ce genre nouveau, qui

---

<sup>466</sup> Dans cette recherche, les termes de « robot », « automate », « machine animée », ainsi que tous leurs dérivés, seront employés comme autant de synonymes, sans prendre en considération les légères variations qu'ils peuvent parfois impliquer. Seul le terme d'« androïde » apportera une spécificité, puisque celui-ci traite explicitement d'un « automate à forme humaine », comme le précise à juste titre Ollivier Dyens dans : Olivier Dyens, *Chair et métal*, Montréal, éd. VLB éditeur, 2000, p.164.

A noter que le terme *androïde* apparaît la première fois en 1886 sous la plume du Marquis de Villiers de l'Isle-Adam, dans son roman *L'Eve future*.

<sup>467</sup> *Dictionnaire encyclopédique 2003, Op.cit.*

<sup>468</sup> Toutes les figures robotiques tirées du cinéma ou de la télévision qui seront citées au cours de cette recherche seront accompagnées d'une illustration et d'une description plus précise en annexe.

exploitent ses nombreuses représentations sculpturales. Ce développement liminaire aura pour principal objectif de présenter les grands moments de l'institutionnalisation de cette figure fictionnelle moderne, aujourd'hui incontournable. En suivant, ce sera au tour de la plasticité et de la matérialité du robot d'être étudiées, au travers des différentes formes qu'il peut adopter et du lien qui s'instaure entre lui et le métal qui le constitue. Cet examen permettra, en complément, de réfléchir à une possible approche intermatérielle de la figure de l'être-machine et de ses multiples déclinaisons et descendances, à la fois dans l'imaginaire collectif mais aussi dans le monde de l'art. Enfin, cette recherche s'arrêtera quelques temps sur un cas particulier des rêveries robotiques : celui de Maria, le personnage principal du roman *Metropolis* de Théa Von Harbou et du film éponyme de Fritz Lang. Réalisé en 1927, ce dernier a durablement marqué les songeries du robot et celles de son affinité avec l'être humain ainsi qu'avec la ville futuriste. Ces liens seront ici analysés et déconstruits, avec comme idée sous-jacente de mieux saisir le rapport qu'entretient l'homme d'aujourd'hui avec la machine qu'il a lui-même modelée à son image.

A la suite de ce premier axe de réflexion dédié à l'examen de la figure du robot, la seconde partie de la recherche sur l'onirisme de l'entité métallique sera orientée vers les différentes visions, mythologiques comme artistiques, de l'être humain métallisé, ou en voie de métallisation. En effet, il ne s'agit pas ici de mettre à l'épreuve une quelconque création issue de la main de l'Homme, mais bien l'Homme lui-même, sujet à son appétence de devenir métal et d'en acquérir les caractéristiques matérielles. Comme pour les songeries de l'automate et de la robotique, le désir d'hybridation remonte aux origines de nos civilisations. Il se retrouve dans les mythes fondateurs gréco-romains, mais est aussi visibles dans les légendes scandinaves et finnoises. Dans le monde de l'art, qu'il soit plastique, littéraire ou encore cinématographique, cet imaginaire trouve de nombreuses résonances. L'amalgame entre la chair et le métal impacte les esprits et met en scène des visions qui marquent durablement les rêveries de ceux qui s'y confrontent. Dans certains cas extrêmes, le profil humain peut même aller jusqu'à être entièrement remplacé par du métal, à tel point que seul l'esprit et l'anatomie de ces être métallisés permet de les départager des créations robotiques. C'est par exemple le cas des personnages du Surfeur d'argent ou de Colossus, tous deux extraits de l'univers des *comics* Marvel. Grâce aux importants progrès de la science moderne, ce fantasme de l'Homme-métal est aujourd'hui en passe de devenir réalité. L'exemple de certaines prothèses médicales, réalisées en titane ou en alliage de cobalt et de chrome pour les plus communes, illustre bien cette concrétisation d'un imaginaire ancestral. Afin de mieux cerner l'amplitude et les



ramifications de ce dernier, la recherche commencera par l'étude d'une de ses principales genèses : « Le mythe des races » d'Hésiode, un récit mythique au sein duquel l'auteur explique l'origine de l'humanité comme étant le fruit d'une succession de races d'êtres intégralement métalliques. De ces prémices découleront l'analyse de certaines œuvres sculpturales qui se rapprochent de cette vision légendaire, ainsi que la présentation de récits qui transposent la métallisation des êtres vivants aux animaux. Dans un second temps, ce sera au tour de l'être hybride à proprement parler d'être examiné, de ses racines mythologiques à ses résurgences dans les livres, les comics et les films de notre époque. Les créations plastiques qui jouent de ces visions hétéroclites seront elles-aussi questionnées et mises en exergue. Enfin, cette ultime partie de la recherche se conclura sur une question ouverte à laquelle nous tenterons de trouver des éléments de résolution : le futur de l'humanité sera-t-il métallique ? Aidé par des réflexions issues de la sociologie et de la philosophie, les récits, le cinéma et les sculptures en métal viendront finalement proposer différentes réponses, ainsi qu'un regard critique, à cette interrogation résolument contemporaine.

#### ***A/ Machines et androïdes : à la recherche de Talos***

Dans les mythes antiques, la machine animée est un lieu commun qu'il est possible de retrouver dans de très nombreux récits. Qu'elle soit douée de conscience ou simplement sujette aux ordres d'un homme – ou, sans indistinction, d'une femme –, elle apparaît aussi bien dans des contes peu connus que dans des légendes à la postérité remarquable. Parmi ces êtres que nous qualifierions aujourd'hui de robots, le plus reconnu et le plus représenté, toutes formes d'arts confondues, est sans aucun doute Talos. Décrit comme un « authentique robot, un géant de bronze construit par Héphestos pour Minos, qui l'avait affecté à la garde de la Crète<sup>469</sup> » par Françoise Frontisi-Ducroux, la figure de Talos a principalement été convoquée par Apollonios de Rhodes, dans son ouvrage *Les Argonautiques*. Épopée antique majeure, *Les Argonautiques* raconte les pérégrinations et les péripéties de l'équipage de l'Argo, un navire mené par le héros Thésée jusqu'en Colchide, en quête de la toison d'or. Au sein de ce récit, Talos est dépeint comme une créature terrifiante qui empêche momentanément les protagonistes de mener à bien

---

<sup>469</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, « Introduction », dans : Collectif, dir. Serge Tribouillois, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, Villeneuve-les-Avignons, éd. La Chartreuse, 1986, p.7.

leur mission. Selon l'auteur, « tous ses membres étaient d'airain indestructible<sup>470</sup> » et Thésée ne parvint à s'en débarrasser qu'avec l'aide et les conseils avisés de Médée, la fille du roi de Colchide. La scène de la chute du géant de bronze se retrouve dans le quatrième et dernier chant de l'épopée d'Apollonios de Rhodes :

*« Alors qu'il soulevait avec pleine de lourdes pierres, pour empêcher les héros d'aborder au port, il s'écorcha à la cheville sur la pointe d'un rocher : de la blessure coulait une humeur semblable à du plomb fondu. [...] Ainsi, ce géant, après s'être tenu droit quelque temps sur ses pieds infatigables, tomba enfin sans force avec un bruit immense. Aussi les héros purent-ils passer la nuit en Crète.<sup>471</sup> »*

Première véritable création robotique de l'Histoire, et bien que dénué de réalité concrète, Talos est à l'origine de toutes les rêveries mettant en scène une machine imprégnée d'un simulacre de vie. De ce fait, il est l'ancêtre de tous les robots et de tous les automates qui surnagent dans notre imaginaire collectif, des plus anciens aux plus récents. Malgré sa conception fabuleuse et sa réalisation magistralement orchestrée par le dieu forgeron, le principal constat qui se dégage de la description qu'en fait l'auteur des *Argonautiques* est qu'il s'agit là d'une entité hostile à l'humanité. Dès sa genèse, le robot est en effet présenté comme l'ennemi de l'Homme. Il cherche à l'anéantir sans même le connaître, comme s'il lui vouait une aversion innée, d'ores et déjà inscrite dans ses mécanismes cognitifs primaires. C'est à partir de ce bilan initial qu'une dualité intrinsèque à la figure de la machine animée va apparaître : elle est à la fois à la source de songeries riches et profondes, car elle constitue l'un des chefs d'œuvres de l'humanité ainsi que la complétion d'une vanité atemporelle, mais elle est aussi aux racines de vifs cauchemars, en ce qu'elle comporte de menaçant pour l'Homme et pour l'avenir de la civilisation qu'il s'est efforcé de bâtir depuis des millénaires. La coexistence de ces deux imaginaires servira de fil rouge à notre recherche puisqu'elle se retrouve encore aujourd'hui dans les films, les livres et les créations sculpturales qui exploitent la figure du robot, mais aussi parce qu'elle permet une étude sans restriction de l'automate anthropomorphe, sans jugement ni parti pris. Afin d'analyser en détail les multiples descendances de Talos, il convient, dans un premier temps, d'en comprendre les origines et d'en connaître les différentes ramifications. Cet examen commencera donc naturellement par les mythologies gréco-romaines, pour progressivement s'orienter en direction de récits plus modernes, principalement issus de la littérature et du cinéma de science-fiction. Genre majeur du XXe siècle, la science-fiction a largement contribué à forger un imaginaire durable des créations robotiques. Les œuvres sculpturales originaires des

---

<sup>470</sup> Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, trad. H. de la Ville de Mirmont, Bordeaux, éd. G. Gounouilhau, 1892, p.190.

<sup>471</sup> *Ibid.*, pp.191-192.

remous causés par cet onirisme grandissant seront-elles-aussi traitées dans ce développement. Dans l'objectif d'esquisser une vision globale du robot, il sera nécessaire, par la suite, de passer par l'étude de sa matérialité. Fondamentalement liée aux matières métalliques, l'entité-machine exploite, de par son essence, un grand nombre des imaginaires de ces dernières. Le rattachement à la figure tutélaire du dieu Héphaïstos et aux traditions métallurgistes millénaires se retrouve par exemple nettement au sein de cette analyse. La forme du robot, sa consistance matérielle et son traitement plastique et sculptural par les artistes seront ici questionnés. Grâce à cet usage spécifique des métaux et à l'aide des objets nouveaux auxquels ils donnent corps, les axes réflexion de l'intermatérialité trouvent ici un nouveau champ d'application qu'il conviendra de questionner. Enfin, la recherche de Talos et de son lignage se conclura par l'étude d'un cas particulier des figures robotiques, largement ancré dans nos songeries contemporaines : le personnage de Maria, femme-machine créée par le savant Rotwang dans le chef d'œuvre *Metropolis*. Originellement daté de 1926, le roman de Thea Von Harbou a accédé à la postérité que nous lui connaissons aujourd'hui grâce à sa déclinaison sur grand écran l'année suivante, en 1927, orchestrée par le réalisateur allemand Fritz Lang. L'exploration du rôle et de la figure de Maria se fera tout d'abord selon un angle d'approche assez généraliste, pour progressivement se rapprocher de certaines thématiques plus précises concernant celle-ci, comme par exemple son lien avec les autres robots de l'histoire du cinéma, ou encore le rapport intime, presque charnel, qu'elle entretient avec la ville dystopique dans laquelle elle réside et se meut. L'omniprésence du métal dans son environnement permettra de conclure cet examen sur la problématique du milieu intermatériel et de l'interdépendance qui réunit les êtres métalliques avec le microcosme au sein duquel ils évoluent.

## 1. De l'automate embryonnaire à la chimère du robot moderne.

### a) *Concernant les machines mythologiques*

Contrairement à la pensée populaire, l'imaginaire de la machine animée, que ce soit par magie ou grâce à une technologie plus ou moins déterminée, n'est pas le fruit de l'effervescence causée par les retombées de la révolution industrielle. Bien que cette période faste du travail moderne des métaux soit à l'origine de l'augmentation du nombre de machines dans notre quotidien, quels que soient leurs usages, des engins automatisés existaient déjà bien avant cette époque. Dans son article « Métal vivant, sur quelques motifs de l'imaginaire métallurgique », publié dans l'ouvrage collectif *La forge et le forgeron II : le merveilleux métallurgique*, le

chercheur Yves Vadé écrit qu'il est en effet « frappant que ce qu'on peut appeler le "fantasme de l'automate" apparaisse en différentes cultures dès le début de la métallurgie<sup>472</sup> ». A la suite de cette remarque préliminaire, l'auteur propose différentes visions de ces automates primitifs, comme par exemple Talos, le géant de bronze de l'île de Crète, mais aussi « deux chiens d'or et d'argent, apparemment vivants eux aussi, qu'Héphaïstos aurait donné à Alkinoos pour garder son palais<sup>473</sup> » dans *L'Odyssée* d'Homère. A l'aide de ces deux illustrations, une première hypothèse concernant les êtres robotiques originaux se valide : leurs racines plongent aussi profond dans notre imaginaire collectif que les mythes fondateurs eux-mêmes. Mieux, il est dès à présent possible d'affirmer que ce sont précisément ces mêmes légendes qui leur ont fait voir le jour. L'utopie du métal doué d'autonomie et de conscience, déjà ancrée dans les esprits d'anciens aèdes tels qu'Apollonios de Rhodes ou Homère, l'était aussi dans celui de personnages historiques réputés comme plus rationnels. Dans l'introduction du catalogue de l'exposition *Robots Sculptures : les machines sentimentales*, Françoise Frontisi-Ducroux explique en effet qu'Aristote, entre autres exemples, « rêvait d'outils intelligents, précieux auxiliaires des humains<sup>474</sup> », un désir que le philosophe grecque exprime selon ses propres termes dans le second chapitre du livre premier de sa *Politique* :

« Si chaque instrument, en effet, pouvait, sur un ordre reçu, ou même deviné, travailler de lui-même, comme les statues de Dédale, ou les trépieds de Vulcain [...] ; si les navettes tissaient toutes seules ; si l'archet jouait tout seul de la cithare, les entrepreneurs se passeraient d'ouvriers, et les maîtres, d'esclaves.<sup>475</sup> »

Bien qu'Aristote n'indique pas directement le souhait de donner une silhouette humaine ou animale à ses outils-automates, il cite malgré tout des poètes qui, eux, en font état. En s'appuyant sur les visions lyriques de la machine animée pour agrémenter son propos, il s'inscrit dans la lignée des rêveurs qui ont permis au robot de progressivement s'institutionnaliser et d'imprimer durablement la marque du métal vivant dans l'onirisme des métaux. Au sein de son article intitulé « Robots et machines "véhicules des esprits" en Asie du Sud-Est », Solange Thierry, spécialiste des religions asiatiques, propose deux exemples d'automates qu'elle présente comme ayant réellement existé durant l'Antiquité. Dans un premier temps, elle explique que « les Grecs

---

<sup>472</sup> Yves Vadé, « Métal vivant, sur quelques motifs de l'imaginaire métallurgique », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, *Op.cit.*, p.42.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>474</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, « Introduction », dans : Collectif, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, *Op.cit.*, p.7.

<sup>475</sup> Aristote, *Politique*, trad. J. Barthélemy Saint-Hilaire, Paris, éd. Librairie philosophique de Ladrance, 1874, p.13.

et plus tard les Romains connurent les jouets et les androïdes mécaniques<sup>476</sup> ». Cette proposition initiale trouve une validation au sein d'un extrait de l'introduction de *Robots Sculptures : les machines sentimentales*, lorsque son auteure mentionne elle aussi les « poupées mécaniques pour amuser les filles de rois<sup>477</sup> ». Sans entrer dans le détail technique de la conception de ces jouets pour enfants, il est d'ores et déjà possible d'affirmer que, du fait de leur présumé réalisme, ces derniers n'ont rien de magique ou de surréaliste. Ils se rapprochent ainsi plus des outils automatiques idéalisés par Aristote que des créations anthropomorphiques mythologiques conçues par le dieu Héphaïstos. L'approche thématique de Solange Thierry se poursuit avec la réflexion suivante :

« *La cour byzantine surprenait fort les visiteurs, venus d'Orient ou d'Occident [...], par ses mécanismes et ses automates : oiseaux qui chantent et volent, trône impérial à ascension automatique, machines hydrauliques ou à air comprimé, etc.*<sup>478</sup> ».

Plus complexes que les précédentes, et bien que présentées selon la même prétendue véracité historique, ces réalisations humaines semblent pourtant s'éloigner du modèle assez simple du jouet légèrement mécanisé dont il a été question précédemment. La description des oiseaux volant et chantant au sommet des bâtisses byzantines, notamment, semble effectivement indiquer qu'il s'agit là d'une hybridation lyrique mêlant des éléments réels, autrement dit des créations machinées qui ont un jour pu s'avérer concrètes, avec des éléments fictifs, fruits des errances poétiques de la plume d'un auteur ou de l'esprit d'un conteur. Comme pour de nombreuses autres œuvres et figures originaires des mythes, le voile de la fiction et l'incidence du temps sont deux paramètres qu'il est primordial de prendre en considération lors de l'examen des machines mythologiques.

Au terme de son article *Robots et machines « véhicules des esprits » en Asie du Sud-Est*, Solange Thierry évoque ce qui pourrait être à l'origine des songeries atemporelles des ancêtres de nos robots contemporains. Selon elle, il s'agirait d'une juxtaposition de données, concrètes comme fabuleuses, qui surnageraient dans le subconscient des artistes et des penseurs des ères anciennes. Cette « connivence constante entre la technique, l'imaginaire et le mythe, la science et la magie<sup>479</sup> », telle qu'elle la décrit, n'est pas sans rappeler l'amalgame des différentes rêveries

---

<sup>476</sup> Solange Thierry, « Robots et machines "véhicules des esprits" en Asie du Sud-Est », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, Op.cit., p.76.

<sup>477</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, « Introduction », dans : Collectif, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, Op.cit., p.7.

<sup>478</sup> Solange Thierry, « Robots et machines "véhicules des esprits" en Asie du Sud-Est », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, Op.cit., p.76.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p.78.

mythiques et des multiples songeries artisanales et manuelles qui se retrouvent dans le creuset des imaginaires liés aux matières métalliques. L'analogie qui s'instaure ici est d'autant plus intéressante que les produits robotisés présentés jusqu'à présent par les différents auteurs, modernes comme antiques, sont tous constitués de métaux : Talos est un géant de bronze, les chiens d'Alkinoos sont faits d'or et d'argent, les trépieds d'Héphaïstos sont « des merveilles d'or ciselé<sup>480</sup> », etc. Le fantasme d'une machine automatisée serait ainsi le fruit des mêmes codes et des mêmes démarches intellectuelles que les autres chimères du métal déjà étudiées durant cette recherche. A l'inverse de certaines de ces fictions, cependant, l'onirisme de la machine robotisée s'est partiellement concrétisé, et ce à différentes époques. Il convient donc de toujours les considérer comme des entités qui jouissent d'un statut à part dans le creuset des imaginaires métalliques. En effet, chaque récit mettant en scène un ou plusieurs automates peut potentiellement être retenu comme une documentation à propos d'un dispositif mécanisé ayant réellement existé, partiellement ou intégralement, avec toute la retenue et la modération qu'imposent bien évidemment les écrits issus des mythologies. Ils peuvent aussi, bien évidemment, être absolument dénués de toute réalité concrète. Par cette ambivalence manifeste, ces narrations se rapprochent ainsi de celles du forgeron merveilleux, pour lequel certaines de ses réalisations étaient issues de faits réels, comme la découverte des alliages, alors que d'autres étaient originaires de contes absolument irréalistes, comme la sculpture de la voûte céleste dont se vante Ilmarinen dans le *Kalevala*. En définitive, la machine mythique, ancêtre du robot moderne, est une création hybride dont la généalogie est autant tirée de l'Histoire de nos sociétés que des récits légendaires qui l'ont accompagnée. Ses racines, qui se perdent dans les origines obscures des plus anciennes préhistoires métallurgiques, creusent aussi profond dans la chronologie de notre civilisation que peuvent le faire ses mythes fondateurs. Qu'il soit conscient de sa condition de matière animée ou simplement automatisé par un artifice mécanique, le métal doué de vie est l'un des fantasmes les plus vifs du métallurgiste, le prodige qui guidera son intelligence technique à travers les siècles pour nous parvenir intact aujourd'hui, toujours aussi sensible, éclatant et passionné.

#### *b) Robotique et science-fiction : la renaissance d'un mythe*

En tant que chef d'œuvre ultime du travailleur des métaux, la figure chimérique du robot a naturellement subi de nombreuses transformations à la suite de la révolution industrielle du

---

<sup>480</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, « Introduction », dans : Collectif, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, *Op.cit.*, p.7.

XVIII<sup>e</sup> siècle. Ère prospère de l'Histoire métallurgique par excellence, cette période a, de fait, impacté en profondeur les différents imaginaires des matières métalliques. Depuis cette époque, la machinerie autonome s'institutionnalise quotidiennement et voit ses fonctions s'étendre à de nombreux domaines. Dans les années 1900, c'est au tour de la seconde révolution industrielle d'impacter une nouvelle fois les rêveries liées aux métaux. Avec l'arrivée massive des systèmes électriques dans les procédés industriels et dans l'automatisation du métal, les récits mettant en scène ces matériaux s'agrémentent de nouvelles songeries. Progressivement regroupés sous l'appellation inédite de « science-fiction », une terminologie popularisée à partir de 1930, ces nouveaux imaginaires des matières métalliques, autant liés à la machine en elle-même qu'aux progrès technologiques qui l'accompagnent, sont aujourd'hui largement entrés dans les mœurs. Dans le *Dictionnaire encyclopédique Larousse*, la définition du terme pointe d'ailleurs cette spécificité, en précisant que la science-fiction implique « des sciences, des technologies et des situations radicalement différentes<sup>481</sup> » de celles présentées au sein des récits usuels de l'époque. La définition donnée par le *Trésor Informatisé de la Langue Française* est sensiblement similaire, puisqu'elle décrit ce genre littéraire et cinématographique novateur comme mettant en scène « des événements appartenant à un avenir plus ou moins proche [...] en exploitant ou en extrapolant les données contemporaines et les développements envisageables des sciences et des techniques<sup>482</sup> ». En définitive, et au vu des deux descriptions qui viennent d'en être faites, il apparaît que la science-fiction concentre en son sein tous les imaginaires technologiques qui émergent aux alentours du XX<sup>e</sup> siècle, que les auteurs et réalisateurs du XX<sup>e</sup> siècle regroupent et réemploient à leur guise dans des récits inédits résolument tournés vers le futur. C'est en cela qu'elle représente un terreau fertile pour la réémergence de la figure du robot qui exploite déjà, depuis l'Antiquité, un grand nombre de ces rêveries. « Ainsi nos robots s'inscrivent-ils dans la merveilleuse histoire universelle des automates conçus par l'homme<sup>483</sup> », écrit Solange Thierry dans les ultimes pages de son article.

En dépit de l'usage qui en a été fait jusqu'à présent dans cette recherche, le mot « robot » n'est réellement apparu dans le vocabulaire courant que très récemment. Le catalogue de l'exposition *Robots Sculptures : les machines sentimentales* revient sur cette origine :

---

<sup>481</sup> *Dictionnaire encyclopédique 2003, Op.cit.*

<sup>482</sup> *Trésor Informatisé de la Langue Française*, définition de « science-fiction ». Disponible sur <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=718613205>; (dernière consultation le 11/10/17).

<sup>483</sup> Solange Thierry, « Robots et machines "véhicules des esprits" en Asie du Sud-Est », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique, Op.cit.*, p.77.

« Le terme de robot fut utilisé pour la première fois par Capek dans sa pièce *R.U.R.*<sup>484</sup>, représentée en 1924, où il désigne une machine à forme humaine dotée de parole et d'intelligence dont la fonction est de servir l'homme.<sup>485</sup> »

Tirée du terme tchèque *robot*, qui signifie « corvée », l'appellation de « robot » pour une machine animée est aujourd'hui un lieu commun de la littérature et du cinéma de science-fiction. Bien que *R.U.R.* ne dépeigne pas des robots métalliques dans sa pièce de théâtre, mais plutôt des automates anthropomorphes synthétiques, l'imaginaire qu'il véhicule est malgré tout amplement métallisé. La phrase prononcée par Harry Domin, le directeur de l'usine, à propos de la conception de ses robots, en témoigne : « *"Then there's the assembly room where all these things are put together, it's just like making a car really"*<sup>486</sup> ». Cet exemple, sélectionné parmi de nombreux autres au sein de la narration, vise à mettre en évidence le rapport intrinsèque qui lie la figure du robot aux matières métalliques. Chez Isaac Asimov, auteur américano-russe souvent qualifié à tort comme le père des histoires de robots modernes<sup>487</sup>, ce rapport est nettement plus évident. De nombreux extraits de ses romans et de ses nouvelles l'attestent, comme par exemple la citation qui suit, tirée du récit « Victory unintentional ». Cette courte histoire, publiée pour la première fois en 1942, raconte la première rencontre entre des machines d'origine humaine, en provenance de la colonie spatiale de Ganymède, et des extraterrestres résidants sur la planète Jupiter :

« *"Of what your body composed?" demanded the Jovian. [...] "We are mostly iridium. For the rest, copper, tin, a little beryllium, and a scattering of other substances"*.<sup>488</sup> »

Au mépris de l'inexactitude historique concernant la parenté des entités mécaniques de la science-fiction, Isaac Asimov a malgré tout largement contribué au développement et à la popularisation de cette figure phare du genre. C'est notamment à lui que nous devons les « Trois lois de la robotique », aujourd'hui entrées dans le folklore des histoires de robots et réutilisée

---

<sup>484</sup> R.U.R. est l'acronyme de *Rossum's Universal Robots*, le nom que porte l'usine de fabrication de robots dans le récit de Karel Čapek.

<sup>485</sup> Collectif, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, *Op.cit.*, p.38.

<sup>486</sup> Karel Čapek, *R.U.R.*, trad. David Wylie, Maryland, éd. Wildside Press, 2015, p.16.

*Traduction personnelle* : *Et nous sommes ici dans la salle d'assemblage où toutes ces choses sont associées ensemble, c'est comme fabriquer une voiture, vraiment.*

<sup>487</sup> Conscient qu'il doit beaucoup à Karel Capek, Isaac Asimov cite malgré tout cette anecdote dans l'introduction de son ouvrage *The complete robot* : « For many years, decades even, I went about freely admitting that I was "the father of the modern robot story" ».

Dans : Isaac Asimov, *The complete robot*, Londres, éd. HarperCollins Publisher, 1982, p.10.

*Traduction personnelle* : *Pendant des années, des décennies même, j'admettais volontiers que j'étais le « père des histoires de robots modernes ».*

<sup>488</sup> Isaac Asimov, « Victory unintentional », dans : Isaac Asimov, *The complete robot*, *Op.cit.*, p.108.

*Traduction personnelle* : « De quoi votre corps est-il composé ? », demanda le Jovian. « Majoritairement de l'iridium. Pour le reste, du cuivre, de l'étain, un peu de béryllium et un ensemble d'autres substances ».



dans de nombreux films et romans contemporains, comme par exemple dans *I, Robot*, réalisé par Alex Proyas et sorti sur grands écrans en 2004. Ces « Trois lois de la robotique », qui possèdent une importance considérable dans l'œuvre d'Asimov, se retrouvent ainsi dans un grand nombre de ses récits, comme dans « Mirror images » par exemple, et sont dictées de la manière qui suit :

- « 1. *A robot may not injure a human being, or, through inaction, allow a human being to come to harm.*
2. *A robot must obey the orders given it by human beings except where such orders would conflict with the First Law*
3. *A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Law.*<sup>489</sup> »

A l'aide de ces lois imposées aux robots, l'humanité conserve une certaine forme de contrôle à l'égard des créations métalliques dont elle se veut maîtresse, leur ordonnant certaines interactions et leur en refusant formellement d'autres. Le pouvoir des êtres robotiques, qui dépasse celui des êtres humains, est ainsi bridé, illustrant dans un même temps la dichotomie entre utopie et dystopie qui émane naturellement de ces derniers.

Tout comme l'apparition de la figure robotique dans la littérature n'a pas attendu l'invention du terme exact de « robot » par Karel Čapek, sa transposition au cinéma ne s'est pas non plus attardée sur cette formalité de langage. Dès 1900, en effet, le réalisateur français Georges Méliès mettait déjà en scène une femme automatisée dans son court métrage *Coppelia : la poupée animée*, aujourd'hui disparu. D'une durée de deux minutes, cette brève histoire dépeignait la romance entre un homme et une femme, mise à mal lorsque celui-ci découvrait que l'élue de son cœur était en réalité un automate. Un quart de siècle plus tard, en 1927, apparaît sur les écrans allemands le personnage de Maria, héroïne robotique du film *Metropolis* réalisé par le cinéaste autrichien Fritz Lang. Long métrage à la postérité remarquable, autant visuellement que scénaristiquement, son principal legs réside dans l'esthétique de la femme-machine créée, dans la narration, par l'inventeur Rotwang. Bien que Maria et son héritage dans le genre de la science-fiction fassent ultérieurement l'objet d'une

---

<sup>489</sup> Isaac Asimov, « Mirror images », dans : Isaac Asimov, *The complete robot, Op.cit.*, p.211.

Traduction personnelle : 1. *Un robot ne peut blesser un être humain, ni, en restant passif, ne permettre qu'un être humain soit exposé au danger.*

2. *Un robot doit obéir aux ordres donnés par un être humain, sauf si de tels ordres entrent en conflit avec la Première loi.*

3. *Un robot doit protéger son existence propre tant que cette protection n'entre pas en conflit avec la Première ou la Deuxième loi.*

étude à part au sein de cette recherche, il était toutefois capital de la citer ici tant son impact dans l'Histoire moderne des robots de fiction est important. A partir des années 50, les robots commencent à proliférer au cinéma. Deux exemples hollywoodiens marquent tout particulièrement les esprits des spectateurs de l'époque : Gort, le garde du corps androïde de l'extraterrestre Klaatu, dans *The Day the Earth Stood Still*<sup>490</sup>, réalisé en 1951 par Robert Wise, suivi cinq ans plus tard de Robby le Robot dans le film *Forbidden Planet*, réalisé par Fred McLeod Wilcox. Dans ces quatre exemples cinématographiques, qui s'étendent sur plus d'un demi-siècle et dont la liste n'est en rien exhaustive, il convient de noter que la caractéristique métallique des êtres-machines se pérennise. Qu'il s'agisse de créations humaines plus ou moins technologiques comme de réalisations provenant d'autres planètes et dont les origines demeurent souvent mystérieuses, les robots sont toujours faits de métaux. Leurs enveloppes extérieures brillent, leurs mouvements sont bruyants et leurs carapaces, aux teintes souvent ferreuses, sont dans l'ensemble présentées comme plus résistantes et plus durables que la peau des êtres de chair et de sang avec lesquels ils interagissent. Le matériau dont est fait Gort dans *The Day the Earth Stood Still* est par exemple décrit par un expert métallurgiste américain à son supérieur hiérarchique comme étant « *the toughest material I ever saw, General. For hardness and strength, it's out of this world*<sup>491</sup> ». Grâce à son matériau de base, dont il profite de toutes les propriétés matérielles et naturelles, l'automate de métal surpasse l'Homme en tous points. Les policiers-robots du film *THX 1138*, réalisé par George Lucas en 1971, aux faces chromées, aux voix mécanisées et exemptes des « Trois lois de la robotique » d'Asimov, illustrent à la perfection ce sentiment de supériorité universelle de la machine sur l'Homme : tout comme la créature de Frankenstein entre en conflit contre son créateur dans le récit de Mary Shelley, l'imaginaire du robot est lui aussi souvent constitué d'histoires de rébellions, d'antagonisme et de belligérance à l'égard de l'humanité. Fondamentalement dystopique, cette constatation, qui adopte des allures cauchemardesques sous la plume de nombreux auteurs de science-fiction, témoigne de l'angoisse que les êtres robotiques projettent dans l'esprit de leurs créateurs et de ceux qui y sont confrontés.

---

<sup>490</sup> Dans cette recherche, toutes les références au film *The Day the Earth Stood Still* seront tirées du film de 1951 par Robert Wise. Il ne sera jamais question de son adaptation éponyme, datée de 2008 et réalisée par David Scarpa.

<sup>491</sup> Robert Wise, *The Day the Earth Stood Still*, Etats-Unis, prod. 20th Century Fox, 1951, 17min28.

Traduction personnelle : (C'est) le matériau le plus dur que je n'ai jamais vu, général. Sa dureté et sa résistance ne peuvent que provenir d'un autre monde.

c) *L'ambivalence d'une rêverie artistique, entre attraction et répulsion*

En moins d'un demi-siècle, l'entité robotique est élevée au rang de figure incontournable de la science-fiction et trouve une place durable dans l'imaginaire collectif. « La machine. Golem de fer, esclave de métal ou démiurge d'acier, peu importe. Les robots sont là<sup>492</sup> », écrivent à ce sujet les animateurs et vulgarisateurs scientifiques Igor et Grichka Bogdanoff. Malgré cette implantation durable et profonde dans la culture moderne, une dissonance subsiste quant au rapport qu'entretient l'être de métal automatisé avec l'humain. Comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises, ces deux groupes sont fréquemment dépeints comme étant fondamentalement en désaccord, voire en guerre l'un contre l'autre dans certains cas extrêmes. La croisade de l'Homme face à la machine constitue par exemple le cœur du scénario de la trilogie *Matrix*, réalisée par les frères Wachowski entre 1999 et 2003. Dans cette série de films futuristes, le dernier bastion de l'humanité tente de survivre face aux assauts répétés des machines, qui leur imposent une domination complète et qui les forcent à vivre cachés depuis plusieurs décennies<sup>493</sup>. Pour pallier ce genre de situation conflictuelle, certains auteurs comme Isaac Asimov, qui a imposé les « Trois lois de la robotique » aux créations mécaniques dont il narre les aventures, cherchent à réguler et à légiférer les rapports entre ces deux communautés. C'est aussi le cas des *replicants*<sup>494</sup> de *Blade Runner*, un film réalisé par Ridley Scott en 1982 dans lequel les clones robotiques sont supposés servir et obéir aux Humains. Les machines contrevenantes s'exposent d'ailleurs à la mise au rebut forcée, comme l'explique dans le script l'agent Rick Deckard, incarné par Harrison Ford, chargé de ce contrôle : « *Replicants are like any other machine. They can be a benefit or a hazard. If it's a benefit, it's not my problem*<sup>495</sup> ». A l'inverse, d'autres fictions prennent le parti d'imaginer un futur où la paix règne et au sein duquel ces tensions sont soit apaisées, soit inexistantes. C'est par exemple le cas des robots de la trilogie originale *Star Wars*, appelés « droïdes » dans cet univers imaginé par George Lucas et présenté pour la première fois au cinéma en 1977. Dans cette fresque galactique, où de nombreuses races intelligentes se côtoient quotidiennement, les droïdes accompagnent les êtres vivants, les guident, les secondent, entre autres interactions. Ils

---

<sup>492</sup> Igor et Grichka Bogdanoff, dans : Collectif, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, *Op.cit.*, p.33.

<sup>493</sup> L'origine de ces hostilités est développée dans le court-métrage *La Seconde Renaissance*, écrit par les frères Wachowski et réalisé par Mahiro Maeda en 2003 pour la série de films animés *Animatrix*.

<sup>494</sup> Les *replicants* de *Blade Runner*, dont l'orthographe d'origine a ici été volontairement conservée, sont semblables aux robots de *R.U.R.* en cela qu'ils ne sont pas faits de métal mais qu'ils obéissent malgré tout à des règles de confection industrielle.

<sup>495</sup> Ridley Scott, *Blade Runner : Final cut*, Etats-Unis, prod. Warner Bros – The Ladd Company, 2007, 16min50. Traduction personnelle : *Les replicants sont comme les autres machines. Ils peuvent être bénéfiques ou nocifs. S'ils sont bénéfiques, ce problème ne me concerne pas.*

sont, à bien des égards, considérés comme leurs égaux. L'appréciation de ces différentes visions du rapport entre l'humain et l'être mécanisé permet d'en souligner l'importante dualité : la figure du robot oscille immuablement entre une attraction puissante, qui pousse les auteurs et les réalisateurs de science-fiction à vouloir les mettre en scène dans leurs récits, et une répulsion intime, liée à la peur de l'assujettissement qu'ils représentent. « Leur stock d'imagination et d'inquiétude nous est légué depuis des temps reculés. Leur fascination aussi<sup>496</sup> », écrit à ce propos l'historienne de l'art Laurence Bertrand Dorléac dans son article « Pourquoi avoir peur des robots ? », présenté en ouverture de catalogue de l'exposition *Artistes et robots*. C'est d'ailleurs en menaçant la Terre de destruction que Klaatu, l'extraterrestre du film de de Robert Wise, clôturé son discours final à l'égard de l'humanité :

*« For our policemen, we created a race of robots. Their function is to patrol the planets in spaceships like this one and preserve the peace. In matters of aggression, we have given them absolute power over us.<sup>497</sup> »*

Dans le monde des arts plastiques, la coexistence de ces deux songeries nourrit la création moderne et contemporaine depuis des décennies. Elle sert de moteur aux artistes, qui y trouvent un foyer d'inspirations et de références pour leurs œuvres. De par son omniprésence dans les récits du XXe siècle, le robot constitue une source inépuisable de formes et d'idées. Evoquée dans les « Repères » historiques et fictionnels présentés par Serge Tribouillois au début du catalogue *Robots Sculptures : les machines sentimentales*, la retranscription plastique de cette mixité de rêveries est décrite ainsi :

*« Les reflets des sentiments intenses et contradictoires qui traversent les sculpteurs : peur/adoration, rejet/fascination... lorsqu'ils abordent le thème des rapports Homme-Machine.<sup>498</sup> »*

La complexité des émotions éprouvées à l'égard des figures robotiques se retrouve par exemple dans les sculptures métalliques de Hans Rudolf Giger. D'origine suisse, cet artiste aux pratiques multiples est principalement connu du grand public pour sa participation aux décors et aux personnages du film *Alien*, réalisé par Ridley Scott et sorti en 1979. C'est notamment lui qui est à l'origine de la forme et de la silhouette de la créature extra-terrestre qui traque l'équipage du vaisseau spatial dans lequel se déroule l'intrigue. Avec sa sculpture *Biomécanoïde* (voir

---

<sup>496</sup> « Pourquoi avoir peur des robots ? », Laurence Bertrand Dorléac, dans : *Artistes et robots*, *Op.cit.*, p.21.

<sup>497</sup> Robert Wise, *The Day the Earth Stood Still*, *Op.cit.*, 88min58.

*Traduction personnelle : Pour nos forces de l'ordre, nous avons créé une race de robots. Leur fonction est de patrouiller entre les planètes à bord de vaisseaux comme celui-ci et de maintenir la paix. En cas d'agression, nous leur avons donné le pouvoir absolu.*

<sup>498</sup> Serge Tribouillois, « Repères », dans : Collectif, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, *Op.cit.*, p.10.

illustration page suivante), dont la version étudiée ici a été produite en 2002, H.R. Giger reprend l'esthétique visuelle d'*Alien* et l'insuffle dans le corps d'une créature aux traits féminins. Réalisé à l'échelle 1, ce buste en aluminium de près d'un mètre de haut s'arrête au niveau du bassin et ne comporte pas de bras. Comme l'indique son titre, l'œuvre *Biomécanoïde* représente un être hybride dans lequel des fragments mécaniques se mêlent à des parcelles de peau métallique, notamment au niveau du ventre, qui donnent la sensation d'être d'origine humaine. Malgré cette fusion apparente entre la chair et le métal, la partie robotique prend largement le dessus sur la partie haute du buste et oriente finalement l'appréciation de la figure vers la vision d'une femme-machine telle que peut l'être Maria dans *Metropolis*. Avec cette sculpture, la rencontre entre le rejet et la fascination à l'égard du robot, telle qu'explicitée par Serges Tribouillois, est perceptible et efficiente. Grâce à l'usage d'un aluminium poli qui ne comporte aucune trace résiduelle, le corps de la femme sculptée par H.R. Giger se pare d'un vêtement lumineux et uniforme qui attire le regard. Le métal déploie ici toutes les caractéristiques de reflet et de brillance qui font de lui un matériau visuellement unique pour finalement les mettre au service de la *Biomécanoïde* et de son potentiel d'attraction. L'onirisme de l'armure rayonnante de la femme guerrière est ici convoqué, avec par exemple une évocation de la valkyrie Brünhilde et de « l'acier étincelant de la cuirasse<sup>499</sup> » qu'elle revêt dans le troisième acte de l'opéra de Wagner. Malgré cela, la forme générale de la sculpture rappelle les imaginaires d'un être robotique potentiellement néfaste. Le visage de la *Biomécanoïde*, parcouru de sillons et traversé par des arrêtes marquées qui vont jusqu'à la priver de regard, ainsi que les mamelons pointus, et donc agressifs, que celle-ci arbore, attise cette méfiance. L'anatomie déformée de la femme-machine, qui possède pourtant tous les atours pour incarner une version robotisée et futuriste de la très classique Vénus de Milo, avilit sa silhouette et fait resurgir chez le regardeur la peur et le rejet de l'automate anthropomorphe.

L'attirance mêlée d'aversion qu'éprouve le spectateur face au robot de Hans Rudolf Giger n'est pas le simple fait de l'utilisation d'une figure féminine. En effet, cette mixité de sentiments peut aussi très bien être ressentie à la suite d'une confrontation avec une figure plus masculine, voire absolument asexuée.

---

<sup>499</sup> Richard Wagner, *Siegfried*, *Op.cit.*, p.273.

Illustration non disponible

**Hans Rudolf Giger**, *Biomécanoïde*, 2002  
Aluminium, 180 cm. de hauteur (avec le socle)

Le robot n'ayant, de par son essence métallique et manufacturée, pas de sexe réel, mais uniquement la représentation de certains attributs corporels, l'attraction ou le rejet ne peuvent pas être seulement imputés à cette donnée anatomique. L'exemple de la sculpture *Kode 51* (voir illustration page suivante), produite par le plasticien toulousain Jimmy Ruiz en 2009, vient soutenir cette théorie. Artiste majeure de la scène gothique et underground de sa région<sup>500</sup>, il m'explique, lors d'un échange, ses premiers pas dans le monde de l'art :

*« Au début, j'ai acheté un poste à souder pour essayer. J'ai acheté [...] un casque, de vieux outils de grange récupérés auprès de paysans, avec des formes de malade, et je me suis lancé dans la sculpture en métal. [...] J'essaye, je tronçonne, je martèle, je meule, je soude... J'essaye. Je fais mes premières œuvres avec de la récupération. »<sup>501</sup>*

Malgré ce parcours non-académique, il réalise des productions à la forme et à l'esthétique remarquables qui s'intègrent parfaitement dans la recherche actuelle. Sculpté à partir de morceaux d'acier brut déjà usagés, le buste de *Kode 51* est, au même titre que celui de *Biomécanoïde*, réalisé à l'échelle humaine. A l'inverse de la production de Giger, cependant, *Kode 51* est fondamentalement versé dans l'imaginaire de la robotique dystopique et terrifiante. En effet, cette sculpture, qui reprend les codes du squelette et de l'anatomie humaine interne, est une référence directe aux « Ecorchés de Fragonard<sup>502</sup> », un ensemble de pièces anatomiques disséquées, mises en scène et rendues pérennes par le chirurgien Honoré Fragonard, au milieu du XVIIIe siècle, à l'aide d'un procédé scientifique qui lui est propre. Les différents morceaux métalliques jouent ainsi le rôle de crâne, de cage thoracique, de veines ou encore de nerfs décharnés et exposés à vif, appuyant de ce fait la vision d'un être sinistre et inquiétant. Malgré le rapprochement intuitif entre entité métallique et robot, fruit de l'onirisme qui gravite autour de ces derniers ainsi que des multiples caractéristiques matérielles de l'acier qui sont exploitées dans cette œuvre, Jimmy Ruiz ne propose volontairement aucune lecture sémantique de sa création. « Je ne fais pas ça pour dire quelque chose. C'est aux gens de raconter des histoires<sup>503</sup> », précise-t-il lors de notre discussion.

---

<sup>500</sup> Traiter de cet artiste dans ma recherche est un choix personnel important. En effet, c'est à la suite de la découverte de ses œuvres sculpturales, lors d'une exposition qu'il réalisa en 2006 au centre-ville de Toulouse, que le désir de travailler le métal, et donc de l'étudier aujourd'hui, m'est venu.

<sup>501</sup> Extrait d'un échange direct avec Jimmy Ruiz, daté du 21/02/18.

<sup>502</sup> Ces pièces anatomiques sont aujourd'hui exposées au Musée Fragonard, au sein de l'Ecole Nationale Vétérinaire d'Alfort, à proximité de Paris.

Disponible sur : <https://www.vet-alfort.fr/domaine-d-alfort/musee-fragonard/les-collections/les-ecorches-de-fragonard> (dernière consultation le 26/02/18).

<sup>503</sup> Extrait d'un échange direct avec Jimmy Ruiz, *Op.cit.*

Illustration non disponible

**Jimmy Ruiz**, *Kode 51*, 2009  
Acier, 80cm. de hauteur environ



Au sein de cette étude, l'assimilation de *Kode 51* à une figure automatisée se fait principalement par le biais des pièces mécaniques employées sur les côtés et l'arrière de sa tête, qui évoquent d'emblée la forme d'un engrenage, d'une roue métallisée et, par extension, de la machine dans sa plus large acception. A mi-chemin entre l'humain et le mécanique, ni tout à fait organique ni vraiment robotique, la sculpture de Jimmy Ruiz est ainsi à percevoir comme un être hybride qui n'a de place dans aucun de ces deux univers. La souffrance qui émane de l'expression de son visage accentue d'ailleurs la vision cauchemardesque qu'il propage : à l'image d'une représentation sculpturale classique de la souffrance sublimée, telle que vécue par le Christ sur la croix par exemple, l'œuvre du sculpteur toulousain, bien que concrètement inanimée, cristallise dans le métal toute l'angoisse que la machine vivante peut projeter dans nos imaginaires contemporains.

## 2. Matérialité robotique et représentation sculpturale.

### a) *L'union d'une matière et d'un imaginaire*

Dans l'onirisme collectif de notre époque aussi bien que dans les récits issus de contes et légendes plus anciennes, la figure du robot est intrinsèquement liée à la matière métallique. Les différents exemples qui ont déjà été employés dans cette recherche, qu'ils soient tirés de fictions comme de productions plastiques, en témoignent. Les premières machines animées de l'Histoire, tout autant que les premiers automates de la littérature et les pionniers robotiques au cinéma, étaient effectivement tous constitués de métaux. Seules quelques exceptions se retrouvent occasionnellement dans le genre de la science-fiction, comme les robots de la pièce de théâtre de Karel Čapek ou les *replicants* synthétiques de *Blade runner*, décrits dans le texte d'introduction de la version de 2007 du film de Ridley Scott de la façon suivante :

« *Early in the 21st Century, the Tyrell Corporation advanced Robot evolution into the Nexus phase – a being virtually identical to a human – known as a Replicant. The Nexus 6 Replicants were superior in strength and agility, and at least equal in intelligence, to the genetic engineers who created them.*<sup>504</sup> »

---

<sup>504</sup> « Texte d'introduction de la version *Final Cut* de *Blade Runner* », dans : Ridley Scott, *Blade Runner : Final cut*, *Op.cit.*, 2min02.

*Traduction personnelle : Au début du XXIe siècle, la Tyrell Corporation a fait progresser l'évolution des robots à la phase Nexus – des êtres quasiment identiques aux humains – connus sous le nom de replicants. Les replicants Nexus 6 étaient supérieurs aux ingénieurs génétiques qui les ont créés en force et en agilité, et au moins égaux en intelligence.*

Malgré ces spécifications, il est intéressant de constater que même dans ces quelques cas exceptionnels, pour lesquels l'absence de substance métallique est littéralement précisée, l'association du terme « robot » à celui de « métal » demeure irrémédiablement ancrée dans les rêveries collectives. En témoigne l'affiche d'une représentation New-Yorkaise de *R.U.R.* au Marionette Theatre, datée de 1939 :

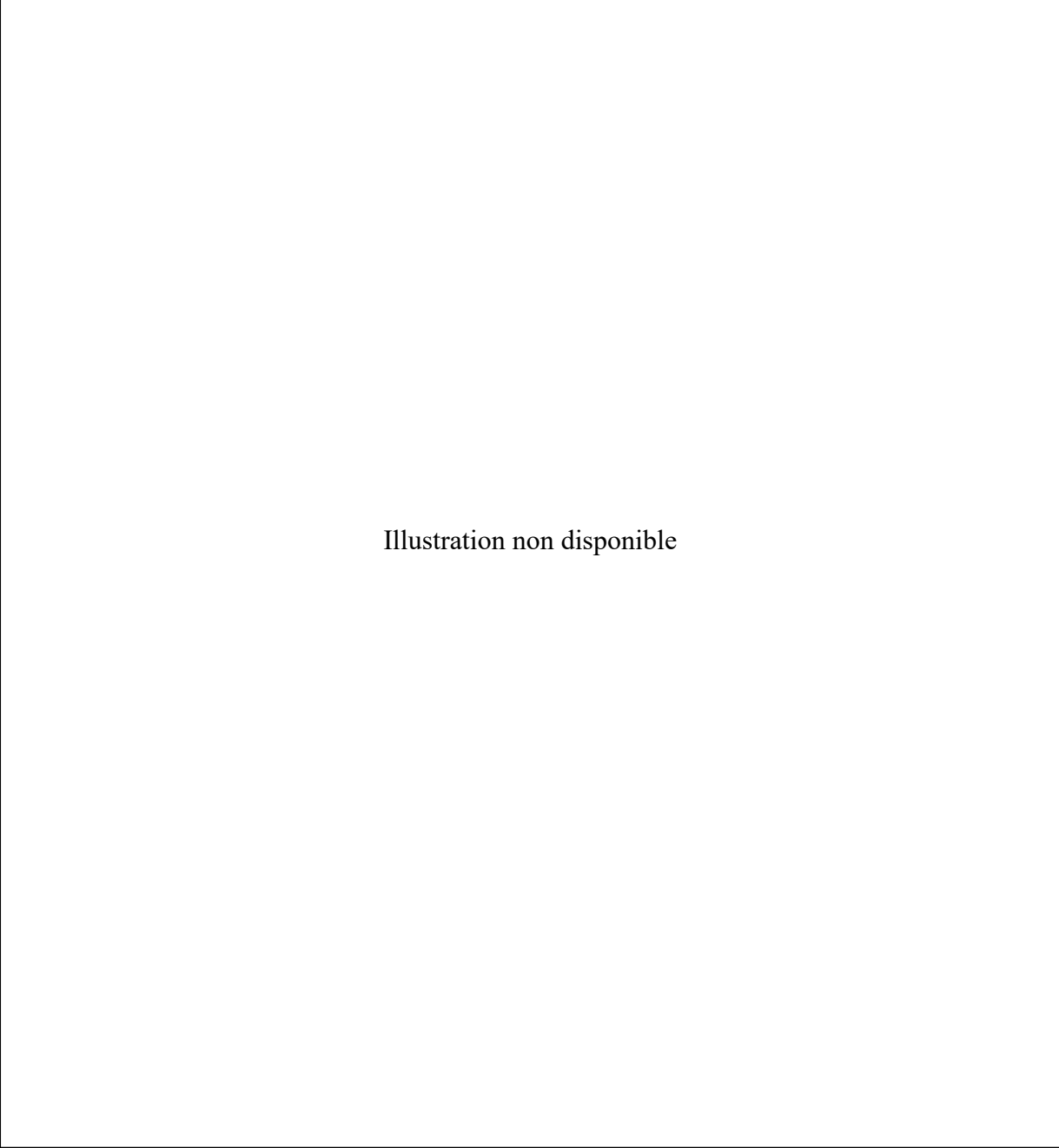


Illustration non disponible

Affiche d'une représentation de *R.U.R.*, 1939  
Marionette Theatre, New-York

Dans l'introduction de la partie « Some metallic robots », qui regroupe au sein du recueil de nouvelles *The complete robot* l'ensemble des histoires qui se rapportent aux robots métalliques, Isaac Asimov explique que « *the traditional science-fiction robot is metallic. Why not? Most machines are built out of metal, and, as a matter of fact, real-life industrial robots are metal, too*<sup>505</sup> ». En revenant sur leurs origines industrielles et, naturellement, sur le fait qu'ils sont produits par la main de l'Homme, l'auteur réintègre le robot dans la tradition métallurgique qui l'avait vu naître il y a plusieurs millénaires. Bien que certains automates de science-fiction parviennent à s'extraire de cet héritage, en omettant de préciser leurs provenances ou en étant produits par d'autres machines automatisées, la majorité d'entre eux demeurent malgré tout fortement attachés à leurs racines sidérurgiques, la plupart des robots étant constitués de fer ou d'alliages ferreux. Cette accointance se retrouve par exemple dans la nouvelle « Robbie » d'Isaac Asimov, lorsque le père de Gloria, une petite fille d'une dizaine d'années qui tient le rôle principal de l'histoire, décrit Robbie, l'ancien robot de compagnie de la famille :

« *"The whole trouble with Gloria is that she thinks of Robbie as a person and not as a machine. [...] Now if we managed to convince her that Robbie was nothing more than a mess of steel and copper in the form of sheets and wires with electricity its juice of life, how long would her longings last?"*<sup>506</sup> »

Dans cet extrait, George, le père de Gloria, tente de réduire Robbie à son plus simple appareil pour rassurer sa compagne. En le restreignant à une simple accumulation de morceaux de métaux animés par un courant électrique, il essaie de faire oublier à son interlocuteur l'ensemble des rêveries d'agressivité, de conflit ou de domination qui gravitent autour du robot. En agissant ainsi, il parvient à faire resurgir les origines métallurgiques de l'automate tout en effaçant les innovations apportées par la science-fiction. L'être robotique redevient une simple construction en métal automatisée par une technologie humaine. Cette réduction du robot à une essence métallique primordiale se retrouve à la conclusion de la nouvelle, lorsque la femme de George revient sur sa décision et annonce « *"I guess he can stay with us until he rusts"*<sup>507</sup> ». A ce sujet, il est intéressant de relever que la question de la rouille revient à plusieurs reprises dans les

---

<sup>505</sup> Isaac Asimov, « Introduction: Some metallic robots », dans : Isaac Asimov, *The complete robot*, *Op.cit.*, p.75. Traduction personnelle : *Le robot traditionnel de la science-fiction est métallique. Pourquoi pas ? La plupart des machines sont construites en métal et, en réalité, les véritables robots industriels sont aussi faits de métal.*

<sup>506</sup> Isaac Asimov, « Robbie », dans : Isaac Asimov, *The complete robot*, *Op.cit.*, p.183.

Traduction personnelle : « *Le cœur du problème avec Gloria est qu'elle considère Robbie comme une personne et non pas comme une machine. Mais si nous arrivons à la convaincre que Robbie n'est rien d'autre qu'un amas d'acier et de cuivre, sous forme de plaques et de fils, avec de l'électricité pour lui donner vie, combien de temps durerait ses regrets ?* »

<sup>507</sup> *Ibid.*, p.187.

Traduction personnelle : « *Je suppose qu'il peut rester avec nous jusqu'à ce qu'il rouille.* »

dialogues fictifs entre l'humain et l'automate, du fait que cette mort programmée et inéluctable des métaux entraîne nécessairement la décomposition du robot qu'ils matérialisent. Dans le film *Forbidden Planet*, par exemple, Robby le Robot explique à John Adams, à propos de l'oxygène qui constitue l'atmosphère de sa planète, « *I rarely use it myself, sir. It promotes rust*<sup>508</sup> ». L'entité-machine, au même titre que n'importe quelle autre production issue des arts des métaux, est originaire de techniques métallurgiques spécifiques, est constituée d'un assemblage de métaux divers et, naturellement, est condamnée à disparaître sous l'effet d'un certain type de corrosion.

En considérant la caractéristique métallique du robot comme une de ses propriétés fondamentale et primitive, la compréhension que nous avons de celui-ci s'agrémente d'un grand nombre de données nouvelles. En effet, cette primauté du matériau lui permet, avant toute chose, de réemployer les multiples imaginaires des métaux usuellement destinés aux domaines métallurgiques plus classiques tels que l'artisanat, l'architecture ou la sculpture. Les rêveries des matières métalliques liées à la forge, aux quatre éléments naturels ou encore à l'industrie, parmi de nombreux autres exemples, se révèlent ainsi aisément adaptables aux êtres robotiques. Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, datée de Janvier 2012 et intitulée « La robotique : une récurrence d'Héphaïstos », le roboticien Jean-Paul Laumond revient sur l'un de ces imaginaires primordiaux :

*« C'est en préparant cette leçon que j'ai découvert que les roboticiens avaient un dieu. Il s'agit d'Héphaïstos. Dans la mythologie grecque, Héphaïstos est un artisan de talent. Ingénieur, il fabrique des armes remarquables et il est connu pour cela. Mais il fabrique aussi des chaises roulantes qui se déplacent toutes seules (en clair, des robots mobiles), des servantes en or qui l'aident à se déplacer (en clair, des robots d'assistance), [...]»<sup>509</sup>*

Dans cet aparté, Jean-Paul Laumond expose la filiation qui existe entre le dieu forgeron grec, figure tutélaire originelle du travail des métaux, et les robots. En le présentant comme la divinité des automates, en complément de son rôle pour lequel il est déjà usuellement réputé, le chercheur instaure une nouvelle concordance entre les deux domaines et permet aux êtres robotiques de prendre encore plus racine dans les traditions métallurgistes millénaires. Ce rapport, décelable dans de nombreuses œuvres plastiques, est particulièrement manifeste dans

---

<sup>508</sup> Fred McLeod Wilcox, *Forbidden Planet*, Etats-Unis, prod. MGM, 1956, 13min35.

*Traduction personnelle : Pour ma part, je ne l'utilise que très rarement, monsieur. Il favorise la rouille.*

<sup>509</sup> Extrait de la leçon inaugurale au Collège de France « La robotique : une récurrence d'Héphaïstos » prononcée par Jean-Paul Laumond le 19 Janvier 2012. Enregistrement audio disponible sur : <http://www.franceculture.fr/emissions/college-de-france-40-lecons-inaugurales/jean-paul-laumond-la-robotique-une-recidive> (dernière consultation le 01/09/16).

la sculpture *Hephaestus* (voir illustration page suivante) de Matthew Monahan. Datée de 2013, cette création en bronze et en acier de trois mètres et demi de haut se présente comme un portrait d'Héphaïstos, dont elle emprunte le nom anglicisé pour sa propre dénomination. Posé sur une armature hexagonale rudimentaire réalisée en tiges métalliques, le haut du corps du dieu grec, composé naturellement d'un torse, d'une tête et de deux bras, est recouvert d'un simulacre de vêtement lui aussi sculpté dans de fines plaques d'acier percées de motifs floraux. Malgré cet accoutrement, l'anatomie interne d'*Hephaestus* demeure visible, notamment au niveau de sa cage thoracique, et cette transparence en dévoile la structure profonde : les barres du socle ne se limitent pas au rôle de support mais se ramifient dans l'intégralité de son organisme métallique. Du fait de cette architecture intérieure volontairement laissée en évidence, l'œuvre de Matthew Monahan s'apparente ainsi à la représentation d'un automate forgé à l'effigie d'Héphaïstos. En réalisant une sculpture du dieu des robots dont l'apparence semble mécanisée, le plasticien d'origine californienne s'amuse avec les imaginaires primitifs des métallurgistes merveilleux, dont il semble posséder de solides connaissances. Ce détournement, qui pourrait s'apparenter au premier abord à un geste sacrilège, est en réalité à prendre comme un acte de déférence de la part de Matthew Monahan à l'égard des contes et légendes qui mettent en scène la figure du forgeron, comme si celui-ci souhaitait afficher ouvertement son vif intérêt pour les sources mythologiques des rêveries qu'il exploite. Dans les mythes antiques, le dieu de la forge n'est pas seulement à l'origine de machines animées. Il est aussi le père de Pandore, qu'il modèle à partir de glaise et à qui Athéna insuffle la vie. Lors de sa leçon inaugurale, Jean-Paul Laumond expliquait à ce propos : « Héphaïstos recommence donc avec de nouvelles Pandore. Elles ne sont plus d'argile mais mécatroniques<sup>510</sup> ». Ainsi, c'est à partir de cette relation tripartite entre la divinité, l'humain et l'être robotique que l'hommage du plasticien prend ses marques : en parallèle du récit de Pandore, qui narre l'histoire d'une femme créée par le dieu des robots, *Hephaestus* représente un robot créé par un humain à l'image du dieu. En renversant la logique mythologique, Matthew Monahan prend la place du marteleur démiurge et n'aurait plus qu'à attendre l'intervention d'Athéna ou de Gepetto<sup>511</sup> pour donner vie à son titan, pour l'instant inanimé, de bronze et d'acier.

---

<sup>510</sup> Extrait de la leçon inaugurale au Collège de France « La robotique : une récidive d'Héphaïstos » prononcée par Jean-Paul Laumond, *Op.cit.*

<sup>511</sup> Cette réflexion fait suite à la remarque de Jean-Paul Laumond, qui explique que « Héphaïstos [...] n'est ni Athéna ni Gepetto : il ne donnera jamais une quelconque humanité à l'argile ou au bois ». Dans : *Ibid.*

Illustration non disponible

**Matthew Monahan**, *Hephaestus*, 2013  
Bronze patiné, acier, acier inoxydable, 366 x 210 x 290 cm.

En complément des songeries mythiques, l'automate de métal jouit aussi des différents onirismes techniques et historiques qui siègent dans le creuset des imaginaires des matières métalliques. L'étude des qualités physiques du matériau, comme sa brillance ou sa résistance, illustre déjà cette possibilité dans l'examen de la sculpture *Biomécanoïde* de Hans Rudolf Giger. Elle est aussi ostensible dans l'œuvre *Torso in metal* (voir illustration page suivante), produite par Jacob Epstein entre 1913 et 1914. D'une taille modeste, ce torse en bronze est issu d'une production plus imposante, intitulée *The rock drill*, que l'artiste a finalement choisi de scinder en deux pour n'en garder que la partie anthropomorphe. Au premier abord, ce buste semble représenter celui d'un guerrier en armure, la tête recouverte d'un casque et le corps protégé par un imposant plastron. Cependant, une observation plus détaillée de l'œuvre fait progressivement disparaître l'idée de la présence d'un être humain sous les plaques de bronze au profit de celle d'un automate intégralement métallisé. L'absence de mains à l'extrémité des bras, le cou bien trop allongé et le ventre déformé par une substance indéterminée sont autant d'arguments qui accréditent cette seconde lecture. Selon Jacob Epstein, pour qui le *Torso in metal* appartient bien à une création d'inspiration robotique, sa sculpture représente « *a machine-like robot, visored, menacing (...). Here is the armed, sinister figure of today and tomorrow. No humanity, only the terrible Frankenstein's monster we have made ourselves into*<sup>512</sup> ». La réalisation métallique proposée par le sculpteur américain est donc à comprendre comme une œuvre fondamentalement pessimiste qui offre au spectateur une représentation de ce qui, si l'on s'en tient aux mots du plasticien, pourrait mener le monde à sa perte. La réflexion de Jacob Epstein à l'égard des robots se veut ainsi particulièrement alarmiste, comme si ces derniers représentaient un avenir néfaste pour l'humanité. Bien que son discours soit très certainement porté par la crainte de l'arrivée imminente de la Première Guerre Mondiale et des nouvelles technologies militaires qui l'accompagnent, il ne constitue pas un cas isolé puisqu'il s'inscrit dans la lignée des penseurs qui voient en l'arrivée massive des machines animées une menace certaine pour la civilisation. Au commencement de son article « Repères », Serge Tribouillois se demandait justement « comment les artistes réagissent-ils à cette nouvelle provocation de la matière qui, aujourd'hui, est en passe de devenir "intelligente" ?<sup>513</sup> ». Avec *Torso in metal*, Jacob Epstein lui offre un élément concret de réponse.

---

<sup>512</sup> Jacob Epstein, à propos de *Torso in metal*, disponible sur : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/epstein-torso-in-metal-from-the-rock-drill-t00340> (dernière consultation le 20/10/17).

*Traduction personnelle : Un robot semblable à une machine, menaçant sous sa visière [...]. Il est la figure armée et sinistre d'aujourd'hui et de demain. Aucune humanité, seulement la terrifiante créature de Frankenstein que nous sommes devenus.*

<sup>513</sup> Serge Tribouillois, « Repères », dans : Collectif, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, Op.cit., p.10.

Illustration non disponible

**Jacob Epstein**, *Torso in metal*, 1913-1914  
Bronze, 70,5 x 58,4 x 44,5 cm.



En dépit de ce parti pris sémantique bien prononcé, le sculpteur participe malgré tout à l'inclusion de la figure du robot dans l'Histoire de la métallurgie. Plusieurs éléments de l'œuvre contribuent en effet à ce rapprochement. Le choix du bronze, tout d'abord, lui permet de perpétuer les rites des artistes métallurgistes de l'Antiquité. Cet hommage est d'ailleurs accentué par le travail du buste, exercice sculptural classique par excellence, ainsi que par l'installation de la réalisation finale sur un socle. Enfin, le traitement du métal est lui aussi fortement marqué par une filiation métallurgique indéniable : le moulage ne comporte aucune trace résiduelle, le bronze est patiné à la perfection et les formes sont elles aussi exécutées avec un savoir-faire remarquable. Concernant ces formes anguleuses qui habillent le corps de cette représentation d'automate, il est d'ailleurs intéressant de constater qu'elles rappellent un imaginaire ancestral du travail des métaux bien déterminé : celui de l'armure, de la chair recouverte de métal pour la protection ou la parade. Cette rêverie renvoie à la vision des « Achéens vêtus de bronze<sup>514</sup> » de l'*Illiade*, prêts à lancer l'assaut sur la cité de Troie, mais aussi à celle des guerriers qui sortent de terre en Colchide durant la quête de la Toison d'or menée par Jason, fils d'Eson, roi d'Iolcos. Déjà armés et belliqueux à l'égard des héros grecs qu'ils rencontrent, ces soldats sont notamment présentés par Jean-Pierre Vernant :

« Les Gegéneis, jaillissant de la terre, se présentent, non comme de petits enfants qui viennent de naître et auront à grandir, mais comme des adultes, déjà tout formés, tout armés, prêts au combat [...].<sup>515</sup> »

Malgré son aversion profonde pour la robotique, l'enracinement de Jacob Epstein et de son œuvre *Torso in metal* dans l'Histoire de la métallurgie et dans celle de la sculpture en métal à travers les âges ne symbolise pas tant, au final, un avertissement de l'artiste à l'encontre des robots qu'une invitation à destination de ces derniers à s'inscrire durablement dans cette historicité et ses traditions millénaires.

#### b) *Le robot de métal, une entité intermatérielle*

L'appréciation des métaux qui composent un être robotique, en tant que donnée principale de celui-ci, permet aux analyses qui traitent de ce sujet de s'ouvrir à de nombreux angles d'approches inédits. Ils peuvent être d'ordre fictionnels, historiques ou techniques, mais peuvent aussi, de par cette mise en exergue de la matière, être rattachés à une étude

---

<sup>514</sup> Homère, *Illiade*, *Op.cit.*, p.136.

<sup>515</sup> Jean-Pierre Vernant, « Le mythe hésiodique des races. Essai d'analyse structurale », 1960, *Revue de l'histoire des religions*, Tome 157 n°1, pp. 21-54, p.48.

intermatérielle. Le métal automatisé, au même titre que celui qui façonne les sculptures ou les créations artisanales, semble effectivement pouvoir être appréhendé en tant que lié au creuset des imaginaires métalliques, en tant qu'élément sensible ainsi qu'en tant que support inscriptif. Ses caractéristiques indiquent qu'il pourrait aussi être à l'origine d'un milieu intermatériel ou qu'il pourrait tout du moins participer au développement d'un milieu déjà institué, comme n'importe quelle production métallique précédemment évoquée au sein de cette recherche. Afin de mettre en image ces différentes potentialités et de valider les hypothèses qu'elles soulèvent, il convient à présent de les appliquer à l'analyse d'une œuvre artistique. Pour ce faire, la sculpture *Large standing Figure* (voir illustration page suivante) de Thomas Houseago, réalisée en 2010 et exposée l'année suivante lors du festival d'art *Le Printemps de Septembre* à Toulouse, offre de nombreux atouts intéressants. D'une hauteur de près de cinq mètres, pour une largeur qui se rapproche de deux mètres, ce colosse de bronze réemploie un certain nombre de codes généralement appliqués aux entités robotiques. Ses dimensions, premièrement, surpassent largement celles de l'humain et placent ce dernier dans une position d'infériorité. En cela, *Large standing Figure* s'inscrit dans la tradition des œuvres qui s'attachent à représenter des robots titanesques, produits à l'image de Talos, gardien de l'île de Crète ou, dans une référence plus actuelle, du géant de fer du dessin-animé *Le Roi et l'Oiseau*, réalisé par le poète Paul Grimault en 1980, qui reprend d'ailleurs certains traits comportementaux de son homologue mythologique. La structure composite de *Large standing Figure*, au sein de laquelle les différents membres semblent pouvoir se dissocier les uns des autres sans en affecter l'agencement général, accentue également l'association de l'œuvre à une possible création machinée. Dans une interview donnée à l'auteur et critique d'art Michael Stanley, Thomas Houseago revenait sur les racines des imaginaires qui peuplent ses créations. Les références qu'il exploite, largement ancrées dans l'onirisme de la science-fiction et de la culture populaire américaine de la seconde moitié du XXe siècle, coïncident par ailleurs avec certaines citées antérieurement dans cette recherche :

« C'est d'abord dans les bandes dessinées, les dessins animés et les films que j'ai vu des représentations de personnages. Elles me plaisent et me fascinent énormément. Toutes sortes de choses vues au cours de mon enfance se sont liées dans mon souvenir : un livre, sur le Moyen-Âge qui appartenait à mon père, une incroyable peinture de Spiderman que ma mère avait exécutée sur le mur de ma chambre, [...] *Star Wars*, *Battlestar Galactica* et *Jason et les Argonautes*, tout s'est mélangé dans ma tête et continue de traverser mon travail actuel.  
516 »

---

<sup>516</sup> Thomas Houseago, « Entretien avec Michael Stanley », dans : *Dossier de documentation / médiation pour le Printemps de Septembre*, Toulouse, 2011, p.301

Illustration non disponible

**Thomas Houseago**, *Large standing Figure*, 2010  
Bronze, 469.6 x 170.2 x 167.6 cm.

Pour réaliser ses œuvres, le sculpteur d'origine anglo-saxonne manipule des fictions aux origines variées pouvant provenir à la fois de mythes antiques mais aussi de récits résolument plus modernes, comme ceux issus de *comics* par exemple. Grâce à cette grande diversité de sources référentielles, Thomas Houseago expose ses connaissances en matière de songeries robotiques et signale dans un même temps qu'il en connaît à la fois certaines origines, avec l'épopée des Argonautes, mais aussi les différentes ramifications contemporaines. En ne considérant que cette première étape de l'examen de la sculpture, il est d'ores et déjà possible de valider le premier postulat concernant l'intermatérialité : le robot est effectivement lié au même creuset des rêveries métalliques que l'ensemble des autres productions métallurgiques auxquelles les axiomes intermatérialistes ont été appliqués auparavant. Cependant, *Large standing Figure* n'est pas uniquement une ode à l'Histoire ancestrale des robots. Elle constitue aussi un hommage aux coutumes métallurgiques et aux techniques sculpturales traditionnelles. En effet, le traitement appliqué au métal dans cette œuvre suit le même processus créatif que celui employé par des artistes plus classiques tels qu'Auguste Rodin : la fonte du bronze à la cire perdue<sup>517</sup>. Afin d'amorcer la production de sa sculpture, Thomas Houseago en a tout d'abord réalisé les différents fragments à partir de petits blocs d'argile, qu'il a modelés manuellement afin de leur donner la forme désirée. A ce sujet, il est intéressant de noter que l'artiste a volontairement laissé des traces du passage de sa main à certains endroits de l'œuvre, notamment sur les pieds de son géant, afin d'attester de sa réalisation fondamentalement non-industrialisée<sup>518</sup>, allant d'ailleurs de ce fait à l'encontre des modes de création de la plupart des véritables robots. Une fois façonnée, la silhouette d'argile a été moulée en négatif puis remplacée par du bronze liquide au sein de ce même moule, pour finalement obtenir, au terme de ce long procédé, la forme positive et définitive des différents membres de *Large standing Figure*. Toujours dans un souci de refus du travail machiné, certains résidus de l'assemblage final sont d'ailleurs encore visibles dans la sculpture, aujourd'hui exposée à proximité du Jardin des plantes de Toulouse, comme par exemple les cales de bois qui soutiennent le buste du colosse de bronze. En choisissant la fonte du bronze à la cire perdue, Thomas Houseago revendique son appartenance à la généalogie des métallurgistes antiques et permet synchroniquement à sa création d'être elle aussi empreinte de cette postérité. Cette analyse du processus créatif et du traitement du métal, qui exclut volontairement de considérer en détail la

---

<sup>517</sup> Pour rappel, cette technique était expliquée plus en détail p. 47.

<sup>518</sup> Cette position stricte a été revendiquée à plusieurs reprises par l'artiste lors d'une rencontre informelle en marge de l'édition 2011 du *Printemps de Septembre*. Selon lui, elle constitue l'une des principales lignes directrices de son processus créatif ainsi qu'une clef pour aborder avec justesse les thématiques dont il traite.

silhouette humanoïde de l'œuvre, permet à une seconde hypothèse intermatérielle de trouver confirmation : les métaux qui constituent les représentations sculpturales de robots peuvent être perçus et traités en tant qu'éléments sensibles.

Cependant, une hypothèse demeure : les authentiques robots peuvent-ils eux aussi être perçus comme des éléments sensibles, et, par extension, comme des entités intermatérielles ? Bien que cette partie de la recherche s'attache principalement à l'étude de représentations artistiques de figures robotiques, aux origines et aux formes diversifiées, et non pas de réels automates tels que l'industrie peut en produire ou que la science-fiction peut en inventer, il convient toutefois de s'arrêter quelques instants sur une véritable œuvre métallique animée afin de valider intégralement le postulat qui nous occupe actuellement. En effet, il ne serait pas envisageable de considérer le robot comme un possible objet intermatériel en se basant uniquement sur des reproductions sculpturales ou des visions lyriques et mythologiques de celui-ci. Spécialisé dans les machines et dans la mécanique au sens large, l'artiste italien Arcangelo Sassolino réalise de nombreuses installations cinétiques qui questionnent les propriétés physiques de la force. Adeptes des matériaux industriels, il utilise l'acier de manière récurrente dans son travail, comme par exemple avec son œuvre *B.* (voir illustration page suivante), réalisée en 2012. Au premier abord, la silhouette de *B.*, tout comme son titre d'ailleurs, n'évoque rien de spécifique. Cependant, cette forme au demeurant abstraite prend du sens dès lors que la machine est mise en mouvement<sup>519</sup>. Actionnée par un procédé mécanique et électronique, l'œuvre d'Arcangelo Sassolino représente en réalité une mâchoire à l'allure animale ayant la possibilité de se fermer avec force et vitesse. Formellement, cette œuvre évoque ainsi le crâne métallique d'un prédateur robotique, dénué d'œil ou de naseaux mais pourvu d'un maxillaire inférieur mobile et puissant. De par sa silhouette animale, elle rappelle les chiens qu'Héphaïstos avait sculptés pour le roi Alkinoos dans *L'Odyssee* d'Homère ou, dans une référence plus récente, les robots quadrupèdes présentés dans l'épisode *Metalhead* de la série télévisée *Black Mirror*. Spontanément ancrée dans la lignée mythique des êtres métalliques animés, *B.* atteste de la possibilité qu'ont les véritables robots d'être rattachés au creuset des imaginaires des métaux. Qu'en est-il cependant de sa qualité d'élément sensible ? Autrement dit, la matière qui constitue l'installation d'Arcangelo Sassolino peut-elle est examinée en soi, sans considération formelle ni étude du cinétisme de l'œuvre ?

---

<sup>519</sup> A ce sujet, voir la vidéo sur le site officiel de l'artiste : <http://www.arcangelosassolino.it/sculpture/b-2012/> (dernière consultation le 22/07/18).

Illustration non disponible

**Arcangelo Sassolino, B., 2012**  
Acier, moteur et matériel électronique (dimensions inconnues)

Grâce au traitement intégralement industriel appliqué à l'acier, aux antipodes de celui appliqué par Thomas Houseago au bronze de *Large standing Figure, B.* ne possède aucune trace résiduelle. Il n'existe, à sa surface, aucune marque de soudure ou d'assemblage quelconque. Le métal est exempt d'aspérité et son lissage parfait lui octroie un éclat et une brillance qu'aucun travail manuel ne pourrait égaler. Malgré la dangerosité que sa forme évoque, accentuée par le bruit violent qui accompagne la fermeture mécanisée de la mâchoire, d'ailleurs, l'acier attire le regard et donne envie au regardeur de venir effleurer de ses doigts la surface du métal aux reflets lumineux. En ne considérant que la matérialité de l'œuvre, l'installation d'Arcangelo Sassolino propose déjà, en essence, de nombreuses lectures, parmi lesquelles l'exploitation des propriétés naturelles du fer au profit d'une attraction visuelle incomparable ou encore, entre autres exemples, la mise en scène d'une métallurgie industrielle admirable et sans la moindre imperfection. Ainsi perçu, l'acier de *B.* atteste de sa capacité à être examiné en tant qu'élément sensible et permet finalement à la figure du robot réel, et non plus simplement sculpturalement représenté, de finalement s'inscrire dans le cadre d'une étude intermatérielle.

A la suite des analyses successives des œuvres de Thomas Houseago et d'Arcangelo Sassolino, basées sur leurs sémantiques et leurs matérialités respectives, seules les formes qu'elles adoptent restent à être étudiées dans le détail. Avec *Large standing Figure*, le plasticien s'inscrit dans un cadre qui lui est coutumier. Traditionnellement, en effet, l'imaginaire du robot moderne de la science-fiction présente une allure anthropomorphique. Visible dès les origines de l'Histoire des machines animées, cette habitude se retrouve dans la grande majorité des exemples qui ont été traités jusqu'à présent, qu'ils soient tirés de la littérature, du cinéma ou des arts plastiques. Le choix formel de l'androïde est d'ailleurs aujourd'hui largement ancré dans l'inconscient collectif, et ce jusqu'à son acception la plus large : parler de robot au XXI<sup>e</sup> siècle, c'est parler de la recherche d'une forme humaine. Les principaux traitements plastiques de ces derniers, tout comme les grandes avancées technologiques et scientifiques contemporaines de la robotique, en témoignent. En s'essayant à la reproduction d'une forme humanoïde, les artistes tentent de répondre à l'un des désirs immémoriaux de notre civilisation : modeler un être à partir d'une substance inanimée et lui donner la vie. Cette tentation se retrouve par exemple dans le récit mythique de Pandore, travaillée à partir d'argile par Héphaïstos, dans le mythe judéo-chrétien du Golem, lui aussi formé de terre, ou encore dans l'histoire classique des *Aventures de Pinocchio*, où la marionnette animée est sculptée à partir d'un morceau de bois. Dans son article « Ghost and Machines : The technological body », publié dans l'ouvrage collectif *Liquid metal : the science fiction film reader* sous la direction de Sean Redmond, Susan

J. Napier expose une autre vision, plus moderne, de la transformation d'une matière inanimée en une forme anthropomorphique aux multiples significations :

« Usually huge, with rippling metallic "muscles", [...] the mecha body clearly plays to a wish-fulfilling fantasy of power, authority, and technological competence.<sup>520</sup> »

Bien que non-exhaustive, cette courte liste possède malgré tout l'intérêt d'illustrer la recherche millénaire de reproduction d'une silhouette humaine par un autre humain. En définitive, l'androïde artistique satisfait la même appétence que celle présentée dans ces différentes fictions, avec quelques légères variations concernant les matériaux employés : dans les reproductions sculpturales du robot, la glaise fait souvent place à l'acier et le bronze peut aisément remplacer le bois. Pour en revenir à l'examen de la sculpture de Thomas Houseago, il convient de remarquer que *Large standing Figure* ne déroge pas à cette règle. Bien que cyclopéen et difforme, ce simulacre d'automate reprend malgré tout les codes de l'anatomie des êtres humains et l'exploite au profit du sens que le plasticien souhaite lui faire véhiculer. De par le traitement volontairement inachevé appliqué à la matière, le portrait du robot qui se dégage de *Large standing Figure* s'en trouve modifié. Sa silhouette, déjà massive, devient plus grave et inquiétante, comme s'il n'était qu'une ébauche d'androïde relâché trop tôt dans la nature par son créateur. Ses dimensions colossales, ses proportions déformées et sa position à l'allure retorse accentuent cette sensation déconcertante. Tout comme Talos n'autorisait pas l'équipage de l'Argos à approcher de son île, le géant de bronze de Thomas Houseago impose son dictat sur le spectateur et instaure une relation innée de méfiance à son égard. Concernant l'installation d'Arcangelo Sassolino, à présent, sa forme dialogue elle aussi naturellement avec sa matérialité. La perfection du travail industriel de l'acier apporte à l'œuvre un véritable potentiel d'attraction, comme si celle-ci souhaitait attirer le spectateur et l'inciter à toucher sa surface lisse et brillante. Cependant, l'action mécanisée de *B.* inspire, elle, le danger immédiat : en se refermant, la mâchoire de l'animal-automate de métal possède la capacité de broyer n'importe quel objet, ou membre humain, qui s'en rapprocherait de trop près. Ainsi, la création robotique du sculpteur italien pourrait être perçue comme un piège à l'attention des plus curieux ou des moins méfiants, usant de la splendeur de l'acier comme d'un appât. Selon cette lecture de l'œuvre, il convient de noter que l'ambivalence du métal robotique, entre attraction et répulsion, trouve une nouvelle exemplification.

---

<sup>520</sup> Susan J. Napier, « Ghosts and Machines : The technological body », dans : Sean Redmond, *Liquid metal : the science fiction film reader*, Londres, éd. Wallflower Press, 2004, p.205.  
Traduction personnelle : Habituellement énorme, avec des « muscles » métalliques saillants, [...] le corps mécanique joue clairement d'un fantasme de pouvoir, d'autorité et de compétence technologique.



Au terme de cette analyse portée à la fois sur l'anthropomorphisme canonique du robot, mais aussi sur la dangereuse attraction que peut exercer le métal automatisé sur l'être humain, il est désormais possible de valider l'application du troisième axe de l'intermatérialité à la matière des êtres-machines métalliques, qu'ils soient réels ou qu'il ne s'agisse que de représentation de ceux-ci : le métal robotique peut être appréhendé comme un support inscriptif, ou, autrement dit, comme un substrat capable d'adopter une forme et d'ouvrir celle-ci à une étude précise et orientée. En conclusion, et à l'aide des examens successifs de *Large standing Figure* et de *B.* qui viennent d'être réalisés, les trois principaux outils permettant de justifier de l'efficacité d'une recherche intermatérielle (pour rappel, le métal perçu en tant que lié à un creuset d'imaginaires, le métal compris en tant qu'élément sensible et le métal examiné en tant que support inscriptif) ont successivement été envisagés, questionnés en détail et finalement validés comme pouvant être appliqués aux matières métalliques qui constituent les automates.

### *c) Androïde et plasticité*

En parallèle de l'attraction puissante que l'Homme éprouve à l'attention du robot à forme et corpulence humaine, qui l'encourage parfois à pousser la ressemblance de ses androïdes ultra-contemporains dans ses retranchements les plus angoissants<sup>521</sup>, les qualités intrinsèques du métal lui permettent aussi d'envisager d'autres entités aux aspects plus variés. De nombreux exemples, fictionnels comme réels, attestent de cette plasticité inégalée des êtres robotiques de fer et d'acier. Les dimensions variables qu'eux et leurs déclinaisons artistiques adoptent, tout d'abord, constituent une première illustration de ces variations. En effet, les représentations de l'automate au cinéma le dépeignent tantôt comme une création métallique de petite taille, à l'image du droïde RD2D dans la série de films *Star Wars*, tantôt comme un mastodonte d'acier, à l'instar des colosses dans les dessins-animés *Le Roi et l'Oiseau* et *The Iron giant*. Lorsque les déformations du robot ne concernent pas leurs proportions, elles peuvent impacter la forme générale de leurs structures. Dans certains récits, les robots sont parfois être dénués de bras, de tête, peuvent se déplacer sur des chenilles au lieu de jambes, etc. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ces différentes modifications corporelles font écho aux innombrables potentialités plastiques offertes par les métaux, tels que de multiples teintes et textures, des résistances pouvant varier, un riche travail de fonte et de modelage, entre autres

---

<sup>521</sup> A ce sujet, voir la série de clichés photographiques « Androïd and Humanoïd Photography », réalisée par l'artiste Max Aguilera-Hellweg. Site officiel de l'artiste : <http://aguilerahellweg.com/> (dernière consultation le 23/07/18).

possibilités. La nouvelle « Victory Unintentional » d'Isaac Asimov relève et illustre cette problématique :

« *The ZZ robots were the first robots ever turned out by the United States Robots and Mechanical Men Corporation that were not even faintly human in appearance. [...] They had six legs apiece, stumpy and thick, designed to lift tons against two and a half times normal Earth gravity. [...] They were composed of a beryllium-iridium-bronze alloy that was proof against any known corrosive agent.*<sup>522</sup> »

Enfin, des cas plus extrêmes vont jusqu'à proposer des androïdes pour lesquels l'armature et le squelette interne sont directement transformés, voire inexistants. Dans le film *Terminator II : Judgement day*, produit par James Cameron en 1991, le robot T-1000 possède la capacité de se liquéfier intégralement et de se restructurer à l'infini. Empruntée aux caractéristiques de fusibilité et de malléabilité que les métaux possèdent à l'état naturel, cette aptitude est retranscrite par Mary Ann Doane dans son article « Technophilia : Technology, Representation and the Feminine », publié au sein de l'ouvrage de Sean Redmond :

« *In contrast, the LMM*<sup>523</sup>, *"devouring all forms", has no anatomy, no organization [...]. A part broken from his hand is reabsorbed into his foot. His head is several times blown apart without loss of command.*<sup>524</sup> »

Ces différentes altérations apportées au schéma originel du robot, qui demeure malgré tout le même que celui de l'Homme, ne cherchent pas tant à le renier dans son ensemble qu'à en explorer les possibles limites et extensions. En hybridant les caractéristiques des métaux avec les différents codes formels de l'être humain, la figure canonique de Talos se métamorphose. L'automate d'aujourd'hui jouit de l'ensemble des attributs des matières métalliques dont il est constitué, offrant une constellation d'opportunités structurelles à son créateur. Grâce à celles-ci, il obtient la capacité de changer la structure interne et l'enveloppe extérieure de son androïde, de le grandir à souhait ou encore de déplacer ses membres, de les démultiplier ou de les remplacer selon ses désirs.

---

<sup>522</sup> Isaac Asimov, « Victory Unintentional », dans : Isaac Asimov, *The complete robot, Op.cit.*, p.98.

*Traduction personnelle : Les robots ZZ étaient les premiers robots à avoir été créés par la Corporation des Robots et des Hommes Mécaniques des Etats Unis qui ne feignaient pas une apparence humaine. Ils avaient six jambes chacun, trapues et épaisses, pensées pour soulever des poids avec une gravité deux fois et demi supérieure à celle sur Terre. [...] Ils étaient composés d'un alliage de béryllium, d'iridium et de bronze qui pouvait résister à tous les agents corrosifs connus.*

<sup>523</sup> Avec ces initiales, l'auteure de l'article évoque le « Liquid Metal Man », l'autre nom donné au robot T-1000 dans le film *Terminator II : Judgement day*.

<sup>524</sup> Mary Ann Doane, « Technophilia : Technology, Representation and the Feminine », dans : Sean Redmond, *Liquid metal : the science fiction film reader, Op.cit.*, p.195.

*Traduction personnelle : En contraste, l'Homme de Métal Liquide, « qui dévore toute les formes », n'a pas d'anatomie ni d'organisation [...]. Un morceau brisé de sa main est réabsorbée dans son pied. Sa tête est détruite à plusieurs reprises sans perte apparente de contrôle.*

Les représentations artistiques du robot sont sujettes aux mêmes libertés que celles dont jouissent leurs homologues fictionnels. De ce fait, dès le moment où ces derniers commencent à s'affranchir des règles anthropomorphiques strictes auxquelles ils devaient répondre jusqu'alors, l'androïde sculptural s'octroie les mêmes droits. Dans son œuvre *Circe head* (voir illustration page suivante), produite entre 1952 et 1953, le sculpteur Reg Butler présente au spectateur la vision d'une tête difforme et maltraitée. Sa surface de bronze, dont la texture s'apparente à de la chair portée à vif, est transpercée par de petites barres métalliques qui pénètrent et s'extraient de ce simulacre de matière organique. La description de la sculpture proposée par la Tate Britain est la suivante : « *This sculpture is titled after Circe, the sorceress of Greek mythology who turned Odysseus's men into pigs. The misshapen head looks like a joint of meat with wires and nails protruding from it*<sup>525</sup> ». En dépit des précisions offertes par ce court texte explicatif, la silhouette qu'adopte *Circe head* ne rappelle en rien une quelconque forme tirée de l'anatomie d'un être humain. Elle évoque au contraire un amas indiscernable de chair et de métal, un assemblage contre-nature fruit d'une monstrueuse expérience dont l'origine serait irrémisiblement humaine. Oscillant entre un échantillon de la créature de Frankenstein et une tentative ratée du savant Rotwang de *Metropolis*, la sculpture de Reg Butler met en scène une entité à la frontière entre les sciences biologique et les techniques métallurgiques, une sorte d'hybride bio-métallique qui, bien qu'éloigné de la figure usuelle du robot, n'en demeure pas moins une porte d'entrée, pour la recherche qui nous occupe actuellement, en direction de la question du cyborg. Autre lieu commun de l'imaginaire des robots de la science-fiction moderne, le cyborg est un « être vivant sans sexe, devenu homme et femme et machine<sup>526</sup> », selon la description qu'en fait Ollivier Dyens dans son essai *Chair et métal*. Il représente l'Homme fait machine, ou la machine faite Homme, selon les références<sup>527</sup>, et illustre ainsi le fantasme d'une possible union de l'organique et de l'industriel. Bien que sa forme varie très largement en fonction des récits qui en font état, le cyborg incarne malgré tout une ramification importante dans la famille des automates métalliques et est, de ce fait, durablement ancré dans l'onirisme contemporain des métaux.

---

<sup>525</sup> Disponible sur <http://www.tate.org.uk/art/artworks/butler-circe-head-t03867> (dernière consultation le 30/10/17).

*Traduction personnelle : Cette sculpture est intitulée d'après Circée, la sorcière de la mythologie grecque qui transforma les hommes d'Ulysse en cochons. Sa tête difforme ressemble à un amas de viande percé de câbles et avec des clous saillants.*

<sup>526</sup> Ollivier Dyens, *Chair et métal*, *Op.cit.*, p.137.

<sup>527</sup> Parmi les cyborgs les plus célèbres de la science-fiction, il convient de citer Alex Murphy, héros du film *RoboCop* réalisé par Paul Verhoeven en 1987. En parallèle, dans l'univers des *comics* américains, le personnage de Cyborg, créé par Marv Wolfman et George Pérez, fait aussi figure d'incontournable.

Illustration non disponible

**Reg Butler**, *Circe Head*, 1952-1953  
Bronze, 43 x 23,5 x 21,5 cm.

Avec la sculpture *Circe head*, Reg Butler propose la vision d'une sorte d'embryon de cyborg, une créature de chair et d'acier en devenir dont l'évolution demeure incertaine. Du fait de l'utilisation de textures plus organiques qu'industrielles, cet être hybride est ici fondamentalement laid et repoussant. Le traitement du bronze accentue cette impression, tant par le modelage de la chair, qui rivalise avec celui de certaines matières synthétiques produites par les sciences modernes, que par sa patine noire, qui offre à l'ensemble un derme au réalisme angoissant. Par cette approche quasi chirurgicale de la métallurgie, *Circe head* se met volontairement à l'écart des principales rêveries métalliques liées au cyborg. Dans cette œuvre, seule une infime partie du travail de la matière est orienté en direction de l'usiné et du mécanique, faisant ainsi la part belle au traitement anatomique du métal et des formes qu'il adopte. L'imaginaire de la révolution industrielle disparaît, comme celui du forgeron merveilleux ou du métal alchimique vivant, entre autres exemples, au profit d'une réactualisation de celui de l'armure, qui ne se contente ici plus de protéger le corps mais qui se mêle à lui. Le métal exploite ses caractéristiques de solidité et de fermeté pour améliorer, mais aussi pour dénaturer, l'organe auquel il se greffe. Cet organe, indéfinissable dans la sculpture de Reg Butler, profite des attributs intrinsèques de la matière qu'il assimile pour s'optimiser et se transformer, comme peuvent le faire certaines parties de l'anatomie humaine à l'aide des progrès de la médecine de notre époque. Dans son essai, Ollivier Dyens en arrive à la conclusion que « nous devenons des cyborgs<sup>528</sup> ». En comparant cette hypothèse avec l'aspect repoussant et profondément inhumain de *Circe head*, la tournure cauchemardesque de l'être métallique refait surface : si l'avenir de l'hybridation entre l'organique et le technologique dirige l'humanité vers des êtres semblables à celui sculpté par Reg Butler, le robot n'est-il pas plus une dystopie qu'une utopie ?

Le travail plastique d'une seule partie d'un corps-machine est une chose récurrente dans les créations sculpturales qui exploitent les figures robotiques en tout genre, à l'instar du cyborg par exemple. En plus de mettre en avant la thématique d'un être constructible et déconstructible à souhait, ce choix permet de mettre en exergue certaines caractéristiques spécifiques de tel ou tel fragment de l'entité mécanisée. Parmi l'ensemble des morceaux corporels métalliques qui composent ce dernier, la tête demeure la plus appréciée des plasticiens, comme le démontre *Circe head*. Dans l'univers du cinéma, cette préférence pour le crâne et le visage se vérifie aussi à de nombreuses reprises. La décapitation de l'androïde David à la fin du film *Prometheus*,

---

<sup>528</sup> Ollivier Dyens, *Chair et métal*, *Op.cit.*, p.29.

réalisé par Ridley Scott en 2012, illustre bien ce phénomène : bien que dénué de corps, le personnage est toujours en état de communiquer et de réfléchir, démontrant par-là que le reste de son anatomie n'est destinée qu'à satisfaire les désirs démiurgiques de son créateur. « *I was designed like this because you people are more comfortable interacting with your own kind*<sup>529</sup> », explique d'ailleurs David à un autre membre de l'équipage lors de l'arrivée sur la planète LV-223. Parmi les œuvres artistiques qui s'attachent à questionner la tête robotique en tant qu'objet indépendant, il en est une qui, par ses dimensions et le travail nécessaire à sa réalisation, se présente comme le chef d'œuvre de la carrière de son créateur, le plasticien Jean Tinguely. Il s'agit du *Cyclop* (voir illustrations pages suivantes), une immense tête de béton de vingt-deux mètres de haut, intégralement recouverte de miroirs et qui cache une imposante machinerie derrière elle. Réalisée avec l'aide de Niki de Saint Phalle et de nombreux autres artistes majeurs du mouvement du nouveau-réalisme, la confection de celle-ci s'étala sur trente ans, jusqu'à la mort de l'artiste machiniste suisse, en 1991, qui marqua l'aboutissement de ce projet titanesque. Sur le site officiel de l'œuvre, *Le Cyclop* est décrit de la façon suivante :

*« L'immense tête sans corps, étincelante de miroirs, avec un œil unique, une bouche d'où ruisselle de l'eau sur une langue toboggan, une oreille qui pèse une tonne, abrite en son centre un univers surprenant où le spectateur est invité à suivre un parcours labyrinthique pour découvrir des œuvres variées et complémentaires, des sculptures sonores, un petit théâtre automatique et à l'emplacement du cerveau, une machinerie formidable aux engrenages de ferraille aussi fascinants qu'hétéroclites. »*<sup>530</sup>

Bien qu'elle ne constitue qu'une portion de l'ensemble sculptural gigantesque regroupé autour de la tête du *Cyclop*, cette partie mécanique de l'œuvre est celle qui se révèle être la plus intéressante, formellement comme sémantiquement, pour notre recherche. Son rôle est décisif, dans un premier temps, puisqu'elle rappelle l'attraction de Jean Tinguely pour les engrenages, les roues et les courroies. « Les machines de Tinguely sont plus des anti-machines que des machines. Ce que l'on recherche d'ordinaire dans une machine, ce sont la régularité et la précision. Tinguely, lui, traque le désordre mécanique<sup>531</sup> », rappelle à ce sujet l'historien de l'art Pontus Hulten. Ainsi, le cerveau du *Cyclop* est constitué d'un enchevêtrement désordonné de passerelles et d'escaliers métalliques, le tout encadré et surmonté par le mouvement chaotique d'une chaîne d'éléments mécaniques divers issus de matériaux de récupération.

---

<sup>529</sup> Ridley Scott, *Prometheus*, Etats-Unis, prod. Scott Free Production – Brandywine Production, 2012, 26min25. Traduction personnelle : *J'ai été conçu ainsi parce-que vous, les humains, êtes plus à l'aise lorsque vous interagissez avec ceux de votre espèce.*

<sup>530</sup> Description du *Cyclop* sur le site officiel de l'œuvre,

Disponible sur : <http://lecyclop.com/Le-Cyclop-Cyclop> (dernière consultation : 12/08/17).

<sup>531</sup> Collectif, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, Op.cit., p.90.

Illustration non disponible

**Jean Tinguely** (avec Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Arman, et autres), *Le Cyclop*, 1964 - 1994  
Métaux divers, béton, miroirs, autres éléments, hauteur : 2250 cm.

Illustrations non disponibles

**Jean Tinguely, *Le Cyclop***  
*Détails*



Le visiteur de l'œuvre erre dans la confusion de ce décor inusuel, au sein duquel différentes créations artistiques de tailles plus modestes prennent place, comme s'il lui était donné la possibilité de pénétrer dans les entrailles d'un robot à la taille phénoménale et de visiter les moindres recoins de son anatomie de fer et d'acier. A l'image de Charlie Chaplin dans la scène culte du film *Modern times*<sup>532</sup>, lorsque le protagoniste est englouti par une lourde machinerie industrielle, l'usager de *Cyclop* n'a d'autre choix que de se frayer un chemin dans le dédale de ponts et d'engrenages métalliques. En proposant cette expérience, Jean Tinguely dédramatise la figure de l'automate. Malgré sa face vomissante et en dépit des dimensions colossales qu'il adopte ici, la déstructuration de son crâne et l'exposition de ce qu'il contient de plus profond permet au spectateur de réaliser ce qu'un robot est réellement, en essence, à ses origines : un simple assemblage d'éléments métalliques en mouvement, savamment soudés et rivetés, qui ne possède d'un être humain que les formes qu'il copie. A l'inverse de certains imaginaires reliés à la robotique contemporaine, qui désirent mêler les androïdes au reste de l'humanité en poussant la ressemblance jusqu'aux limites de l'inquiétant, *Cyclop* propose un retour à la quintessence de l'automate mythologique. Dans cette structure, le métal est largement apparent, présenté à l'air libre suite à la dissection du crâne de béton, le processus permettant son dynamisme est laissé en évidence et l'absence d'autonomie du robot, et donc de conscience ou d'intelligence artificielle, est flagrante. Le choix de la figure du cyclope, créature forgeronne des récits légendaires gréco-romains, permet d'ailleurs de guider la lecture de la sculpture dans cette direction mythique, rappelant qu'à leurs origines les machines animées n'étaient rien d'autre que des « engins [...] fabriqués selon des techniques, des savoir-faire. Ils ne sont pas des êtres surnaturels<sup>533</sup> », comme l'exprime Solange Thierry.

Bien que l'intérêt principal du *Cyclop* réside dans son architecture métallique interne, l'œuvre dans sa globalité comporte de nombreux autres matériaux : l'avant du crâne est en béton, la peau du visage est en miroirs, de l'eau coule en continu de sa bouche, etc. A l'aide de cette multitude de substances, et tout particulièrement du couple acier / béton qui domine l'ensemble, la sculpture de Jean Tinguely s'ouvre à une étude intermatérielle. Parmi l'ensemble des axes de recherche que ce concept permet, la notion de coprésence est ici convoquée en priorité, du fait du dialogue que le métal entretient avec le ciment aggloméré. Cet échange entre les matières met en exergue une réflexion largement orientée en direction de l'architecture

---

<sup>532</sup> Charlie Chaplin, *Modern times*, Etats-Unis, prod. Chaplin - United Artists, 1936, 14min25.

<sup>533</sup> Solange Thierry, « Robots et machines "véhicules des esprits" en Asie du Sud-Est », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, Op.cit., p.73.

moderne, un domaine dans lequel ces deux matériaux sont très souvent juxtaposés et envisagés conjointement. L'illustration la plus significative de cette thématique est l'usage récurrent du béton armé dans le bâtiment, une substance hybride qui exploite la résistance d'une structure en métal pour consolider de l'intérieur une masse de béton. La présence d'une armature au cœur de la matière évoque à son tour la composition de l'anatomie humaine, pour laquelle le ciment remplacerait la chair et le fer pourrait se substituer aux organes ou à l'ossature. Avec *Le Cyclop*, cette analogie entre architecture et morphologie humaine se vérifie. L'usage qui est fait de chaque matériau dans la sculpture anthropomorphique rappelle en effet celui effectif dans le bâtiment : le béton, moulé selon les caractéristiques d'un crâne, incorpore le métal, qui fait office de machine cérébrale, pour solidifier et unifier l'ensemble. Le rapport entre les substances employées par Jean Tinguely, le rôle qu'elles jouent dans l'œuvre et les thématiques architecturales qu'elles invoquent instaurent toutes trois un dialogue durable, situé dans l'entre-deux des matières et propre à l'étude de la notion de coprésence, qui rapproche le robot gigantesque des buildings que l'on peut voir dans les grandes villes et avec lesquels il rivalise dans certains films de science-fiction. En considérant les notions d'urbanisme, d'automate gigantesque et de coprésence matérielle, d'autres œuvres peuvent se rapprocher du *Cyclop*. C'est par exemple le cas du *Géant* (voir illustrations pages suivantes), produit par la troupe de théâtre du Royal de Luxe en 1993. Principalement constituée d'acier et de bois sculpté, cette marionnette colossale de quatorze mètres de haut, qui nécessite la présence de trente-deux manipulateurs et de deux semi-remorques pour se mouvoir, a été mise en scène dans de nombreux scénarios, en France comme à l'étranger. L'une des représentations les plus notables a eu lieu à Nantes en 2009, dans la pièce de théâtre à échelle urbaine intitulée « La Géante du Titanic ». D'après le site officiel de la compagnie, l'intrigue de ce spectacle est la suivante :

*« En 1912 coulait le Titanic. Mais ce que l'histoire n'a pas retenu c'est qu'il transportait en secret une géante de 10 m de hauteur, capturée dans la Terre des glaces [...]. L'Islande, faite de volcans, abritait alors certains géants fort occupés à moduler le paysage pour en faire une terre habitable. [...] Des corsaires anglais, à la solde de sa Majesté, capturèrent la géante. Elle fut embarquée clandestinement dans une cale du Titanic afin d'être exhibée dans le nouveau monde et démontrer ainsi la suprématie du Royaume-Uni.<sup>534</sup> »*

Dans un premier temps, il est intéressant de constater que cette description liminaire de l'histoire qui entoure *Le Géant* est ancrée dans un univers mythologique, à l'image de nombreuses autres œuvres étudiées en amont de cette recherche sur le robot sculptural.

---

<sup>534</sup> Site officiel du Royal de Luxe, « La Géante du Titanic », 2009.

Disponible sur : <https://royal-de-luxe.com/fr/vignette/la-geante-du-titanic-et-le-scaphandrier> (dernière consultation le 06/11/17).

Illustration non disponible

**Royal de Luxe, *Le Géant*, 1993**  
Acier, bois sculpté, tissu, deux semi-remorques, 1800 x 850 x 1400 cm.

Illustration non disponible

**Royal de Luxe, *Le Géant***  
*Détails*

Elle reprend le mythe cosmogonique des géants, qui se retrouve dans les récits fondateurs scandinaves. « Les témoins beaucoup plus récents s'accordent tous [...] sur la présence, aux origines, de géants<sup>535</sup> », écrit à ce sujet Régis Boyer dans son ouvrage *Yggdrasill, la religion des anciens scandinaves*. Représenté sous les traits d'un automate anthropomorphe, *Le Géant* du Royal de Luxe serait ainsi l'incarnation mécanique d'une célèbre figure démiurgique du panthéon nordique, chargée, selon les légendes, de modeler les terres de l'Islande pour les rendre plus hospitalières. Concernant la plasticité de cet être mécanisé, qui se rapproche plus d'une machine contrôlée manuellement, telles qu'elles pouvaient l'être lors des premières révolutions industrielles, que d'une machine strictement animée, il convient de relever, dans un second temps, qu'elle diffère de celles des androïdes métalliques classiques du cinéma ou de la littérature. Bien que les codes de l'anatomie humaine soient ici exploités avec justesse et soucis du détail, le métal n'est que très peu visible. Il constitue en réalité le squelette du *Géant*, son armature interne chargée de supporter et d'ordonner la structure externe faite de bois sculpté et de vêtements divers. Comme pour *Le Cyclop*, le fer et l'acier jouent un rôle primordial dans l'œuvre mais ne s'exposent pas au grand jour. La machinerie métallique est cachée, dissimulée pour essayer de se faire oublier et ainsi offrir un semblant d'autonomie à cette marionnette géante. Malgré cette tentative, les nombreux manipulateurs qui s'affairent autour de la sculpture animée ancrent définitivement *Le Géant* dans la catégorie des androïdes soumis aux désirs de l'humain. Il n'est qu'un pantin aux mains de ses concepteurs, qui gardent ainsi le contrôle sur leur création titanesque. « Le "règne des robots" – dont les hommes deviendraient esclaves – ne semble pas promis pour demain : le sculpteur en déconstruit par avance les pièces<sup>536</sup> », écrit Dominique Dalemont dans son livre *Les sculpteurs du métal*. A l'image des divinités métallurgistes, les plasticiens du Royal de Luxe supervisent la conception et l'animation de l'automate, bridant ainsi son indépendance, l'obligeant à respecter à la lettre les « Trois lois de la robotique » et permettant finalement à l'onirisme de la machine de se maintenir cette fois-ci du côté de l'utopie, loin de la hantise d'une entité robotique néfaste et fondamentalement dystopique.

---

<sup>535</sup> Régis Boyer, *Yggdrasill, la religion des anciens scandinaves*, *Op.cit.*, p.50.

<sup>536</sup> Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, *Op.cit.*, p.13.

### 3. Etude de cas : La figure de Maria dans *Metropolis*.

#### a) Premier contact avec le *Maschinenmensch*

Dans l'univers visuel cinématographique du XXe siècle, certaines figures robotiques se retrouvent régulièrement au centre de l'attention. C'est par exemple le cas des deux droïdes R2D2 et C3PO issus de la série *Star Wars*, qu'il est possible de croiser dans chaque épisode de la franchise, tantôt au cœur de l'intrigue, tantôt à la façon d'un clin d'œil à l'attention des fans, mais qui font aussi aujourd'hui l'objet de très nombreux produits dérivés. Parmi ces êtres mécaniques célèbres, il en est d'autres qui n'apparaissent pas à l'écran de façon récurrente mais qui, par la postérité qu'ils ont acquis au fil des années, s'ancrent dans l'imaginaire collectif de façon pérenne. C'est dans cette seconde catégorie que s'inscrit le *Maschinenmensch*<sup>537</sup> (voir illustration page suivante), l'Homme-machine, personnage central du film *Metropolis* de Fritz Lang, sur lequel l'étude actuelle va à présent s'arrêter en détail. Réalisé en 1927, ce long métrage allemand dépeint les interactions entre deux classes sociales distinctes au sein d'une immense cité, aux proportions démesurées et à l'esthétique librement inspirée des mouvements art-déco et futuriste, par le biais de différents protagonistes clefs : Joh Fredersen, le dirigeant de la ville, Freder Fredersen, son fils, Rotwang, un savant et inventeur en marge de la société, et Maria, une femme issue des bas-quartiers de Metropolis. C'est au confluent des histoires individuelles de ces quatre personnages que l'Homme-machine fait son apparition. Créé par Rotwang à la demande de Joh Fredersen, ce qui était à l'origine un automate métallique adoptera, plus tardivement dans le scénario, les traits et la silhouette humaine de Maria. A ce sujet, il est intéressant de noter que, pour les besoins du tournage, Fritz Lang préféra faire revêtir à Brigitte Helm, l'actrice qui incarnait Maria, un costume en pâte de bois<sup>538</sup> plutôt que de lui imposer de porter une véritable amure de métal. L'aura métallisée qui émane visuellement du *Maschinenmensch* dans *Metropolis* est ainsi le fruit du jeu de texture et de coloration que l'équipe technique du film est parvenue à mettre en œuvre.

---

<sup>537</sup> Le *Maschinenmensch*, dont le nom se traduit en français par « l'Homme-machine », est en réalité une figure robotique aux traits féminins. Dans le scénario, elle est sculptée dans le métal selon la silhouette de Hel, la défunte femme de Joh Fredersen. Malgré cela, le nom officiel du personnage est masculin, et cette recherche respectera le choix de la dénomination donnée par Fritz Lang.

<sup>538</sup> Pour plus d'informations à ce sujet, voir le document *Zoom sur le robot de Metropolis, Fritz Lang, 1926*, produit par la Cinémathèque française en 2011. Disponible sur : <http://www.cinematheque.fr/zooms/robot-metropolis/fr/telechargement/metropolis2011-VF.pdf> (dernière consultation le 14/08/18).

Illustration non disponible

**Artiste inconnu**, *Représentation du Maschinenmensch de Metropolis pour l'exposition  
« Robots exhibition at the Science Museum », 2017*  
Matières synthétiques (dimensions inconnues)

Cette transformation physique de l'androïde, qui voit sa structure évoluer du métal à la chair, est ordonnée, dans le script de Fritz Lang, par le gouverneur de la cité. « *No one will be able to tell a Machine-Man from a mortal*<sup>539</sup> », s'exprime Rotwang à ce sujet. Scénaristiquement, ce choix se justifie par l'ambition qui anime Joh Fredersen de semer le trouble dans les quartiers ouvriers, d'en contrôler les habitants et d'empêcher l'ouverture d'esprit de la population qui se met progressivement en place via certains récits religieux bien précis, énoncés par Maria justement. Dans le film, le commanditaire de l'Homme-Machine exprime sa volonté de la façon suivante :

« *Rotwang, give the Machine-Man the likeness of that girl. I shall sow discord between them and her! I shall destroy their belief in this woman.*<sup>540</sup> »

Dès les prémices de son existence, et avant même sa mise en marche, le *Maschinenmensch* est instantanément dirigé du côté néfaste de la robotique. Son rôle est prédéterminé par ses créateurs : il devra nuire et détruire. Ce dessein du robot se vérifiera d'ailleurs au terme du long métrage lorsqu'il provoquera un soulèvement populaire et détruira intégralement la ville basse, les quartiers d'habitations des travailleurs et les machines qui permettent à la cité de fonctionner correctement. « *Aucun androïde n'a, depuis celui de *Metropolis*, été aussi menaçant*<sup>541</sup> », écrit à ce propos Michel Serceau.

A présent que les grandes lignes scénaristiques de *Metropolis* ont été énoncées, il convient de se focaliser plus précisément sur le personnage du *Maschinenmensch*, sur sa forme et sur sa matérialité. Dans le film de Fritz Lang, l'androïde possède une silhouette aux traits féminins. Les lignes de son visage sont particulièrement marquées et ses différents membres s'articulent de la même façon que peuvent le faire ceux d'un être humain. Concernant son visage, plus particulièrement, les journalistes anglais Ian Sample et Eric Hilaire expliquent que « *her face evokes the golden mask of Tutankhamun, discovered five years before her creation*<sup>542</sup> ». En définitive, la forme générale de l'Homme-Machine respecte scrupuleusement

---

<sup>539</sup> Fritz Lang, *Metropolis*, Allemagne, prod. Universum-Film AG, 1927, 37min27.

Traduction personnelle : *Personne ne sera capable de discerner un Homme-Machine d'un mortel.*

<sup>540</sup> *Ibid.*, 52min09.

Traduction personnelle : *Rotwang, donne à l'Homme-Machine les traits de cette femme. Je dois semer la discorde entre eux et elle ! Je dois détruire la confiance qu'ils ont en cette femme.*

<sup>541</sup> Michel Serceau, *Le mythe, le miroir et le divan : Pour lire le cinéma*, Villeneuve d'Ascq, éd. Presse universitaire du Septentrion, 2009, p.132.

<sup>542</sup> Dans l'article du Guardian « *Robots exhibition at the Science Museum, London – pictures* », daté du 07/02/2017.

Disponible sur : <https://www.theguardian.com/technology/gallery/2017/feb/07/robots-exhibition-at-the-science-museum-london-in-pictures> (dernière consultation le 14/11/17).



les codes de l'anthropomorphisme, dans la plus pure tradition des automates mythiques. La ressemblance détaillée entre l'Homme et la machine oriente la vision qu'en a le spectateur vers quelque chose de surnaturel, proche d'une œuvre divine. Ce sentiment, qui transcende celui de la rencontre avec une simple création industrielle et scientifique, s'imprime dans la logique interne du film dès les premiers instants où le *Maschinenmensch* apparaît à l'écran, assis et immobile sur un trône de fer. Sa position est d'ailleurs décrite par le narrateur comme « *looking like an Egyptian deity*<sup>543</sup> » : tout, de son anatomie à son attitude, en passant par son environnement, le sacralise et l'enracine durablement dans le lignage de la machine animée merveilleuse. En complément de cette structure corporelle basée sur les codes biologiques humains, le métal et son traitement spécifique jouent eux aussi un rôle crucial dans l'appréciation du robot par le regardeur. Intégralement recouverte d'une teinte cuivrée, brillante bien que légèrement ternie par la patine mate qui lui a été appliquée, la composition de l'Homme-Machine est l'œuvre du sculpteur allemand Walter Schulze-Mittendorff. Sa coloration orangée, qui ne se retrouve pas dans le film en noir et blanc mais qui était bien visible dans la sculpture originale, disparue peu après la réalisation du film, participe encore aujourd'hui à la réputation du *Maschinenmensch*. En effet, et à l'inverse de la majorité des robots de la science-fiction moderne, son matériau de base n'est pas issu de la sidérurgie. Alors que les matières ferreuses imposent une teinte grisée et un éclat vif bien reconnaissable, comme chez les personnages de Gort ou de Robby, les éléments cuivreux jouissent d'une pigmentation plus chaude, entre l'orange et le marron, qui rend les produits qu'ils substantialisent moins industriels. Grâce à l'usage de ce métal, l'androïde de Rotwang s'inscrit dans la lignée originelle de Talos, le colosse d'airain protecteur de l'île de Crète. A l'image de l'ensemble des robots dépeints dans la littérature et au cinéma, l'entité mécanique mise en scène dans *Metropolis* profite des différentes propriétés intrinsèques des métaux qui la constituent. Elle est faite pour être résistante, durable et esthétiquement supérieure à l'être humain. « *In the machine-woman, technology and woman appear as [...] cult objects*<sup>544</sup> » écrit Andreas Huyssen dans son article

---

*Traduction personnelle : Son visage évoque le masque d'or de Toutankhamon, découvert cinq ans avant sa création.*

<sup>543</sup> Fritz Lang, *Metropolis*, *Op.cit.*, 59min48.

*Traduction personnelle : ressemblant à une divinité égyptienne.*

<sup>544</sup> Andreas Huyssen, « The Vamp and the Machine : Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis* », *New German Critique*, Autumn 1981 – Winter 1982, n°24/25, Special Double Issue on New German Cinema, pp. 221-237, p.229.

*Traduction personnelle : Dans la Femme-Machine, la technologie et la femme apparaissent comme des objets de culte.*

Cette réflexion de l'auteure, qui met avant tout en exergue l'aspect très sexualisé du personnage de Maria (voir à ce sujet, par exemple, la scène de la danse, à 73min50), n'omet pas de relever l'importance du côté « machine », et donc du métal, dans le culte qui lui est attribué.

« *The Vamp and the Machine : Technology and sexuality in Fritz Lang's Metropolis* ». Avant même sa transformation en Maria, le *Maschinenmensch* est déjà, en essence, une source de rêveries et de séduction. Le métal sublime le corps de l'androïde et le rend d'emblée plus attractif que s'il était constitué de matières plastiques, synthétiques ou même de chair. Enfin, dans les dernières minutes du film, une ultime référence aux caractéristiques inhérentes aux matières métalliques est perceptible, à la façon d'un hommage lyrique de la part du réalisateur : sous l'effet de la chaleur du bucher sur lequel il est condamné à mort, l'automate perd ses traits humains et reprend sa forme métallique primordiale quelques instants avant de périr, tout comme les métaux fondent et se métamorphosent dans les flammes de la forge.

b) *De Thea Von Harbou à Rintarō, l'héritage de Maria*

Afin d'étudier dans le détail l'ancrage de la figure du *Maschinenmensch* dans l'imaginaire collectif, il convient d'en connaître les origines et les descendances, depuis la sortie de *Metropolis*, en 1927, jusqu'à nos jours. Avant d'être un long-métrage, *Metropolis* était, dans ses prémices, un roman. Écrit par Thea Von Harbou et publié en Allemagne durant l'année 1926, ce récit narre sensiblement les mêmes faits que ceux présentés dans le film de Fritz Lang. Seules quelques différences sont décelables, parmi lesquelles le nom de l'automate, appelé Futura par Thea Von Harbou. La première rencontre entre le robot et Joh Fredersen est décrite par l'auteure de la façon suivante :

« *Joh Fredersen swung around. He stared at the being who stood glassy-eyed before him. The being was, indubitably, a woman. [...] But though it was a woman it was not human. The body seemed as though made of crystal, through which the bones shone silver. [...] But the being had no face. [...] The skull was bald, nose, lips, tempes merely traced.*<sup>545</sup> »

Dans cet extrait, la matérialité de Futura est dépeinte comme fondamentalement différente de celle présentée dans le film. Au lieu d'être intégralement métallique, son corps est fait d'un matériau similaire au verre, brièvement décrit par son créateur comme « *"a little cool, I admit. That comes of the material, which is my secret."*<sup>546</sup> ». Seul son squelette, visible au travers du cristal qui remplace sa chair, est constitué de métal finement ciselé. L'alliance de la fragilité du

---

<sup>545</sup>Thea Von Harbou, *Metropolis*, trad. Alan Rodgers, Doylestown, éd. Wildside Press, 2002, p.52.

Traduction personnelle : *Joh Fredersen se retourna. Il regarda l'être aux yeux vitreux qui se tenait devant lui. Cet être était, indubitablement, une femme. Mais même si c'était une femme, elle n'était pas humaine. Son corps semblait comme fait de cristal, à travers lequel ses os d'argent brillaient. Malgré cela, l'être n'avait pas de visage. Le crâne était chauve et le nez, les lèvres ainsi que les tempes étaient simplement tracés.*

<sup>546</sup> *Ibid.*, p.53

Traduction personnelle : *Un peu froid, je l'admets. Cela provient du matériau, que je garde secret.*

verre avec la résistance de l'argent offre un onirisme remarquable au robot, faisant de lui un être hybride au sein duquel les imaginaires des matières métalliques dialoguent avec ceux du sable fondu et sculpté. A l'aide du concept intermatériel de coprésence, l'Homme-Machine de Rotwang modélise la fusion idéale entre deux matériaux distincts mais extraits des mêmes substances terrestres, que les grecs anciens regroupaient d'ailleurs sous l'appellation commune de *μέταλλον*. En effet, le métal et le verre deviennent tous deux ductiles sous l'effet de la chaleur, peuvent être sculptés dans cet état semi-plastique et retrouvent une structure solide une fois refroidis. En amalgamant ces deux matières pour produire le corps de son androïde, le scientifique réprouvé de *Metropolis* ancre solidement sa création dans les rêveries chtoniennes et la place aux côtés de celles, souvent funestes, déjà citées dans cette recherche. Futura devient ainsi la Pandore d'Hadès ou la progéniture de Fafnir, prédestinée à causer la mort et la désolation dans son entourage. Cet usage du verre robotique, assez rare dans l'univers de la science-fiction moderne, se retrouve malgré tout dans certaines fictions cinématographiques plus actuelles. L'androïde Sonny, protagoniste du film *I, Robot*, reprend par exemple cette structure externe blanchâtre et translucide qui laisse entrevoir son armature interne par effet de transparence. Bien que son anatomie générale soit différente de celle du *Maschinenmensch*, la substance qui le matérialise fait écho à celle de son prédécesseur, à l'image de « *the transparent silver-boned hand*<sup>547</sup> » dont fait état Thea Von Harbou dans son récit et qui pourrait ici correspondre à l'un comme à l'autre des deux robots en question. Sans chercher à présenter un hommage direct et affirmé au roman *Metropolis* d'origine, Alex Proyas, le réalisateur de *I, Robot*, expose dans son long-métrage une vision de la matérialité robotique étrangement similaire à celle de Futura, du roman originel de Thea Von Harbou, qui demeure malgré tout l'une des pionnières de l'Histoire des androïdes au cinéma.

Dans la première version française du livre de Thea Von Harbou, publiée l'année suivant la sortie du film, le *Maschinenmensch* renoue avec les caractéristiques matérielles que lui avait octroyées Walter Schulze-Mittendorff pour le tournage du long-métrage de Fritz Lang :

*« Dans le fond, sur une espèce d'estrade, une statue de fer qui rappelait les armures moyenâgeuses était immobile, assise sur un siège de métal. [...] Cela, sans aucun doute, représentait une femme. Son corps, d'un métal brillant, chancelait de droite et de gauche, sur un bassin délicat, en équilibre au-dessus de cuisses et de jambes fermes. Quand on*

---

<sup>547</sup> *Ibid.*, p.59

Traduction personnelle : la main transparente aux os d'argent.

*s'approchait de ce corps et qu'on le regardait avec attention, il paraissait fait de cristal, au travers duquel on distinguait des os d'argent liquide.*<sup>548</sup> »

Librement inspirée de l'imaginaire visuel déployé par la version cinématographique de *Metropolis*, la traduction de Serge Plaute et d'Alin Laubreaux prend le parti d'entremêler la matérialité fictive originelle de Futura, faite d'argent et de cristal, avec celle arborée par le robot du sculpteur allemand, composée d'un alliage métallisé et brillant. L'élément qui compose le *Maschinenmensch* dans ce récit adopte ainsi une combinaison des propriétés essentielles des deux matières : il est massif et luisant, comme n'importe quelle création métallique, mais est aussi translucide avec un cœur liquide, comme s'il était finalement fait de verre et de métal en fusion. Sans dénomination précise, ce composant nouveau entre de plain-pied dans la catégorie des métaux imaginaires, au même titre que l'orichalque ou le mithril qui, comme nous l'avons déjà évoqué, possèdent eux aussi des caractéristiques qui transcendent l'ordinaire. En comparant les trois interprétations de la rencontre entre l'Homme-Machine et Joh Fredersen dont il vient d'être fait état, issues de deux sources littéraires et d'une source filmique, le constat principal est le suivant : chaque mouture de *Metropolis* met en scène sa propre Futura, avec ses matériaux singuliers, son anatomie particulière et son charisme spécifique. Bien qu'elles possèdent toutes un certain nombre de points communs, avec une nette prédominance pour l'usage des matières métalliques et des formes féminines, chaque *Maschinenmensch* est en réalité une entité unique, fruit de l'imagination de celui ou de celle chargé de le décrire ou de le substantier. La démultiplication des automates, pourtant originaires d'un seul et même récit, illustre le phénomène d'entrée dans l'imaginaire collectif de l'androïde imaginé par Thea Von Harbou et mis en scène par Fritz Lang. Cette réflexion rappelle le constat de Michel Serceau à propos des mutations de la machine à figure anthropomorphique : « Les androïdes ont connu, certes, et ils connaissent toujours, des fluctuations. Il n'y a pas eu, de la chair au métal, du robot à l'androïde... une progression linéaire<sup>549</sup> ». En imprimant durablement sa marque dans la culture populaire du XXe siècle, Futura s'expose à des variations et à une évolution inévitable de son image, toutes deux dues à l'appropriation de sa figure par différents auteurs, réalisateurs ou encore artistes plasticiens. En tant que « premier androïde féminin de l'histoire du cinéma<sup>550</sup> », comme le fait remarquer en 2012 le dossier documentaire de

---

<sup>548</sup> Thea Von Harbou, *Metropolis*, trad. Serge Plaute et Alin Laubreaux, Paris, éd. Gallimard, 1928, p.41.

<sup>549</sup> Michel Serceau, *Le mythe, le miroir et le divan : Pour lire le cinéma, Op.cit.*, p.132.

<sup>550</sup> *Metropolis : Dossier Documentaire*, La Cinémathèque de Toulouse, Service de l'action éducative et culturelle, p.12. Disponible sur : [http://www.lacinemathequedetoulouse.com/system/photos/45/original/Dossier\\_Metropolis\\_BD.pdf?1330329417](http://www.lacinemathequedetoulouse.com/system/photos/45/original/Dossier_Metropolis_BD.pdf?1330329417) (dernière consultation le 22/03/15).

l'exposition présentée à la Cinémathèque de Toulouse et consacrée à *Metropolis*<sup>551</sup>, l'androïde de Thea Von Harbou est un robot aux multiples descendants dans l'histoire du cinéma et dans l'histoire de la science-fiction. Ces transpositions peuvent être de l'ordre de l'hommage, comme en témoigne l'usage d'un visuel de la tête du robot-Maria sur les pages de couverture des catalogues d'expositions *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, de *Robots*<sup>552</sup> ou encore de *Metropolis* à la Cinémathèque de Toulouse, mais elles peuvent aussi être de l'ordre de la citation référencée et retravaillée, comme avec par exemple le droïde C3PO, issu de l'univers fictionnel construit par George Lucas, qui reprend largement le modèle de Walter Schulze-Mittendorff comme source principale d'inspiration. Parmi les héritiers directs de Futura, il convient enfin de citer la version japonaise animée de *Metropolis*, sorti en salle en 2001 et réalisé par Rintarō. Dans cette libre interprétation du film de Fritz Lang, l'histoire est fondamentalement transformée et ne conserve que certains points clefs du scénario originel : la ville futuriste, la lutte entre les classes sociales, pour laquelle les robots remplacent les ouvriers, et la destruction finale de la ville causée par l'androïde central de la narration. A ce propos, dans le film d'animation de Rintarō, le *Maschinenmensch* est remplacé par Tima, une machine humanoïde créée par le docteur Langton, successeur de Rotwang, qui adopte les traits d'une petite fille d'une dizaine d'années. « *She was the most advanced robot there is*<sup>553</sup> », s'exprime l'un des personnages à son sujet, tandis que son concepteur parle d'elle comme d'un « super being<sup>554</sup> ». A la fin de l'animé, Tima périt en même temps que l'effondrement de Metropolis, qu'elle engendre, et cette dernière se retrouve hissée au rang de divinité par les robots qu'elle est parvenue à libérer du joug des humains. Enfin, une ultime référence à la Futura d'origine est perceptible dès les tous premiers moments du film, au travers d'une immense statue métallique (voir illustration page suivante) qui reprend certains aspects formels indéniables de la sculpture de Walter Schulze-Mittendorff. Détenant dans ses mains ce qui semble être une boule de cristal, qu'elle tient fermement positionnée au-dessus de sa tête, cette imposante création métallique fait figure de divinatrice et annonce d'ores et déjà, dès les premières minutes du film, l'hégémonie que le métal robotique imposera sur les humains à la fin du récit.

---

<sup>551</sup> A ce propos, il convient de se rappeler que le *Maschinenmensch* n'est pas à proprement parler le premier androïde féminin du cinéma de science-fiction, puisque ce rôle revient Coppelia, la poupée animée de George Méliès, mais qu'il est celui qui, de tous temps, a été le plus reconnu.

<sup>552</sup> L'exposition *Robots* s'est tenue du 08 Février 2017 au 03 Septembre 2017 au Science Museum de Londres.

<sup>553</sup> Rintarō, *Metropolis*, Japon, prod. Madhouse, 2001, 29min22.

Traduction personnelle : *Elle était le robot le plus évolué qui existe.*

<sup>554</sup> *Ibid.*, 19min50.

Traduction personnelle : *une super-entité.*

Illustration non disponible

Capture d'écran du film *Metropolis* de Rintarō (*Op.cit.*)  
4min57

Si l'on considère l'automate de Rotwang comme la mère de l'ensemble des androïdes féminins du XXe siècle, il est important de rappeler que le cinéma n'est pas le seul domaine touché par ce nouvel arbre généalogique. Dans le monde des arts plastiques, et de la sculpture plus particulièrement, toutes les œuvres mettant en scène un robot à l'allure féminine peuvent désormais s'inscrire dans cette filiation. Bien que certaines œuvres reprenant cette thématique sexuée ne possèdent que peu de rapport formel avec le *Maschinenmensch*, comme le *Biomécanoïd* d'Hans Rudolf Giger, d'autres, au contraire, s'en rapprochent très largement. C'est par exemple le cas de *The circle game* (voir illustration page suivante), produit par Matthew Monahan en 2016. D'une taille légèrement inférieure à celle de l'échelle humaine, cette création tridimensionnelle en bronze, recouverte d'une couche de cuivre luisant, représente une figure féminine en mouvement, comme emportée par une danse. L'association de cette femme à un être robotique se fait à la fois par la dissociation de ses membres, qui ne semble pourtant pas entraver sa liberté, bien qu'illusoire, de déplacement et de contorsion, ainsi que par la silhouette de son visage, qui oscille entre déconstruction anatomique et assemblage de pièces métalliques diverses. En dépit du travail minutieux de démantèlement des codes biologiques humains que propose Matthew Monahan, l'ensemble de sa création conserve malgré tout une large propension à l'anthropomorphisme. Son corps à l'allure mécanique, qui mêle des parties pleines avec des éléments en creux, est principalement constitué de formes arrondies et circulaires. Ce choix fait par l'artiste, qui donne d'ailleurs son nom à la sculpture, octroie à *The circle game* une unité stylistique et visuelle qui lui permet de s'unifier malgré le démantèlement de son anatomie. Cependant, la cohérence de l'œuvre n'est pas le simple fait de cette composition géométrique harmonieuse : elle est aussi appuyée par l'usage d'un matériau, et donc d'une texture et d'une coloration, unique. En prenant le parti d'employer du cuivre comme substance principale, qui vient d'ailleurs recouvrir une structure interne en bronze, Matthew Monahan s'inscrit dans la lignée directe de Rotwang. Ils sont tous deux les créateurs d'un androïde féminin, majoritairement constitué d'une variation fantasmagorique du bronze, capable d'agir et de se mouvoir. A propos de l'union entre la femme et le cuivre, que ce soit dans *Metropolis* ou dans *The circle game*, celle-ci rappelle la sexualisation des métaux dont rêvaient certaines tribus centre-africaines et que Mircea Eliade rapporte au sein de son ouvrage *Forgerons et alchimistes* :

« Les Kitara divisent les minerais en "mâles" et "femelles" : les premiers, durs et noirs, se trouvent à la surface de la terre ; les minerais "femelles", mous et rouges, sont extraits de l'intérieur de la mine [...].<sup>555</sup> »

---

<sup>555</sup> Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, *Op.cit.*, p.29.

Illustration non disponible

**Matthew Monahan**, *The Circle Game*, 2016  
Bronze recouvert de cuivre plaqué, 131 x 48 x 48 cm.



Le métal rouge est, en essence, une matière liée aux attributs et à la figure de la femme. A l'inverse, le fer, ses alliages et les autres métaux à la coloration gris-noire sont plus orientés vers une symbolique masculine. A ce sujet, il est intéressant de constater que cette tradition millénaire se retrouve intacte dans de nombreux récits de science-fiction du XXe siècle : Gort, du film *The day the earth stood still*, Robby, du film *Forbidden Planet* ou encore le T-800 dans *Terminator*, sont tous trois des robots mâles faits d'acier, alors que le *Maschinenmensch* de *Metropolis*, fait de cuivre, est la matriarche de toutes les machines animées féminines. Enfin, il convient de rappeler qu'entre ces deux usages bien catégorisés des métaux se retrouve Talos, intégralement constitué d'airain<sup>556</sup>, qui symbolise au final « le mélange des deux "sexes", [...] indispensable pour assurer une union fructueuse<sup>557</sup> », selon Mircea Eliade. Grâce à l'introduction d'un caractère sexuel au sein des métaux, Talos ancre une fois de plus son rôle d'ancêtre de l'ensemble des robots dans le creuset des imaginaires liés aux matières métalliques.

En établissant officiellement que l'imaginaire du robot fonctionne selon les principes de référence et de lignage, comme le démontre l'étude de cas du personnage de Futura et de ses multiples descendances, d'autres exemples peuvent être exploités. Ainsi, les *replicants* de *Blade Runner* pourraient être perçus comme les ancêtres de l'ensemble des androïdes synthétiques, à forme humaine donc, tels que David dans *Prometheus* ou, encore plus récemment, les automates humanoïdes de la série *Westworld*, produite par HBO en 2016. Cette notion rappelle aussi les liens de parenté qui liaient déjà entre eux, en leurs temps, les forgerons mythiques et historiques, où chaque métallurgiste se revendiquait librement comme étant le fils d'Héphaïstos ou le disciple de Völundr. Enfin, elle évoque finalement le transfert des imaginaires des métaux, qui se transposent d'une production métallique à une autre au sein de l'entre-deux des matières, demeurant ainsi inaltérés depuis les récits mythologiques jusqu'aux films modernes de science-fiction. A ce sujet, la sculpture *Sexy Robot* (voir illustration page suivante), du plasticien japonais Hajime Sorayama, est une bonne illustration du lien qui existe entre la figure contemporaine du robot, la généalogie de Futura et cet onirisme ancestral des métaux qui surnage de manière atemporelle au sein de chaque production métallique. Réalisée selon les mêmes dimensions qu'un être humain moyen, cette œuvre en aluminium produite en 2016 s'inscrit dans la lignée de l'ensemble des productions artistiques d'Hajime Sorayama.

---

<sup>556</sup> Pour rappel, l'airain est un alliage d'étain et de cuivre, un minerai mâle et un minerai femelle si l'on s'en tient à la vision des Kitara.

<sup>557</sup> Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, *Op.cit.*, p.29.

Illustration non disponible

**Hajime Sorayama**, *Sexy Robot*, 2016  
Aluminium (dimensions exactes inconnues – échelle un)

Principalement adepte du dessin et de la peinture, cet artiste s'est en effet fait connaître du grand public par ses représentations de figures féminines robotiques, aux allures fortement sexualisées, dont il décline inlassablement le motif au sein de l'ensemble de ses créations graphiques et sculpturales. Ses « robots sexy », tel qu'il les nomme lui-même, adoptent parfois les traits de figures célèbres, telle que Marilyn Monroe, dont il a réalisé de nombreuses versions robotisées, ou encore, justement, le *Maschinenmensch* de *Metropolis*<sup>558</sup>. Bien que fondamentalement immobile, *Sexy Robot* possède tous les traits d'un être métallique automatisé, notamment au niveau des articulations de ses genoux, qui semblent pouvoir se plier et se déplier à sa guise, ainsi qu'au niveau de son cou, dont la possibilité de mouvement semble, elle aussi, crédible. Son anthropomorphisme exemplaire et son attitude, assise et décontractée, accentuent la sensation de se trouver face à un automate animé. Bien que sa tête soit recouverte d'un casque arrondi, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'allure de celui de Gort, figure robotique centrale du film *The Day the Earth Stood Still*, ses traits féminins demeurent très largement visibles. Ses seins, notamment, qui constituent une partie anatomique de la femme sur laquelle Hajime Sorayama appuie souvent le caractère sexuel de ses productions, sont ici proéminents et largement mis en avant. Tout comme le personnage de Futura dans le roman de Thea Von Harbou, le *Sexy Robot* est avant tout pensé comme un être qui se veut supérieur à l'être humain, à la limite du divin et dont la principale fonction serait de captiver le regard de ses admirateurs. En plus de ses attributs physiques, sa matérialité métallique, qui lui octroie une teinte argentée singulière ainsi qu'une texture lisse et brillante, vient accroître ce rôle radieux et sacré. L'aluminium projette ici les rêveries d'attraction et de puissance intrinsèquement associées aux métaux sur le corps mécanique de *Sexy Robot* selon un procédé fondamentalement similaire à celui dont jouissait le matériau cuivré qui composait le corps du *Maschinenmensch* de Walter Schulze-Mittendorff. En plus de ce rappel des caractéristiques essentielles du métal et de leurs effets psychologiques sur ceux qui s'y confrontent, la sculpture d'Hajime Sorayama ravive de nombreux autres imaginaires mythiques. La création d'une femme métallique, tout d'abord, rappelle certaines rêveries liées à la forge et aux forgerons. « Héphaïstos [...] s'était fait aussi, pour son usage personnel, deux servantes d'or, semblables à de vraies jeunes filles, douées de raison, de voix et de forces, et sachant travailler<sup>559</sup> », rappelle Françoise Frontisi-Ducroux. La parure de métal, ensuite, évoque les songeries de l'armure, cette

---

<sup>558</sup> L'ensemble des productions d'Hajime Sorayama sont visibles sur son site internet. Disponible sur : <http://sorayama.jp/works/> (dernière consultation le 14/08/18).

<sup>559</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, « Introduction », dans : Collectif, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, *Op.cit.*, p.7.

seconde peau faite de bronze ou d'acier qui vient recouvrir et protéger le derme humain, naturellement plus fragile et périssable. Les exemples de ces remparts corporels sont nombreux dans la littérature, parmi lesquels la cuirasse de la valkyrie Brunhilde, dans l'opéra *Der Ring des Nibelungen* de Wagner, mais aussi de certaines protections mythiques de la trilogie *The Lord of the Ring* de J.R.R Tolkien, comme « *the helms [...] with a flame of silver, for they were indeed wrought of mithril*<sup>560</sup> ». En définitive, et à la suite de cette étude sculpturale qui vient d'être réalisée, nous pouvons constater que le lien généalogique qui mène chaque robot à s'inscrire dans le lignage d'un autre automate leur permet à tous de maintenir un enracinement profond dans les traditions métallurgiques. De Talos au *Maschinenmensch*, les songeries rattachées au creuset des imaginaires métalliques demeurent inchangées, toujours aussi vives et remarquables qu'elles pouvaient l'être dans *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes.

### c) *Le corps robotique et la ville du futur*

Avec *Metropolis*, l'androïde féminin s'est durablement inscrit dans la tradition millénaire du robot anthropomorphe. En complément de cet ancrage, un autre lieu commun est apparu avec les œuvres conjointes de Thea Von Harbou et de Fritz Lang : l'adhésion de l'automate métallique à son environnement. Présentée comme appartenant à une ville futuriste et utopique, Futura déambule dans un macrocosme très fortement marqué par le fer et l'acier. Dans le film de 1927, tout d'abord, de nombreuses scènes mettent en exergue les métaux et les machines qui font vivre la cité, particulièrement présentes au sein des bas quartiers. La scène d'ouverture illustre bien cette singularité de la ville de Metropolis : elle est constituée d'une succession de plans très graphiques qui exposent tour à tour des rouages, des câbles, des engrenages, des axes et des pistons. L'ensemble des éléments présentés dans cette séquence d'introduction sont issus de la sidérurgie. Ils sont anguleux, acérés, et malgré le fait que le film soit muet, le vacarme qu'ils produisent se laisse deviner au travers des mouvements répétitifs des éléments d'acier qui s'activent et s'entrechoquent. Dans le roman originel de 1926, cette omniprésence des métaux est également dépeinte par Thea Von Harbou. La traduction française expose par exemple la vision suivante, telle que vécue par Freder Fredersen depuis la plus haute tour de la cité, où il réside :

---

<sup>560</sup> John Ronald Reuel Tolkien, *The Lord of the Ring*, *Op.cit.*, p.753.

Traduction personnelle : *les heaumes étincelants d'argent, car ils étaient en effet travaillés en mithril.*

« Il aperçut devant lui l'énorme panorama d'un colosse d'acier aux mille contours. [...] Il y avait la rue des autos, rue de bronze et d'acier. [...] De la fenêtre de Freder, on eût dit le corps rampant d'une bête gigantesque aux écailles d'acier.<sup>561</sup> »

Sans même évoquer la présence des machines en sous-sol, la ville en elle-même est déjà présentée par l'auteure comme une imposante masse métallique, monumentale et menaçante. Elle est comparée à un « colosse d'acier » et à une « bête gigantesque », comme si elle était, en essence, une entité mécanique autonome, affranchie de l'emprise de ses architectes et de ses habitants. Cette comparaison de Metropolis à un être vivant en métal se retrouve à plusieurs reprises, à la fois dans le livre mais aussi dans son adaptation cinématographique. Dans l'ouvrage de Thea Von Harbou, la cité gargantuesque est décrite comme une créature qui doit se repaître quotidiennement : « *Metropolis raised her voice. The machines of Metropolis roared ; they wanted to be fed*<sup>562</sup> ». Cette idée est réexploitée dans le film de Fritz Lang, lors d'un discours du *Maschinenmensch* à l'attention des ouvriers :

« *Who is the living food for the machines in Metropolis?! Who lubricates the machine joints with their own blood?! Who feed the machines with their own flesh?! Let the machines starve, you fools! Let them die!! Kill them, the machines!!*<sup>563</sup> »

Metropolis est un titan de fer et d'acier qui, chaque jour, doit se sustenter du sang et de la sueur des travailleurs pour survivre et prospérer. La formulation « *the machine-city*<sup>564</sup> », employée par l'écrivaine dès les premières pages de son livre, incarne d'ailleurs l'entièreté de ce concept d'un robot à une échelle monumentale et architecturale. A ce propos, il est intéressant de relever que cette ville-machine possède un cœur, un centre névralgique sans lequel elle ne peut persister. « *If the Heart Machine is destroyed, the entire machine district will end up in ruins*<sup>565</sup> », explique Grot, l'ingénieur chargé de son exploitation et de sa restauration, à Joh Fredersen alors que les ouvriers viennent pour la détruire. En se comportant de façon analogue à un robot, au sens usuel du terme, la structure même de Metropolis se permet d'exploiter les différents imaginaires des matières métalliques qui trônent dans le creuset auquel elles sont

---

<sup>561</sup> Thea Von Harbou, *Metropolis*, trad. Serge Plaute et Alin Laubreaux, *Op.cit.*, p.14.

<sup>562</sup> Thea Von Harbou, *Metropolis*, trad. Alan Rodgers, *Op.cit.* p.16.

*Traduction personnelle : Metropolis éleva la voix. Les machines de la ville rugissaient : elles voulaient être nourries.*

<sup>563</sup> Fritz Lang, *Metropolis*, *Op.cit.*, 83min13.

*Traduction personnelle : Qui est de la viande pour les machines de Metropolis ? Qui lubrifie les joints de ces machines avec son propre sang ? Qui les nourrit avec sa propre chair ? Laissez-les mourir de faim, imbéciles ! Laissez les mourir ! Tuez-les, tuez les machines !*

<sup>564</sup> Thea Von Harbou, *Metropolis*, trad. Alan Rodgers, *Op.cit.* p.16.

*Traduction personnelle : la ville-machine.*

<sup>565</sup> Fritz Lang, *Metropolis*, *Op.cit.*, 91min14.

*Traduction personnelle : Si le Cœur-Machine est détruit, c'est l'intégralité du quartier des machines qui va finir en ruine.*

reliées grâce aux concepts issus de l'intermatérialité. Marquée par l'industrialisation de masse, cette cité jouit des songeries que les usines ont déployées, tout au long de la révolution sidérurgique des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, sur les métaux. Ces songeries sont d'ailleurs démultipliées par l'aspect fictif et irréel de la ville, qui permet aux auteurs et aux réalisateurs de forcer le trait sur les ouvriers malmenés, les machines terrifiantes et l'univers métallisé à l'extrême. En tant qu'organe ou qu'ossature de la cité, chaque partie métallique que celle-ci comporte, qu'il s'agisse d'une machine, d'un simple rouage ou, à l'inverse, de l'intégralité d'une architecture, bénéficie de l'onirisme ancestral des métaux. Elles peuvent ainsi, en fonction de leurs formes et de leurs rôles, raviver les songes de la préhistoire métallurgique, des métaux imaginaires, ou, encore, de la forge et du forgeron.

Le rapport qu'entretient Futura avec la ville de Metropolis est conflictuel. D'une part, elle a été conçue et programmée pour lui nuire. Que ce soit dans le roman ou dans le long-métrage, Rotwang lui impose, suite à un élément déclencheur, de porter atteinte aux machineries internes qui la font vivre. La destruction de la machine principale par les ouvriers, qui nourrit tous les autres appareils de la cité, comme le présente Thea Von Harbou avec la phrase « *there was no machine in all Metropolis that did not receive its power from this heart*<sup>566</sup> », symbolise le point culminant de la révolte populaire orchestrée par le *Maschinenmensch* et, de fait, la mort de la ville-machine dans son entièreté. Cette scène cruciale du récit est d'ailleurs d'autant plus captivante qu'elle met en scène un robot qui saccage les fondements d'un autre robot, évoquant d'emblée la citation poétique de Boris Vian, retranscrite dans *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, « quand le monde sera plein de robots, quoi de plus facile que d'en inventer un doté, par construction, de la haine de son espèce ?<sup>567</sup> ». Mais cette recherche de dégradation de la machine et de renversement de l'ordre établi n'est pas la seule relation qui relie Futura à Metropolis. Par sa matérialité, l'automate est intimement lié à son environnement. Le métal de son anatomie dialogue avec le métal des objets et des bâtiments qui l'entourent, visuellement comme sémantiquement. En effet, une interactivité s'instaure naturellement entre les deux : malgré le rôle qu'il est amené à jouer, le *Maschinenmensch* est le personnage qui, au sein de la narration, est le plus rattaché à son cadre de vie. Ce magnétisme de la matière, qui met en place un échange entre une production

---

<sup>566</sup> Thea Von Harbou, *Metropolis*, trad. Alan Rodgers, *Op.cit.* p.166.

Traduction personnelle : *Il n'y avait pas de machine dans tout Metropolis qui ne recevait pas son énergie de ce cœur.*

<sup>567</sup> Boris Vian, dans : Collectif, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, *Op.cit.*, p.90.

métallique et son entourage immédiat, rappelle le concept de milieu intermatériel déjà étudié, notamment à propos de l’ancrage d’une sculpture dans un espace urbain bien déterminé. Pour rappel, la définition de cette notion était la suivante : considérer la matière comme edificatrice d’un milieu intermatériel, c’est analyser un environnement et ses composantes au travers des rapports physiques et psychologiques que ceux-ci entretiennent avec la matière qui l’habite ou qui le constitue. En tant qu’objet métallique chargé d’imaginaires mythiques et de rêveries techniques, le robot est susceptible d’exhaler et de transférer certains des onirismes dont il est chargé aux espaces avoisinants. Le fait que la cité de Metropolis soit constamment comparée à une entité mécanique animée, par exemple, peut être perçu comme un reflet du rôle que joue Futura dans la narration : en tant que protagoniste majeur du récit, ses caractéristiques matérielles et formelles se réverbèrent sur son environnement. Au sein du récit, littéraire comme cinématographique, deux exemples majeurs illustrent cette idée. Le premier coïncide avec la première apparition du *Maschinenmensch* dans le laboratoire de Rotwang. En effet, c’est à partir de ce moment que Metropolis commence à s’agiter et à se transformer. Les classes sociales se mélangent, les machines se dérèglent et l’ordre établi dans cette cité du futur commence à périlcliter. L’arrivée imminente de l’androïde annonce d’ores et déjà la chute de la ville. Ensuite, la seconde illustration de l’environnement en tant que miroir de Futura se retrouve dans les derniers moments du récit, lorsqu’elle est mise sur le bûcher et finalement détruite par le feu. Cette disparition de l’automate permet à la ville de retrouver calme, harmonie, et d’abolir définitivement la vision gargantuesque et robotique de l’architecture de Metropolis. La sérénité faisant suite au chaos métallisé est particulièrement bien représentée dans les dernières minutes du film animé de Rintarō et rappelle, dans un même temps, la renaissance du monde mythique scandinave à la suite de Ragnarok, la fin de toute chose ou, plus spécifiquement, la « consommation du Destin des Puissances<sup>568</sup> » selon Régis Boyer :

« Alors la terre sortira de la mer et elle sera verte et belle, et les champs porteront des fruits sans avoir été ensemencés. [...] Deux êtres humains ont échappé au feu de Surtr en se cachant [...] et ils se sont nourris de la rosée du matin ; ils auront une telle descendance que tous les mondes seront peuplés.<sup>569</sup> »

Ainsi, le milieu dans lequel le *Maschinenmensch* évolue s’informe<sup>570</sup> en fonction de lui, de sa figure et de ses agissements. Grâce à la matière qui le constitue et aux imaginaires que celle-ci véhicule, il possède un fort pouvoir sur son environnement. Metropolis est un reflet de Futura

---

<sup>568</sup> Régis Boyer, *L’Edda poétique, Op.Cit.*, p.501.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p.503.

<sup>570</sup> Encore une fois, ici, qui prend la forme, qui adopte la forme.

au même titre que Futura est un reflet de Metropolis. Ce dialogue, qui fonctionne dans les deux sens, n'est d'ailleurs pas spécifique au livre de Thea Von Harbou et au film de Fritz Lang. De nombreuses autres œuvres modernes de science-fiction ré-exploitent ce rapport et mettent une nouvelle fois en scène ce transfert de rêveries métalliques d'un objet à un autre. Le futur dystopique présenté par les frères Wachowski dans la trilogie *Matrix*, par exemple, se déroule au sein d'un univers intégralement métallisé, dans lequel tout est fait de fer et d'acier, dominé par des entités robotiques qui se fondent idéalement dans leur milieu. L'environnement et les machines sont tous deux les représentations de ce que le métal peut, dans son essence la plus profonde, proposer de dangereux et de nocif. Ensemble, ils matérialisent un véritable enfer pour les derniers survivants de la race humaine, semblable au Tartare grecque que, justement, « un rempart de bronze enserme<sup>571</sup> », selon Hésiode.

L'imbrication d'une entité robotique dans son milieu peut se retrouver dans certaines œuvres plastiques, comme avec la sculpture *Untitled* (voir illustration page suivante), produite par Arcangelo Sassolino en 2016. A l'instar de son œuvre *B.*, cette nouvelle création de l'artiste italien n'offre pas aux spectateurs la représentation d'un automate. Elle est, en soi, un véritable robot, animé et autonome. En dépit de son absence de forme anthropomorphique, pourtant centrale au sein de cette recherche sur l'être de métal, *Untitled* conserve malgré tout une silhouette animale et vivante qui lui permet de conserver un ancrage certain dans la problématique actuelle. Constituée d'un imposant grappin hydraulique industriel en acier, détaché de la grue qui le manœuvrait à l'origine et posé à même le sol, l'œuvre d'Arcangelo Sassolino est actionnée par une pompe hydraulique située à quelques mètres de la pince. Dans le catalogue de l'exposition *Artistes et robots*, les actions de cet automate sont présentées de la manière qui suit :

*« Placé à terre sur un plancher de béton, le grappin bascule de part en part, essayant vainement de se saisir du sol. Sans objet à saisir dans ses pinces, le grappin ne peut qu'égratigner et entailler le sol, créant ainsi un motif aléatoire sur sa surface. Confronté à ce spectacle et au bruit des lames qui écorchent cette surface de béton, le spectateur voit le grappin de Sassolino prendre vie, tel un crabe mécanique géant.<sup>572</sup> »*

---

<sup>571</sup> Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques, Op.cit.*, p.76.

<sup>572</sup> *Artistes et robots*, Paris, éd. Les éditions Rmn-Grand Palais, 2018, p.86



Illustration non disponible

**Arcangelo Assolino, *Untitled*, 2016**  
Acier et système hydraulique (dimensions variables)

Outre le fait que cette description atteste de l'allure bestiale et presque organique de ce robot, à l'aide du rapprochement formel qui peut être fait avec un crabe, elle permet aussi et surtout d'instaurer les prémices de la relation hautement conflictuelle que cet être mécanique entretient avec son environnement. En effet, comme il est possible de le constater dans ce court texte explicatif, l'œuvre affecte son milieu de plusieurs manières distinctes<sup>573</sup>. Tout d'abord, *Untitled* entretient un rapport physique et direct avec la surface sur laquelle il repose. De par ses mouvements aléatoires, lorsqu'il tente en vain de refermer ses pinces, le grappin applique un important coefficient d'agression sur le sol. Il le griffe, l'écorche et l'abîme en profondeur. Du fait de sa matérialité métallique, qui le rend naturellement plus résistant que le béton, l'environnement concret au contact de ces interactions mécaniques est fondamentalement métamorphosé. En dépit du lyrisme matérialiste intense qui se dégage de cette confrontation entre les éléments, amplifié par le son violent que produit l'action, et à l'image du *Maschinenmensch* et du rôle crucial que celui-ci joue dans la destruction de la cité de Métropolis, *Untitled* semble lui-aussi désirer la dégradation, voire même la démolition, de l'espace dans lequel l'artiste l'a relâché. Cependant, le rapport que le métal entretient avec son milieu n'est encore une fois pas limité à des interactions qu'il serait possible de qualifier de tangibles. Le magnétisme de la matière qui compose le robot d'Arcangelo Sassolino, en effet, s'applique aussi aux usagers de l'œuvre. Du fait du bruit strident qui émane du raclement des lames sur le sol, une autre dimension sensorielle est à son tour incluse dans le dialogue entre la matière et l'environnement qui l'accueille. La qualité sonore et bruyante du métal, qui lui est attribuée depuis sa découverte et qui se retrouve dans de nombreux mythes et récits, entre ici au service du conflit qui oppose l'acier au béton. Sans son consentement, le spectateur se retrouve au cœur de cette lutte élémentaire, aux proportions titanesques et sur laquelle il ne possède aucun pouvoir décisionnel. Il s'agit là d'une guerre qu'il est désormais contraint de subir de tout son être. C'est ainsi que le métal de *Untitled* transfigure l'espace, autant physiquement que sensoriellement, et le métamorphose en un lieu autre, une terre nouvelle où les utopies matérialistes les plus variées coexistent avec les songes dystopiques d'une possible future domination des machines animées sur l'univers qui est le nôtre.

Avec *Metropolis*, les thématiques du monde machiné, du métal robotisé et des rêveries qui les lient trouvent une parfaite exemplification. Qu'il s'agisse de la version littéraire comme de la version cinématographique, cette œuvre de science-fiction regroupe en son sein

---

<sup>573</sup> A ce sujet, voir la vidéo sur le site officiel de l'artiste : <http://www.arcangelosassolino.it/sculpture/untitled-2006/> (dernière consultation le 15/08/18).

l'ensemble des concepts propres à la métallurgie robotique. Dans un premier temps, l'automate y est présenté à la fois comme une utopie et comme une dystopie. En effet, la machine-Maria symbolise, pour certains personnages tels que Joh Fredersen ou Rotwang, le futur de l'humanité. Elle est un rêve qui se matérialise et qui prend forme dans le métal. « *So, Joh Fredersen?! Isn't it worth the loss of a hand to have created the man of the future, the Machine-Man?!*<sup>574</sup> », s'exprime à ce propos le scientifique lors d'une de ses entrevues avec le maître de la cité. Néanmoins, Futura n'incarne pas ce fantasme pour tout le monde. Au sein du récit, elle est d'ailleurs plus souvent dépeinte comme une figure négative que positive. Dans la version de *Metropolis* réalisée par Rintarō, l'androïde Tima, qui remplace le *Maschinenmensch* au sein de cette adaptation, déclame la formule suivante avant de détruire la ville : « *I am a humanoid, a machine made to destroy the world*<sup>575</sup> ». De la personnification d'un avenir radieux, Futura se transforme progressivement, au fil du récit, en un avatar de destruction haïe de tous. Dans un second temps, il convient de rappeler que l'ensemble des songeries qui relient les matières métalliques aux entités robotiques sont présentées et exemplifiées tout au long de la narration de *Metropolis*. L'imaginaire de l'industrie, tout d'abord, est le plus représenté de tous. Dans cette cité futuriste, les machines sont omniprésentes et jouent un rôle central, aussi bien dans la progression du scénario que dans la mise en place d'une toile de fond sur laquelle le récit peut s'appuyer. Les ouvriers y sont déshumanisés et l'univers se métallise jusque dans ses racines les plus profondes. En complément de cet onirisme manifeste, un autre, plus latent mais tout aussi important, est perceptible à certains tournants de l'histoire. Il s'agit de celui des divinités métallurgistes et des êtres métalliques merveilleux, qui se retrouvent au travers de figures telles que Joh Fredersen, l'incarnation du démiurge suprême de *Metropolis*, Futura, la Pandore contemporaine, ou encore Moloch, une déité biblique qui apparaît aux travailleurs de la ville-basse lors d'une scène liminaire du film de Fritz Lang. Bien que mêlés aux autres habitants de la cité, ces êtres supérieurs s'illustrent par leurs rôles ou leurs actions aux moments clés du scénario. Quant aux songeries liées aux préceptes alchimiques, elles surnagent elles-aussi, dans une certaine mesure, avec le personnage de Rotwang, « *who is a curious mixture of modern scientists and alchemist*<sup>576</sup> » selon Mary Ann Doane, tel qu'exprimé au sein de son article

---

<sup>574</sup> Fritz Lang, *Metropolis*, *Op.cit.*, 37min12.

*Traduction personnelle : Alors, Joh Fredersen ?! La création de l'homme du futur, de l'Homme-Machine, ne méritait-elle pas la perte d'une main ?!*

<sup>575</sup> Rintarō, *Metropolis*, *Op.cit.*, 83min40.

*Traduction personnelle : Je suis un humanoïde, une machine fabriquée pour détruire le monde.*

<sup>576</sup> Mary Ann Doane, « Technophilia : Technology, Representation and the Feminine », dans : Sean Redmond, *Liquid metal : the science fiction film reader*, *Op.cit.*, p.184.

*Traduction personnelle : Rotwang, qui est un curieux mélange entre un scientifique moderne et un alchimiste.*

« *Technophilia : Technology, Representation and the Feminine* ». Enfin, dans un troisième et dernier temps de cette étude de cas, il convient de rappeler que le *Maschinenmensch* ancre durablement la figure du robot de science-fiction dans l'Histoire des automates et, plus largement, dans l'Histoire ancestrale de la métallurgie. Par ses caractéristiques matérielles, son rôle, sa silhouette anthropomorphique ou encore sa carapace à la texture cuivrée, Futura permet à l'onirisme de la machine animée moderne de s'inscrire dans le lignage de celles issues de sources antiques et mythologiques. Elle se rapproche ainsi directement de Talos, le robot originel gardien de l'île de Crète, mais aussi de toutes les autres machines mythiques déjà évoquées, telles que les servantes d'or d'Héphaïstos, les jouets automatisés gréco-romains ou encore les oiseaux mécaniques qui faisaient la joie des invités de la cour byzantine.

Dans son acception la plus large, le robot issu de la science-fiction moderne et contemporaine n'est pas différent de celui dépeint par Thea Von Harbou. Il véhicule les mêmes imaginaires, s'inscrit dans la même descendance mythique et joue des mêmes rêveries liées aux matières métalliques que lui. Bien qu'il soit indéniable que le *Maschinenmensch*, sculpté par Walter Schulze-Mittendorff et mis en scène par Fritz Lang, ait joué un rôle capital dans l'institutionnalisation de l'automate au sein de la culture populaire du XXe siècle, tous les êtres machinés qui se retrouvent aujourd'hui dans la littérature, le cinéma et les arts plastiques jouissent désormais de la même reconnaissance et des mêmes onirismes. En tant qu'entités omniprésentes dans l'imaginaire collectif de notre époque, ces derniers nécessitent de gagner en intelligibilité afin de pouvoir être mieux compris et appréciés de notre civilisation ou, au choix, mieux cernés et appréhendés, dans l'idée de se prémunir contre le possible soulèvement des machines qu'évoquent immanquablement les grands auteurs de science-fiction. « *One thing we can be sure of. Robots are changing the world and driving it in directions we cannot clearly foresee*<sup>577</sup> », écrit Isaac Asimov dans les dernières lignes de l'introduction de son anthologie *The complete robot*. Cette universalité actuelle de l'automate est notamment mise en exergue par la possibilité qui nous est donnée d'étudier ces entités selon les mêmes outils intermatériels : elles sont toutes liées au même creuset des songeries métalliques, elles constituent toutes un élément sensible et, dans un même temps, sont aussi toutes des supports inscriptifs. Certaines peuvent même être à l'origine de l'instauration d'un milieu intermatériel, comme il nous a été donné de l'illustrer avec Futura et la sculpture *Untitled* de Arcangelo Assolino. A l'aide de ce

---

<sup>577</sup> Isaac Asimov, « Introduction », dans : Isaac Asimov, *The complete robot*, *Op.cit.*, p.11.

Traduction personnelle : Une chose dont nous pouvons être sûrs, c'est que les robots sont en train de changer le monde et de le diriger vers un avenir que nous ne pouvons pas clairement entrevoir.

pan de la recherche orienté vers le métal robotique, le champ conceptuel de l'intermatérialité s'est d'ailleurs considérablement enrichi. Le creuset des imaginaires, tout d'abord, s'est agrémenté de nouvelles sources, de nouveaux récits et de nouvelles références. Qu'ils soient originaires des ères mythiques comme de notre époque contemporaine, ces foyers inédits de rêveries se révèlent aussi féconds que ceux déjà exploités tout au long de cette étude. En s'inscrivant dans la tradition des œuvres métallurgiques, les anciens onirismes des métaux tels que ceux de la forge et du forgeron parviennent d'ailleurs à s'hybrider avec les nouveaux, comme l'a démontré à plusieurs reprises l'analyse de *Metropolis*. Grâce à la compréhension de la matérialité des machines animées, ensuite, les domaines d'applications pour lesquels l'intermatérialité est exploitable se sont eux-aussi étoffés. En effet, le cinéma, forme artistique majeure du XXe siècle, s'est rajouté aux arts plastiques et à la littérature. Au même titre que ces derniers, le septième art s'est révélé être riche en exemples et en démonstrations concernant l'entre-deux des matières mécanisées. Enfin, cette ramification de la recherche offre une nouvelle validation de l'intérêt qu'apportent les différents axes conceptuels lors de l'examen d'un objet en lien avec la matière qui le substantialise. Qu'il s'agisse d'une sculpture, d'un personnage romanesque ou d'une figure issue d'une œuvre cinématographique, ils bénéficient tous irrémédiablement, dans une certaine mesure et chacun à son échelle, des apports de l'intermatérialité.

## ***B/ Devenir métal***

Au sein du paysage culturel contemporain, les êtres métalliques possèdent une place centrale depuis près d'un siècle. Avec l'apparition du robot de science-fiction et de son institutionnalisation progressive au fil des décennies, le rapport entre le métal et la silhouette anthropomorphique est désormais un lieu commun qui se retrouve dans toutes les formes d'arts, de celles exposées dans l'enceinte des musées à celles projetées dans les salles obscures. Ce lien, qui rapproche une forme donnée d'une matière spécifique, a permis de ressusciter certains imaginaires et d'en raviver d'autres, qui étaient parfois tombés en désuétude avec les progrès techniques et les avancées scientifiques de notre époque, comme par exemple celui de l'homme en armure. Cependant, les rêveries de la machine animée modelée selon les codes de l'humain, autrement dit de l'androïde, ne sont pas les seules à se développer de façon analogue à la recrudescence de l'apparition du robot, sous sa reconnaissance la plus large, dans la littérature, les arts plastiques et le cinéma. En effet, ce phénomène entraîne, dans son sillage, le retour sur

le devant de la scène d'un autre onirisme bien particulier : celui de l'Homme qui se métallise, qui se transforme en métal, progressivement comme instantanément. Souvent confondu avec les songeries de la robotique, puisqu'elles partagent certaines données communes, il ne s'agit pourtant pas là d'une quelconque ramification de celles-ci. Parmi les similarités entre l'être de métal et l'être métal<sup>578</sup>, les trois principales sont leurs matérialités respectives, sous ses multiples déclinaisons ferreuses, cuivrées ou encore à base d'alliages, leur anthropomorphisme, plus ou moins proche de la réalité, et finalement leurs origines, qui remontent toutes deux aux ères mythiques. Concernant les différences, à présent, la plus importante est celle du processus dont ils sont issus : alors que l'androïde est nécessairement le fruit d'une procédure outillée ou mécanisée, à partir d'une forge ou depuis une usine par exemple, son congénère humain est métallisé dans son essence, depuis sa naissance ou à la suite d'un évènement particulier. Il n'est pas fait de métal, il est métal. « There is a difference between possessing steel – whether [...] nerves or muscles – and being made out of steel<sup>579</sup> », écrit Rolf Hellbust dans son ouvrage *Flesh to metal*. C'est d'ailleurs généralement à partir de cette dissemblance-ci que la distinction entre une entité robotique et un anthropoïde de métal se fait lorsqu'une incertitude surgit. L'examen des imaginaires du devenir métal commencera, dans un premier temps, par un rappel des racines mythologiques de celui-ci. Parmi ses origines, la plus éminente se retrouve dans « Le mythe des races », écrit par Hésiode et retranscrit dans sa *Théogonie*, lorsque l'auteur cherche à expliquer l'origine de l'humanité telle que nous la connaissons et qu'il expose, pour ce faire, les différents âges qu'elle a dû traverser au préalable. Selon lui, ces ères successives se distinguent par le métal qui substantialisait nos ancêtres à ce moment-là, de l'or au fer en passant par l'argent et le bronze. A la suite de cette étude, et après une brève évocation de la faune métallique, non plus humaine mais animale, il s'agira d'analyser, dans le détail, quelques entités hybrides. La fusion entre la chair et les métaux, qu'elle soit intégrale ou partielle, constituera le cœur de cette recherche. De nombreux domaines seront ici transversalement consultés : la littérature et les arts plastiques, mais aussi le cinéma, l'univers des comics-books américains ainsi que celui du champ lexical et des expressions, françaises comme étrangères, qui illustrent régulièrement cette hybridation. Enfin, dans un troisième et dernier temps de cet examen, la

---

<sup>578</sup> Déjà développé dans l'introduction de cette troisième partie de la recherche, ce jeu lexical, présent dans le titre de celle-ci, fonctionne sur la double acception du terme « être » : « un être », sous sa forme nominale, qui permet à la terminologie « un être de métal » de qualifier les entités faites de métal, comme les robots par exemple, et « être », le verbe, qui permet de traiter de quelqu'un ou de quelque-chose qui se métallise, qui « est » métal, sous-entendu « qui est fait de métal ».

<sup>579</sup> Rolf Hellebust, *Flesh to metal*, *Op.cit.*, p.163.

*Traduction personnelle : Il y a une différence entre posséder de l'acier – qu'il s'agisse de nerfs ou de muscles – et être fait d'acier.*

question ouverte de l'avenir de l'humanité sera évoquée, avec, en fil directeur, le rôle que peuvent jouer ou que jouent déjà, dans une certaine mesure, les matières métalliques dans cette destinée.

## 1. A propos des premiers êtres métalliques.

### a) *Le mythe des races*

Parmi les nombreux récits qui retracent l'origine des êtres humains, des plus oniriques et fantasmagoriques aux plus prosaïques et terre-à-terre, il en est un qui, depuis plusieurs millénaires déjà, fait figure de bizarrerie et d'excentricité. Il s'agit de la version de l'anthropogenèse proposée par l'auteur grec Hésiode aux environs du VIII<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, intitulée « Le mythe des races ». Elle se retrouve dans la *Théogonie*, son ouvrage majeur, et commence ainsi :

*« De même lieu naissent les dieux  
Et les hommes qui meurent.  
C'est en premier une race d'or,  
Race d'hommes éphémères,  
Que firent les dieux qui ne meurent pas,  
Qui ont leur maison dans l'Olympe.  
C'était du temps de Kronos,  
Du temps où il régnait sur le ciel.  
Et ils vivaient comme des dieux ;  
Le cœur insouciant,  
Sans peines, sans douleurs ;  
Et la sinistre  
Vieillesse ne venait pas sur eux.<sup>580</sup> »*

Selon Hésiode, la première race des hommes serait une race d'êtres faits d'or. Il la présente comme étant originaire du verbe et de la volonté des premiers dieux de l'Olympe, évitant ainsi toute confusion avec des créations robotiques. Dans ces premiers temps de l'Histoire de l'humanité, les mortels et les divinités immortelles vivaient ensemble, toujours jeunes et bienheureux. Ils ne connaissaient ni la faim, ni la soif, ni la vieillesse. Hésiode poursuit son récit de la façon suivante :

*« Mais lorsque la terre*

---

<sup>580</sup> Hésiode, « Le mythe des races », dans : Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques, Op.cit.*, pp.101-102.

*Eut caché cette race [...]  
C'est une seconde race,  
Bien pire, que par après,  
Race d'argent, fabriquèrent les dieux  
Qui ont leur maison dans l'Olympe,  
Ne ressemblant à la race d'or  
Ni d'allure ni de pensée.*

*Car l'enfant pendant cent ans  
Près de sa mère fidèle  
Était nourri, petit être  
Sans malice dans sa maison.  
Mais quand ils avaient grandi,  
Qu'ils atteignaient la fleur de l'âge,  
Ils ne vivant que peu de temps,  
Ils souffraient de souffrances,  
De par leur folie ; car ils ne pouvaient  
Se garder d'extrêmes  
Violences entre eux.<sup>581</sup> »*

A la suite de la race d'or, l'auteur du « Mythe des races » fait naître la race d'argent, diamétralement opposée à son prédécesseur. Après une longue période d'allégresse, ces humains vieillissent et s'avilissent, connaissent les souffrances de la maladie et, finalement, expérimentent une mort douloureuse. Il y a, avec la race d'argent, une nette décadence en comparaison de la race originelle. Hésiode reconduit sa narration avec la présentation de la troisième ère de sa cosmogonie :

*« Mais lorsque la terre  
Eut aussi caché cette race [...]  
Zeus le père fit une troisième  
Race d'hommes éphémères,  
Race de bronze, dissemblable  
De la race d'argent,  
Née des frênes, terrible  
Et forte, ayant souci d'Arès [...].*

*Mal dégrossis. Grande était  
Leur force ; des bras terrifiants  
Jaillissaient de leurs épaules ;  
Lourds étaient leurs membres.  
Ils avaient des armes de bronze,  
Des maisons de bronze ;  
Ils travaillaient le bronze ;*

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, pp.102-103.



*Le fer noir n'existait pas.*<sup>582</sup> »

Dans la *Théogonie*, la race de bronze prend la succession de la race d'argent. C'est une race belliqueuse et violente que tout, de sa corpulence à son mode de vie, pousse à guerroyer. Ils forgent leurs propres armes et leurs propres armures afin d'être préparés au combat, où ils savent que la mort les attend. Fait intéressant à relever, Hésiode exprime ici, au terme de son paragraphe sur la race de bronze, une composante historique réelle : le travail du bronze était en effet connu des Hommes avant celui du fer. « Plusieurs savants pensent que le travail de l'or, de l'argent, du cuivre, de l'airain (alliage de cuivre et d'étain), a précédé celui du fer<sup>583</sup> », rappelle à ce sujet Jean-Henry Hassenfratz dans son ouvrage, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier*. A la suite de l'ère de bronze, l'auteur du « Mythe des races » digresse quelque temps de son schéma de succession des métaux et postule l'existence d'une race héroïque, à laquelle appartient des figures aussi célèbres qu'Héraclès, Ulysse ou encore Agamemnon<sup>584</sup>. Finalement, ces demi-dieux laissent place à la cinquième et ultime race, qu'Hésiode présente en ces termes :

*« Et moi, comme je voudrais  
Ne pas être l'un de ces hommes,  
Les cinquièmes, mais être mort  
Plus tôt ou né plus tard.  
C'est maintenant une race de fer.  
Il n'est pas un jour  
Où ils arrêteront de peiner, de souffrir ;  
Il n'est pas de nuit où cesseront  
De les ronger les dures inquiétudes [...].  
Pas de respect chez eux pour le serment,  
Pour ce qui est juste,  
Pour ce qui est bon [...].<sup>585</sup> »*

La race de fer, dernière à apparaître selon l'anthropogenèse dépeinte dans la *Théogonie*, est celle à laquelle Hésiode, et par extension nous aussi, appartenons. Elle est celle qui souffre de tous les maux et de toutes les tares, physiques comme psychologiques. L'auteur exprime d'ailleurs, en parallèle de cette description, son regret non-feint d'être un homme de fer.

---

<sup>582</sup> *Ibid.*, pp.103-104.

<sup>583</sup> Jean-Henry Hassenfratz, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier*, Volume 1, *Op.cit.*, p.6.

<sup>584</sup> N'intéressant pas, ou peu, notre recherche, cet épisode du « Mythe des races » sera volontairement occulté de la suite de l'étude consacrée à ce sujet thématique.

<sup>585</sup> Hésiode, « Le mythe des races », dans : Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques*, *Op.cit.*, pp.106-107.

L'intérêt premier de cette présentation du « Mythe des races » est d'exposer, dans le détail, les prémices historiques et oniriques de l'assimilation d'un être humain à une matière métallique. En effet, Hésiode était chronologiquement l'un des premiers à proposer aussi nettement cette vision de la naissance d'une humanité non pas faite de chair et d'os mais d'une autre substance issue de la nature. A ce propos, il convient de rappeler une nouvelle fois que, dans ce récit, il n'est jamais question d'entité robotique, de créature automatisée ou d'humanoïde mécanique. L'auteur s'attache à parler d'êtres humains qui nous ressemblent et qui, dans une certaine mesure, sont nos ancêtres. L'appartenance de l'auteur à la race de fer, tel qu'il le fait remarquer à la fin de son récit, atteste d'ailleurs de cette descendance. Le second fait notable, cette fois-ci disséminé tout au long du mythe, est celui de l'assimilation récurrente des caractéristiques matérielles propres aux différents métaux à celles de la race que ces derniers substantialisent. Ce rapport entre propriétés métalliques et attributs humains a notamment été étudié par Pierre et André Sauzeau, dans leur article « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques ». Concernant la race d'or, pour commencer, ils expliquent :

*« L'or est inaltérable : "La peau de l'or, ni la noire rouille ni la pourriture ne la ronge par en dessous : il garde éternellement sa fleur pure..." (Théognis, 451). La race d'or hésiodique est également incorruptible, que ce soit au sens physique ou moral.<sup>586</sup> »*

Grâce aux caractéristiques intrinsèques de l'or, déjà connues de ses contemporains, Hésiode parvient à donner à sa première race l'image d'Hommes intègres, justes et, dans un certain sens, impérissables, sans pour autant avoir besoin d'énoncer directement ces différents qualificatifs. Par le biais de l'intermatérialité et des rêveries métallistes, les qualités naturellement associées à l'or sont insufflées aux objets qu'il matérialise. Dans son article « Le mythe hésiodique des races. Essai d'analyse structurale », Jean-Pierre Vernant revient sur cet onirisme essentiel du métal jaune : « Si la race d'or est dite "la première" [...], c'est parce qu'elle incarne des vertus – symbolisées par l'or – qui occupent le sommet d'une échelle de valeurs intemporelles<sup>587</sup> ».

Au sujet de la race d'argent, l'historien et anthropologue poursuit :

*« L'argent ne possède pas une valeur symbolique propre. Il se définit par rapport à l'or : métal précieux, comme l'or, mais inférieur. De même la race d'argent, inférieure à celle qui l'a précédée, n'existe et ne se définit que par rapport à elle : sur le même plan que la race d'or, elle en constitue l'exacte contrepartie, l'envers. »*

---

<sup>586</sup> Pierre et André Sauzeau, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », dans : *Op.cit.*, pp.266-267.

<sup>587</sup> Jean-Pierre Vernant, « Le mythe hésiodique des races. Essai d'analyse structurale », 1960, *Revue de l'histoire des religions*, Tome 157 n°1, pp. 21-54, p.25.

Cette idée que l'argent ne se définirait pas comme un métal singulier mais comme un « sous or », autrement dit un métal précieux de second ordre, est attestée dans de nombreux domaines, comme par exemple la monnaie, la bijouterie ou encore l'ornement. Les imaginaires de l'argent tendent d'ailleurs généralement vers ce ressenti : être un Homme d'argent, c'est faire partie de l'élite, mais à la seconde place, au même titre que la médaille d'argent olympique se situe juste après la médaille d'or. Le constat hiérarchique entre les métaux, pour lequel le classement sportif se valide une fois de plus, se poursuit avec la troisième race. Pour Jean-Pierre Vernant, l'ère hésiodique du bronze « apparaît intimement liée, dans la pensée religieuse des Grecs, à la puissance que recèlent les armes défensives du guerrier<sup>588</sup> ». Pierre et André Sauzeau agrémentent cette version en précisant que « le cuivre sous forme d'alliage, à savoir le bronze, est associé de façon unanime [...] aux armes et à la guerre<sup>589</sup> ». Qu'il s'agisse d'instruments de protection ou, au contraire, d'outils offensifs destinés à ôter la vie, le bronze est fondamentalement lié à la guerre et, par extension, à la mort. Les illustrations de ce rapprochement sont nombreuses dans l'antiquité, et tout particulièrement dans les ouvrages *Illiade* et *L'Odyssée* de Homère. « La mort dans Homère est un sommeil d'airain<sup>590</sup> », rappelle par exemple Aubin Louis Millien de Grandmaison dans son ouvrage *Minéralogie Homérique, ou essai sur les minéraux*. En matérialisant la troisième race de sa cosmogonie par du bronze, Hésiode instille dans les rêveries de ses lecteurs des pensées bien plus sombres et pernicieuses qu'avec l'or et l'argent. Il guide volontairement leurs appréciations vers un sentiment d'aversion, et ce, une fois de plus, à l'aide des échanges de songeries qui se situent dans l'entre-deux des matières. L'alliage de cuivre et d'étain étant intrinsèquement corrélé à un onirisme belliqueux et mortuaire, il en va naturellement de même pour la race que celui-ci substantialise.

La dernière ère exposée par l'auteur de la *Théogonie* est celle du fer. Comme nous l'avons déjà relevé, c'est à celle-ci que l'humanité actuelle appartient : Hésiode, tout comme nous, sommes des Hommes de fer. A ce titre, nous subissons les retombées des songeries ancestrales liées à cette matière. Pour rappel, le fer est « sombre et noir<sup>591</sup> », comme l'expriment Pierre et André Sauzeau. « L'acier utilisé pour fabriquer des armes se caractérise par un éclat grisâtre<sup>592</sup> », poursuivent-ils. A l'inverse de l'or, de l'argent et du cuivre qui, même à l'état naturel, sont des matières lumineuses et colorées, le fer est nativement terne et obscur. Il est, de

---

<sup>588</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>589</sup> Pierre et André Sauzeau, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », dans : *Op.cit.* p.271.

<sup>590</sup> Aubin Louis Millien De Grandmaison, *Minéralogie Homérique, ou essai sur les minéraux*, *Op.cit.*, p.79.

<sup>591</sup> Pierre et André Sauzeau, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », dans : *Op.cit.* p.271.

<sup>592</sup> *Ibid.*

surcroît, le dépositaire de nombreux imaginaires néfastes et défavorables, comme l'illustre par exemple Elias Lönnrot dans *Le Kalevala* :

« "Holà, prend garde, infâme fer,  
[...]  
Acier soumis aux maléfices".<sup>593</sup> »

Face à ces différents constats, être un Homme de fer revient donc à être un homme inférieur à ceux appartenant aux races d'or, d'argent et de bronze. Les imperfections matérielles et oniriques du fer, qui se reflètent sur nous suite à la métallisation de la figure humaine opérée par Hésiode, révèlent les travers naturels de l'Humain. Parce-que nous sommes cupides, irascibles et soumis à l'*hubris*, tout comme le fer est tranchant, violent et dur à modeler, nous sommes destinés à vivre dans la peine et à mourir dans la souffrance. Cette singularité de la dernière race, qui apparaît comme une punition divine sous la plume d'Hésiode, rappelle finalement *La Genèse* biblique, lorsque Dieu dit à l'Homme : « Puisque [...] tu as mangé de l'arbre au sujet duquel je t'avais donné cet ordre : tu n'en mangeras point ! Le sol sera maudit à cause de toi. C'est à force de peine que tu en tireras ta nourriture tous les jours de ta vie<sup>594</sup> ».

#### b) Représenter l'Homme de fer hésiodique

A l'aide des propriétés physiques et des ancrages poétiques intrinsèques à chaque métal, les races hésiodiques se singularisent et se rendent reconnaissables les unes des autres par leur simple matérialité. Cette primauté de la matière et de ses imaginaires offre à l'anthropogénèse décrite par l'auteur du « Mythe des races » un intérêt visuel certain que les artistes ont rapidement perçus. En effet, les créations plastiques qui mettent en scène les âges métalliques d'Hésiode sont nombreuses. Parmi celles-ci, la sculpture *L'âge d'airain* (voir illustration page suivante) d'Auguste Rodin est représentative de la postérité de ce récit. Réalisée en 1877 à l'aide de la technique de la fonte du bronze à la cire perdue, usuelle chez le sculpteur, cette œuvre produite à l'échelle un adopte les conventions classiques de la représentation humaine métallique tridimensionnelle, telle que produite depuis l'Antiquité. La pose du personnage, entre lascivité et réflexion, est, elle aussi, très conventionnelle. Cependant, l'intitulé de la sculpture vient perturber cette première appréciation de *L'âge d'airain*. En faisant référence à l'épisode hésiodique de la troisième ère, Rodin ne se contente pas de créer un lien entre la matière qu'il exploite et la thématique qu'il met en scène.

---

<sup>593</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.116.

<sup>594</sup> *La Genèse*, chapitre 3, verset 17, dans : *La Bible : l'Ancien Testament*, trad. Louis Segond, *Op.cit.*

Illustration non disponible

**Auguste Rodin, *L'âge d'airain*, 1877**  
Bronze, 180,5 x 68,5 cm x 54,5 cm.

Autrement dit, le nom ne provient pas du simple fait de l'utilisation du bronze. Par ce choix, il insuffle à son œuvre un pan conceptuel foisonnant que sa forme n'exprime pas au premier abord. Ainsi, l'homme qu'il expose n'est finalement pas dans un processus de méditation mais, au contraire, adopte plutôt une stature de douleur ou d'affliction propre à la nature guerrière de sa race. Selon cette lecture, il pourrait alors être sur le point de périr ou pourrait faire face au décès de l'un de ses compagnons. Cette constatation est d'ailleurs validée par l'idée originelle qui habitait le sculpteur de munir son modèle d'une lance dans la main gauche, qu'il ôta en définitive lors de la phase de modelage du métal<sup>595</sup>. La triade forme – matière – thématique qui habite *L'âge d'airain* constitue un exemple éloquent de la projection de rêveries matérielles sur un objet déterminé par le biais de l'intermatérialité. En effet, et bien que la dénomination donnée par Rodin à sa sculpture guide l'appréciation qu'en a le regardeur, la représentation « des hommes de bronze nés des frênes<sup>596</sup> », tel que le résume Jean-Pierre Vernant, ne pouvait pas se faire à partir d'une autre matière que l'alliage de cuivre et d'étain. L'usage du marbre, notamment, aurait été dissonant et malvenu. Au final, les trois ramifications de cette étude l'orientent toutes vers la symbolique de l'âge du bronze d'Hésiode : son aspect formel, avec la représentation d'un soldat nu et souffrant, son aspect matériel, avec l'usage de l'airain, et, enfin, son aspect thématique, directement fourni par le titre de l'œuvre.

Bien qu'antérieur à la période qui intéresse principalement notre recherche, *L'âge d'airain* d'Auguste Rodin permet d'impulser la réflexion sur l'homme de fer et sur ses représentations dans le monde de l'art. Elle permet aussi d'ancrer cet onirisme bien spécifique dans l'Histoire millénaire de la sculpture métallique. En tant qu'œuvre tridimensionnelle classique par excellence, qui a d'ailleurs largement contribué à la reconnaissance naissante de son créateur par ses pairs, cette représentation du troisième âge hésiodique nous offre la possibilité de faire le pont entre la sculpture de bronze traditionnelle, qui employait cette matière pour ses caractéristiques intrinsèques plus que pour les imaginaires qu'elle pouvait exhiler, et les œuvres métalliques modernes et contemporaines, bien plus au fait de ces rêveries et de la plus-value qu'elles procurent. Ainsi, la métallisation de la figure humaine au XXe siècle n'est pas tant le fait d'une coutume plastique ancestrale qu'un choix volontaire de la part des artistes métallurgistes qui l'exploitent. Cependant, une interrogation survient : à l'ère des matières plastiques et synthétiques, qui peuvent aisément se confondre avec la texture et la

---

<sup>595</sup> Pour plus d'information à ce sujet, voir : <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/lage-dairain> (dernière consultation le 05/09/18).

<sup>596</sup> Jean-Pierre Vernant, « Le mythe hésiodique des races. Essai d'analyse structurale », *Op.cit.*, p.36.

coloration de la peau humaine, qu'apportent les métaux aux sculpteurs qui les choisissent dans le cadre d'une production anthropomorphique ? Les examens successifs du « Mythe des races » et de *L'âge d'airain* nous donnent, avant toute chose, un premier élément de réponse. En effet, pour rappel, représenter un Homme sous des traits métalliques lui octroie, par un transfert idéologique situé dans l'entre-deux des matières, l'ensemble des caractéristiques physiques et oniriques dudit métal. A ce sujet, il convient de rappeler qu'Hésiode a principalement exploité les métaux pour évoquer les particularités physiques des anthropoïdes qu'il présente. Une autre version de ce mythe, reprise par Platon dans *La République* sous la forme d'un discours entre Socrate et Glaucon, est cette fois-ci plus orientée vers la psychologie des êtres dépeints ainsi qu'en direction de leurs rôles respectifs dans la cité. Le second protagoniste explique :

« *"Vous qui faites partie de la cité, vous êtes tous frères [...], mais le dieu, en modelant ceux d'entre vous qui sont aptes à gouverner, a mêlé de l'or à leur genèse ; c'est la raison pour laquelle ils sont les plus précieux. Pour ceux qui sont aptes à devenir auxiliaires, il a mêlé de l'argent, et pour ceux qui seront le reste des cultivateurs et des artisans, il a mêlé du fer et du bronze".*<sup>597</sup> »

Dans un cas comme dans l'autre, l'identification de l'humain à la métallurgie agrémentée et/ou remplace ses attributs naturels par ceux inhérents aux différents métaux. La sculpture *Arch of hysteria* (voir illustration page suivante), réalisée en 1993 par la sculptrice française Louise Bourgeois, illustre ce phénomène. Dans cette œuvre, la représentation d'un corps de femme est suspendue au-dessus du vide par un filin attaché au niveau de ses hanches. Ses jambes et ses bras, qui se rejoignent en formant un cercle anatomiquement remarquable, contrastent avec l'absence de tête du personnage. Bien qu'*Arch of hysteria* soit modelée dans le bronze, la patine qui lui a été appliquée donne à l'ensemble une consistance proche de celle de l'or. La sculpture est brillante, miroitante et d'une teinte ambrée qui rappelle ce métal si précieux. En cela, elle se rapproche plus aisément des thématiques du premier âge d'Hésiode que de celles de son troisième âge. En dépit de ce constat esthétique et matériel attrayant, et avant de progresser plus en amont dans cette analyse artistique, il convient de rappeler que cette dernière sera exécutée à travers le prisme de la recherche sémantique qui nous occupe actuellement, et non pas selon les perspectives originelles de Louise Bourgeois<sup>598</sup>.

---

<sup>597</sup> Platon, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, éd. Flammarion, 2002, p.210.

<sup>598</sup> Pour l'artiste, *Arch of hysteria* n'évoque bien évidemment pas le « Mythe des races » d'Hésiode. Elle fait en réalité référence aux travaux du neurologue français Jean-Martin Charcot sur les causes et les traitements de l'hystérie féminine au XIXe siècle.

Illustration non disponible

**Louise Bourgeois**, *Arch of hysteria*, 1993  
Bronze, 83.8 x 101.6 x 58.4 cm.



L'assimilation de la femme d'*Arch of hysteria* avec la race d'or du « Mythe des races » permet de transférer les rêveries du récit de départ au sein de celle-ci : elle devient ainsi la personnification d'un de ces êtres supérieurs, égaux aux divinités, qui périssent sans douleur et pour toujours heureux. A cette époque, « on ignorait les châtiments et la crainte<sup>599</sup> », surenchérit Ovide dans sa propre version des âges métalliques, retranscrite dans *Les métamorphoses*. Cependant, la silhouette qu'adopte la figure féminine, tendue et contorsionnée, contrebalance cette première idée. Comme le présente le mythe hésiodique d'origine, cette race primordiale n'est pas immortelle. « Ils mourraient comme enchaînés par un doux sommeil<sup>600</sup> », écrit son auteur à ce propos. La souffrance palpable éprouvée par le personnage sculpté par Louise Bourgeois indique donc qu'elle n'a pas subi une mort naturelle. Sa décapitation participe aussi évidemment à cette impression et avance la possibilité qu'elle vienne d'être assassinée. Par la texture dorée de l'*Arch of hysteria*, ce meurtre prend une ampleur d'autant plus importante qu'il vise une personne de haut rang, selon l'interprétation de Platon, ou qu'il inaugure métaphoriquement le meurtre au paradis, selon celle d'Hésiode. La race d'or est punie, malgré le caractère inaltérable de cette matière à l'état naturel, et bien que l'identité de l'agresseur demeure un mystère, cette victime rappelle une fois de plus la thématique biblique du châtement divin. Grâce à la connaissance de la *Théogonie*, des différentes variantes du « Mythe des races » et des attributs propres aux objets faits d'or, une narration atypique et fondamentalement originale se tisse autour de la sculpture de Louise Bourgeois.

La seconde réponse à l'hypothèse qui guide cette étude, quant à l'intérêt de métalliser l'humanité dans le cadre d'une œuvre plastique, est celle de l'inclusion des êtres métalliques modernes dans une tradition mythologique et lyrique immémoriale. En effet, métamorphoser la chair et les os d'une entité au profit d'une anatomie faite de métal revient à lui insuffler un onirisme innovant, propre à ce motif particulièrement fantasmagorique mais toujours lié au creuset d'imaginaires des métaux. Dans un premier temps, la notion de descendance mythique des êtres métalliques, que l'on retrouve nettement dans le « Mythe des races », permet d'instaurer une filiation entre eux, selon un procédé similaire à celui déjà analysé à propos de la généalogie robotique. Hésiode ne manque d'ailleurs pas de rappeler dans son récit que nous sommes tous des Hommes de fer, héritiers directs des Hommes d'or, d'argent et de bronze. Ensuite, dans un second temps, elle rappelle certaines rêveries alchimiques, notamment celles

---

<sup>599</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, *Op.cit.*, p.45.

<sup>600</sup> Hésiode, « Le mythe des races », dans : Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques*, *Op.cit.*, p.102.

rattachées à la transmutation des métaux. Tout comme l'alchimiste qui cherche à perfectionner la matière qu'il travaille, au travers d'un procédé relativement mystique, l'humanité métallisée est elle aussi souvent dépeinte comme supérieure à celle faite de sang et d'humeurs. Enfin, dans un troisième et dernier temps, et tout en catalysant les rêveries déjà citées, l'imaginaire de l'être métal développe son propre réseau onirique qui n'appartient qu'à lui. La base de cet onirisme est simple : il traite de bipèdes qui s'apparentent en tous points aux humains, physiologiquement comme psychologiquement, mais dont l'organisme est fait de métal. Selon Platon, dans son ouvrage *La République*, cet amalgame va plus loin que les simples considérations anatomiques, puisqu'il agit aussi « en tenant compte de ces métaux qui ont été mélangés à leurs âmes<sup>601</sup> ». A partir de ce radical, tous les mythes et toutes les légendes peuvent être envisagés. L'examen de la sculpture *Arch of hysteria* le démontre bien, au même titre que certains récits issus de la mythologie, comme par exemple celui de Batraz, présenté par Yves Vadé dans son article « Métal vivant, sur quelques motifs de l'imaginaire métallurgique ». Il s'agit d'un « héros d'acier<sup>602</sup> » ayant « subie dans son corps les opérations de la fabrication de l'acier<sup>603</sup> ». Dans son essai *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, Jean Markale revient sur ce personnage fantastique : « Pour ce qui est de Batraz, tous les récits qui lui sont consacrés insistent sur son rapport avec la foudre, le feu et le métal. Car, en réalité, c'est un homme d'acier brulant<sup>604</sup> ». L'exemple de cette figure héroïque est intéressant puisqu'il convoque à la fois les caractéristiques naturelles du fer, sa fusibilité et sa malléabilité en particulier, mais aussi les songeries de l'Homme de métal telles qu'exposées jusqu'à présent. Avec sa sculpture *L'homme qui marche* (voir illustration page suivante), réalisée en 1960, Alberto Giacometti exploite cette ramification du creuset des imaginaires métalliques. D'échelle un par rapport à l'humain actuel, le personnage représenté par l'artiste dans cette version de l'œuvre (il en existe deux déclinaisons principales) adopte une silhouette proche de celles souvent représentées dans les arts primitifs africains : les proportions du corps ne sont volontairement pas respectées, les jambes sont affinées à l'extrême et les pieds, à l'inverse, sont démesurés et étrangement joints au sol. Au sommet de cet homme squelettique trône une tête de petite taille, plus détaillée que le reste de son anatomie. Par le traitement appliqué au bronze, qui est intentionnellement laissé brut par Giacometti, sans polissage ni travail de nettoyage des aspérités, sa texture le rapproche d'une matière ferreuse, rudimentaire et mal dégrossie.

---

<sup>601</sup> Platon, *La République*, *Op.cit.*, p.210.

<sup>602</sup> Yves Vadé, « Métal vivant, sur quelques motifs de l'imaginaire métallurgique », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, *Op.cit.*, p.49.

<sup>603</sup> *Ibid.*

<sup>604</sup> Jean Markale, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, Paris, éd Imago, 1987, p.171.

Illustration non disponible

**Alberto Giacometti**, *L'homme qui marche*, 1960  
Bronze, 180.5 × 97 × 23.9 cm.

La coloration terreuse de la sculpture accentue d'ailleurs cette impression. Du fait de cette assimilation au fer, propre à notre recherche, *L'homme qui marche* illustre malgré lui le dernier âge d'Hésiode, celui où l'humanité connaît la maladie et la mort douloureuse. Cette lecture du chef d'œuvre du sculpteur suisse lui insuffle alors une sémantique pessimiste et mélancolique, proche de celles proposées par Hésiode et par les imaginaires élémentaires du fer, que l'on retrouve dans de nombreux ouvrages classiques. Dans *La République*, Platon écrit par exemple que « la cité périra si son gardien est de fer<sup>605</sup> ». De même, Ovide, dans sa version du « Mythe des races » retranscrite dans *Les Métamorphoses*, expose que « l'âge qui a la dureté du fer est venu le dernier ; aussitôt ont fait irruption sur cette ère d'un métal plus vil les crimes de toute sorte<sup>606</sup> ». Le fer est le métal qui souffre de tous les maux et qui essuie les plus vives critiques, tout comme l'Homme de fer est celui qui est destiné à endurer tourments et désespoir tout au long de son existence. Face à ces différentes visions lyriques de la matière, *L'homme qui marche* de Giacometti peut être perçu comme le portrait de cette race décadente. Le travail du métal, nerveux et imparfait, qui laisse à la surface de la sculpture de nombreuses marques et de traces résiduelles, accentue ce rapprochement. Enfin, l'attitude corporelle du personnage et l'expression de son visage participent aussi à l'assimilation de la sculpture au « Mythe des races » : *L'homme qui marche* semble se diriger inexorablement vers une destination inconnue, comme s'il errait sans but, résigné sur sa condition d'Homme de fer hésiodique.

### c) *Evocation de la faune métallique*

Au sein des mythes fondateurs gréco-romains et scandinaves, l'évocation des figures humaines métalliques est un fait communément admis qui se retrouve régulièrement dans l'une comme l'autre de ces deux origines mythologiques. Ces apparitions nourrissent les récits dans lesquels elles se retrouvent et leur offrent une profondeur particulière. En parallèle de ces êtres humanoïdes de métal, les légendes dépeignent aussi, en certaines occasions, un bestiaire de créatures métallisées. Cette faune fantastique accompagne les figures héroïques dans leurs péripéties, à l'image des limiers d'Héphaïstos, cités dans *L'Odyssée* d'Homère : « d'or et d'argent étaient de chaque côté les chiens, qu'Héphaïstos avait sculptés avec une savante adresse pour garder la maison du magnanime Alcinoos<sup>607</sup> ». Dans une autre veine, le forgeron

---

<sup>605</sup> Platon, *La République*, *Op.cit.*, p.210.

<sup>606</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, *Op.cit.*, p.46.

<sup>607</sup> Homère, *L'Odyssée*, *Op.cit.*, p.103.

Ilmarinen, tiré du *Kalevala* d'Elias Lönnrot, confectionne lui aussi, à plusieurs reprises, des animaux métalliques extraordinaires :

« *Le forgeron Ilmarinen  
Se pencha pour examiner  
Le fond du fourneau de la forge ;  
Un veau jaillit de la fournaise,  
Une corne d'or de la flamme,  
Le front tout parsemé d'étoiles,  
Le disque du soleil en tête.*<sup>608</sup> »

Analogiquement aux rêveries liées aux humains faits de métaux, qui se sont progressivement déplacés de la littérature aux arts plastiques et visuels, celles rattachées au bestiaire métallique ont connu la même évolution. C'est ainsi que certains mythes qui narrent les aventures de ces créatures surnaturelles se retrouvent transposés dans des œuvres sculpturales contemporaines, comme avec *Standing Owl I* (voir illustration page suivante), produite par Thomas Houseago en 2012. Exposée dans le parc du centre d'art Storm King, au nord de New York, la monumentale chouette de bronze du sculpteur anglais trône au sein d'un environnement boisé et verdoyant qu'elle semble surveiller du haut de ses deux mètres cinquante. Face à cette sculpture, le premier imaginaire qui surgit dans l'esprit du regardeur est celui de la chouette d'Athéna, animal fétiche de la déesse grecque qui préside à la guerre et à la sagesse. Son nom est d'ailleurs couramment rattaché à ce rapace, comme le présente le vingtième Hymne Homérique d'Hésiode, « Hymne 20 pour Héphaïstos », lorsque l'auteur évoque « Athéna Yeux-de-Chouette<sup>609</sup> ». Cependant, l'allure générale de l'œuvre rappelle dans un même temps le Hibou, personnage emblématique de la série de comic-book *Watchmen*, écrit par Alan Moore entre 1986 et 1987, qui était d'ailleurs vêtu d'une combinaison aux teintes cuivrées. L'intérêt mixé de Thomas Houseago pour les mythes antiques et pour la culture populaire américaine, déjà explicitée lors de l'analyse de son géant *Large standing figure*, se reflète ainsi dans ces deux mises en relation. Concernant la matérialité de *Standing Owl I*, le travail appliqué au métal se rapproche fortement de celui produit pour *Large standing figure*, réalisé deux ans plus tôt. Le geste créateur du plasticien, accompagné de ses multiples traces résiduelles ostensibles et volontaires, est quasiment identique dans les deux œuvres : le travail manuel de l'argile précède celui du moulage en bronze et de l'assemblage final des pièces produites par ce moulage.

---

<sup>608</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.135.

<sup>609</sup> Hésiode, « Hymne 20, pour Héphaïstos », dans : Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques*, *Op.cit.*, p.318.

Illustration non disponible

**Thomas Houseago**, *Standing Owl I*, 2012  
Bronze, 253.4 x 142.2 x 111.8 cm.

En exhibant ces marques de conception, Thomas Houseago rappelle l'intérêt qu'il porte au « fait main » dans le monde de l'art mais propose aussi une retranscription, dans la matière même, de l'origine artisanale de la majorité des animaux métalliques mythique. Ces derniers, en effet, n'apparaissent pas *ex nihilo* dans les récits légendaires mais sont bien souvent conçus par un métallurgiste, qu'il soit forgeron, alchimiste ou ouvrier. L'exemple du rapace ouvragé, qui reprend plusieurs thématiques abordées dans l'analyse de *Standing Owl I*, se retrouve d'ailleurs dans *Le Kalevala* :

« *O forgeron Ilmarinen,  
Ne te fais donc aucun souci !  
Forge-toi vite un aigle de fer [...].*<sup>610</sup> »

La matérialisation de figures animales dans du métal, évoquée au sein de productions littéraires ou réalisée sous forme sculpturales, offre aux auteurs et aux artistes la possibilité de faire ré-émerger certains onirismes. Ces derniers, qui se rapprochent de ceux déjà exploités lors de la mise en scène des figures humaines de bronze ou d'acier, permettent, dans un premier temps, d'insuffler à ces créatures les différents attributs physiques naturels des métaux. Elles se pérennisent, deviennent plus massives, plus imposantes, et peuvent de ce fait imposer une certaine forme de déférence à leur égard. Le choix de la métallurgie permet aussi, dans un second temps, à l'onirisme d'un univers intégralement constitué de métal de s'agrémenter de songes inédits. Cet ensemble de rêveries, déjà riche de l'anthropogenèse des différentes races hésiodiques, est aussi abreuvé par la présence de multiples éléments naturels métalliques dans les légendes antiques, tels que ceux dépeints par Homère dans *l'Iliade* et *L'Odyssée* ou ceux retranscrits par Snorri Sturluson dans son *Edda : écrits de mythologie nordique*, tous précédemment cités dans cette recherche. C'est donc dans cette tradition lyrique millénaire d'un macrocosme métallisé que s'inscrit le bestiaire illustré à plusieurs reprises par ces mêmes auteurs. L'animal d'or ou de fer évolue dans un espace qui lui ressemble et dans lequel il se retrouve, reprenant ainsi certaines caractéristiques de la notion intermatérielle de milieu. La mise en relation d'un récit grec et d'une légende nordique permet d'exemplifier cette idée : dans cet univers merveilleux, les « dauphins d'argent<sup>611</sup> » et les « poissons de bronze<sup>612</sup> » décrits par Hésiode dans son poème « Bouclier » dialoguent entre eux et échangent directement, au travers

---

<sup>610</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala, Op.cit.*, p.257.

<sup>611</sup> Hésiode, « Bouclier », dans : Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques, Op.cit.*, p.157.

<sup>612</sup> *Ibid.*

d'un rapport matériel direct, avec les flots métalliques qu'Elias Lönnrot expose dans *Le Kalevala* :

« *Le forgeron [...] cueillit de l'or sur la mer,  
De l'argent au sommet des vagues.* <sup>613</sup> »

Dans le monde de l'art, certaines œuvres profitent et jouent de cet imaginaire où la faune et la flore, toutes deux constituées de métal, interagissent librement et directement. Du fait de son installation à proximité du musée Guggenheim de Bilbao, dont la surface extérieure est recouverte en grande partie d'un assemblage de plaques de titanes luisantes, la sculpture *Maman* (voir illustration page suivante) de Louise Bourgeois s'ouvre à ce genre d'analyse. Originellement produite en 1999, la version exposée en Espagne est une reproduction datée de 2001. Cette araignée géante, qui s'élève à près de neuf mètres du sol, est majoritairement constituée de bronze, auquel s'ajoutent de l'acier inoxydable et des blocs de marbre. Dans la description de l'œuvre, disponible sur le site internet du musée, le motif de l'araignée est décrit de la façon suivante : « l'araignée provoque peur et panique mais sa hauteur imposante, en équilibre surprenant sur des pattes légères, transmet une vulnérabilité presque émouvante<sup>614</sup> ». Avec *Maman*, la notion de sublime refait surface. Par ses dimensions et sa silhouette, l'araignée de Louise Bourgeois est effrayante. Elle écrase physiquement le spectateur et semble menacer de l'agresser si ce dernier s'approche trop près de ses huit pattes pointues et effilées. Cependant, la stabilité précaire qu'elle adopte, accompagnée de la brillance du bronze qui la constitue, attire le regard et attise une certaine curiosité. L'architecture du Guggenheim de Bilbao, imaginée par Frank Gehry, joue d'émotions analogues. Ses lignes courbes et harmonieuses, ainsi que la luminescence du métal qui le recouvre, parfaitement lissé et poli, charment le visiteur. Cependant, ses proportions colossales nuancent rapidement ce premier ressenti. Du fait de sa démesure, l'édifice se révèle finalement être aussi oppressant et terrassant qu'il n'est attrayant. Dans l'esprit du regardeur de la sculpture tout comme dans celui de l'utilisateur du musée, ces deux sentiments s'entremêlent et provoquent une étrange sensation d'affliction mêlée de plaisir, telle qu'étudiée par Edmund Burke dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. En cela, le bâtiment et l'araignée se rejoignent et communiquent. L'usage qui est fait des métaux dans ces deux réalisations accentue cet échange intangible. Le titane et le bronze sont tous deux lissés, brillants et colorés.

---

<sup>613</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.506.

<sup>614</sup> Site du musée Guggenheim de Bilbao, analyse de l'œuvre *Maman* de Louise Bourgeois. Disponible sur : <https://www.guggenheim-bilbao.eus/fr/oeuvres/maman/> (dernière consultation le 23/01/18).



Illustration non disponible

**Louise Bourgeois**, *Maman*, 1999  
Bronze, marbre et acier inoxydable 927 x 891 x 1023 cm.

Ils reflètent la lumière du jour et proposent, dans un même temps, un jeu d'ombres propres très marqué, du fait des angulosités des surfaces qu'ils recouvrent. La pigmentation du métal oscille ainsi entre chatoiement et obscurité, rappelant une fois de plus les idées de Burke, qui écrit que « la rapide transition de la lumière aux ténèbres, et des ténèbres à la lumière, a un effet plus grand encore<sup>615</sup> » que la lumière seule, aussi puissante et resplendissante soit-elle. « Les ténèbres sont plus fécondes en idées sublimes que la lumière<sup>616</sup> », poursuit-il. Au final, et même si les dimensions de ces deux objets les rapprochent, c'est principalement au jeu d'ombre et de miroitement, à l'origine du sentiment de sublime, que l'on doit cette association instinctive entre la sculpture et l'architecture. Ainsi, l'univers mythique métallisé qui s'instaure ici n'est pas tant onirique que cauchemardesque. A l'inverse de la chouette de Thomas Houseago, qui évoquait une faune métallique protectrice et bienveillante, *Maman* appartient à ces « démons dont personne ne peut se former des idées claires [...] », tel que l'expose le philosophe anglais. Cette lecture de l'œuvre, qui fait de l'araignée une créature fantasmagorique aussi effroyable qu'inexorablement attractive, rappelle en définitive l'idée première de Louise Bourgeois, pour qui la figure de l'arachnide est, à l'origine, « un hommage à sa mère [...], à la fois protectrice et déprédatrice<sup>617</sup> ».

## 2. Le fantasme de l'hybride.

### a) *L'alliance onirique de la chair et du métal*

Bien que l'idée première que nous possédons des êtres de métal soit régie par la vision lyrique et artistique d'entités intégralement métallisées, des os à la peau et des humeurs à l'âme, comme le proposent « Le mythe des races » d'Hésiode ou les œuvres de plasticiens tels qu'Auguste Rodin et Alberto Giacometti, d'autres chimères existent dans les mythes archaïques. A l'image du cyborg dans les récits modernes de science-fiction, qui incarne un individu dans lequel la machine fusionne avec le biologique, des êtres hybrides se retrouvent aussi dans les légendes et contes ancestraux. Parmi ces créatures mâtinées, certaines sont connues de tous, puisque largement ancrées dans l'imaginaire collectif. C'est par exemple le cas des « taureaux aux sabots d'airain<sup>618</sup> » que doit vaincre Jason dans son épopée avec les

---

<sup>615</sup> Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *Op.cit.*, p.145

<sup>616</sup> *Ibid.*

<sup>617</sup> Site du musée Guggenheim de Bilbao, analyse de l'œuvre *Maman* de Louise Bourgeois. *Op.cit.*

<sup>618</sup> Apollodore, *La bibliothèque*, *Op.cit.*, p.59.

Argonautes, mais aussi de Méduse et de ses sœurs, Euryale et Sthéno, que Persée doit abattre dans un célèbre épisode de la mythologie grecque :

« Les Gorgones avaient la tête entortillée de serpents hérissés d'écaillés, elles avaient d'énormes défenses semblables à celles de sangliers, des mains d'airain et des ailes en or qui leur permettaient de voler.<sup>619</sup> »

Cependant, cette hybridation entre la chair et les métaux n'est pas l'apanage des monstres et des bêtes merveilleuses. Chez l'Homme, de nombreux exemples se retrouvent aussi dans les récits légendaires fondateurs. Au sein d'un récit à teneur bibliques retraçant la vie de Jésus, ici retranscrit par Salvatore d'Onofrio dans son article « La flamme d'orgueil », le Christ est présenté comme une figure divine capable de transformer les tissus humains en métaux afin de les guérir et de les métamorphoser :

« Jésus-Christ entre, prend Saint Joseph et le met dans la forge jusqu'à ce qu'il prenne la couleur du feu ; il le place donc avec les tenailles sur l'enclume et le martèle comme on fait avec le fer jusqu'à le transformer en un jeune homme vigoureux.<sup>620</sup> »

Cette aptitude de métamorphoser la chair en métal, de la travailler comme tel et de lui faire finalement retrouver son aspect originel, illustre le rapport lyrique intrinsèque qui lie ces deux substances. Bien que leurs caractéristiques naturelles n'aient aucune similarité, la pensée onirique collective s'attache à les rapprocher et à les entremêler. Dans ce récit, l'anatomie de Saint Joseph devient fusible et ductile, permettant ainsi à Jésus-Christ de le modeler à chaud selon les mêmes procédés techniques que s'il s'agissait d'un morceau de fer ou de cuivre. La volonté d'amalgame qui est ici mise en avant joue des mêmes imaginaires que ceux déjà exploités par les êtres intégralement métalliques d'Hésiode. L'humain s'améliore grâce aux métaux. Il devient plus résistant, plus durable et plus attrayant, car plus jeune, reprenant ainsi certains des attributs principaux de ces matières. Au sein d'autres récits, comme les deux épopées d'Homère, cette hybridation est plus souvent métaphorique que réellement anatomique. Malgré cet aspect fondamentalement poétique de l'alliance peau/métal, loin de toute réalité concrète, l'effet produit sur le lecteur est le même, comme par exemple lorsque l'auteur présente le « cœur ferme, inébranlable [...], comme le dur rocher, comme du fer<sup>621</sup> » du sage Eurycleé dans *L'Odyssée*. Avec cette comparaison, l'image mentale produite est similaire à celle d'un personnage dépeint comme possédant un véritable cœur métallique : le

---

<sup>619</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>620</sup> Salvatore d'Onofrio, « La flamme d'orgueil », dans : Collectif, *La forge et le forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, *Op.cit.*, p.102.

<sup>621</sup> Homère, *L'Odyssée*, *Op.cit.*, p.281.

protagoniste gagne immédiatement des propriétés de rigueur, de ténacité et solennité. Cette même vision de l'être-hybride est d'ailleurs aussi exploitée par Hésiode dans sa *Théogonie* :

« *L'autre a dans la poitrine  
Un cœur de fer, une âme de bronze,  
Sans pitié.*<sup>622</sup> »

Hors des mythes de l'Antiquité grecque, d'autres récits narrent aussi cette fusion matérielle, selon différents procédés. Dans son ouvrage *Flesh to metal*, Rolf Hellebust évoque « the legend of a Siberian blacksmith who forged himself iron guts<sup>623</sup> ». Outre la résurgence de la thématique de la forge et de son marteleur, qui renvoie à de nombreux imaginaires déjà évoqués, cette inclusion du métal dans le corps humain insuffle à son porteur un onirisme singulier. Selon l'auteur, elle serait « a metaphor for poetic creativity<sup>624</sup> » : grâce à ses tripes d'acier, le forgeron peut désormais exprimer au mieux, au travers de ses chants et de ses mémoires, toute l'étendue du lyrisme qui émane de ses créations métallurgiques. Un autre conte, plus célèbre que le précédent, portraitise lui-aussi un personnage qui se métallise progressivement. Il s'agit de *The wonderful wizard of Oz*, écrit par Lyman Frank Baum et publié pour la première fois aux Etats-Unis en 1900. Au sein de ce récit, une jeune fille du nom de Dorothée est transportée dans le monde merveilleux d'Oz, où elle fait la rencontre de Tin Woodman, un bucheron dont le corps est intégralement fait d'étain. Souvent comparé à tort à un robot, du fait de son anatomie métallisée, ce personnage est en réalité un être humain qui a vu son corps se changer graduellement en métal à la suite de différentes péripéties dont il a été la victime. Lors de sa première rencontre avec Dorothée, il explique :

« *I was chopping away at my best one day, [...] the axe slipped all at once and cut off my left leg. [...] So i went to a tin-smith and had him make me a new leg out of tin. The leg worked very well, once I was used to it [...].*<sup>625</sup> »

La suite de son histoire ré-exploite successivement le même modèle de mésaventures, qui s'appliquent tour à tour à sa jambe droite, ses deux bras, sa tête et finalement à son torse. « *Once more the tinner came to my help and made me a body of tin, fastening my tin arms and legs and*

---

<sup>622</sup> Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques, Op.cit.*, p.78.

<sup>623</sup> Rolf Hellebust, *Flesh to metal, Op.cit.*, p.119.

*Traduction personnelle : La légende d'un forgeron sibérien qui s'est forgé des tripes d'acier.*

<sup>624</sup> *Ibid.*

*Traduction personnelle : Une métaphore pour la créativité poétique.*

<sup>625</sup> Lyman Frank Baum, *The wonderful wizard of Oz*, New York, éd. Signet Classic, 2006, p.45.

*Traduction personnelle : J'étais en train de couper du bois, un jour. La hache glissa tout à coup et trancha ma jambe gauche. Je suis donc allé à la rencontre d'un forgeron qui travaille l'étain et lui ai demandé qu'il m'en fasse une nouvelle, faite d'étain. Depuis que je m'y suis habitué, cette jambe fonctionne très bien.*

*head to it*<sup>626</sup> », développe le bucheron à propos de la dernière étape de sa métamorphose. Du fait de cette évolution, Tin Woodman voit les caractéristiques de son corps s'optimiser. Sa chair humaine, par exemple, n'est désormais plus périssable. En passant du biologique au métallique, elle gagne une certaine forme d'éternité qui ne peut plus être altérée que par la corrosion de l'étain. En plus de sa résistance physique et de sa pérennité nouvellement acquise, le bucheron est aussi à présent plus resplendissant qu'auparavant. Sa peau est lumineuse et éclatante, différente de celles des autres êtres humains du monde d'Oz et fondamentalement plus attrayante. Au terme de sa discussion avec Dorothée, Tim Woodman admet être conscient de ces changements bénéfiques : « *my body shone so brightly in the sun that i felt very proud of it and it did not matter if my axe slipped for it could not cut me*<sup>627</sup> ». En complément de son intérêt poétique, cette métamorphose, qui a d'ailleurs tout de la transmutation d'une substance donnée vers un corps métallique telle que rêvée par les alchimistes, permet d'examiner les êtres hybrides selon l'axe intermatériel de la coprésence des matières. Durant sa transformation, le personnage inventé par Lyman Frank Baum passe par plusieurs phases, qui ont toutes pour point commun de voir l'étain coexister avec la chair au sein d'une même entité. Cette cohabitation entraîne une conséquence inévitable : les caractéristiques biologiques d'origine du bucheron dialoguent avec celles, naissantes, du métal. L'immuabilité et la résistance de l'étain échangent avec la précarité et la fragilité des tissus humains, l'aspect terne de la peau est comparé à la brillance de la carapace métallique, le produit manufacturé de l'artisanat s'oppose au fruit de la nature, entre autres exemples. En s'imposant progressivement comme matière principale du corps de Tim Woodman, l'étain soumet peu à peu la chair et ses propriétés à sa domination. Cette évolution altère l'interactivité entre les matières et fait évoluer le dialogue de départ en une prise d'autorité de la part du métal. Ses caractéristiques physiques étant plus captivantes et désirables que celles issues de la génétique anthropienne, l'étain triomphe rapidement de la chair, qui apparaît alors comme inférieure et désuète. A ce sujet, cette conclusion est très sûrement la raison pour laquelle l'aspect humain du bucheron de *The wonderful wizard of Oz* est si rapidement remplacé, dans l'imaginaire collectif, par l'image d'une figure de nature robotique.

---

<sup>626</sup> *Ibid.*, p.46.

*Traduction personnelle : Une fois de plus, le ferronnier vint à mon aide et me fabriqua un corps d'étain, puis y attacha mes bras d'étain, mes jambes et ma tête.*

<sup>627</sup> *Ibid.*, p.47.

*Traduction personnelle : Mon corps était tellement étincelant sous les rayons du soleil qu'il me rendait fier et je ne craignais plus que ma hache glisse et me découpe.*

La supériorité de l'anatomie métallique sur celle biologique est une idée largement ancrée dans la pensée de notre époque. Issue de nombreuses sources mythiques et littéraires, cette hybridation est aujourd'hui quotidiennement abreuvée de nouvelles références, autant réelles que fictives. Le développement et l'institutionnalisation des prothèses médicales faites de métal, qui apparaissent pour certains comme la concrétisation d'un rêve ancestral, est l'une des causes de cet enracinement. Généralement réalisées en titane, bien que parfois en alliage de chrome, afin de les rendre plus légères, ces prothèses matérialisent dans notre univers l'œuvre onirique du forgeron merveilleux désireux de guérir l'humanité de la même façon qu'il répare une épée brisée au-dessus du brasier de sa forge. La représentation de cet imaginaire du métal guérisseur, qui optimise l'humain au travers de divers appareillages, se retrouve dans certains récits de science-fiction, résolument plus modernes que ceux contés par Homère et Hésiode. Dans sa nouvelle « Segregationist », publiée pour la première fois en 1967 et rééditée dans l'ouvrage *The Complete Robot*, Isaac Asimov traite de cette thématique. Bien qu'il y soit fondamentalement question de robotique, le cœur de l'histoire est orienté en direction d'un être humain qui désire se métalliser, via différentes opérations chirurgicales. « *He wants metal; they always do*<sup>628</sup> », s'exprime à ce sujet l'un des médecins au début de la nouvelle. Dans ce récit, la volonté de faire évoluer l'anatomie vers du tout-métallique est régulièrement critiquée par ce même protagoniste, qui juge cette métamorphose contre-nature. Plus loin dans l'histoire, il questionne son patient : « you're not a Metallo. You're a human being. Why not stay a human being?<sup>629</sup> ». En dépit de cette réticence, qui trouve une véritable explication à la fin du récit, ce médecin admet malgré tout que le métal possède de nombreux avantages sur la chair et les os, au travers de la remarque suivante : « *men have this off desire to make Metallos out of themselves. They yearn for the physical strength and endurance one associates with them*<sup>630</sup> ». Avec cette ultime citation, Isaac Asimov parvient à résumer l'ensemble de l'étude sur l'être hybride, telle qu'envisagée jusqu'à présent dans cette recherche. Le métal permet de parfaire l'être humain dans de nombreux domaines, tels que la force, la résistance ou même l'esthétique, mais il convient de garder en mémoire que cette amélioration se fait au détriment de ce que nous sommes tous en essence : des êtres organiques faits d'os, de sang et de muscles.

---

<sup>628</sup> Isaac Asimov, « Segregationist », dans : Isaac Asimov, *The complete robot*, *Op.cit.*, p.157.

*Traduction personnelle : Il veut du métal. C'est ce qu'ils veulent tous.*

<sup>629</sup> Le nom « Metallo » renvoi, dans cette nouvelle, aux robots. Dans : *Ibid.*, p.161.

*Traduction personnelle : Tu n'es pas un Metallo. Tu es un être humain. Pourquoi ne pas rester un être un humain ?*

<sup>630</sup> *Ibid.*, p.162.

*Traduction personnelle : Les Hommes ont ce désir de faire d'eux des Metallos. Ils aspirent à la force physique et à l'endurance qui leur sont généralement associées.*

b) *Le langage comme exemple de l'idéal chimérique*

L'imaginaire de l'humain composite, implanté dans le creuset des rêveries métalliques et abreuvé par de nombreuses songeries mythiques, littéraires, cinématographiques et techniques, telles que celles proposées par l'industrie médicale actuelle, entre dans la catégorie de ces onirismes qui surnagent chaque jour dans l'inconscient collectif. Il est riche de récits millénaires, souvent connus du plus grand nombre, et résonne avec un certain nombre de problématiques absolument contemporaines. Cependant, et avant d'entamer l'examen d'œuvres sculpturales qui exploitent ces rêveries, il convient de se pencher quelques instants sur l'un des principaux domaines dans lequel ces dernières se sont durablement établies : le langage. Souvent employées de manière inconsciente, de nombreuses expressions de la langue française, mais aussi de langues étrangères telles que l'anglais ou l'allemand, participent au maintien et au développement de cet imaginaire bien spécifique. A l'image du vieil adage « l'idéal d'une santé de fer<sup>631</sup> », ici évoqué par Bachelard dans *La terre et les rêveries de la volonté* et faisant référence aux thématiques du métal comme perfectionnement du corps humain, certaines formulations linguistiques du quotidien proviennent directement de l'onirisme de l'être métallique hybride. Au sein des récits fondateurs, ces métaphores occupaient déjà une place de choix. L'exemple du « cœur de fer<sup>632</sup> », cette fois-ci exprimé par Télémaque dans *L'Odyssée*, revient notamment à plusieurs reprises au sein des deux épopées d'Homère. Dans son ouvrage *Minéralogie Homérique, ou essai sur les minéraux*, Aubin Louis Millien de Grandmaison s'arrête plusieurs fois sur ces expressions qui mettent en avant le lyrisme des métaux :

« Homère, pour offrir une image physique de la fermeté de l'âme, la compare au fer. L'expression cœur de fer lui est très familière. [...] Homère dit que les yeux d'Ulysse étoient comme du fer, pour exprimer qu'il sut se contenir et ne pas paraître troublé à l'aspect de Pénélope.<sup>633</sup> »

De par sa résistance inégalée durant toute l'ère antique, le fer est le métal qui est le plus souvent employé de façon allégorique par l'auteur de l'*Illiade* et de *L'Odyssée*. Il lui permet d'exprimer des sentiments de force, de robustesse et de dynamisme tout en conservant une verve poétique très imagée. Lorsqu'il a besoin d'exprimer quelque chose de bruyant, voire d'assourdissant, Homère se tourne du côté du bronze. C'est notamment pour cela qu'il « donne à Stentor une voix d'airain, pour exprimer combien elle étoit forte et sonore ; nous disons aujourd'hui des

---

<sup>631</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.141.

<sup>632</sup> Homère, *L'Odyssée*, *Op.cit.*, p.62.

<sup>633</sup> Aubin Louis Millien De Grandmaison, *Minéralogie Homérique, ou essai sur les minéraux*, *Op.cit.*, p.48.

poumons d'airain<sup>634</sup> », explique Aubin Louis Millien de Grandmaison à ce propos. La qualité sonore du métal, qu'elle provienne du bronze ou de l'acier, est la seconde grande caractéristique métallique à être employée par les aèdes grecs, après la résistance du fer. Elle se retrouve par exemple une nouvelle fois dans la *Théogonie* d'Hésiode, lorsque celui-ci évoque Cerbère, le molosse gardien des enfers :

« Puis Cerbère (ne pas dire son nom !),  
A qui l'on n'échappe pas,  
Qui mange de la chair crue.  
Chien d'Hadès, il a une voix de métal,  
Et cinquante têtes.<sup>635</sup> »

Avec le développement des industries sidérurgiques, à la suite des révolutions industrielles successives, les métaphores du fer et de l'acier se généralisent dans les créations littéraires. L'image que ces dernières véhiculent est toujours la même que celle magnifiée par Homère, plusieurs millénaires auparavant : dès lors qu'il est question de solidité ou d'endurance, le fer et ses alliages constituent les meilleures sources de visions poétiques. Dans son opéra *Gotterdammerung*, dernier des quatre drames musicaux qui composent l'ensemble *Der Ring des Nibelungen*, Richard Wagner exploite par exemple la symbolique suivante, au sein d'une tirade exprimée par Brünnhilde :

« *Stärker als Stahl*  
*Macht mich der Ring [...].*<sup>636</sup> »

Pour se donner du courage et de la volonté, la walkyrie compare sa ferveur à celle que l'acier impose sur les autres matières. Elle se confère ainsi une certaine supériorité qui, bien que strictement psychologique, la pousse à se dépasser et à atteindre une grandeur d'esprit similaire à celle véhiculée par les imaginaires de cette matière. D'autres expressions usuelles tirent profit de ce même onirisme : diriger d'une main de fer, réaliser un bras de fer, imposer une discipline de fer, autant d'exemples tirés d'une liste non-exhaustive de formules qui se nourrissent et cultivent des rêveries identiques sans même que ceux qui les emploient ne s'en rendent nécessairement compte. En guise de dernière illustration de cet usage des songeries métalliques

---

<sup>634</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>635</sup> Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques, Op.cit.*, pp.51.

<sup>636</sup> Richard Wagner *Le Crépuscule des Dieux - Gotterdammerung*, trad. Jean d'Arièges, Paris, éd. GF. Flammarion, 1994, p.138.

*Traduction par Jean d'Arièges, dans : Richard Wagner Le Crépuscule des Dieux – Gotterdammerung, Op.cit.*, p.138:

« L'anneau me rend  
plus forte que l'acier [...]. »



dans le langage quotidien, l'extrait suivant, tiré de la version anglaise du livre *Metropolis*, écrit par Thea Von Harbou, propose de comparer la solidité des matériaux ferreux au crâne de Freder, fils du maître de la cité : « Freder is Hel's son. Yes... That means he has a soft heart. But he is yours too, Joh. That means he has a skull of steel<sup>637</sup> », s'exprime la grand-mère du personnage. Avec cette métaphore, elle met en avant le fait que son petit-fils, héros du roman, a le crâne dur, comme le veut l'expression communément admise. Il est têtu, insoumis et ne prend en compte que ses propres décisions. En plus de faire référence à la robustesse du fer, cette analogie prend aussi en compte le fait que cette matière soit l'une des plus complexes à travailler : son point de fusion est plus élevé que celui d'autres métaux<sup>638</sup>, son travail à chaud est plus complexe et son refroidissement demande aussi certaines connaissances techniques bien précises. Le fer est, au final, aussi têtu que peut l'être Freder dans *Metropolis*. Enfin, dans la même veine allégorique, Herman Melville propose une ultime figure de style au sein de son roman *Moby Dick*, publié en 1851, qui expose les attributs lyriques de ce métal avec éloquence et inspiration :

« *Mon cerveau semble battre contre le métal solide ; mon crâne d'acier est d'une sorte qui n'a besoin d'aucun casque dans cette bataille qui martèle le cerveau.*<sup>639</sup> »

### c) Panorama des êtres composites : l'Homme de métal et les mythes contemporains

Du fait des nombreux mélanges qui s'opèrent dans le creuset des imaginaires de l'être métallique, originaires des récits fondateurs datés de l'Antiquité et qui s'étendent jusqu'aux prouesses médicales et technologiques ultra-contemporaines, les visions de l'humain métallisé n'ont jamais été aussi omniprésentes qu'à notre époque. Ces rêveries, cristallisées dans l'ensemble des médias qui occupent notre quotidien, sont aujourd'hui durablement installées au sein de la pensée collective populaire. Dans son article « Métal vivant, sur quelques motifs de l'imaginaire métallurgique », Yves Vadé résume ce phénomène :

« *Le fantasme du héros métallique plus ou moins indestructible n'a jamais été plus vivace. Ce ne sont pas seulement les marines "chemisés métal" (Full Metal Jacket) de Stanley Kubrick, mais aussi les Terminator, Robocop et autres hybrides métalliques à la limite de la science-fiction qui exploitent, sur les écrans ou dans la bande dessinée, le thème du métal vivant (voir du métal hurlant, pour reprendre le titre d'une célèbre revue de B.D.). Les*

---

<sup>637</sup> Thea Von Harbou, *Metropolis*, trad. Alan Rodgers, *Op.cit.* p.144.

Traduction personnelle : Freder est le fils de Hel. Oui... Ce qui veut dire qu'il a le cœur tendre. Mais il est aussi ton fils, Joh. Ce qui veut dire qu'il a un crâne d'acier.

<sup>638</sup> Pour rappel, le travail du fer a été maîtrisé par les premiers métallurgistes, lors de la préhistoire des métaux, beaucoup plus tardivement que celui du cuivre, de l'or ou encore de l'argent.

<sup>639</sup> Herman Melville, *Moby Dick*, dans : Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.130.

*automatoi homériques, Talos le géant de bronze, Batraz le héros d'acier ont une postérité innombrable.*<sup>640</sup> »

A l'aide d'exemples, pour la plupart déjà exploités durant cette recherche et tirés de l'onirisme des entités robotiques comme de celui de l'Homme de métal, Yves Vadé synthétise l'état actuel des songeries de l'hybridation chair / métal. Ces songeries, qui se retrouvent primitivement dans les résurgences des contes et des légendes ancestrales, se déclinent à présent au cinéma, à la télévision, dans les livres, les comic-books, les bandes-dessinées et les jeux vidéo. La liste de ces médias, non exhaustive, est régulièrement enrichie par les formes médiatiques émergentes, qui convoquent bien souvent l'imaginaire des êtres métalliques dès leurs prémices. Afin d'illustrer ce propos, il convient de se rappeler de la *Théogonie*, récit fondateur dans l'élaboration de la mythologie grecque, dans lequel les différentes races faites de métaux jouent un rôle central. L'exemple du court-métrage *Coppelia : la poupée animée*, produit par George Méliès en 1900, met lui aussi en scène un humanoïde métallique dès les débuts du cinéma. Enfin, dernière référence quant à la primauté de cet onirisme dans les médias en phase d'éclosion, la figure de Superman : premier véritable super-héros à atteindre le statut d'icône culturelle américaine dès son année de parution, en 1938, il est principalement connu sous le surnom de « Superman, l'homme d'acier ». Bien que métaphorique, cette vision de l'être métallisé renvoie aux mêmes songeries que celles exploitées par les différentes expressions linguistiques précédemment étudiées, et donc au même imaginaire de l'humain métallique sous son aspect plus général.

Dans les arts visuels, et plus précisément dans le monde de la sculpture, le recours à cet onirisme et à ses différentes ramifications est chose courante. L'œuvre *Der Trommler* (voir illustration page suivante), réalisée par Michael Sandle en 1987 et aujourd'hui exposée à la Tate Britain de Londres, présente par exemple un soldat de plus de deux mètres de haut, équipé d'un tambour<sup>641</sup>, dont l'anatomie se fond avec son armure métallique. Alors qu'une tenue militaire recouvre la quasi-totalité de son corps, l'ouverture au niveau du col de son veston laisse apparaître une cage thoracique bien mise en évidence. Ce squelette, qui a tout l'air d'être humain, se mêle pourtant avec le reste de la cuirasse sans aucune transition, comme si le métal de l'armure était entremêlé avec l'ossature.

---

<sup>640</sup> Yves Vadé, « Métal vivant, sur quelques motifs de l'imaginaire métallurgique », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, *Op.cit.*, p.61.

<sup>641</sup> *Der Trommler* se traduit en français par « Le batteur ».

Illustration non disponible

**Michael Sandle**, *Der Trommler*, 1987  
Bronze, 264 x 134 x 99 cm.

Ce glissement de l'organique au métallique est particulièrement visible au niveau du cou, qui donne la sensation que le casque du batteur ne fait qu'un avec les os du buste. Face à ce constat, l'hybridation de la chair et du bronze semble évidente : la sculpture *Der Trommler* présente bien un être composite. De cette observation découlent plusieurs conséquences, dont la principale est l'apparition de nouveaux imaginaires dans son examen formel et sémantique. En effet, alors qu'elle exhalait auparavant des songeries d'ordre simplement militaire, comme par exemple celles qui renvoient au dieu grec de la guerre « Arès (...) Armure-de-bronze, (...) Rempart-d'Olympe, Père de Victoire la guerrière<sup>642</sup> », elle propage désormais des rêveries plus amples et plus riches. Parmi celles-ci, il serait possible de citer les récits mythiques qui mettent en scène la naissance d'un guerrier légendaire déjà vêtu de ses armes et de son armure, comme dans « Le chant de Hlödr », retranscrit par Régis Boyer dans son *Edda poétique* :

« *Hlödr naquit  
 Au pays des Huns  
 Avec sax et épée,  
 Cotte de mailles pendante,  
 Heaume annelé,  
 Glaive acéré.*<sup>643</sup> »

Avec sa sculpture, Michael Sandle matérialise dans un même temps une vive critique de la guerre et de ses dérives, comme l'indique le texte explicatif qui accompagne l'œuvre sur le site internet de la Tate Britain : selon l'auteur John Spurling, cité dans cet article numérique, *Der Trommler* est « *a grim reminder of ancient wars and a stirrer of up of new ones*<sup>644</sup> ». Dans cette condamnation des actes belliqueux, à la fois antiques et modernes, John Spurling rapproche deux époques, employant un procédé similaire à celui qui relie les récits légendaires de l'Antiquité aux mythes contemporains ancrés dans l'imaginaire collectif. C'est ainsi que la naissance de Hlödr, le héros métallique cité par Régis Boyer, peut elle aussi résonner avec certains phénomènes actuels, comme celui des nouvelles protections militaires ultra-technologiques constituées d'alliage de métaux eux-aussi innovants, ou encore avec certains imaginaires de science-fiction présents dans de nombreuses histoires et jeux-vidéos, comme celui de l'exosquelette<sup>645</sup> de métal, en passe d'ailleurs de devenir réalité. Grâce à l'hybridation

---

<sup>642</sup> Hésiode, « Hymne 8 pour Arès », dans : Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques, Op.cit.*, p.301.

<sup>643</sup> Régis Boyer, *L'Edda poétique, Op.cit.*, p.204.

<sup>644</sup> John Spurling, à propos de *Der Trommler*, disponible sur : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sandle-der-trommler-t04941> (dernière consultation le 05/02/18).

*Traduction personnelle : Un sinistre rappel des guerres anciennes et un annonciateur de celles à venir.*

<sup>645</sup> Définition d'exosquelette : « En robotique, un exosquelette est un équipement articulé et motorisé fixé sur le corps (...). Les exosquelettes, encore en développement, sont destinés notamment aux fantassins des forces armées

de l'être humain et des métaux, *Der Trommler* devient au final un condensé atemporel de songeries métalliques mythiques, stylistiquement porté sur le médiéval mais sémantiquement moderne, essentiellement liées à la guerre mais aussi ouvertes à de nombreux autres domaines, comme celui de la mythologie, de la science et de la technologie.

La représentation de l'anatomie interne d'une entité métallique ou semi-métallique est un procédé récurrent chez les sculpteurs métallurgistes. Elle permet à l'artiste d'enraciner simultanément sa production dans plusieurs onirismes : celui du robot à figure humanoïde, du cyborg, de l'hybride mi-homme mi-métal ou encore de l'humain amélioré, entre autres exemples. Avec sa sculpture *Striding Figure II (Ghost)* (voir illustration page suivante), produite en 2012, Thomas Houseago reprend le motif de la cage thoracique, déjà visible dans l'œuvre de Michael Sandle, et l'inclut dans un ensemble anatomique de très grande taille : celui d'un géant de plus de quatre mètres et demi de hauteur. Bien plus déconstruite que celle de *Der Trommler*, la silhouette de ce titan en mouvement<sup>646</sup> laisse transparaître de nombreuses malformations, comme si son corps était en train d'être façonné ou que, à l'inverse, il était en phase de décrépitude. Dans les deux cas, son squelette interne, semblable à celui d'un être vivant bipède relativement réaliste, se mélange avec des parties qui apparaissent comme plus charnues mais aussi comme plus difformes, à l'image de sa tête. Cette impression de semi-vie qui transparait à la vue du colosse de bronze et d'acier se retrouve dans le titre de l'œuvre, puisque celui-ci se termine par le terme *Ghost*, soit « fantôme » en français. Dans une étude de cette sculpture, qui se retrouve notamment sur le site officiel de l'artiste, le rapport avec le fantôme est étudié de la façon suivante : « *this work's title refers to legendary redemptive and retributive ghosts from literature, for example, Don Giovanni's Commendatore and Hamlet's father*<sup>647</sup> ». Cet examen de *Striding Figure II (Ghost)*, qui démontre une fois de plus l'intérêt porté par Thomas Houseago à l'égard des récits et des mythes modernes, atteste que le géant représente bien une figure défunte, une entité squelettique douée de mouvement qui se rapproche au final plus du mythe du zombie que de celui de l'ectoplasme.

---

pour leur permettre de marcher longtemps et de porter des charges lourdes en réduisant leur fatigue ». Disponible sur : <https://www.futura-sciences.com/planete/definitions/zoologie-exosquelette-433/> (dernière consultation le 05/02/18).

<sup>646</sup> *Striding Figure* se traduit en français par « La figure qui marche à grands pas », ou « La figure qui arpente ».

<sup>647</sup> A propos de *Striding Figure II (Ghost)*, disponible sur : <http://houseago.stormking.org/stridingfigure2.html> (dernière consultation le 05/02/18).

Traduction personnelle : Le titre de cette œuvre fait référence aux légendaires fantômes vengeurs et rédempteurs de la littérature, comme par exemple le commandeur de Don Juan ou le père de Hamlet.

Illustration non disponible

**Thomas Houseago, *Striding Figure II (Ghost)*, 2012**  
Bronze et acier, 473.7 x 241.3 x 365.8 cm.

Grâce à sa matérialité métallique, une nouvelle rêverie émerge : celle de l'être de métal vivant ressuscité, ou peut-être, dans un ordre d'idée similaire, celle de la biologie ramenée à la vie à l'aide du métal. En plus d'augmenter les capacités de force et d'endurance du corps humain, les métaux lui permettent désormais de transgresser la règle fondamentale qui régit l'ordre animal : pour lui, la mort ne représente plus la fin de toute chose mais bien le commencement d'une nouvelle vie, faite de fer, d'alliages et de métallurgie. Dans son essai *Chair et métal*, Ollivier Dyens évoque cette songerie nouvelle :

« Les terres que nous explorons maintenant sont celles d'une nouvelle biologie, là où l'organique s'entremêle à la culture, là où le sang renaît dans le métal [...].<sup>648</sup> »

Ainsi analysé, l'être hybride présenté par Thomas Houseago s'inscrit dans un onirisme émergent et résolument contemporain, qui fait bien souvent la part belle aux nouvelles technologies et aux expériences scientifiques en marge de la société. L'exemple du personnage de Wolverine, appartenant à l'univers de la maison d'édition de comic-books Marvel, résonne avec les thématiques abordées par *Striding Figure II (Ghost)* et permet de conclure cet examen sur une fiction résolument actuelle : dans ses aventures, ce mutant possède un squelette qui a été intégralement recouvert (voir même remplacé, dans certaines versions) par de l'adamantium, un métal fictif indestructible, lors d'une expérimentation médicale secrète, le rendant potentiellement immortel. Une fois de plus, l'amalgame onirique entre la chair et le métal permet à l'Homme de transcender les lois de la nature et de dépasser ce que le réel rendait jusque-là possible.

A mi-chemin entre le concept guerrier évoqué par *Der Trommler* et la vision d'une nouvelle vie octroyée grâce au métal dans l'œuvre *Striding Figure II (Ghost)*, la sculpture *Wretched War* (voir illustrations pages suivantes) de Damien Hirst synthétise ces deux onirismes dans une sculpture en bronze d'un peu plus d'un mètre cinquante. Malgré des dimensions plus réduites que celles de ses deux homologues, cette création s'illustre par un travail de la matière extrêmement précis et détaillé : en effet, alors que l'œuvre de Michael Sandle possédait des traits humains simplifiés et que celle de Thomas Houseago était à la frontière de la figuration, *Wretched War* effleure l'hyper-réalisme sculptural.

---

<sup>648</sup> Ollivier Dyens, *Chair et métal*, *Op.cit.*, p.12.

Illustration non disponible

**Damien Hirst**, *Wretched War*, 2004  
Bronze, 158 x 70 x 86 cm.



Illustration non disponible

**Damien Hirst, *Wretched War***  
*Détails*

Dans la lignée des représentations humaines naturalistes réalisées par Rodin un siècle auparavant, Damien Hirst propose ici une figure féminine modelée dans le bronze qui expose l'anatomie humaine dans ses moindres détails. Enraciné dans une thématique de guerre, comme l'indique son titre<sup>649</sup>, le personnage de *Wretched War* est partiellement décharné, dépouillé de sa peau par endroits, meurtri à d'autres, et décapité. Sa musculature apparaît sous les parties écorchées et son ventre, disséqué dans la longueur, laisse apparaître un fœtus de bébé. Enfin, son crâne, tout comme les résidus d'une de ses mains et d'autres morceaux épars de son corps, sont visibles sur le socle de l'œuvre. Du fait du traitement appliqué au métal sur les zones intactes de la silhouette, rendues lisses et brillantes par un fin travail de polissage, la peau miraculée s'apparente à une cuirasse et renoue avec des imaginaires tels que ceux de la troisième race hésiodique, elle aussi constituée de bronze, ou ceux du guerrier qui vient au monde en armure, comme dans cet extrait tiré des premiers vers du *Kalevala* :

« *Un homme sorti de la mer,  
Un héros s'éleva des vagues ;  
[...]  
Il portait un casque de cuivre,  
Des bottes de cuivre aux deux pieds,  
Des mitaines de cuivre aux mains,  
Des ornements de cuivre aux gants,  
Aux reins un ceinturon de cuivre,  
Au flanc une hache de cuivre.*<sup>650</sup> »

A l'inverse, l'ouvrage métallurgique exécuté sur les parties charnues, lorsqu'elles sont à vif, est ciselé et travaillé dans le détail. Les fibres musculaires apparaissent sur le métal et la texture des organes y est travaillée avec précision, leur permettant de ressembler à s'y méprendre à de véritables morceaux anatomiques. Pour ces fragments de *Wretched War*, l'imaginaire déployé est plutôt celui des matières métalliques comme optimisation du biologique, au travers de leurs propriétés naturelles. Afin de permettre au personnage représenté de poursuivre sa vie et sa grossesse en dépit des affres de la guerre, les métaux viennent remplacer progressivement chaque membre abîmé ou arraché. Elle devient ainsi plus résistante, indéfectible et gagne en pérennité. Sa stature verticale et sereine, malgré sa décapitation, atteste du rôle de rémission que joue ici le bronze. Dans son article « Métal vivant, sur quelques motifs de l'imaginaire métallurgique », Yves Vadé résume l'évolution du lien qui rapproche les matières métalliques

---

<sup>649</sup> *Wretched War* se traduit en français par « La guerre sordide », ou « La guerre tragique ».

<sup>650</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.38.

des matières organiques, depuis les lointaines rêveries alchimiques jusqu'aux songeries scientifiques et technologiques du XIXe siècle :

« Nous avons commencé par rappeler des traditions mythiques où le métal (...) était considéré comme vivant et s'identifiait au corps d'un être de chair. Les histoires de guerriers métalliques invitent à renverser la perspective : c'est ici la chair vivante qui est assimilée au métal ou qui du moins tend à en acquérir le caractère indestructible.<sup>651</sup> »

Avec sa sculpture, Damien Hirst parvient à convoquer de multiples onirismes de l'être métallique, des plus anciens, comme ceux présentés dans la *Théogonie* d'Hésiode ou dans les mythes fondateurs scandinaves et finnois, aux plus récents. Ainsi rassemblés, ils parviennent à faire oublier l'atrocité du sujet évoqué par *Wretched War* au profit d'une vision lyrique du métal et du corps humain, ici amalgamés et en parfaite symbiose. Dans l'ouvrage collectif *Robot Sculptures, les machines sentimentales*, le critique d'art Pierre Restany s'exprime sur l'émergence des êtres composites, ni tout à fait Hommes ni tout à fait métaux, et offre en conclusion une phrase porteuse d'espoir : « pour être heureux, soyons hybrides<sup>652</sup> ».

### 3. Le futur de l'humanité sera-t-il métallique ?

#### a) Vers une amélioration de l'être humain

Au travers des différentes représentations de l'être métallique, aussi bien plastiques que littéraires ou cinématographiques, l'un des onirismes liés au creuset des imaginaires des métaux adopte progressivement une place dominante : le métal comme vecteur d'embellissement et de perfectionnement de l'humain. Alors qu'il n'était au début, dans les récits fondateurs, qu'un artifice métaphorique et allégorique pour évoquer des hommes et des femmes de caractère, doués de forces prodigieuses ou de destinées hors du commun, il s'est graduellement agrémenté de nouvelles songeries. Grâce à celles-ci, le rapprochement entre la chair et le métal a évolué d'une simple analogie poétique à un véritable phénomène onirique de société. Les êtres métalliques fleurissent dans les contes et les légendes, à l'image de Batraz, des animaux forgés par Ilmarinen ou encore des différentes créations automatisées d'Héphaïstos. Au fil des siècles, le métal ne se contente plus de se juxtaposer à l'humain : il commence à s'hybrider avec lui, à se mélanger avec ses caractéristiques naturelles fondamentales et à les faire progresser. Au

---

<sup>651</sup> Yves Vadé, « Métal vivant, sur quelques motifs de l'imaginaire métallurgique », dans : Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, Op.cit., p.55.

<sup>652</sup> Pierre Restany, dans : Collectif, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, Op.cit., p.105.

même titre que la métallurgie a toujours été un moteur pour le développement de notre civilisation, de la préhistoire à nos jours, les matières métalliques tendent peu à peu vers la même finalité à l'égard de l'humanité. Avec l'arrivée de la science-fiction moderne, qui a largement participé au développement de ces entités composites dans l'imaginaire collectif de notre époque, et des nouveaux médias, tels que le cinéma ou la télévision, les représentations de ces songeries se sont considérablement enrichies et démultipliées. Enfin, à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle et durant les années qui ont suivi, l'amalgame entre le biologique et le métallique a de nouveau franchi une nouvelle étape cruciale : celle du passage progressif de la fiction au réel. Avec les sciences contemporaines et l'industrie de pointe qui les accompagne, le métal se combine désormais avec le corps humain en de nombreuses occasions : prothèses, implants internes et appareillages externes, entre autres exemples<sup>653</sup>, font aujourd'hui partie intégrante de notre quotidien. C'est d'ailleurs au travers de ces multiples améliorations anatomiques que la science-fiction commence à se substituer à la réalité : « nous devenons des cyborgs (...), car ce n'est qu'à travers les machines que nous pouvons regarder le soleil<sup>654</sup> », écrit à ce sujet Ollivier Dyens dans *Chair et métal*.

L'optimisation de l'humain par le métal, ainsi que les espoirs et les craintes que cet imaginaire nourrit, ne se reflètent pas que dans les récits de fiction. Ils se retrouvent aussi injectés dans des œuvres plastiques diverses, comme avec la sculpture *Birth Machine Baby* (voir illustration page suivante) produite en 1998 par Hans Rudolf Giger. Réalisée en aluminium, cette version de soixante centimètres de haut ne représente que l'une des multiples variations de ce motif produites par l'artiste durant sa carrière. Il en existe d'autres en bronze, par exemple, mais aussi en dessin ou en peinture. *Birth Machine Baby* apparaît ainsi comme un modèle récurrent chez Giger, du fait de la thématique que ce nouveau-né évoque : la gestation et l'accouchement d'un bébé au sein d'une machine. Présente dans le titre même de l'œuvre, cette idée fait écho à un imaginaire déjà bien enraciné dans les esprits des amateurs de science-fiction du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, celui-ci se retrouvait déjà dans le roman *Brave New World*, écrit par Aldous Huxley et publié en 1932, qui expose un scénario d'anticipation particulièrement dystopique au sein duquel les êtres humains sont créés et conditionnés en laboratoire.

---

<sup>653</sup> L'article « De l'homme réparé à l'homme augmenté », écrit par le biologiste Olivier Hertel pour le magazine *Science et Avenir*, revient sur un certain nombre de ces innovations, qu'il n'est pas nécessaire de présenter dans le détail au sein de cette recherche. Disponible sur : [https://www.sciencesetavenir.fr/sante/de-l-homme-repare-a-l-homme-augmente\\_28253](https://www.sciencesetavenir.fr/sante/de-l-homme-repare-a-l-homme-augmente_28253) (dernière consultation le 14/02/18).

<sup>654</sup> Ollivier Dyens, *Chair et métal*, *Op.cit.*, p.29.

Illustration non disponible

**Hans Rudolf Giger**, *Birth Machine Baby*, 1998  
Aluminium, 58.5 x 23 cm.

La couverture la plus connue de ce livre rappelle d'ailleurs fortement la silhouette et l'agencement de *Birth Machine Baby*. En parallèle de ce récit, une autre fiction, plus récente, présente elle aussi l'élevage d'embryons humains par des machines : il s'agit du film *Matrix*, sorti en salles en 1999, dans lequel les humains sont cultivés et élevés dans des cocons, comme du bétail, par des robots tentaculaires omnipotents. Selon les auteurs de ces œuvres de science-fiction, le futur dépeint et le rapport qu'entretiennent les imaginaires des métaux avec l'être humain sont tous deux absolument cauchemardesques. Hans Rudolf Giger reprend cette dystopie dans sa sculpture et la couple avec le spectre latent d'une nouvelle guerre à échelle mondiale. En équipant ses fœtus d'armes à feu et de protections diverses, il consolide le mythe du guerrier-né, déjà visible dans de nombreuses productions métalliques modernes et, plus largement, ancré dans les esprits du XXe siècle.

Avec *Birth Machine Baby*, le métal ne projette pas de manière directe ses songeries sur l'humain. En effet, le perfectionnement biologique qu'il canonise se matérialise par le biais des machines qui, elles, sont issues de la métallurgie. Ce procédé rappelle celui exploité par des plasticiens tels que Jean Tinguely ou la compagnie du Royal de Luxe, pour lesquels c'est à la machinerie d'accueillir les fictions métallistes et de se charger, à terme, de les réinjecter dans l'esprit des usagers. Ici, l'instrument métallique s'amalgame avec l'être vivant et le fait évoluer vers une direction plus effrayante qu'apaisante. Cette hybridation entre l'Homme et le mécanique est questionnée par Ollivier Dyens dans son ouvrage :

« Il s'agit d'observer [...] l'émergence d'une nouvelle dynamique, là où les "choses" évoluent et copulent avec les êtres humains, accouchant d'êtres nouveaux, immenses, parfois informes, faits de bactéries, de métal, de sang, d'informations, de signes et de machines.<sup>655</sup> »

A l'image d'un imposant bouillon de culture, l'avenir prédit par l'auteur de *Chair et métal* demeure flou, comme s'il était encore en gestation et que la forme à laquelle il aspire demeurerait incertaine. Parmi les multiples futurs qui peuvent advenir de celui-ci, certains se révèlent être d'ores et déjà envisagés par la science-fiction. C'est par exemple le cas de la figure du cyborg, illustrée notamment par le héros du film *RoboCop*, réalisé en 1987 par Paul Verhoeven, dont la représentation correspond parfaitement à celle de la créature composite étudiée par Ollivier Dyens. « In contemporary science fiction, the cyborg is often one of the key signifiers of futuristic transformation driven by the melding of the machine with the human<sup>656</sup> », écrit à ce

---

<sup>655</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>656</sup> Sean Redmond, « Liquid metal : the cyborg in science fiction », dans : Sean Redmond, *Liquid metal : the science fiction film reader*, *Op.cit.*, p.156.

propos Sean Redmond dans son article « Liquide metal : the cyborg in science fiction », publié en introduction de l'ouvrage collectif qu'il dirige. En tant qu'entité biologique perfectionnée, le cyborg fait tendre les rêveries de l'être métallique vers le fantasme et l'utopie. A l'inverse, un autre résultat qui pourrait survenir à la suite de cette hybridation serait celui d'un humanoïde plus monstrueux, moins bien conçu ou réalisé, et, en définitive, bien plus dystopique. Cette vision d'un humain de métal difforme, qui s'apparenterait à une créature de Frankenstein métallurgique, se retrouve dans la sculpture *Lou II* (voir illustrations page suivante), produite par Matthew Lane Sanderson en 2011. D'une taille avoisinant celle d'une véritable femme, cette œuvre représente un squelette partiellement décharné, allongé sur une étendue d'eau et rampant vers l'avant. Alors que l'attitude de cette figure féminine manifeste déjà en elle-même une souffrance palpable, son anatomie accentue encore plus cette sensation : seules quelques parties de son ossature sont recouvertes, et cette enveloppe lacunaire n'est pas constituée de chair ou de muscle, comme elle le serait chez un humain, même hybride, mais bien de plaques de métal. Brillantes et polies, ces lames d'aluminium constituent ainsi la seule carnation de *Lou II*. Le reste de ses os sont laissés à l'air libre ou plongés dans l'eau dans laquelle elle repose. La présence de cet élément aquatique, volontairement sélectionné par le sculpteur, rappelle d'ailleurs le liquide amniotique dans lequel le fœtus baigne durant sa croissance. Les références à *Matrix*, autant visuelles que sémantiques, refont ici surface. Malgré des qualités esthétiques et formelles indéniables, comme le rapport entre la rutilance du métal dégrossi de l'enveloppe extérieure et l'aspect beaucoup plus terne et granuleux de l'aluminium non-travaillé qui compose les os, ou encore le traitement ultra-réaliste de l'anatomie et du squelette, la principale reconnaissance de cette œuvre provient de l'évènement durant lequel elle a été exposée. Présentée durant l'été 2013 dans les jardins de l'hôtel The Grove à Watford, en Angleterre, *Lou II* est rapidement devenue l'emblème de la conférence Bilderberg qui se tenait là au même moment. Cette assemblée, qui a lieu annuellement et qui regroupe de multiples dirigeants et hauts dignitaires du monde entier, fait l'objet de très nombreux fantasmes du fait de sa non-médiatisation ainsi que du caractère confidentiel et secret des sujets évoqués. Parmi ceux-ci, les débats sur le transhumanisme sont ceux qui marquent le plus les esprits. Cette mouvance, qui cherche à promouvoir l'usage de la science et des nouvelles technologies pour améliorer l'être humain et ses performances, physiques comme cognitives, résonne en tous points avec les thématiques abordées par Matthew Lane Sanderson dans sa création.

---

*Traduction personnelle : Dans la science-fiction contemporaine, le cyborg est souvent l'une des clefs les plus marquantes de la transformation futuriste induite par la fusion entre l'Homme et la machine.*

Illustration non disponible

**Matthew Lane Sanderson**, *Lou II*, 2011  
Aluminium, 165 x 90 x 60 cm.



En dépit du caractère contestable de nombreux concepts évoqués lors de cette conférence, ainsi que de ses modalités de déroulement de manière plus générale, la question du transhumanisme résonne tout particulièrement avec certains axes de notre recherche. En effet, l'imaginaire transhumaniste est un imaginaire fondamentalement métallisé. De par ses caractéristiques naturelles intrinsèques, et du fait du rapport étroit qu'il entretient avec la robotique et l'onirisme de la machine, le métal se prête parfaitement au jeu de l'humain perfectionné par la technologie. Avec son esthétique générale aux sémantiques multiples, sa mise en scène semi-immergée dans les jardins de l'assemblée Biderberg et l'usage qui y est fait du métal de ses différentes propriétés, la sculpture *Lou II* est une œuvre largement versée dans une idéologie progressiste et futuriste. Cependant, la vision de l'humanité de demain qu'elle expose, peu attrayante du fait de la souffrance palpable qui émane du personnage représenté, laisse planer le doute sur les convictions profondes de Matthew Lane Sanderson : *Lou II*, icône de l'utopie transhumaniste ou vision grinçante et dystopique d'un sombre futur pour l'être humain ?

Qu'il s'agisse des métaux connus et exploités depuis les temps préhistoriques comme des métaux récemment découverts ou créés, ces matières s'imposent dans l'imaginaire collectif en tant que vecteurs et porteurs de l'idée d'homme augmenté, selon la formulation d'Olivier Hertel employée dans le titre de son article « De l'homme réparé à l'homme augmenté ». Cette association mentale entre ces matériaux et ces songeries, qui ne se vérifie d'ailleurs pas toujours dans la réalité, à l'image du « cœur de cyborg<sup>657</sup> » Carmat, est induite par les propriétés naturelles des métaux ainsi que par les mythes qui mettent en scène cette matière, sous ses différentes formes et ses différents usages. L'examen successif des œuvres *Birth Machine Baby* et *Lou II* en témoigne. Parce qu'elles sont plus résistantes et durables que les os et les tissus biologiques humains, mais qu'elles sont aussi plus malléables que toutes les autres substances naturelles, les matières métalliques véhiculent spontanément cet onirisme. Aujourd'hui, de nombreux récits, largement enracinés dans les rêveries populaires, accentuent cette analogie : les races hésiodiques, le colosse de bronze Talos, mais aussi les personnages de récits classiques tels que Tim Woodman dans *The wonderful wizard of Oz* ou les robots et les cyborgs de science-fiction. Durant le XXe siècle, aux alentours de la Seconde Guerre Mondiale, cet imaginaire

---

<sup>657</sup> Le cœur Carmat est un cœur entièrement réalisé en biomatériaux, sans aucune matière métallique, dont la vocation est de pouvoir remplacer, à terme, l'intégralité d'un cœur humain. Il fait aujourd'hui régulièrement les grands titres des publications scientifiques.

Sciences et Avenir, « Cœur Carmat : ultime phase d'essai avant sa commercialisation », disponible sur : [https://www.sciencesetavenir.fr/sante/coeur-et-cardio/coeur-carmat-ultime-phase-d-essai-avant-la-commercialisation\\_102384](https://www.sciencesetavenir.fr/sante/coeur-et-cardio/coeur-carmat-ultime-phase-d-essai-avant-la-commercialisation_102384) (dernière consultation le 14/02/18).

s'est agrémenté de nouvelles songeries. Avec les régimes totalitaires russes et allemands et la prédominance des conflits, autant internes aux différents pays qu'à échelle mondiale, la tendance est à la course au progrès et à l'amélioration de toutes les composantes militaires de ces états. En tant qu'élément central d'une armée, l'Homme subit naturellement les retombées de ces désirs d'omnipotence. En Russie, « *Stalin asserted that the Bolsheviks are made of a "special material", [...] of the new steel. It is an alloy of unusual hardness and strength*<sup>658</sup> », écrit Rolf Hellebust dans son essai *Flesh to metal*. Faute d'être littérale, cette assimilation de l'humain aux matières métalliques n'en demeure pas moins puissamment lyrique. Dans un même temps, elle témoigne du désir des dirigeants d'améliorer les soldats grâce aux métaux, eux aussi fictifs et poétiques, en cela qu'ils ne sont pas nommés directement mais simplement décrits sans réels détails. « *Under Stalin, metal imagery is everywhere*<sup>659</sup> », rajoute l'auteur, avant de poursuivre :

« *We are not surprised to find that the Nazis nurtured their own cult of the metallic body. [...] Refracted through a Romantic prism, alchemical imagery in the operas of Richard Wagner inspired Nazi ideology, as did Nietzsche's call for new people "harder than bronze, nobler than bronze", thus Hitler in Mein Kampf promotes an ideal of soldiers with "steel-hard bodies".*<sup>660</sup> »

Fondamentalement similaire aux songeries russes, cette utopie germanique promeut les mêmes visions de l'être métallique que celles de son voisin géographique : pour être plus fort, plus robuste et plus illustre que celui des autres nations, le citoyen allemand doit se métalliser. Ici, comme souvent, ce sont au bronze et à l'acier que revient cette tâche. Avec l'inclusion des rêveries alchimiques dans le creuset des imaginaires liés au corps métallique, par le biais de la légende du Graal traitée par Richard Wagner dans son opéra *Parsifal*, une nouvelle association d'onirismes voit le jour : la transmutation de la matière comme vecteur de métallisation du biologique. Cette connexité entre les deux utopies n'est d'ailleurs pas étonnante. « *In fact, the "optimistic myth" of flesh to metal fits the alchemical mantle better than of technological progress*<sup>661</sup> », écrit à ce propos Rolf Hellebust. Alors que l'industrie et les sciences proposent

---

<sup>658</sup> Rolf Hellebust, *Flesh to metal*, *Op.cit.*, p.80.

*Traduction personnelle : Staline affirmait que les Bolcheviks étaient faits d'un « matériau spécial », d'un nouvel acier. Il s'agit d'un alliage d'une dureté et d'une force inhabituelle.*

<sup>659</sup> *Ibid.*, p.87.

*Traduction personnelle : Sous Staline, les imaginaires des métaux se retrouvent partout.*

<sup>660</sup> *Ibid.*, p.101.

*Traduction personnelle : Nous ne sommes pas surpris de découvrir que les Nazis nourrissaient leur propre culte du corps métallique. Réfléchi par le prisme du Romantisme, l'imaginaire alchimique des opéras de Richard Wagner a inspiré l'idéologie Nazie, à l'image de Nietzsche, qui recherche de nouvelles personnes "plus dures que le bronze, plus nobles que le bronze », mais aussi de Hitler, dans Mein Kampf, qui promeut l'idéal de soldats aux « corps durs comme de l'acier ».*

<sup>661</sup> *Ibid.*, p.28.

une évolution progressive du naturel vers le métallique, l'alchimie évoque, elle, une transformation immédiate et irréversible. Tout comme le plomb ne peut retrouver son état initial après avoir été transmuté en or, la chair est elle aussi vouée à conserver définitivement les caractéristiques des métaux une fois transfigurée en acier ou en bronze. Avec sa sculpture *Virgin Mother* (voir illustration page suivante), Damien Hirst propose une vision de cette métamorphose. Réalisée en bronze durant l'année 2005, cette œuvre anthropomorphique de plus de dix mètres de hauteur représente une femme enceinte dont l'anatomie est divisée en deux parties distinctes. Alors que sur la partie gauche de son corps, le moulage du bronze expose la morphologie classique d'une figure féminine dénudée, telle que pourrait l'avoir proposé Auguste Rodin par exemple, sur la partie droite, à l'inverse, le travail de la matière est absolument différent. Ici, le corps est ouvert, comme s'il avait subi une découpe minutieuse, une autopsie à vif. Afin de symboliser cette différence, Damien Hirst a pris le parti plastique de peindre la musculature écorchée, les organes internes et l'ossature exposée à l'air libre selon les couleurs naturelles que ces derniers arborent dans le corps humain. Ainsi dupé, et bien que l'ensemble de l'œuvre soit en réalité constitué de métal, le spectateur réalise une nette distinction entre la partie où le bronze arbore sa teinte naturelle et celle où celui-ci est recouvert d'une couche de peinture. Le corps de la *Virgin Mother* semble alors constitué de deux matières disparates, partiellement métallique, partiellement organique, comme si ces deux substances parvenaient à se maintenir conjointement en une seule et même entité. Avec cette dualité matérielle, de nombreuses histoires émanent de la sculpture de Damien Hirst. Il pourrait par exemple s'agir, si l'on s'en réfère au titre de l'œuvre, d'une femme dépecée vive qui aurait été partiellement ouverte afin de vérifier si elle était véritablement enceinte malgré sa prétendue virginité. Selon cette lecture, une forte thématique biblique se dégage de *Virgin Mother*, avec l'image de la Vierge Marie qui en émane naturellement. Cependant, envisagée dans le contexte de l'étude qui nous occupe actuellement, l'appréciation de la création métallique de Damien Hirst est toute autre. Afin de protéger le bébé qu'elle est en passe de mettre au monde, la figure féminine semble ici avoir fait le choix de quitter son enveloppe de peau et de sang dans l'objectif de jouir d'une existence métallisée, supérieure et potentiellement immortelle. A l'image d'un minerai de fer qui doit être débarrassé de sa gangue rocheuse avant d'être exploité par le forgeron, *Virgin Mother* s'arrache ainsi à sa condition première, humaine et donc périssable, et évolue, selon un procédé qu'elle ne nomme pas, vers un état second, nouveau et plein de promesses grâce aux innombrables propriétés des matières métalliques.

---

*Traduction personnelle : En réalité, le « mythe optimiste » de la chair qui devient métal correspond plus aux idées alchimiques qu'aux progrès technologiques.*

Illustration non disponible

**Damien Hirst, *Virgin Mother*, 2005**  
Bronze, 1023 x 462 x 206,5 cm.

La thématique alchimique refait ici surface, avec le rappel de la recherche de la pierre philosophale, supposée accorder la vie éternelle à quiconque saurait la concevoir, mais aussi avec le nom de la série d'œuvres à laquelle *Virgin Mother* appartient : « *Gold, Silver and Bronze* », un titre qui rappelle spontanément l'aurifaction prônée par les alchimistes. « *A topic closely related to flesh-to-metal myth [...] is the immortalization theme*<sup>662</sup> », ajoute à ce sujet Rolf Hellebust dans *Flesh to metal*. Avec cet onirisme, la chair devient une substance capable d'être transmutée en métal, qu'il s'agisse d'or, d'argent ou de bronze, afin d'accéder au statut d'éternité auquel son porteur humain aspire depuis la nuit des temps.

b) *Des ères mythiques au XXIe siècle : le destin des métaux*

Depuis l'ère des préhistoires métallurgiques, les métaux accompagnent l'humanité et la poussent vers le progrès et les innovations. Ils sont à l'origine de nombreux sursauts techniques et de multiples évolutions scientifiques, avec, en clef de voute, ceux survenus lors des différentes révolutions industrielles. A notre époque, fortement marquée par les mythes et les récits d'une société post-industrialisée, les matières métalliques continuent de guider l'expansion de notre civilisation. La robotique en est d'ailleurs un exemple flagrant, au même titre que la métallisation progressive du corps humain au travers des prothèses et des implants à portée médicale ou militaire. Dans la cosmogonie mythique scandinave, plus encore que dans la mythologie grecque, les métaux poursuivent un cheminement similaire. Ils sont présents aux premiers temps de la création de l'univers nordique, dès la mort du géant primordial Ymir, comme l'illustre la présence d'une géante de glace « à l'est de Midgard, dans la forêt appelée Iarnvid ("forêt de fer")<sup>663</sup> », selon la retranscription de *L'Edda* de Snorri Sturluson, mais ils se retrouvent aussi à la fin des temps, durant Ragnarök :

« *Du sud s'avance Surt,  
Le feu flambant à la main.  
De l'épée jaillit  
Le soleil des dieux des occis.*<sup>664</sup> »

C'est de cette analogie que cette ultime partie de la recherche tire son titre. L'importance des métaux dans la culture scandinave était telle que les poètes chargés de conter la mise en place

---

<sup>662</sup> *Ibid.*, p.83.

*Traduction personnelle : Un sujet à rattacher au mythe de la chair qui devient métal est celui de la thématique de l'immortalisation.*

<sup>663</sup> Snorri Sturluson, « Gylfaginning [La mystification de Gylfi] », dans : *L'Edda : écrits de mythologie nordique*, *Op.cit.*, p.41.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p.33.

de cet univers ont ressenti la nécessité d'exposer la présence de ces matériaux aux deux extrémités de leur chronologie mythique, de la création du monde à sa destruction. L'Histoire concrète de la métallurgie a démontré à de nombreuses reprises que, pour notre civilisation, cette influence du métal sur notre évolution était, si ce n'est plus importante, au moins équivalente. De ce parallèle découle une interrogation : si, comme les récits mythiques scandinaves semble l'indiquer, le destin des métaux est de présider au futur de l'humanité, le sort que ces matières nous réservent sera-t-il aussi néfaste que celui qui a touché les Ases, divinités nordiques, dans les récits des Eddas ? Pour l'exprimer autrement, les métaux guident-ils notre civilisation vers un futur dystopique, à l'image du Ragnarok, ou, à l'inverse, vers un futur utopique ? Jusqu'à présent, cette étude du devenir métallique de l'humain s'était principalement attachée à l'examen d'améliorations fictives telles que narrées dans les légendes, les contes classiques et les récits, littéraires comme cinématographiques, de science-fiction. Similairement, les œuvres sculpturales sélectionnées étaient, elles aussi, plus largement versées dans l'onirisme de l'être de métal que dans de véritables questionnements scientifiques et/ou technologiques. En effet, même si ces derniers se retrouvaient occasionnellement dans les études de ces œuvres, comme par exemple avec la reproduction en aluminium du *Birth Machine Baby* de Giger, ces sculptures demeuraient majoritairement orientées vers des thématiques oniriques, tirées des mythes antiques et modernes. Afin d'examiner cet autre penchant du fantasme moderne de l'Homme de métal, il convient désormais de se tourner du côté d'œuvres plastiques qui exploitent concrètement les nouvelles technologies, tout en restant dans le carcan de productions métallurgiques. Ce ne sera qu'au terme de ces analyses artistiques, couplées avec certains récits modernes, que l'ambition des métaux quant à l'avenir de l'humanité pourra trouver sa conclusion.

Comme souvent dans les récits de science-fiction, l'inclusion du métal dans l'anatomie humaine se fait par le biais de la machine, du fait de sa structure généralement métallique couplée à de l'électronique et à des biomatériaux. Dans la réalité des sciences et de l'industrie, ces procédés ne sont pas très différents. Adeptes des modifications corporelles, internes comme externes, ainsi que des dispositifs prothétiques, l'artiste australien Stelarc cherche, dans ses œuvres, à exploiter plastiquement les nouvelles technologies et à les déplacer dans le champ artistique par le biais de la performance. Grâce à ces médiums, il tente de mettre en exergue l'obsolescence du corps humain et la nécessité pour celui-ci de s'améliorer, notamment avec l'aide des machines. A l'inverse de plasticiens comme Matthew Lane Sanderson, l'hybridation entre le métal automatisé et le biologique n'est pas d'ordre lyrique chez Stelarc. Il expérimente

réellement cette fusion, souvent sur lui-même, à l'image de l'œuvre *Third Hand* (voir illustration page suivante) produite en 1985. Réalisé à partir d'aluminium, d'acier et de pièces électroniques, ce dispositif prend la forme d'une main mécanique, aux mêmes dimensions que celles de l'artiste, qui vient s'installer sur le poignet et le bras de Stelarc. En plus d'être intégralement articulée, cette troisième main est contrôlée par le plasticien via les signaux électriques de certains de ses muscles, auxquels sont fixées des électrodes. Grâce à ce mécanisme, le nouvel organe peut effectuer exactement les mêmes mouvements que ceux de la main à proximité de laquelle il est fixé. Avec *Third Hand*, Stelarc réalise avant tout une prouesse technologique. Cependant, passé cette première remarque, il convient de constater qu'il rend aussi réel le fantasme du cyborg, cet « être mi-machine mi-humain<sup>665</sup> » tant rêvé par les auteurs de science-fiction du XXe siècle. A l'aide d'une technologie de pointe (pour son époque, il est important de le rappeler), l'artiste parvient à hybrider l'Homme et le métal de façon effective. Pour la première fois dans cette recherche, l'acier vient concrètement et pragmatiquement augmenter l'humain. Il lui permet de se munir d'un membre supplémentaire et d'être ainsi plus efficace, dans certaines tâches, que ses congénères. A propos d'une thématique similaire, Pierre Restany écrivait, dans le catalogue d'exposition *Robots Sculptures, les machines sentimentales* : « Nous assistons [...] à l'actuelle mise en place du premier temps de la mutation bio-génétique, la phase de l'hybridation de l'élément humain et de l'élément machinique<sup>666</sup> ». Bien que les mouvements de *Third Hand* ne soient capables que de reproduire strictement les actions de la main de l'artiste, sans réelle autonomie, ce dispositif représente les premiers pas de l'Homme amélioré par les métaux. A propos de ces derniers, il est intéressant de rappeler que, comme depuis leurs premiers usages dans l'Antiquité, ils ont avant tout été sélectionnés par Stelarc pour leurs caractéristiques naturelles. Grâce à leur ductilité, tout d'abord, ils peuvent adopter l'ensemble des formes nécessaires au bon fonctionnement de la main mécanique. En complément, ils représentent aussi un conducteur électrique idéal pour la part électronique du dispositif. Enfin, ils accordent à l'ensemble une esthétique proche de celle qui trône dans le creuset des imaginaires du robot et de l'humain augmenté, permettant ainsi à *Third Hand* de s'inscrire dans une dynamique à la fois technologique mais aussi artistique. L'objet est visuellement attrayant, tant pour la curiosité anatomique qu'il incarne que pour les résurgences mythiques et poétiques qu'il diffuse. La brillance de l'acier, couplée à l'éclat de l'aluminium, attire le regard et permet, au final, d'éviter à cette prothèse de basculer dans un onirisme terrifiant et oppressant.

---

<sup>665</sup> Ollivier Dyens, *Chair et métal*, *Op.cit.*, p.163.

<sup>666</sup> Pierre Restany, dans : Collectif, *Robots Sculptures, les machines sentimentales*, *Op.cit.*, p.106.

Illustration non disponible

**Stelarc**, *Third Hand*, 1985

Aluminium, acier inoxydable, acrylique, électronique en latex, électrodes, câbles et batterie,  
(dimensions inconnues)



Grâce aux métaux, ce qui pourrait constituer les prémices d'une domination de la machine sur l'Homme, telle que redoutée depuis de nombreuses décennies par les écrivains et les réalisateurs d'œuvres de science-fiction, mais aussi par certains penseurs, ingénieurs et scientifiques du XXe et du XXIe siècle, demeure au final attrayant et ensorcelant.

Cependant, toutes les productions de Stelarc ne jouissent pas de cette clémence octroyée par l'élégance des matières métalliques. Malgré l'usage des mêmes métaux que ceux employés pour *Third Hand*, le dispositif *Exoskeleton* (voir illustrations page suivante), présenté au grand public durant l'année 1997, fait basculer l'imaginaire de l'Homme amélioré dans un univers fondamentalement plus dystopique. De par ses dimensions bien plus importantes et sa forme proche de celle d'une gigantesque araignée, cette création du plasticien australien évoque des songeries plus angoissantes que réconfortantes. Avec *Exoskeleton*, Stelarc réalise une performance dans laquelle il contrôle une imposante machine métallique munie de six pattes qu'il peut faire se déplacer à l'aide du simple mouvement de ses bras et de ses jambes. Selon les gestes qu'il effectue, il peut aussi choisir de faire monter ou de faire descendre la plateforme sur laquelle il se trouve, au centre de l'imposant assemblage d'acier et d'électronique. Avec cette production, Stelarc devient, en quelque sorte, partie intégrante du robot dont il est le créateur. En le dirigeant de l'intérieur, il se métallise et devient, d'une certaine manière, lui-même machine. Les différents câbles, tuyaux et autres leviers qui sont en contact avec son corps accentuent cette sensation. Ainsi perçu, *Exoskeleton* n'est plus un simple dispositif prothétique extériorisé mais bien une « *prophecy about the potential relationship between the human and machine*<sup>667</sup> », comme l'écrit Sean Redmond dans l'introduction d'une des parties de son ouvrage *Liquid metal : the science fiction film reader*. Cette prophétie, qui semble prédire l'union intégrale et imminente du métal machiné et du biologique, apparaît comme un avertissement à l'égard de l'humanité, à l'image de l'annonce du Ragnarök faite par le chien Garmr, gardien de Niflheim, le monde des morts, dans le récit scandinave mystique et prémonitoire intitulé la « *Völuspa*<sup>668</sup> ». En désirant trop se rapprocher du robot, et à force de faire passer l'hybridation entre la chair et le métal pour une utopie à atteindre, l'Homme risque tout simplement de disparaître.

---

<sup>667</sup> Sean Redmond, « *Liquid metal : the cyborg in science fiction* », dans : Sean Redmond, *Liquid metal : the science fiction film reader*, *Op.cit.*, p.156.

Traduction personnelle : *Une prophétie à propos de la potentielle relation entre l'humain et la machine.*

<sup>668</sup> La « *Völuspa* » se traduit d'ailleurs en français par « *Le dit de la voyante* ».

Illustration non disponible

**Stelarc**, *Exoskeleton*, 1997

Aluminium, acier inoxydable, pièces électroniques, pistons, câbles et batterie, (dimensions inconnues)

Cette extinction de la race humaine, prédite à plusieurs reprises par des auteurs comme Isaac Asimov ou Karel Čapek, ainsi que par des réalisateurs de cinéma comme les frères Wachowski, est aussi évoquée par des chercheurs, à l'image d'Ollivier Dyens. Dans son ouvrage *Chair et métal*, en effet, ce dernier évoque le rapport toujours plus intime que nous entretenons, ou que nous souhaiterions entretenir, avec les objets métalliques et automatisés de notre quotidien. Il explique notamment, en guise d'ultime illustration de ce rapprochement contre-nature, que « nous tombons amoureux de nos machines, nous désirons nous accoupler avec elles, nous voulons devenir métal<sup>669</sup> ». Selon cette vision, l'attraction que propagent les métaux sur l'humanité lui serait en définitive néfaste, puisque le biologique serait amené à disparaître au profit du tout-métal et du tout-machine.

Avec *Exoskeleton*, Stelarc fait resurgir certaines peurs enfouies dans la pensée collective contemporaine et les matérialise dans une imposante structure métallique automatisée, à mi-chemin entre l'humain et le robotique. En dépit des qualités techniques et esthétiques indéniables du travail métallurgique mis en œuvre pour la confection de cet « Hexapode », du nom de la série de productions dans laquelle s'insère *Exoskeleton*, l'acier et l'aluminium présentent malgré tout « l'anticipation d'un futur où il serait de plus en plus difficile de distinguer la machine de l'Homme<sup>670</sup> », selon la formule de Jérôme Neutres dans son article « De l'imagination artificielle ». Face à cette œuvre, les rêveries ancestrales des matières métalliques en tant qu'instigatrices et nourricières de notre civilisation s'estompent au profit de songeries plus néfastes, telles que celles qui mettent en avant les usages guerriers et meurtriers des métaux. Depuis les ères préhistoriques, le métal a toujours été au centre de cette dualité entre matière bénéfique et matière funeste. L'opposition entre l'outillage et l'armement ou entre les progrès permis par la métallurgie et les sacrifices que l'exploitation des mines impose, entre autres exemples, sont autant d'illustrations de ce conflit qui fait rage au cœur du creuset des imaginaires métallistes. De façon analogue, les deux créations de Stelarc qui viennent d'être examinées exemplifient elles aussi cette lutte intrinsèque ancestrale. Avec la performance participative *Inferno* (voir illustrations page suivante), présentée pour la première fois au public en 2015, les artistes Bill Vorn et Louis-Philippe Demers poussent encore plus loin la dystopie de la chimère entre le biologique et le métallique et cherchent à en explorer les frontières les plus cauchemardesques. Sur le site internet officiel de Bill Vorn, *Inferno* est décrite ainsi :

---

<sup>669</sup> Ollivier Dyens, *Chair et métal*, *Op.cit.*, p.65.

<sup>670</sup> « De l'imagination artificielle », Jérôme Neutres, dans : *Artistes et robots*, *Op.cit.*, p.12.

Illustration non disponible

**Bill Vorn et Louis-Philippe Demers, *Inferno*, 2015**  
Performance participative d'art robotique (dimensions variables)

« La particularité de cette performance réside dans le fait que les différentes machines faisant partie du spectacle sont installées sur le corps même des spectateurs. Le public devient alors acteur de la performance. Les spectateurs peuvent parfois se déplacer librement, parfois physiquement soumis de façon partielle ou complète, forcés à agir/réagir d'une manière ou d'une autre par les machines.<sup>671</sup> »

A l'inverse d'*Exoskeleton*, qui mettait en scène Stelarc dans une machine qu'il contrôlait à l'aide des mouvements de son propre corps, et avec laquelle une certaine forme de cohabitation pouvait s'instaurer, *Inferno* impose aux vingt-cinq personnes présentes sur scène, qui revêtent les armures prothétiques créées par Bill Vorn et Louis-Philippe Demers, des actions sur lesquelles elles ne possèdent bien souvent aucune emprise<sup>672</sup>. Les acteurs de la performance, sélectionnés dans le public en amont du lancement de celle-ci, sont ainsi assujettis aux commandements des machines métalliques qu'ils portent sur leurs dos et avec lesquelles, durant une heure environ, ils fusionnent. Bien que ces participants demeurent libres de leurs pensées et de leurs esprits, leurs agissements physiques et corporels, eux, se retrouvent intégralement soumis au joug des robots. Appuyé par une forte thématique biblique, puisque la performance est directement « inspirée par la représentation des différents "niveaux de l'enfer" tels qu'on les retrouve dans L'Enfer de Dante<sup>673</sup> », selon les précisions données par Bill Vorn, *Inferno* offre aux regardeurs la vision d'un microcosme au sein duquel le métal domine entièrement l'être humain. Privés de libertés, les protagonistes peuvent ainsi aisément être assimilés à des êtres condamnés à une version science-fictionnelle de la damnation éternelle telle qu'originellement prônée par la Bible. Aidés dans leurs tâches par un important dispositif électronique, les membres métalliques, semblables à des parasites fixés sur leurs hôtes, sont ici perçus comme des excroissances délétères et nuisibles. L'acier qui les matérialise, cet « infâme fer, méchant métal<sup>674</sup> » tel qu'en parlait déjà Väinämöien dans *Le Kalevala*, endosse alors le rôle de tortionnaire du genre humain et renoue avec certains onirismes sombres du creuset des rêveries métallistes. Il rappelle les exosquelettes militaires, fondamentalement associés à des songes guerriers et funèbres, tels que représentés dans des films comme *Matrix Revolution* ou *Aliens*, mais aussi l'imaginaire des armures dans une acception plus large du terme, à l'image de celle portée par Patrocle dans l'*Illiade*, d'un « bronze éblouissant<sup>675</sup> » mais qui lui coûta la vie dès

---

<sup>671</sup> Description de l'œuvre *Inferno*, disponible sur : <http://billvorn.concordia.ca/menuallF.html> (dernière consultation le 24/08/18).

<sup>672</sup> Un extrait vidéo de la performance est disponible sur : <https://vimeo.com/130670526> (dernière consultation le 24/08/15).

<sup>673</sup> *Ibid.*

<sup>674</sup> Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, *Op.cit.*, p.116.

<sup>675</sup> Homère, l'*Illiade*, *Op.cit.*, p.268.

lors qu'il s'essaya à l'endosser. Avec *Inferno*, Bill Vorn et Louis-Philippe Demers proposent aux spectateurs de la performance et, à plus forte raison, aux acteurs de celle-ci, une vision horrifiante de l'hybridation chair/métal dans laquelle la partie biologique de cette chimère nouvellement constituée est intégralement soumise à la partie mécanique. Bien que sa volonté demeure intacte, l'humain se transforme en un pantin contrôlé par une machine, en un accessoire d'os et de muscles sur lequel l'acier et les câbles viennent se greffer pour exister de façon autonome. A la question « Pourquoi avoir peur des robots ?<sup>676</sup> », utilisée par Laurence Bertrand Dorléac comme titre de son article dans le catalogue de l'exposition *Artistes et robots*, *Inferno* apporte une réponse crue et sans détour : en fusionnant avec l'Homme, le métal robotique possède aujourd'hui toutes les aptitudes pour se substituer à son hôte, le soumettre à sa volonté et, à terme, rendre obsolètes les entités de chair et de sang au profit de celles constituées de métal et d'électricité. « L'Eden des machines<sup>677</sup> », selon la formule de cette même historienne de l'art, est finalement en passe de se concrétiser.

Grâce aux examens successifs des créations *Third hand* et *Exoskeleton* de Stelarc, ainsi que de la performance *Inferno* produite par Bill Vorn et Louis-Philippe Demers, trois visions du destin des métaux ont progressivement émergé. La première, plutôt positive, présentait le croisement entre l'humain et le métallique comme quelque chose de bénéfique, voué à améliorer l'Homme et l'humanité de manière plus globale. A travers l'objet prothétique, le métal proposait ici une forme d'harmonie entre le biologique et le robotique et s'affiliait de ce fait aux imaginaires des « bons métaux », ceux grâce auxquels les principaux bonds technologiques ont été rendus possibles tout au long de l'Histoire de notre civilisation. Dans un second temps, avec l'analyse de l'œuvre *Exoskeleton*, le destin des métaux, toujours examiné en parallèle de celui de notre société, apparaissait comme quelque chose de plus mitigé. Là, la métallurgie était présentée comme pouvant potentiellement cohabiter avec l'être de chair et de sang, sous couvert cependant d'une certaine méfiance de notre part face à cette union qui demeure malgré tout contre-nature. Enfin, dans un troisième et dernier temps, avec l'examen de *Inferno*, l'avenir de l'hybridation entre chair et métal était perçu comme quelque chose de fondamentalement néfaste, dont la seule issue serait, à terme, la disparition de l'humanité telle que nous la connaissons. Cette songerie rejoignait de nombreuses visions déjà proposées par les auteurs et les réalisateurs d'œuvres de science-fiction et s'inscrivait, de ce fait, dans la lignée

---

<sup>676</sup> « Pourquoi avoir peur des robots ? », Laurence Bertrand Dorléac, dans : *Artistes et robots*, *Op.cit.*, p.14.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p.20.

des imaginaires du « mauvais métal » qui surnage dans le creuset des songeries métalliques depuis la découverte même de ces matières.

Au sein de cette recherche, la dualité entre ces deux visions des matières métalliques s'est révélée être un sujet récurrent. A titre de rappel, elle était notamment déjà largement présente, dans cette partie, lors de l'examen des représentations de figures robotiques, qu'elles soient littéraires, cinématographiques ou sculpturales. Du fait de l'omniprésence des métaux dans notre quotidien, du nombre inquantifiable de rôles qu'ils jouent et de la multiplicité des imaginaires qu'ils véhiculent, cette oscillation constante entre vecteur d'utopie et colporteur de dystopie est, au final, cohérente et naturelle. Au travers des récits, des films et des productions artistiques qui mettent en scène le métal sous sa forme anthropomorphique, animé ou simplement modelé selon les codes de l'être humain, la coexistence de ces deux onirismes, qu'il serait possible de résumer sommairement en « rêveries métallistes positives » et « rêveries métallistes négatives », trouve d'innombrables illustrations. Du fait de l'extrême contemporanéité de ces dernières, elles résonnent spontanément avec de nombreuses autres thématiques et de nombreuses autres songeries de notre époque. Parmi celles-ci, cette recherche s'est attachée à traiter succinctement certains sujets d'actualité, comme par exemple l'arrivée dans notre quotidien des androïdes et des cyborgs, initialement rêvés par les auteurs et amateurs de fictions modernes, ou encore la métallisation du corps humain par le biais d'appareillages externes ou de prothèses médicales. Sous couvert de ces différentes études, les imaginaires des métaux, qu'ils soient utopiques ou dystopiques, s'en sont retrouvés considérablement enrichis. Alors que certains onirismes plus anciens ne se retrouvent pas, ou peu, au sein de ces questionnements (c'est par exemple le cas des métaux comme matière regroupant les quatre éléments naturels, ou encore du lyrisme de la forge et du forgeron céleste), d'autres, au contraire, ont pu trouver dans ces rêveries d'aujourd'hui une certaine forme d'écho. Les préceptes alchimistes, au même titre que les résurgences de la révolution industrielle, entrent notamment dans cette seconde catégorie. A ce propos, il est important de rappeler que, au même titre que par le passé, c'est aux qualités physiques naturelles et essentielles des métaux que revient le rôle de diffusion de ces différents imaginaires. Bien qu'hyper-contemporains, ces derniers n'en demeurent pas moins véhiculés par la fusibilité, la malléabilité, la résistance, la brillance ou encore la sonorité du métal qui, comme toujours, font de cette substance une matière unique dans le règne naturel, et ce malgré l'apparition constante de nouveaux matériaux synthétiques et industriels.

En conclusion, et à présent que le rôle crucial des caractéristiques intrinsèque des métaux a été mis en exergue au sein de cette étude finale de l'être métallique, il convient de s'arrêter quelques instants sur la question de l'intermatérialité. Malgré les formes artistiques nouvelles qui sont apparues dans cet ultime pan de la recherche, avec une prédominance indéniable de l'anthropomorphisme sculptural et du média cinématographique, et en dépit des matières exploitées par les artistes, qui, elles, demeurent la majorité du temps très usuelles, les différents outils développés par le concept de l'intermatérialité se sont révélés aisément exploitables. Qu'ils substantialisent un robot, un hybride Homme/machine ou un être humain à l'anatomie métallisée, les métaux se plient aux règles d'une étude intermatérielle. En effet, et avant toute chose, ils peuvent toujours être appréhendés comme vecteurs d'un creuset d'imaginaire. Enrichi de rêveries nouvelles, majoritairement tirées des mythes scientifiques et technologiques modernes, ainsi que des récits et des films de science-fiction du XXe siècle, ce creuset des songeries liées aux métaux demeure, encore aujourd'hui, actif et pérenne. La majorité des études d'œuvres réalisées dans cette partie de la recherche en témoignent. En complément, les examens de certaines productions artistiques, telle que *Large standing figure* de Thomas Houseago par exemple, démontrent que les pratiques métallurgiques liées aux questionnements de l'« être métal » peuvent toujours être envisagées comme des éléments sensibles et/ou comme des supports inscriptifs. Enfin, l'œuvre robotique *Untitled* de Arcangelo Assolino, entre autres exemplifications, confirme que le métal perçu en tant qu'instigateur d'un milieu intermatériel est une notion qui subsiste malgré la mutation des références, des formes et des matières que les sculptures métalliques contemporaines exploitent et arborent. Face à ce constat, le concept même d'intermatérialité s'en trouve finalement renforcé : ne souffrant d'aucune incommodité dans l'examen des œuvres métalliques, et ce quelle que soit leurs époques, leurs silhouettes, leurs sémantiques ou le média au travers duquel elles se rendent perceptibles, l'intérêt et la justesse de celui-ci sont attesté une fois de plus.



## **Conclusion**

Originaires d'horizons multiples, qui ne souffrent d'aucune barrière temporelle ou géographique, les imaginaires mythiques du métal sont aussi riches qu'ils sont indénombrables. Fondamentalement liés aux propriétés intrinsèques de la matière, puisque c'est à partir d'elles qu'ils ont pu voir le jour, ces différents onirismes étaient, aux prémices de cette recherche, limités aux récits mythologiques nordiques et gréco-romains. Les caractéristiques matérielles primaires des métaux, telles que leur résistance, leur sonorité ou encore leur brillance, étaient d'ailleurs souvent dépeintes au sein de ces mythes fondateurs, comme par exemple dans *l'Iliade* et *L'Odyssée* d'Homère, *L'Edda* de Snorri Sturluson ou encore *Le Kalevala* d'Elias Lönnrot. Au fil de l'étude, de nombreuses rêveries inédites se sont progressivement ajoutées à celles déjà proposées par ces récits originels. Parmi ces dernières, les plus importantes étaient celles reliées à la forge et au forgeron, accompagnées de celle des imaginaires héroïques et guerriers, celles rattachées aux révolutions industrielles successives qu'a subie notre civilisation occidentale ainsi qu'à la modernité qui en a découlé, ou encore celles en rapport avec la science-fiction littéraire et cinématographique, largement exploitée tout au long du XXe siècle. Les attributs essentiels du métal, comme sa fusibilité, sa malléabilité ou encore son changement d'état à chaud, entre solide et liquide, sont autant de sources qu'il convient de placer à la genèse de ces rêveries. En complément, d'autres songeries, plus minimes dans les résurgences qu'elles propagent, ont occasionnellement accompagné ces grands axes mythiques. Il serait ici possible de citer, entre autres exemples, celles de la métallurgie imaginaire, celles du métal et des quatre éléments naturels, celles reliées aux préceptes alchimistes ou encore celles des créations scientifiques de notre époque, dans le domaine des prothèses et exosquelettes métalliques notamment. Malgré l'extrême contemporanéité de certains de ces onirismes, ils demeurent tous, et cela sans exception, fondamentalement ancrés dans un lyrisme mythologique immémorial. Dans son écrit *Flesh to metal*, le professeur Rolf Hellebust revient sur cette persistance des récits fondateurs dans les mythes métallurgiques actuels :

« *Though metallurgical myths remain bona fide creations of premodernity, there is something Promethean about them, something twilit, of the clash between the gods' Great Time and human history.*<sup>678</sup> »

Comme l'a d'ores et déjà indiqué le prélude de cette conclusion, cette floraison d'imaginaires mythiques liés aux métaux est le fruit des caractéristiques physiques et plastiques intrinsèques

---

<sup>678</sup> Rolf Hellebust, *Flesh to metal*, *Op.cit.*, p.9.

Traduction personnelle : Bien que les mythes métallurgiques demeurent de véritables créations de la pré-modernité, il y a quelque chose de prométhéen à leur propos, quelque chose de primitif, qui remonte à l'opposition entre la grande époque des divinités et l'Histoire de l'humanité.

de ces derniers. C'est parce qu'ils sont fusibles et ductiles, mais aussi malléables à chaud, extrêmement résistants à froid, brillants, tranchants et sonores, qu'ils sont aux racines de ces innombrables rêveries.

De ce constat découlent les premiers éléments de réponse quant à la problématique principale de cette recherche. Déconstruite à l'occasion de cet examen conclusif, et ainsi divisée en trois interrogations successives, cette problématique était, pour rappel, impulsée de la façon suivante : de quelles façons le matériau métal, par sa plasticité et ses caractéristiques physiques singulières, a-t-il engendré, développé et alimenté une multitude d'imaginaires mythiques ? Durant cette thèse, les attributs naturels des matières métalliques ont été mis en exergue et présentés comme les architectes de cette diversité d'imaginaires. En plus d'en être à l'origine, ils en sont aussi les promoteurs, les vecteurs par lesquels les rêveries des ères mythologiques parviennent à subsister à notre époque. En effet, c'est parce-que le fer fond lorsqu'il est chauffé qu'il évoque encore aujourd'hui le lyrisme de la forge céleste d'Héphaïstos, ou parce-que le cuivre peut adopter toutes les formes, selon les désirs du métallurgiste qui le travaille, qu'il peut inconsciemment rappeler les armes et les armures des soldats mythiques, Achéens comme Scandinaves. De façon analogue, la solidité de l'acier en fait un matériau de choix pour la confection d'être robotiques, la longévité de l'inox lui permet de convoquer la doctrine alchimiste et l'éclat de l'or et de l'argent rappellent irrémédiablement la luminosité solaire et le scintillement lunaire. Faisant directement suite de ce premier pan de la recherche, la seconde partie de la problématique était : quels sont ces imaginaires ? Comme nous l'avons vu à de nombreuses reprises, « les opérations sur les métaux [...] réclament la connivence des forces telluriques et la transmission d'un savoir correspondant à la pénétration des secrets de la nature<sup>679</sup> », selon la formule de Dominique Dalemont retranscrite au sein de son ouvrage *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*. Encore aujourd'hui, et malgré les importants progrès technologiques qui ont été réalisés depuis la préhistoire du travail des métaux, cette collusion entre coutumes, savoir-faire et déification de la matière demeure indiscutable. Les imaginaires des matières métalliques, issus de leurs caractéristiques immanentes, s'inscrivent ainsi dans ce lignage. Ils sont le produit de traditions métallurgiques ancestrales, des techniques de fonte et d'assemblage développées et améliorées durant des millénaires et des récits qui mettent en scène ces mœurs et les croyances qui les accompagnent depuis leurs apparitions respectives. « Of course, in its

---

<sup>679</sup> Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, *Op.cit.*, p.12.

noblest form, metal was the work of gods, not humans<sup>680</sup> », rappelle Rolf Hellebust en 2003. D'une matière strictement réservée aux dieux archaïques à une matière qui se retrouve aujourd'hui dans chaque aspect de notre quotidien, les traditions et les usages des métaux ont évolué mais les imaginaires subsistent et s'ancrent avec persistance. A propos de la notion de persistance, elle permet d'ouvrir la troisième et dernière partie de la problématique centrale de cette recherche, qui était exprimée de la façon suivante : comment ces imaginaires se retrouvent-ils finalement réinjectés et exprimés dans différents champs artistiques ? Dans le domaine sculptural, qui constitue l'objet d'étude principal de cette thèse, les imaginaires mythiques sont exploités de différentes manières. Ils peuvent, dans un premier temps, émerger directement de la matière métallique qui substantialise l'œuvre. En effet, certaines créations projettent des rêveries métallurgiques de façon immédiate, sans même nécessiter une quelconque étude formelle ou sémantique au préalable. C'est le matériau-métal lui-même, de par son essence et ses propriétés immanentes, qui charrie et propage les imaginaires. C'est notamment le cas avec la série des *Cubis* de David Smith ou des *Stacks* de Donald Judd. Ces imaginaires peuvent aussi être rendus perceptibles au travers du traitement que le plasticien applique à la matière. En fonction de sa découpe, de ses modalités d'assemblage, de son polissage ou encore de la peinture qui le recouvre, le métal exhale certaines songeries bien spécifiques. L'importance accordée aux traces résiduelles dans les productions de Thomas Houseago, telles que *Large standing figure* ou *Striding Figure II (Ghost)*, témoigne par exemple de l'attachement de l'artiste au travail manuel et de son rejet de la métallurgie purement industrielle. Plus largement, la forme même de la sculpture peut parfois être vectrice d'onirisme, lorsque sa silhouette ou sa composition évoque, directement ou indirectement, un sujet en rapport avec un mythe métallique. Selon cet angle d'approche, les créations figuratives sont bien évidemment privilégiées. Le robot-Maria présenté dans le film *Metropolis*, descendante directe du géant de bronze Talos, gardien de l'île de Crète, illustre bien ce propos. Dans d'autres cas, c'est à la thématique abordée par la production métallique que revient le rôle de véhiculer ces imaginaires. Les rêveries parviennent ainsi à éclore et à se manifester *via* le sujet que traite le plasticien, à l'image de la *Danse macabre* d'Yves Guérin et de *Ra Yo* d'Emilie Prouchet-Dalla Costa, entre autres possibilités. Enfin, dans certaines configurations bien précises, il arrive que l'installation de la sculpture dans son espace, qu'il soit muséal, urbain ou naturel, soit à l'origine de cette résurgence mythique. Les projets

---

<sup>680</sup> Rolf Hellebust, *Flesh to metal*, *Op.cit.*, p.8.

Traduction personnelle : *Evidemment, dans sa forme la plus noble, le métal était l'œuvre des dieux, pas des humains.*

titanesques de Bernar Venet, Richard Serra ou encore Eduardo Chillida sont autant de démonstrations de cette réinjection des songeries métallurgiques au sein d'œuvres sculpturales contemporaines. Dans la littérature et le cinéma, qui composent les deux autres champs artistiques majeurs traités au sein de cette recherche, l'expression des imaginaires lyriques du métal se fait principalement au travers du propos mis en scène par les auteurs et les réalisateurs. Concernant les films, cette transmission de rêveries est bien souvent d'origine visuelle, fruit des décors, des tenues et des accessoires qui accompagnent les personnages tout au long de la narration. Les imaginaires métallurgiques permettent ainsi de mettre en exergue certaines valeurs et certaines symboliques, telles que l'immuabilité d'une situation, la ténacité d'un protagoniste ou encore le faste d'un lieu, qui n'auraient pas pu émerger sans l'usage plus ou moins appuyé de ces matériaux bien spécifiques. Les exemples de longs-métrages tels *Modern times* de Charlie Chalin ou *Blade Runner* de Ridley Scott, qui propagent tout deux des visions fortement métallisées sans pour autant traiter frontalement de ce sujet, attestent de ce fait, et cela de deux manières bien distinctes : tandis que Charlie Chaplin cherche à mettre en scène les dérives d'une société hyperindustrialisée, avec l'usage de gargantuesques machines par exemple, Ridley Scott exploite l'onirisme du métal afin de mettre en place un univers futuriste fondamentalement dystopique, oppressant et grinçant. Dans les récits écrits, les choix linguistiques peuvent accentuer, voire parfois même remplacer, cet apport thématique : même éloignées d'une histoire faisant la part belle aux métaux, des expressions telles que « un cœur en or » ou « une santé de fer » sont à même de propager, ne serait-ce que succinctement, une certaine forme de poésie des matières métalliques dans l'esprit du lecteur.

A la suite du développement de cette problématique initiale, pour laquelle de nombreux éléments de réponses ont été progressivement apportés par l'ensemble de la recherche et résumés au sein de cette synthèse finale, il convient de se pencher une dernière fois sur la seconde conjecture qui anime ce travail de thèse : celle concernant le concept d'intermatérialité et son rapport avec les résurgences des imaginaires mythiques du métal dans les œuvres d'aujourd'hui. Pour rappel, cette deuxième problématique se formulait ainsi : comment le concept d'intermatérialité permet-il d'étudier la plasticité, les caractéristiques singulières et la multitude d'imaginaires mythiques du métal qui s'expriment au sein de différents champs artistiques ? Inscrit dans le prolongement direct de l'hypothèse antérieure, ce second questionnement transversal trouve déjà certaines explications dans l'examen effectué jusqu'à présent. En effet, l'importance considérable que possède la notion d'imaginaire de la matière au sein de cette recherche est en rapport immédiat avec le

fonctionnement de l'intermatérialité. Afin de pouvoir trouver une retranscription et un réemploi dans l'usage actuel des métaux, qu'il soit artistique ou non, ces différents imaginaires nécessitent un passage au préalable par l'entre-deux des matières métalliques, au sein du creuset des rêveries qui y siège. C'est grâce à ce creuset, qui regroupe l'ensemble des songeries du métal, et ce quelles que soient leurs provenances, que ces indénombrables onirismes sont à même d'être rendus perceptibles pour les regardeurs des sculptures contemporaines, les lecteurs des récits modernes ou encore les spectateurs des films de science-fiction du XXe siècle. Il est, en définitive, l'acteur principal de la survivance des imaginaires métalliques telle qu'évoquée précédemment. Cependant, le creuset des rêveries de la matière n'est pas le seul outil conceptuel développé par l'intermédialité qui a permis de répondre à la problématique originelle de cette recherche. Tout au long de celle-ci, il était accompagné d'autres notions, chacune en rapport avec une appréciation spécifique qui pouvait être faite de la matière étudiée et sur lesquelles ils convient à présent de revenir. Pour rappel, ces autres appréciations de la matière étaient au nombre de trois : la matière comme média classique (auquel il devient donc possible de rattacher les principaux axes de recherche de l'intermédialité), la matière comme élément sensible et la matière en tant que support inscriptif. Comprise en tant que média usuel, sous sa forme canonique, au même titre que peuvent l'être une sculpture, un livre ou un film, la matière profite des potentialités offertes par les outils développés antérieurement pour l'intermédialité. Ces différents outils, résumés par Rémy Besson dans son article *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*, sont au nombre de quatre : la coprésence, le transfert, l'émergence et le milieu. En ouverture de la première partie de cette thèse, ces quatre concepts avaient d'ores et déjà été questionnés et avaient subi quelques modifications afin de pouvoir être utilisés avec justesse au sein d'une analyse intermatérielle. Ils avaient ainsi évolué de la façon suivante : la coprésence s'attache désormais à l'étude de deux matières au sein d'un même média, le transfert examine les échanges de questions matérielles d'un média à un autre (questions pouvant être d'ordre historique, technique ou poétique, entre autres exemples), l'émergence traite à présent de l'apparition et de l'institutionnalisation de nouvelles matières et, finalement, le milieu intermatériel analyse l'instauration d'un environnement nouveau dont le discernement par l'utilisateur serait guidé par la matière qui l'habite ou qui le constitue. A titre d'exemples, la coprésence avait été illustrée dans cette recherche par des créations du Royal de Luxe, à l'image de leur *Géant*, le transfert a notamment été questionné *via* les échanges d'imaginaires industriels entre les machines usinées et les œuvres mécaniques de Jean Tinguely, à l'instar de sa *Dernière collaboration avec Yves Klein*, l'émergence a été rendue

perceptible au travers de l'apparition de nouveaux métaux, comme avec l'inox qui constitue la *Cloud gate* de Anish Kapoor ou l'acier Corten qui compose l'assemblage *88.5° ARC x 8* de Bernar Venet et, finalement, le milieu intermatériel a été développé à l'aide de sculptures telles que *The matter of time* de Richard Serra, exposée au cœur du musée Guggenheim de Bilbao, ou encore *Flamingo* de Alexander Calder, présentée dans le centre urbain de Chicago. En parallèle de ces quatre outils conceptuels de l'intermédialité, ici appliqués à l'intermatérialité, et en complément du creuset des imaginaires précédemment traité, deux autres axes notionnels qui composent l'intermatérialité nécessitent d'être rappelés au sein de cette conclusion. Il s'agit de l'appréciation de la matière en tant qu'élément sensible ainsi qu'en tant que support inscriptif. Etudier la matière en tant qu'élément sensible, tout d'abord, c'est l'appréhender en ce qu'elle a de plus essentiel, sans préoccupation sémantique ou formelle. Seule compte la matière dans sa constitution la plus pure, examinée uniquement par le biais de ses caractéristiques plastiques et physiques, telles que sa solidité, sa malléabilité ou encore son aspect visuel extérieur. Certains artistes, comme Vladimir Škoda par exemple, avec sa sculpture *Distorsion-vision (Trou noir-trou blanc)*, sont devenus maîtres dans ce traitement intime et substantiel du matériau. A l'inverse, analyser la matière en tant que support inscriptif, c'est prendre en compte en priorité la forme que celle-ci adopte et, par extension, le double-message qu'elle se met alors à émettre : celui d'une matière et celui de la composition formelle dans laquelle elle s'insère. Ce rapport entre contenu et contenant, ainsi que le dialogue qui les lie, est particulièrement appréciable dans des œuvres telles *Hommage à Eiffel* de César ou *Will* de Mark di Suvero, qui reprennent toutes deux des pièces aux silhouettes et aux usages fortement marqués par l'industrialisation mais déplacées pour l'occasion dans le champ artistique, altérant de ce fait le discernement qu'en a le regardeur.

En définitive, c'est à nous, spectateurs ou usagers des médias, que revient la tâche de choisir la perception que nous souhaitons avoir de la matière telle qu'elle nous est présentée par celui qui la questionne et qui la traite, qu'il soit plasticien, auteur, philosophe, poète ou réalisateur de films. Ce changement de perspective, qui s'opère nécessairement en amont de toute analyse médiatique, est primordial au sein d'une étude intermatérielle. En effet, c'est à ce renversement de point de vue que revient le rôle de guider l'examen de la matière dans une direction ou dans une autre, et ce suivant l'objectif visé par la recherche. Les outils développés par cette notion permettent ainsi d'appréhender les matériaux selon une multitude d'angles d'approches différents, qui varient en fonction de la manière dont ils sont envisagés de prime abord : en tant que médias autonomes, en tant que reliés à un creuset d'onirismes, en

tant qu'éléments sensibles ou en tant que supports inscriptifs. Au sein de l'intermatérialité, l'appréciation des imaginaires mythiques de la matière, très largement mise en avant dans ce travail de thèse, ne constitue finalement qu'une partie des dispositifs mis à disposition des plasticiens et/ou des chercheurs. De même, les différentes hypothèses qui plaçaient les métaux au cœur de cette recherche ne représentent qu'une exemplification des axes notionnels intermatériaux parmi une immensité d'autres possibilités. Qu'elles soient naturelles ou artificielle, toutes les matières peuvent effectivement se prêter à une étude intermatérielle. Bien que les substances métalliques soient idéalement indiquées pour l'exploration et la mise en œuvre de ce concept, du fait de leurs caractéristiques physiques, esthétiques et lyriques incomparables, toutes les matières possèdent inéluctablement un entre-deux matériel et sont donc susceptibles d'être perçues comme un support inscriptif ou d'être rattachées à un creuset d'imaginaires, entre autres exemples. Dans ses écrits sur l'imagination matérielle, qui traitent des quatre éléments et de leurs différentes ramifications, Gaston Bachelard avait déjà perçu cette égalité des substances naturelles face à l'onirisme de la matière. Les différentes illustrations extraites de ces écrits, employées dans ce travail de thèse, en témoignent. C'est ainsi que, au sein de sa recherche sur la terre, impulsée par l'ouvrage *La terre et les rêveries du repos* et prolongée par *La terre et les rêveries de la volonté*, le philosophe des sciences réalise un tour d'horizon des rêveries chtoniennes. Parmi celles-ci, et bien que le métal sous ses différentes formes y tienne une place importante, il est aussi question des visions lyriques qui habitent les bijoux, les grottes ou encore les racines et les labyrinthes souterrains. Analogiquement, la roche est aussi largement évoquée. D'un point de vue intermatériel, la pierre et ses dérivés constituent d'ailleurs un bon exemple d'un autre usage de la notion de l'entre-deux matériel, permettant ainsi de parachever cette recherche sur un déploiement de cet outil conceptuel hors du champ du fer, du bronze et, plus généralement, de la métallurgie sous sa forme canonique. Analysé selon une approche intermatérielle, le rocher possède en effet tous les attributs intrinsèques pour être aisément envisagé et exploité en tant qu'élément sensible, au travers de ses caractéristiques matérielles remarquables et composites, mais aussi en tant que support inscriptif, comme le démontrent les nombreux usages qui ont pu en être faits, au cours de l'Histoire, dans des domaines aussi variés que l'architecture, l'artisanat ou, dans le champ d'étude qui nous intéresse principalement ici, la sculpture. De même, les matières minérales sont elles aussi rattachées à un creuset de rêveries qui leur est propre. « Les rochers ce sont, pour Novalis, des images fondamentales. [...] Ces êtres d'univers [...]



sont aussi des êtres de la préhistoire de notre imagination<sup>681</sup> », écrit à ce sujet Gaston Bachelard. Encore plus que les métaux, les pierres seraient, selon l'auteur, aux fondements de tous les onirismes matériels. De par son aspect primordial, la roche se retrouve dans de nombreux mythes fondateurs, aux racines des principales cosmogonies mythologiques, à l'instar de la légende du géant originel Ymir dans les récits nordiques. Dans son *Edda*, Snorri Sturluson raconte, à propos de l'usage qu'Odin et de ses frères firent du cadavre du géant qu'ils venaient d'abattre, que, « quant aux pierres et aux éboulis de roches, ils les firent de ses incisives et de ses molaires, ainsi que de ceux de ses os qui s'étaient brisés<sup>682</sup> ». De même, Gaston Bachelard illustre quelques autres rêveries élémentaires, plus atemporelles, qui surnagent dans ce creuset des imaginaires terrestres :

*« Certains poètes savent nous mettre, parfois, par quelques images, en situation d'effroi. Il semble qu'avec quelques mots, ils puissent amasser un crépuscule autour d'un rocher [...], qu'ils puissent, en quelques vers, pétrifier l'air de la nuit et remettre en marche les pierres arrêtées. »<sup>683</sup>*

Au final, la roche se prête probablement autant à un examen intermatériel que les métaux. Les différents outils de ce concept peuvent lui être appliqués sans nécessité de modification préalable et certaines exemplifications de ces derniers surgissent naturellement dans nos esprits : la pierre comme matière solide, compacte et pesante, le rocher comme fruit des puissances chtoniennes, fondateur des mines et composant principal des grottes, l'imaginaire des roches célestes, l'onirisme des cailloux en mouvement, etc. Au même titre que le bronze ou l'acier, les matières minérales sont aussi largement représentées dans le monde de l'art sculptural, de ses prémices, avec par exemple les nombreuses statuettes féminines du paléolithique, jusqu'à nos jours, avec les œuvres rocailleuses de Giuseppe Penone ou Richard Smithson, en passant, entre autres illustrations, par les statues de l'île de Pâques ou les représentations héroïques en marbre, datées de l'Antiquité et de la Renaissance. L'intermatérialité est ainsi adaptée à l'étude de toutes les substances et de tous les médias que ces dernières rendent concret, sans restriction de forme, d'époque ou de temporalité. Elle offre une vision de la matière radicalement novatrice qui cristallise en son sein ses caractéristiques tangibles et sensible mêlées à ses attributs oniriques et poétiques. Parmi la multitude de substances présentes naturellement dans notre macrocosme, les métaux demeurent malgré tout ceux qui témoignent le mieux de ce rapport intrinsèque entre le lyrisme matérialiste et

---

<sup>681</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.*, p.176.

<sup>682</sup> Snorri Sturluson, « Gylfaginning [La mystification de Gylfi] », dans : *L'Edda : écrits de mythologie nordique*, *Op.cit.*, p.37.

<sup>683</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op.cit.* p.179

l'appréciation physique d'un même substrat. Loin d'être antagonistes, ces deux ensembles de propriétés inhérentes aux matières sont, au contraire, fondamentalement reliées, comme l'a mis en exergue à de nombreuses reprises cette recherche sur les rêveries du métal et sur leurs résurgences contemporaines. Les éléments naturels sont aux racines des principales rêveries de l'humanité et ce sont ces mêmes rêveries qui, à terme, exaltent et magnifient ces matières dans le cœur des Hommes. Avec l'intermatérialité, la circonvolution qui lie l'onirisme au matérialisme trouve une parfaite démonstration puisque que, finalement, tel que l'exprime Gaston Bachelard dans son ouvrage *L'air et les songes*, « imaginer, c'est hausser le réel d'un ton<sup>684</sup> ».

---

<sup>684</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, éd. Corti, 1974, p.98.

---

## Table des illustrations

---

- Auguste Rodin, *L'Homme qui marche*, 1907,**  
Bronze, 213,5 x 71,7 x 156,5 cm.  
*Source* : <http://www.musee-rodin.fr/> ..... ... p. 48
- César, *Centaure*, 1985,**  
Bronze, 470 x 437 x 206 cm. (dimensions approximatives).  
*Source* : <http://www.ilyatoo.com/> ..... ... p. 50
- Auguste Rodin, *Le Penseur*, 1903,**  
Bronze, 180 x 98 x 145cm.  
*Source* : <http://www.musee-rodin.fr/> ..... ... p. 59
- Richard Serra, *Trip Hammer*, 1988,**  
Acier, 274 x 331 x 135 cm. (dimensions approximatives).  
*Source* : <http://www.tate.org.uk/art/> ..... ... p. 61
- Bernard Pagès, *Les Trois Grâces*, 2006,**  
HEA de 300 mm effilé, torsadé, oxydé ou peint, tôle déployée galvanisée, 780 x 600 cm. (diamètre approximatif).  
*Source* : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/pages/repro.html> . ... p. 68
- Bernard Pagès, *L'Acrobate VI*, 1997,**  
Fer à béton torsadé, fer carré oxydé, béton coloré, 290 x 128 x 80 cm.  
*Source* : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/pages/repro.html> . ... p. 70
- Carl André, *Smithsonite Spiral*, 1973,**  
65 plaques de zinc (dimensions variables), 76,2 x 68,6 cm.  
*Source* : <http://collection.whitney.org/> ..... ... p. 73

- Eduardo Paolozzi**, *Cyclops*, 1957,  
Bronze, 111 x 30,5 x 20,3 cm.  
*Source* : <http://www.tate.org.uk/art/> ..... ... p. 93
- Olivier Sèvere**, *Métalepse*, 2012,  
Marbre Marquina et fer forgé, 380 x 270 x 80 cm.  
*Source* : <http://www.oliviersevere.com/index.php/en/> ..... ... p. 100
- Colin McIntyre**, *Arboreal passage*, 2012,  
Acier, cuivre, bronze, chêne, calcaire et béton, 450 x 450 x 450 cm.  
*Source* : <http://www.sculptureforge.com/> ..... ... p. 102
- Yves Guérin**, *Danse Macabre*, 2006,  
Acier, installation de treize sculptures (dimensions variables).  
*Source* : <http://www.guerinyves.com/> ..... ... p. 108
- Yves Guérin**, *La Divine Comédie*, 2016,  
Acier, installation de trois sculptures (dimensions variables).  
*Source* : <http://www.guerinyves.com/> ..... ... p. 110-111
- Auguste Rodin**, *La porte de l'Enfer*, 1917,  
Bronze, 635 x 400 x 85 cm.  
*Source* : <http://www.musee-rodin.fr/> ..... ... p. 113
- Machat**, *Elle*, 2004,  
Acier, 100 cm. de diamètre.  
*Source* : <http://www.machat-sculpteur.net/> ..... ... p. 116
- Emilie Prouchet-Dalle Costa**, *Ra Yo*, 2012,  
Acier Corten, 200 x 200 x 50 cm.  
*Source* : <http://prouchet-dalla-costa.fr/> ..... ... p. 118

- Pablo Picasso**, *Guitare*, 1912,  
Carton, tôle et fil de fer, 80 x 35 x 19 cm.  
*Source* : <https://www.pablocicasso.org/> ..... ... p. 126
- Marcel Duchamp**, *Roue de bicyclette*, 1913,  
Aluminium et bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm.  
*Source* : <http://www.centrepompidou.fr/> ..... ... p. 127
- Marcel Duchamp**, *Porte-bouteille*, 1914,  
Fer galvanisé, 42 x 42 x 64 cm.  
*Source* : <http://www.centrepompidou.fr> ..... ... p. 127
- Pablo Picasso**, *Femme au jardin*, 1931-1932,  
Bronze forgé, 209,6 x 116,8 x 81,3 cm.  
*Source* : *González – Picasso, dialogue*, Paris, éd. Centre Pompidou,  
1999 ..... ... p. 129
- Julio González**, *Homme Cactus I*, 1939,  
Bronze, 64,5 x 25 x 15 cm.  
*Source* : *Julio González : Collection Centre Pompidou*, Paris, éd.  
Centre Pompidou, 2007 ..... ... p. 133
- Julio González**, *Daphné*, 1937,  
Bronze, 142 x 71 x 52 cm.  
*Source* : *Julio González : Collection Centre Pompidou*, Paris, éd.  
Centre Pompidou, 2007 ..... ... p. 136
- David Smith**, *Raven IV*, 1957,  
Acier, 71.4 x 82.2 x 33.5 cm.  
*Source* : <https://hirshhorn.si.edu/> ..... ... p. 139

- Eduardo Chillida**, *Del horizonte*, 1956,  
Fer forgé, 66.5 x 22 x 32 cm.  
*Source* : <https://www.fondationbeyeler.ch/> ..... ... p. 143
- César**, *Petit Valentin*, 1957,  
Fer soudé et socle en pierre, 39 x 38 x 12,5 cm.  
*Source* : <https://www.pinterest.fr/> ..... ... p. 152
- César**, *Hommage à Eiffel*, 1989,  
Fer soudé, 180cm. de hauteur environ.  
*Source* : [https://twitter.com/fond\\_cartier/](https://twitter.com/fond_cartier/) ..... ... p. 156
- David Smith**, *Cubi XXVII*, 1965,  
Acier inoxydable, 282.9 x 222.9 x 86.4 cm.  
*Source* : <https://www.guggenheim.org/> ..... ... p. 160
- Donald Judd**, *Untitled (série Stack)*, 1969,  
Cuivre, 457.2 x 101.6 x 78.7 cm.  
*Source* : <https://www.guggenheim.org/> ..... ... p. 163
- Donald Judd**, *Untitled (série Stack)*, 1965,  
Fer galvanisé, 293 x 101.6 x 76.2 cm. environ.  
*Source* : <http://sis.modernamuseet.se/> ..... ... p. 167
- Tony Smith**, *Die*, 1962,  
Acier, 182.9 x 182.9 x 182.9 cm.  
*Source* : <https://www.nga.gov/> ..... ... p. 170
- César**, *Compression Helsinki*, 1964,  
Eléments d'automobile, 154 x 65 x 73cm.  
*Source* : <https://www.pinterest.fr/> ..... ... p. 172

- Bernar Venet**, *88.5° ARC x 8*, 2012,  
Acier Corten, 2700 x 75 x 75cm. chacun (8 arcs).  
*Source* : <http://gibbsfarm.org.nz/> ..... ... p. 176
- Mark di Suvero**, *Will*, 1994,  
Acier, 1300 x 1097 x 899cm. (dimensions approximatives).  
*Source* : <https://www.sfmoma.org> ..... ... p. 179
- Vladimir Škoda**, *Sans titre*, 1980-1988,  
Acier forgé et acier inoxydable, 50cm., 60cm. et 70cm. de diamètre.  
*Source* : *Full metal sculptures*, Souyri, éd. Au fil du temps, 2014 ..... ... p. 184
- Richard Serra**, *The Matter of Time*, 1994-2005,  
Acier Corten, huit sculptures (dimensions variables).  
*Source* : <https://www.guggenheim-bilbao.eus/> ..... ... p. 186-187
- Tony Smith**, *Smoke*, 2005,  
Aluminum peint, 737 x 1433 x 1006 cm.  
*Source* : <https://collections.lacma.org/> ..... ... p. 190
- Alexander Calder**, *Flamingo*, 1973,  
Acier peint, 1620 x 730 x 1830 cm.  
*Source* : BALL-TESHUVA, Jacob, *Calder*, Paris, éd. Taschen, 2004..... ... p. 197
- Anthony Caro**, *After Olympia*, 1985,  
Acier vernis, 332,7 x 2345 x 155 cm.  
*Source* : <http://parisladefenseartcollection.com/fr/> ..... ... p. 201
- Anish Kapoor**, *Dirty Corner*, 2011,  
Acier Corten, terre et rochers, 6000 x 800 x 800 cm. environ.  
*Source* : <http://anishkapoor.com/> ..... ... p. 206

- Richard Serra**, *Pulitzer Piece : Stepped Elevation*, 1970-1971,  
Acier Corten, trois plaques, h. 152 cm. ; ép. 5 cm. ; l. 1227 cm. , 1400  
cm. et 1542 cm.  
*Source* : FAURE, Fabien, *Richard Serra, Ma réponse à Kyoto*, Lyon,  
éd. Fage, 2008 ..... p. 209-210
- Eduardo Chillida**, *Peine del Viento XV*, 1976,  
Acier, trois pièces (dimensions variables).  
*Source* : <http://www.themethodcase.com/peine-del-viento-eduardo-chillida/> ..... p. 213
- Anish Kapoor**, *Cloud gate*, 2006,  
Acier inoxydable, 1000 x 2000 x 1300 cm.  
*Source* : <http://anishkapoor.com/> ..... p. 225
- Zhan Wang**, *Floating island of immortals*, 2006,  
Acier inoxydable, 480 x 860 cm. (diamètre approximatif).  
*Source* : <http://gibbsfarm.org.nz/> ..... p. 228
- Richard Serra**, *Gutter Corner Splash : Night Shift*, 1969 – 1995,  
Plomb, 48.26 x 274.32 x 454.66 cm.  
*Source* : <https://www.artsy.net/> ..... p. 230
- Bernard Pagès**, *Pal carré de cuivre froissé*, 2012,  
Assemblage d'acier et de cuivre froissé, 290 x 150 cm. (diamètre  
approximatif).  
*Source* : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/pages/repro.html> . ..... p. 237
- Mark di Suvero**, *Yes! For Lady Day*, 1968 – 1969,  
Barres d'acier, wagon-citerne de chemin de fer, câbles, peinture,  
1646 x 1219 x 1067 cm.  
*Source* :  
[http://www.govst.edu/About/Nathan\\_Manilow\\_Sculpture\\_Park/The\\_Collection/](http://www.govst.edu/About/Nathan_Manilow_Sculpture_Park/The_Collection/) ..... p. 240



- Bernar Venet**, *223.5° Arc x 10*, 2014,  
Acier Corten, dix pièces, 210 x 220 x 50cm. chacune.  
*Source* : <http://www.blouinartinfo.com/news/story/1404446/bernar-venet-installs-7-meter-steel-arc-at-custot-gallery/> ..... ... p. 243
- Barnett Newman**, *Broken obelisk*, 1969,  
Acier Corten, 749.9 x 318.8 x 318.8 cm.  
*Source* : <https://www.moma.org/> ..... ... p. 246
- Emilie Prouchet-Dalla Costa**, *Toro-Toro III*, 2016,  
Acier corten, 300 x 485 x 300 cm.  
*Source* : <http://prouchet-dalla-costa.fr/> ..... ... p. 248
- Jean Tinguely**, *Dernière Collaboration avec Yves Klein*, 198  
Ferraille, matières synthétiques, mousses, miroirs, roues en bois,  
ampoules, moteurs électriques, 485 x 1050 x 366 cm.  
*Sources* : <https://inferno-magazine.com/> et [www.lesabattoirs.org/](http://www.lesabattoirs.org/) ..... ... p. 25
- Royal de Luxe**, *Le manège d'Andréa*, 1999,  
Bois, acier, cuivre, tissu, 1300 x 1300 x 1300cm. environ.  
*Sources* : <https://www.royal-de-luxe.com/> et DELAROZIERE,  
François, *Le Grand répertoire, machines de spectacle*, Arles, éd. Actes  
Sud, 2003 ..... ... p.254-255
- Alexander Calder**, *Fontaine de Mercure*, 1937,  
Fer, aluminium peint, mercure, 114 × 293 × 196 cm.  
*Sources* : <https://www.teije.nl/spanje/2004/barcelona040925> et BALL-  
TESHUVA, Jacob, *Calder*, Paris, éd. Taschen, 2004 ..... ... p. 259
- Vladimir Skoda**, *Distorsion-vision (Trou noir-trou blanc)*, 1992,  
Acier inoxydable, quatre pièces, 200 x 100 cm. chacune.  
*Source* : <https://www.enrevenantdelexpo.com/2017/04/25/vladimir-skoda-caumont-aix-provence/> ..... ... p. 262

- Jeff Koons**, *Tulips*, 1995-2004,  
Acier inoxydable, laque colorée translucide, 203 x 460 x 520 cm.  
*Source* : <https://www.guggenheim-bilbao.eus/> ..... ... p. 264
- Guido Argentini**, *Artémis*, 2013,  
Photographie argentique.  
*Source* : <http://www.guidoargentini.com/> ..... ... p. 268
- Guido Argentini**, *Athéna*, 2013,  
Photographie argentique.  
*Source* : <http://www.guidoargentini.com/> ..... ... p. 269
- Jean Tinguely**, *Requiem pour une feuille morte*, 1967,  
Acier, bois peint et cuir, 305 x 1105 x 80 cm.  
*Source* : <http://www.centrepompidou.fr> ..... ... p. 271
- Hans Rudolf Giger**, *Biomécanoïde*, 2002,  
Aluminium, 180 cm. de hauteur.  
*Source* : <https://www.pinterest.fr/> ..... ... p. 293
- Jimmy Ruiz**, *Kode 51*, 2009,  
Acier, 80 cm. de hauteur (dimensions approximatives).  
*Source* : <http://factory-10-18.daportfolio.com/> ..... ... p. 295
- Artiste inconnu**, *Affiche d'une représentation de R.U.R.*, 1939,  
*Source* : <https://en.wikipedia.org/> ..... ... p. 297
- Matthew Monahan**, *Hephaestus*, 2013,  
Bronze patiné, acier, acier inoxydable, 366 x 210 x 290 cm.  
*Source* : <https://www.antonkerngallery.com/> ..... ... p. 301

- Jacob Epstein**, *Torso in metal*, 1913-1914,  
Bronze, 70,5 x 58,4 x 44,5 cm.  
*Source* : <http://www.tate.org.uk/art/> ..... ... p. 303
- Thomas Houseago**, *Large standing Figure*, 2010,  
Bronze, 469.6 x 170.2 x 167.6 cm.  
*Source* : *Dossier de documentation / médiation pour le Printemps de  
Septembre*, Toulouse, 2011 ..... ... p. 306
- Arcangelo Sassolino**, *B.*, 2012,  
Acier, moteur et matériel électronique (dimensions inconnues).  
*Source* : <https://www.arcangelosassolino.it/> ..... ... p. 309
- Reg Butler**, *Circe Head*, 1952-1953,  
Bronze, 43 x 23,5 x 21,5 cm.  
*Source* : <http://www.tate.org.uk/art/> ..... ... p. 315
- Jean Tinguely**, *Le Cyclop*, 1964-1994,  
Avec Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Arman, et autres,  
Métaux divers, béton, miroirs, autres éléments, 2250 cm. de hauteur,  
*Sources* : <http://lecyelop.com/Le-Cyclop-Cyclop> *et*  
<https://www.pinterest.fr/> ..... ... p. 318-319
- Royal de Luxe**, *Le Géant*, 1993  
Acier, bois sculpté, tissu, semi-remorques, 1800 x 850 x 1400 cm.  
*Source* : <https://www.royal-de-luxe.com/> ..... ... p. 322-323
- Artiste inconnu**, *Représentation du Maschinenmensch de Metropolis*,  
*exposition « Robots exhibition at the Science Museum »*, 2017,  
Matières synthétiques (dimensions inconnues).  
*Source* : <https://www.theguardian.com/> ..... ... p. 326

<b>Rintarō</b> , <i>Capture d'écran du film Metropolis</i> , 2001, 4min57. <i>Source</i> : RINTARŌ, <i>Metropolis</i> , Japon, prod. Madhouse, 2001.....	... p. 333
<b>Matthew Monahan</b> , <i>The Circle Game</i> , 2016, Bronze recouvert de cuivre plaque, 131 x 48 x 48. <i>Source</i> : <a href="http://www.artnet.fr/">http://www.artnet.fr/</a> .....	... p. 335
<b>Hajime Sorayama</b> , <i>Sexy Robot</i> , 2016, Aluminium (dimensions exactes inconnues – échelle humaine). <i>Source</i> : <a href="http://sorayama.jp/">http://sorayama.jp/</a> .....	... p. 337
<b>Arcangelo Assolino</b> , <i>Untitled</i> , 2016, Acier et système hydraulique (dimensions inconnues). <i>Source</i> : <a href="http://www.arcangelosassolino.it">http://www.arcangelosassolino.it</a> .....	... p. 344
<b>Auguste Rodin</b> , <i>L'âge d'airain</i> , 1877, Bronze, 180,5 x 68,5 cm x 54,5 cm. <i>Source</i> : <a href="http://www.musee-rodin.fr/">http://www.musee-rodin.fr/</a> .....	... p. 356
<b>Louise Bourgeois</b> , <i>Arch of hysteria</i> , 1993, Bronze, 83.8 x 101.6 x 58.4 cm. <i>Source</i> : <a href="https://www.moma.org/">https://www.moma.org/</a> .....	... p. 359
<b>Alberto Giacometti</b> , <i>L'homme qui marche</i> , 1960, Bronze, 180.5 × 97 × 23.9 cm. <i>Source</i> : <a href="https://www.fondation-giacometti.fr/">https://www.fondation-giacometti.fr/</a> .....	... p. 362
<b>Thomas Houseago</b> , <i>Standing Owl I</i> , 2012, Bronze, 253.4 x 142.2 x 111.8 cm. <i>Source</i> : <a href="https://stormking.org/">https://stormking.org/</a> .....	... p. 365

- Louise Bourgeois**, *Maman*, 1999,  
Bronze, marbre et acier inoxydable, 927 x 891 x 1023 cm.  
*Source* : <https://www.guggenheim-bilbao.eus/> ..... ... p. 368
- Michael Sandle**, *Der Trommler*, 1987,  
Bronze, 264 x 134 x 99 cm.  
*Source* : <http://www.tate.org.uk/art/> ..... ... p. 378
- Thomas Houseago**, *Striding Figure II (Ghost)*, 2012,  
Bronze et acier, 473.7 x 241.3 x 365.8 cm.  
*Source* : [www.ccsllifestyle.com/](http://www.ccsllifestyle.com/) ..... ... p. 381
- Damien Hirst**, *Wretched War*, 2004,  
Bronze, 158 x 70 x 86 cm.  
*Source* : <http://www.damienhirst.com/> ..... ... p.383-384
- Hans Rudolf Giger**, *Birth Machine Baby*, 1998,  
Aluminium, 58,5 x 23 cm.  
*Source* : GIGER, Hans Ruedi, *HR Giger Arh+*, Paris, éd. Taschen,  
2001..... ... p. 388
- Matthew Lane Sanderson**, *Lou II*, 2011,  
Aluminium, 165 x 90 x 65cm.  
*Source* : <https://www.pinterest.fr/> ..... ... p. 391
- Damien Hirst**, *Virgin Mother*, 2005,  
Bronze, 1023 x 462 x 206,5 cm.  
*Source* : <http://www.damienhirst.com/> ..... ... p. 395
- Stelarc**, *Third Hand*, 1985,  
Aluminium, acier inoxydable, acrylique, électronique en latex,  
électrodes, câbles et batterie (dimensions inconnues).  
*Source* : <http://stelarc.org/> ..... ... p. 399

**Stelarc**, *Exoskeleton*, 1997,

Aluminium, acier inoxydable, pièces électroniques, pistons, câbles et batterie (dimensions inconnues).

Source : <http://stelarc.org/> .....

... p. 401

**Bill Vorn et Louis-Philippe Dermers**, *Inferno*, 2015,

Performance participative d'art robotique (dimensions variables).

Source : <http://billvorn.concordia.ca/> .....

... p. 403

---

## *Index rerum*

---

- Acier** : 10, 16, 17, 19, 23, 28, 29, 31-34, 43-46, 60, 61, 67, 69, 82, 91, 101-103, 108-112, 114-119, 121, 122, 138-141, 149-151, 158-161, 164-166, 169, 170, 173, 175-181, 183-188, 191, 195, 196-201, 203-206, 208-215, 217, 218, 223-228, 232, 236-249, 254, 256, 257, 261-264, 266, 270, 271, 290, 292, 294, 295, 298, 300, 301, 308-312, 316, 320-322, 324, 336, 339, 340, 343-345, 349, 352, 354, 355, 361, 366-368, 371, 375, 376, 377, 380, 381, 383, 394, 398-402, 404, 405, 410, 414, 416.
- Airain** : 32, 33, 37, 165, 281, 328, 336, 352, 354-358, 369, 370, 374, 375.
- Alchimie, alchimique, alchimiste** : 19, 29, 52, 85, 86, 88, 120, 169, 171, 216, 220-224, 226, 227, 229, 231, 242, 244, 245, 249, 260, 265, 273, 277, 316, 334, 336, 346, 360, 361, 366, 372, 386, 393, 394, 396, 406, 409, 410.
- Alliage** : 16, 19, 31-34, 37, 38, 44, 45, 67, 78, 82, 121, 151, 157, 165, 178, 183, 215, 217, 218, 223, 226, 229, 233, 235, 238, 244, 247, 257, 258, 274, 279, 285, 298, 313, 336, 349, 352, 354, 357, 373, 375, 379, 382, 393.
- Aluminium** : 127, 151, 164, 189-191, 203, 259, 266, 292, 293, 336-338, 387, 388, 390, 391, 397-399, 401, 402.
- Argent (*métal*)** : 16, 26-28, 32, 33, 35, 37, 38, 40, 42, 43, 45, 66, 79, 80, 82, 83, 89, 98, 104, 161, 204, 217, 219, 267, 270, 279, 283, 285, 329, 330, 331, 338, 339, 349, 351-355, 358, 360, 363, 366, 367, 376, 396, 410.
- Artisanat, artisan** : 18, 25, 42, 49, 89, 92, 97, 99, 106, 124, 125, 128, 130, 131, 137, 141, 142, 229, 253, 256, 273, 285, 299, 305, 358, 366, 372, 415.
- Bronze** : 12, 16, 32, 33, 35, 37, 38, 46, 47, 48-50, 58-60, 79, 89, 92, 93, 98, 102, 104, 105, 113, 125, 129, 130, 132, 133, 135, 136, 151, 161, 164, 165, 203, 204, 214, 220, 223, 233, 236, 249, 280, 281, 283, 285, 300-307, 311, 313-316, 334, 335, 340, 343, 349, 351, 352, 355-362, 364-368, 371, 374, 377-383, 385, 387, 392-396, 404, 411, 415, 416.
- Coprésence (*intermatérialité*)** : 56, 58, 66, 67, 76, 99, 101, 140, 141, 238, 256, 257, 320, 321, 330, 372, 413.
- Corrosion** : 168, 216, 224, 226, 227, 232-235, 238, 242, 244, 247, 299, 372.
- Corten** : 117, 118, 176, 186, 187, 206, 209, 210, 242, 242-249, 414.
- Creuset d'imaginaires (*intermatérialité*)** : 55, 76, 77, 81, 83, 105, 112, 120, 123, 125, 131, 132, 144, 157, 162, 169, 171, 173, 174, 180, 181, 191, 194, 199, 203, 211, 214, 220, 222, 224, 231, 238, 239, 247, 250, 256, 265, 267, 270, 272-274, 277, 285, 302, 305, 307, 308, 312, 336, 339, 340, 347, 348, 360, 361, 374, 376, 386, 393, 398, 402, 404, 406, 407, 413-416.
- Cuivre** : 16, 26-28, 30, 32-35, 37, 38, 40, 42, 45, 79, 80, 82, 91, 102, 151, 162-165, 178, 183, 217, 219, 223, 232, 233, 236-238, 256, 260, 287, 298, 328, 334-336, 352, 354, 357, 370, 376, 385, 410.
- Ductilité, ductile** : 25, 27, 51, 74, 80, 181, 330, 370, 398, 410.
- Élément sensible (*intermatérialité*)** : 55, 58, 60, 63, 71, 72, 74, 76, 77, 101, 107, 135, 168, 173,

191, 194, 199, 231, 305, 308, 310, 312, 347, 407, 413-415.

Emergence (*intermatérialité*) : 19, 56, 66, 69, 76, 192, 386, 389, 413.

Fer : 12, 16, 18, 19, 22, 26, 28-35, 37, 38, 40, 42-44, 46, 47, 69, 70, 78, 87, 90, 91, 97, 99-101, 103-105, 107, 109, 112, 114, 119-122, 125-128, 131, 132, 134, 135, 137, 142, 143, 149, 151-159, 161, 164, 166-168, 174, 177, 178, 180-183, 191, 195, 196, 198, 202, 211, 214, 216-221, 223, 226, 227, 229, 232-234, 236, 238-241, 244, 245, 247, 249, 250, 257, 259, 260, 290, 298, 305, 310, 312, 320, 321, 324, 328, 330, 336, 339, 340, 349, 352-355, 357, 358, 360, 361, 363, 366, 370, 371, 374-376, 382, 394, 396, 404, 410, 412, 415.

Ferraille : 11, 161, 173, 235, 236, 238, 239, 241, 245, 253, 257, 317.

Fonte (*métal*) : 18, 28, 29, 31, 33, 44, 46, 121, 195, 203, 217, 245, 352.

Forge : 10, 11, 18, 24, 33, 45, 49, 77, 78, 86, 88-91, 95, 96, 103, 112, 114, 115, 119, 120, 122-124, 130, 132, 137, 142, 144, 148, 173, 183, 211, 220, 221, 222, 247, 250, 270, 282-284, 286, 299, 300, 320, 329, 338, 341, 348, 349, 361, 364, 366, 370, 371, 373, 377, 386, 406, 409, 410.

Forgeron : 3, 10, 18, 24, 25, 37, 43, 47, 77, 78, 84, 85, 87-92, 94-99, 101, 106, 107, 114, 115, 19, 120, 122-124, 132, 134, 135, 137, 142, 144, 215, 221, 222, 234, 250, 270, 277, 281-286, 299, 300, 316, 320, 341, 348, 361, 363, 364, 366, 367, 370, 371, 373, 377, 386, 394, 406, 409.

Fusibilité, fusible, fusion : 28, 29, 42-44, 51, 52, 66, 71, 78, 80, 87, 131, 181, 217-219, 229, 258, 260, 261, 313, 331, 361, 370, 376, 406, 409, 410.

Galvanisation, galvanisé : 67, 68, 127, 164, 167, 168, 214, 224, 232.

Imaginaire : 6, 11, 13-21, 24-26, 28, 34, 36-38, 42, 49, 52, 64, 65, 67, 71, 76-78, 81-87, 91, 92, 95-98, 104-106, 109, 117, 120, 121, 123-125, 130, 132, 134, 135, 144, 145, 148-150, 155, 157, 159, 161, 162, 169, 171, 173, 174, 177, 178, 180, 181, 183, 185, 189, 191, 195, 199, 202-205, 211, 212, 214, 218, 219-224, 229, 231, 235, 238, 239, 244, 245, 249, 250, 253, 256-258, 260, 261, 263, 265, 267, 270, 272-274, 277-287, 289, 290, , 292, 294, 296, 299, 300, 302, 304, 305, 308, 310, 312, 314, 316, 320, 329-331, 336, 338-342, 346-349, , 354, 355, 357, 360, 361-364, 367, 369-377, 379, 385-387, 389, 392, 393, 398, 400, 402, 404-407, 409-416.

Inox, acier inoxydable : 159, 160, 164, 183, 184, 224-228, 232, 244, 249, 261, 262-264, 301, 367, 368, 399, 401, 410, 414.

Installation : 72, 107-112, 119, 157, 162, 164, 165, 168, 177, 178, 183, 188, 189, 194, 200, 205, 208, 211, 247, 261, 304, 308, 310, 311, 367, 411.

Intermatérialité, intermatériel : 6, 15, 17-20, 22, 24, 25, 52, 64-66, 69, 71, 74-77, 81, 99, 101, 105, 112, 114, 140, 141, 144, 148, 150, 165n 168, 173, 174, 191, 192, 194-196, 199, 200, 203, 204, 214, 231, 238, 256, 257, 273, 274, 279, 282, 304, 305, 307, 308, 310, 312, 320, 330, 341, 342, 347, 348, 353, 357, 366, 372, 407, 412-417.

Intermédialité, intermédial : 6, 15, 20, 25, 52-58, 60, 64-66, 69, 74, 76, 87, 140, 188, 192-196, 202, 203, 229, 274, 413, 414.

Machine : 20, 35, 49, 92, 120, 123, 124, 135, 164, 168, 173, 177, 214-216, 233, 244, 249-251, 253, 256, 257, 270, 272, 277-292, 298-300, 302, 308, 310-312, 314, 316, 317, 320, 321, 324, 325, 327-332, 336, 338,-348, 369, 386-390, 392, 397, 398, 400, 402, 404, 405, 407, 412, 413.

Malléabilité, malléable : 13, 14, 39, 40, 42-44, 51, 66, 71, 80, 203, 247, 257, 258, 263, 265, 313, 361, 392, 406, 409, 410, 414.



**Matériau** : 13-15, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 34, 37, 39, 41-43, 47, 49, 51, 52, 62-67, 69, 71, 72, 74-76, 78, 79, 81, 82, 84, 92, 101, 105-107, 112, 115, 117, 119, 121, 122, 124, 125, 130, 131, 135, 137, 138, 141, 144, 145, 149-155, 157, 158, 161, 162, 164-166, 168, 169, 171, 173-175, 177, 178, 180-183, 185, 191, 194-196, 198-200, 202-204, 207, 208, 211, 214-216, 220-224, 226, 227, 229, 231-336, 238, 239, 241, 242, 245, 249, 256, 257, 263, 272, 273, 286, 289, 292, 299, 302, 308, 311, 317, 320, 321, 328-331, 334, 338, 392, 393, 397, 406, 410-412, 414, 415.

**Matière** : 6, 10, 11, 12-22, 24, 25, 31, 33, 34, 37-39, 41, 43, 45, 46, 51, 52, 58, 60, 62-67, 69, 71-78, 80-84, 86-88, 94-97, 99, 101, 103, 105, 106, 109, 112, 114, 115, 117, 119, 121, 123-125, 130, 131, 134, 135, 137, 138, 140-142, 144, 145, 148, 149, 151, 153-155, 158, 161, 162, 164, 166, 168, 169, 171, 173, 175, 177, 178, 180, 182, 185, 188, 191, 194, 195, 198, 199, 204, 205, 208, 211, 212, 214-224, 226, 229, 231, 233-235, 238, 239, 241, 242, 244, 245, 247, 249, 252, 256-258, 260, 261, 263, 265-267, 270, 272-274, 277, 278, 282, 285-287, 296, 299, 302, 304, 307, 308, 311-314, 316, 320, 321, 326, 328-331, 336, 340-342, 345-348, 350, 353-355, 357, 358, 360, 361, 363, 366, 370, 372, 375, 376, 385-387, 393, 394, 396, 397, 400, 402, 406, 407, 409-417.

**Média** : 15, 17, 53-58, 60, 62, 63, 67, 67, 69, 71, 72, 74, 76, 107, 192-194, 407, 413.

**Médium** : 54, 56-58, 62, 63, 155.

**Métallurgie, métallurgique** : 5, 6, 10, 13, 17-22, 24-31, 33-36, 67, 76-79, 81, 82, 84, 88, 90, 91, 94, 96, 105, 112, 114, 115, 117 119-125, 130, 131, 144, 148-150, 155, 157, 158, 161, 166, 171, 173, 174, 180, 185, 202-204, 214, 221, 222, 224, 226, 227, 229, 256, 257, 260, 267, 272, 273, 277, 278, 282-284, 286, 298, 304, 310, 316, 320, 341, 346,

347, 358, 361, 366, 370, 376, 377, 382, 385, 387, 389, 390, 397, 402, 405, 409, 411, 415.

**Milieu (*intermatérialité*)** : 55-58, 66, 71, 192-196, 198-200, 202-204, 207, 208, 211, 227, 274, 282, 305, 342, 343, 345, 347, 366, 407, 413, 414.

**Mythe, mythique** : 6, 11, 13-18, 20-22, 24, 25, 28, 31-33, 37, 38, 39, 42, 45, 46, 78, 79, 82, 84, 85, 88, 90, 91, 94-96, 98, 103, 104, 109, 114, 115, 119-121, 123, 125, 131, 132, 134, 135, 144, 145, 148, 150, 171, 174, 203, 214-220, 222, 224, 227, 231, 233, 235, 241, 244, 249, 260, 263, 265-267, 270, 272, 277, 279, 280, 283-285, 300, 302, 304, 307, 308, 310, 320, 324, 336, 338, 339, 342, 345, 348-355, 357, 358, 360, 361, 363, 364, 366, 369, 371, 373, 374, 376, 379, 380, 386, 389, 392-394, 396-398, 407, 409-412, 415, 416.

**Mythologie, mythologique** : 6, 13-16, 20, 21, 29, 32, 43, 81, 86, 88, 89, 92, 94, 97, 101, 103, 105, 107, 109, 120, 123, 131, 132, 135, 137, 150, 171, 173, 174, 180, 183, 199, 200, 202, 211, 214, 219-221, 227, 231, 247, 265, 267, 272, 279-282, 284, 285, 299, 300, 305, 308, 314, 320, 321, 336, 347, 349, 360, 361, 363, 366, 370, 377, 380, 396, 409, 410, 416.

**Onirisme, onirique** : 16, 18-22, 24, 26, 29, 38, 43, 52, 65, 76, 83, 84, 86, 95, 97, 104, 105, 106, 115, 117, 122, 124, 134, 144, 150, 157, 161, 162, 166, 171, 173, 180, 191, 214, 215, 220, 221, 232, 234, 238, 239, 250, 253, 256, 265, 267, 270, 272-274, 277, 279, 282, 283, 285, 292, 294, 296, 302, 305, 314, 324, 330, 336, 341, 342, 346-350, 353-355, 357, 358, 360, 361, 366, 369, 370, 371, 373-375, 377, 380, 382, 386, 392, 393, 396-398, 404, 406, 409, 411-417.

**Or** : 12, 16, 26, 27, 28, 32-35, 37, 40, 42, 43, 64-66, 74, 75, 79, 81, 82, 89, 92, 94, 95, 98, 103, 104, 204, 205, 217-223, 229, 239, 245, 253, 266, 272, 280, 283, 285, 299, 3014, 328, 338, 347, 349-355, 358,

360, 363, 364, 366, 367, 370, 376, 394, 396, 410, 412.

**Oxydation** : 67, 68, 70, 72, 208, 232-235, 238, 242, 247.

**Plasticité** : 41, 51, 82, 105, 150, 279, 312, 324, 410, 412.

**Plomb** : 16, 26, 27, 40, 66, 99, 114, 181, 189, 219, 221, 222, 229-231, 258, 260, 281, 394.

**Rêve, rêverie** : 25, 36, 41, 42, 45, 64-66, 74, 76-79, 81, 83-87, 89, 92, 96, 97, 105, 106, 109, 114, 115, 117, 119, 121, 122, 124, 125, 131, 134, 144, 148, 150, 155, 158, 169, 173, 177, 178, 180, 181, 185, 191, 194, 195, 202, 203, 205, 214, 218, 221, 222, 224, 231, 234, 235, 238, 239, 241, 245, 247, 253, 256, 260, 265, 267, 270, 272-274, 277-279, 281, 283, 284, 286, 290, 291, 297, 299, 300, 304, 307, 316, 329, 330, 338, 342, 343, 345-348, 353, 354, 357, 360, 361, 364, 366, 373-376, 379, 382, 386, 390, 392, 393, 402, 404, 406, 407, 409-417.

**Robot** : 20, 21, 276, 278-292, 294, 296-300, 302, 304, 307, 308, 310-314, 316, 317, 320, 321, 324-332, 334, 336-343, 345-350, 353, 360, 371-373, 377, 379, 380, 386, 389, 392, 396, 398, 400, 402-407, 410, 411.

**Rouille** : 20, 34, 72, 82, 119, 149, 177, 178, 188, 189, 208, 212, 214, 226, 232-236, 238, 242, 244, 245, 247, 250, 258, 291, 298, 299, 353.

**Science-fiction** : 6, 278, 281, 285-291, 296, 298, 305, 308, 310, 314, 321, 328, 330, 332, 336, 343, 345, 347, 348, 369, 373, 376, 387, 389, 390, 392, 397, 398, 400, 404, 405, 407, 409, 413.

**Sculpture** : 13, 17, 19, 20, 22, 24, 33, 47, 49, 51, 60, 67, 69, 72, 92, 99, 101, 106-112, 114, 117, 119, 123, 125, 128, 130-132, 134, 135, 137, 138, 140-142, 144, 145, 148-151, 153, 155, 157-159, 161, 164, 165, 166, 169, 173-175, 177, 178, 180-183, 185-189, 191-193, 195, 196, 198-200, 202-204, 207, 208, 212, 214, 224, 226, 227, 229, 236, 239, 241, 242, 245, 247, 251, 253, 258, 260, 261, 263, 265, 267, 270, 273, 274, 277, 280, 283-287, 290,-292, 294, 296, 299, 300, 302, 304, 305, 307, 308, 311, 314, 316, 317, 320, 321, 324, 328, 332, 334, 336, 338, 341-343, 345, 347, 348, 355, 357, 358, 360, 363, 364, 367, 369, 377, 379, 380, 382, 386, 389, 390, 392, 394, 397, 398, 407, 411, 413-415.

**Sidérurgie** : 19, 34, 98, 122, 123, 144, 148, 158, 169, 171, 173, 174, 222, 224, 227, 241, 277, 298, 328, 339, 341, 375.

**Songe, songerie** : 6, 16-18, 20, 21, 36, 65, 75, 77, 83, 84, 87, 97, 101, 119, 121, 132, 144, 157, 162, 169, 180, 185, 191, 204, 207, 212, 214, 216, 218, 222, 231, 235, 239, 245, 257, 260, 265, 270, 272, 277, 278, 279, 281, 282, 284-286, 291, 302, 307, 338, 339, 341, 345-347, 349, 354, 361, 366, 374, 375, 377, 379, 380, 382, 386, 387, 389, 392, 393, 400, 402, 404-407, 409-413, 415-417.

**Soudure, soudage, soudeur** : 10, 11, 19, 24, 49, 51, 83, 123, 128, 130-132, 134, 135, 138-142, 148, 149, 151-156, 173, 224, 236, 241, 294, 310, 320.

**Sublime** : 30, 75, 104-106, 141, 177, 178, 189, 267, 329, 367, 369.

**Support inscriptif (*intermatérialité*)** : 63, 71, 74-77, 101, 104, 114, 144, 166, 168, 173, 194, 195, 199, 231, 274, 305, 312, 347, 407, 413-415.

**Trace résiduelle** : 135, 140, 153, 164, 189, 224, 292, 304, 310, 363, 364, 411.

**Transfert (*intermatérialité*)** : 15, 56, 58, 65, 66, 76, 336, 343, 358, 413.

**Transmutation** : 20, 221-224, 226, 229, 231, 245, 260, 361, 372, 393.

**Zinc** : 17, 32, 72, 73, 125, 151, 159, 168, 224, 254.

---

## *Index nominum*

---

### **1. Auteurs, artistes et personnalités historiques.**

- Agricola (Georgius), 36, 37, 65.  
Alighieri (Dante), 112, 114, 404.  
André (Carl), 72, 73, 182.  
Apollinaire (Guillaume), 125.  
Apollodore, 32, 218, 234.  
Apollonios de Rhodes, 281, 283, 339.  
Argentini (Guido), 20, 267-269, 272.  
Aristote, 42, 219, 221, 229, 231, 247, 283, 284.  
Arman, 318.  
Arminjon (Catherine), 12, 32, 33, 37, 47, 233.  
Asimov (Isaac), 287, 288, 290, 298, 313, 347, 373, 402.  
  
Baal-Teshuva (Jacob), 198.  
Bachelard (Gaston), 3, 20, 21, 41, 66, 74, 84-87, 89, 97, 115, 117, 119, 121, 162, 185, 194, 195, 221, 233, 260, 374, 415-417.  
Barthes (Roland), 135.  
Baudelaire (Charles), 121.  
Baum (Lyman Frank), 371, 372.  
Bensaada (Saaid), 232, 235.  
Bertrand Dorléac (Laurence), 276, 291, 405.  
Besson (Rémy), 15, 53, 55, 56, 58, 60, 62, 64-66, 71, 140, 192, 193, 195, 413.  
Bogdanoff (Igor et Grichka), 290.  
Bouchet (Philippe), 157, 174, 196, 202.  
Bouchet (Renaud), 150, 153-155, 235.  
Bourgeois (Louise), 21, 358-360, 367-369.  
Boyer (Régis), 14, 30, 45, 78, 85, 87, 89, 94, 103, 324, 342, 379.  
Bréchet (Yves), 62, 69, 215, 223, 226, 273.  
Brossollet (Bernard), 120.  
Burke (Edmund), 30, 104-106, 177, 367, 369.  
Butler (Reg), 314-316.  
Buttitta (Ignazio), 77.  
  
Caillebotte (Gustave), 122.  
Calder (Alexander), 19, 196-200, 203, 258-261, 265, 414.  
Cameron (James), 313.  
Čapek (Karel), 287, 288, 296, 402.  
Caro (Anthony), 200-204.  
César, 49, 50, 150-159, 161, 165, 171-173, 203, 214, 235, 239.  
Chaplin (Charlie), 270, 320, 412.  
Chevalier (Michel), 223.  
Chillida (Eduardo), 19, 142, 143, 212, 213, 412.  
Courcoult (Jean-Luc), 256.  
Cramb (Alan W.), 26, 29, 30.  
  
D'Arièges (Jean), 94.  
D'Onofrio (Salvatore), 370.  
Dalemont (Dominique), 47, 51, 77, 96, 109, 114, 115, 131, 140, 161, 162, 236, 239, 324, 410.  
De Grandmaison (Aubin Louis Millien), 32, 33, 37, 354, 374, 375.  
De Maupassant (Guy), 46, 134.

De Narval (Gérard), 45.

De Saint Phalle (Niki), 317, 318.

Decront (Benoit), 159, 169.

Delarozière (François), 251, 256.

Demers (Louis-Philippe), 402-405.

Descartes (René), 216.

Di Suvero (Mark), 178-180, 239, 240, 241, 414.

Diodore, 28, 34, 247.

Doane (Mary Ann), 313, 346.

Duchamp (Marcel), 125, 127.

Dumézil (Georges), 217.

Dyens (Ollivier), 250, 278, 314, 316, 382, 387, 389, 402.

Eiffel (Gustave), 122, 155-158, 161, 195, 414.

Eliade (Mircea), 29, 30, 52, 85, 120, 221-224, 249, 334, 336.

Epstein (Jacob), 301-304.

Faure (Fabien), 185, 188, 199, 207, 208.

Ford (Harrison), 290.

Foucault (Michel), 239.

Fragonard (Honoré), 294.

Frontisi-Ducroux (Françoise), 280, 283, 338.

Gehry (Frank), 367.

Gérôme (Noëlle), 95, 122, 123.

Giacometti (Alberto), 21, 361, 362, 363, 369.

Giger (Hans Rudolf), 20, 291-293, 302, 334, 387-389, 397.

González (Julio), 18, 125, 128-138, 141, 142, 144, 158, 174, 175, 182, 214, 235.

González (Roberta), 130, 132, 134.

Grimault (Paul), 305.

Guérin (Yves), 18, 106-112, 114, 115, 144, 207, 411.

Guerreiro (Antonio), 137, 142.

Halleux (Robert), 39, 40-42, 219, 233, 244, 245.

Hassenfratz (Jean-Henry), 17, 28, 29, 31, 33-35, 44-46, 245, 352.

Hellebust (Rolf), 121, 124, 132, 178, 250, 349, 371, 393, 396, 409, 411.

Helm (Brigitte), 325.

Hérodote, 218.

Hertel (Olivier), 392.

Hésiode, 14, 21, 32, 42, 43, 79, 82, 138, 280, 342, 349, 350, 315, 352-355, 358, 360, 363, 364, 366, 369, 370, 371, 375, 386.

Hilaire (Eric), 327.

Hirst (Damien), 382-386, 394, 395.

Hitler (Adolf), 393.

Holiday (Billie), 239.

Homère, 14, 35, 46, 88, 97, 104, 164, 173, 177, 220, 270, 283, 308, 354, 363, 366, 370, 374, 375, 409.

Houseago (Thomas), 20, 305, 306, 307, 310, 311, 364, 365, 366, 369, 380, 381, 382, 407, 411.

Hulten (Pontus), 317.

Huxley (Aldous), 387.

Huyssen (Andreas), 328.

Jacob (Edgard P.), 81.

Judd (Donald), 72, 162-169, 174, 182, 214, 411.

Kant (Emmanuel), 30, 72, 177.

Kapoor (Anish), 19, 204-207, 212, 224, 225, 226, 227, 251, 414.

Kim (Daeyeol), 88, 226, 229.

Kjellberg (Oscar), 123.  
 Klébaner (Daniel), 150, 181, 185, 211.  
 Klein (Yves), 251-253, 257, 413.  
 Koons (Jeff), 263-265.  
 Krauss (Rosalind E.), 207.  
 Kubrick (Stanley), 376.  
 Kudela (Jean), 124.  
  
 Lafitte (Pierre), 9.  
 Lane Sanderson (Matthew), 390-392, 397.  
 Lang (Fritz), 20, 279, 282, 288, 325, 329, 330-332, 339, 340, 346.  
 Lassalle (Jean-Pierre), 222.  
 Laubreaux (Alin), 331.  
 Laumond (Jean-Paul), 299, 300.  
 Leal (Brigitte), 130, 131.  
 Lenain (Thierry), 171, 175.  
 Lönnrot (Elias), 14, 33, 38, 42, 90, 149, 177, 216, 220, 232, 234, 270, 355, 364, 367, 385, 409.  
 Lucas (George), 289, 290, 332.  
  
 Machat, 18, 115-117, 119, 144.  
 Markale (Jean), 361.  
 McIntyre (Colin), 101, 103.  
 McLeod Wilcox (Fred), 289.  
 McLuhan (Marshall), 57, 62.  
 Méchoulan (Eric), 15, 53-55, 57, 58, 193.  
 Méliès (Geroges), 288, 377.  
 Melville (Herman), 376.  
 Ménard (Louis), 89.  
 Milhiet (Jean-Joseph), 154.  
 Monahan (Matthew), 20, 300, 301, 334, 335.  
 Monet (Claude), 122.  
 Monnin Horung (Juliette), 16.  
  
 Monroe (Marilyn), 338.  
 Moore (Alan), 82, 364.  
 Morgan (Robert C.), 175.  
 Müller (Jürgen E.), 15, 64, 74.  
 Munari (Bruno), 250, 251, 257.  
 Musso (Pierre), 149.  
  
 Napier (Susan J.), 311.  
 Neutres (Jérôme), 402.  
 Newman (Barnett), 245, 246.  
 Nietzsche (Friedrich), 393.  
  
 O'Doherty (Brian), 182, 185.  
 Olympiodore, 221, 231.  
 Ovide, 135, 263, 265, 360, 363.  
  
 Pagès (Bernard), 67-70, 236, 237, 238, 241.  
 Paolozzi (Eduardo), 92, 93.  
 Penone (Guiseppe), 416.  
 Picasso (Pablo), 49, 124, 125-130, 138.  
 Platon, 18, 39, 75, 79, 82, 219, 232, 358, 361, 363.  
 Plaute (Serge), 331.  
 Pline, 27, 34, 35, 37, 66, 114, 191, 227, 244.  
 Plutarque, 34, 247.  
 Prouchet-Dalla Costa (Emilie), 18, 117-119, 144, 212, 247, 248, 411.  
 Proyas (Alex), 288, 330.  
  
 Redmond (Sean), 310, 313, 390, 400.  
 Restany (Pierre), 155, 157, 386, 398.  
 Rintarō, 329, 332, 333, 342.  
 Robert (Jean-Noël), 96, 112.

Rodin (Auguste), 21, 47, 48, 58, 59, 92, 112, 113, 173, 274, 307, 355-357, 369, 394.

Rossignol (Jean-Pierre), 9, 12, 19, 28, 34, 36, 79, 80, 81, 88, 227, 260.

Royal de Luxe, 20, 251, 253-257, 321-324, 389, 413.

Ruiz (Jimmy), 294-296.

Salerno (Michel), 162.

Sample (Ian), 327.

Sand (George), 260.

Sandle (Michael), 377-380, 382.

Sassolino (Arcangelo), 308-311, 342, 343, 344, 347, 407.

Sauzeau (André et Pierre), 38, 39, 42, 233, 353, 354.

Schulze-Mittendorff (Walter), 328, 330, 332, 338, 347.

Scott (Ridley), 290, 291, 296, 317, 412.

Serceau (Michel), 327, 331.

Serra (Richard), 20, 60, 61, 150, 185-189, 193, 199, 203, 207-212, 214, 229-231, 236, 242, 263, 274, 412, 414.

Serra (Sophie), 158, 164, 166, 174, 183, 200, 202.

Sévère (Olivier), 99, 101, 103.

Shelley (Mary), 289.

Škoda (Vladimir), 183-185, 189, 193, 261, 262, 265, 414.

Smith (David), 18, 137-142, 150, 159-161, 165, 202, 235, 236, 263, 411.

Smith (Tony), 169, 170, 174, 189, 190, 191, 214.

Smithson (Richard), 72, 416.

Sorayama (Hajime), 336-338.

Spoerri (Daniel), 318.

Spurling (John), 379.

Stalin (Joseph), 393.

Stanley (Michael), 305.

Stelarc, 397-402, 404, 405.

Strassle (Thomas), 64.

Sturluson (Snorri), 14, 42, 78, 94, 217-219, 366, 396, 409, 416.

Suidas, 34, 247.

Suzanne (Jean), 162.

Théon, 233.

Thierry (Solange), 283, 284, 286, 320.

Tinguely (Jean), 20, 235, 251-253, 256, 257, 270-272, 317, 318-320, 389, 413.

Tolkien (John Ronald Reuel), 18, 75, 82, 339.

Tribouillois (Serge), 291, 292, 302.

Ughetto (André), 47, 49, 96.

Vadé (Yves), 221, 283, 361, 376, 377, 385.

Valentin (Léo), 153.

Van Hamme (Jean), 81.

Venet (Bernard), 20, 171, 175-178, 189, 203, 236, 242-245, 263, 274, 412, 414.

Verhaeren (Emile), 147, 180, 270.

Verhoeven (Paul), 389.

Vernant (Jean-Pierre), 304, 353, 354, 357.

Vernes (Jules), 256.

Vian (Boris), 34.

Viano (Cristina), 221, 231, 245.

Viatte (Germain), 128, 132, 141.

Von Harbou (Thea), 253, 279, 282, 329, 330-332, 338-343, 347, 375.

Vorn (Bill), 402-405.

Wachowski (Larry et Andy), 290, 342.  
Wagner (Richard), 23, 43, 75, 94, 205, 339,  
375, 393.  
Wang (Zhan), 227, 228.  
Weill (Adrienne R.), 12, 27, 28.  
Wells (Herbert George), 82.  
Wise (Robert), 289, 291.  
Wyss (Jean-Marc), 62.  
  
Zola (Emile), 122, 173.  
Zosime, 231.

## 2. Personnages fictifs majeurs

Achille, 37, 96, 234, 270.  
Alcinoos (Alkinoos), 204, 283, 285, 308, 363.  
Aphrodite, 79.  
Apollon, 135.  
Arès, 351, 379.  
Artémis, 267, 268.  
Athéna, 88, 267, 269, 300, 364.  
Atli, 78, 87.  
  
Baldr (Balderus), 217, 218.  
Batraz, 361, 377, 386.  
Brünhilde, 292, 339, 375.  
  
C3P0, 325, 332.  
Circé, 314, 315, 316.  
Coppelia, 288, 377.  
Critias, 79, 80.  
  
David (Androïde), 316, 317, 336.

Deckard (Rick), 290.  
Dorothée, 371, 372.  
  
Fafnir, 105, 247, 350.  
Frankenstein, 289, 390.  
Fredersen (Freder), 325, 329, 339, 340, 376.  
Futura, 330, 331, 338, 339, 341, 342, 346, 347.  
  
Gort, 289, 328, 336, 338.  
  
Hadès, 105, 247, 350, 375.  
Hel, 85, 218.  
Helgi, 78, 86.  
Héphaïstos, 32, 88, 89, 90, 92, 165, 204, 221,  
283, 284, 285, 299, 300, 336, 338, 347, 363, 364,  
386, 410.  
Héra, 88.  
Héraclès, 234, 352.  
Hlödr, 45, 379.  
  
Ilmarinen, 42, 90, 91, 98, 103, 234, 270, 285,  
364, 366, 386.  
  
Jason, 32, 304, 305, 369.  
Jésus-Christ, 114, 370.  
  
Fredersen (Joh), 325, 327, 340, 348.  
Junon, 88.  
  
Klaatu, 289, 291.  
Kronos, 350.  
Kullervo, 90.  
  
Lemminkäinen, 90.

Maria, 279, 282, 288, 292, 325, 328, 332, 411.

Maschinenmensch, 325-332, 334, 336, 338,  
339, 341, 342, 345-347.

Midas, 265, 266, 272.

Muspell, 86.

Narcisse, 263.

Odin, 31, 43, 90, 218, 416.

Pandore, 300, 310.

Pénélope, 374.

Persée, 370.

Philippe (Forgeron) 46.

Prométhée, 137, 138.

R2D2, 312, 325.

Robby le robot, 289, 299, 328, 336.

Robocop, 314, 376, 389.

Rotwang, 282, 288, 314, 325, 327, 328, 330-332,  
334-342, 346.

Siegfried, 45.

Siegmund, 44.

Surtr, 86, 342.

Talos, 280-283, 285, 305, 313, 339, 347, 392, 411.

Terminator, 313, 336, 376.

Thésée, 280, 281.

Thétis, 89, 270.

Thor, 85, 98.

Tima, 332, 346, 392.

Tin Woodman, 371, 372.

Ulysse, 35, 37, 92, 204, 352, 374.

Väinämöinen, 90, 149, 211, 216, 220, 404.

Völundr, 89, 90, 123, 221, 336.

Vulcain, 88, 89, 91, 106, 171.

Wieland, 89.

Wolverine, 82, 383.

Ymir, 94, 396, 416.

Zeus, 35, 105, 138.



---

## Liste de références et bibliographie

---

### 3. Ecrits théoriques

- ADAM, Jean-Michel, *Le Récit*, Paris, éd. P.U.F., 1999.
- AGRICOLA, Georgius, *De Re Metallica*, trad. Herbert Hoover, Eastford, éd. Martino Publishing, 2014.
- ARISTOTE, *Météorologie*, trad. J. Barthélemy Saint-Hilaire, Paris, éd. A. Durand, 1863.
- ARISTOTE, *Politique*, trad. J. Barthélemy Saint-Hilaire, Paris, éd. Librairie philosophique de Ladrance, 1874.
- BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, éd. Corti, 1974.
- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, éd. Gallimard, 1949.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, éd. Corti, 1989.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, éd. Corti, 1942.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, éd. Corti, 2004.
- BALL-TESHUVA, Jacob, *Calder*, Paris, éd. Taschen, 2004.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, éd. Seuil, 1980.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, éd. Seuil, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, éd. Michel Lévy frères, 1868.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*, Paris, éd. du Cerf, 1997.
- BERGLAND, Havard, *Art et techniques de la forge*, trad. par Gabrielle Fornari, Dourdan, éd. Vial, 2006.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, éd. Robert Laffont, 1976.
- BEUYS, Joseph et HARLAN, Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, éd. L'Arche, 1997.
- BLISTENE, Bernard, *Une histoire de l'art du XXe siècle*, Boulogne, éd. Beaux-Arts Magazine, 2006.
- BOUCHET, Renaud, *Les fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence*, Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- BOYER, Régis, *Yggdrasill, la religion des anciens scandinaves*, Paris, éd. Payot, 1981.
- BROSSOLLET, Bernard, *L'Histoire du Monde : Le temps de révolution, de 1774 à 1812*, Paris, éd. Larousse, 1996.
- BROSSOLLET, Bernard, *L'Histoire du Monde : L'éveil des nationalités, de 1812 à 1856*, Paris, éd. Larousse, 1996.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. E. Lagetie de Lavaïsse, Paris, éd. Librairie Philosophique J. Vrin, 1973.
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, éd. Gallimard, 1966.
- CARANDENTE, Giovanni et FINN, David, *Chillida*, Cologne, éd. Könemann, 2000.
- CHATEAU, Dominique, *Arts plastiques – Archéologie d'une notion*, Arles, éd. Jacqueline Chambon, 1999.
- CLERIN, Philippe, *La Sculpture en acier*, Paris, éd. Lethielleux, 1994.

Collectif, *La Forge et le Forgeron : Pratiques et croyances*, Paris, éd. L'Harmattan, 2002.

Collectif, *La Forge et le Forgeron II : Le merveilleux métallurgique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2003.

Conseil Général des Bouches-du-Rhône, *Les Matériaux de la sculpture*, Marseille, éd. Images en manœuvres édition, 2003.

DALEMONT, Dominique, *Les Sculpteurs du métal, 66 portraits d'artistes*, Paris, éd. Somogy, 2006.

DE GRANDMAISON, Aubin Louis Millin, *Minéralogie Homérique, ou essai sur les minéraux*, Paris, éd. La Villette, 1790.

DELAROZIERE, François, *Le Grand répertoire, machines de spectacle*, Arles, éd. Actes Sud, 2003.

DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, éd. Larousse, 2008.

DOUR, Gilles, *Fonderie : alliages, procédés, propriétés d'usage, défauts*, Paris, éd. Dunod, 2009.

DUFRENE, Thierry et FLAHUTEZ, Fabrice, *Art et mythes*, Paris, éd. Presses Universitaires de Paris 10, 2011.

DUMEZIL, Georges, *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, Paris, éd. Galimard, 1987.

DYENS, Ollivier, *Chair et métal*, Montréal, éd. VLB éditeur, 2000.

ELIADE, Mircea, *Forgerons et alchimistes*, Paris, éd. Flammarion, 1977.

FAURE, Fabien, *Richard Serra, Ma réponse à Kyoto*, Lyon, éd. Fage, 2008.

FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, Paris, éd. Lignes, 2009.

FUCHS, Rudi et SEROTA, Nicholas, *Donald Judd*, New York, éd. Distributed Art Publishers, 2004.

GIGER, Hans Ruedi, *HR Giger Arh+*, Paris, éd. Taschen, 2001.

HALLEUX, Robert, *Le problème des métaux dans la science antique*, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1974.

HASSENFRATZ, Jean-Henry, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier, Volume 1*, Paris, éd. Firmin Didot, 1812.

HASSENFRATZ, Jean-Henry, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour en obtenir de la fonte, du fer, ou de l'acier, Volume 4*, Paris, éd. Firmin Didot, 1812.

HELLEBUST, Rolf, *Flesh to Metal*, New York, éd. Cornell University Press, 2003.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, éd. Librairie Philosophique J. Vrin.

KANT, Emmanuel, *Opuscule sur l'histoire*, Paris, éd. Flammarion, 1990.

KLEBANER, Daniel, *Richard Serra : L'origine de la gravité*, Neuchâtel, éd. Ides et Calendes, 2011.

KRAUSS, Rosalind, *Passages. Une histoire de la sculpture, de Rodin à Smithson*, trad. Claire Brunet, Paris, éd. Macula, 2015.

LAUINGER, Martina, *Métal recyclé : de la technique à l'objet en métal de récupération*, Paris, éd. Eyrolles, 2009.

LENAIN, Thierry, *Bernard Venet*, Paris, éd. Flammarion, 2007.

LEROI-GOURHAN, André, *L'Homme et la matière : évolution et techniques*, Paris, éd. Albin Michel, 1943.

MABIRE, Jean, *Légendes de la mythologie nordique*, Canals, éd. l'Ancre de Marine, 2010.

MAGNE, Lucien et MAGNE, Henri Marcel, *Décor du métal – Le plomb, l'étain, l'argent et l'or*, Paris, éd. H. Laurens, 1922.

MARKALE, Jean, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, Paris, éd. Imago, 1987.

MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias*, trad. Jean Paré, Paris, éd. Point, 2014.

MILHIET, Jean-Joseph, *Saint-Cyr, 3 siècles d'Histoire, du poète Jean Racine au sculpteur César*, Paris, éd. Christian, 1998.

MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, *Art minimal et conceptuel*, Genève, éd. Skira, 1995.

MONOD-FONTAINE Isabelle, *David Smith*, Paris, éd. Centre Pompidou, 2006.

MONTALBETTI, Christine, *La Fiction*, Paris, éd. Flammarion, 2001.

MORGAN, Robert C., *Bernard Venet, 1961 - 1970*, Saint Etienne, éd. Les cahiers intempestifs, 1999.

MUSSO, Pierre, *L'Imaginaire industriel*, Paris, éd. Manucius, 2014.

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, Los Angeles, éd. University of California Press, 1999.

PARSY, Paul-Hervé, *Art minimal*, Paris, éd. Centre Pompidou, 1992.

PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, trad. M. Clavier, Paris, éd. A. Bobée, 1821.

PEDOT, Richard, *Le Seuil de la fiction, essai sur le secret*, Paris, éd. Michel Houdiard, 2010.

PHILIBERT, Jean et alii, *Métallurgie. Du minerai au matériau* (2<sup>ème</sup> éd), Paris, éd. Dunod, 2013.

PLINE, *Histoire Naturelle - tome second*, trad. Emile Littré, Paris, éd. J.J. Dubochet, 1850.

PLATON, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, éd. Flammarion, 2002.

PLATON, *Timée, Critias*, trad. Luc Brisson, Paris, éd. Flammarion, 1992.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, éd. Seuil, 1965.

REDMOND, Sean, *Liquid metal : the science fiction film reader*, Londres, éd. Wallflower Press, 2004.

RIDER, Alistair, *Carl Andre, things in their elements*, Londres, éd. Phaidon Press, 2011.

ROSSIGNOL, Jean-Pierre, *Les Métaux dans l'Antiquité : Origines religieuses de la métallurgie...*, Paris, éd. Auguste Durand, 1863.

SCHAEFFER, Jean Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, éd. Seuil, 1999.

SEITZ, Frédéric, *Architecture et métal en France, XIXe et XXe*, Paris, éd. EHESS, 1994.

SYLVESTER, David, *Richard Serra : sculpture 1985 – 1998*, Göttingen, éd. Steidl, 1998.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Tree and leaf*, Londres, éd. HarperCollins, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre, *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, éd. Gallimard, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes – Récits grecs des origines*, Paris, éd. Le Seuil, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les grecs : études de psychologie historique*, Paris, éd. La Découverte, 2005.

#### 4. Ouvrages de référence : Littérature

APOLLODORE, *La bibliothèque*, trad. Paul Schubert, Vevey, éd. de l'Aire, 2014.

APOLLONIOS DE RHODES, *Les Argonautiques*, trad. H. de la Ville de Mirmont, Bordeaux, éd. G. Gounouilhou, 1892.

ARISTOPHANE, *Théâtre complet*, Paris, éd. Flammarion, 1966.

BARRY, James Matthew, *Peter Pan*, New York, éd. Bantam Classics, 1985.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, éd. Gallimard, 2004.

BAUM, Lyman Frank, *The wonderful wizard of Oz*, New York, éd. Signet Classic, 2006.

*Bible (La) : l'Ancien Testament*, Tome II, trad. Edouard Dhorme, Paris, éd. Gallimard, 1959.

BOYER, Régis, *L'Edda poétique*, Paris, éd. Fayard, 1992.

BOYER, Régis, *Sagas légendaires islandaises*, Toulouse, éd. Anacharsis, 2012.

ČAPEK, Karel, *R.U.R.*, trad. David Wylie, Maryland, éd. Wildside Press, 2015.

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, New York, éd. Signet Classic, 1960.

COLLODI, Carlo, *Les Aventures de Pinocchio*, trad. Nathalie Castagné, Paris, éd. Gallimard, 2003.

DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *L'Eve future*, Paris, éd. Folio, 1993.

DICK, Philip K., *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Los Angeles, éd. Boom Entertainment, 2015.

HERODOTE, *Histoire*, Tome I, trad. Larcher, Paris éd. Charpentier, 1830.

HESIODE, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Hymnes homériques*, Paris, éd. Gallimard, 2001.

HOMERE, *Iliade*, trad. Jean Métayer, Paris, éd. Flammarion, 2000.

HOMERE, *L'Odyssée*, trad. Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, éd. Flammarion, 1965.

HUXLEY, Aldous, *Brave New World*, Londres, éd. Harper Perennial Modern Classics, 2006.

LÖNNROT, Elias, *Le Kalevala*, trad. Jean-Louis Perret, Paris, éd. Honoré Champion, 2009.

MAUPASSANT, Guy de, *Contes et nouvelles – Tome I*, Paris, éd. Louis Forestier, 1987.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, éd. Gallimard, 1992.

PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, éd. Flammarion, 2006.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Flammarion, 1993.

SOPHOCLE, *Théâtre complet*, Paris, éd. Flammarion, 1964.

STEVENSON, Robert Louis, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, New York, éd. Signet Classic, 1987.

STEVENSON, Robert Louis, *Treasure Island*, New York, éd. Signet Classic, 1981.

STOKER, Bram, *Dracula*, New York, éd. Signet Classic, 1974.

STURLUSON, Snorri, *L'Edda : écrits de mythologie nordique*, trad. François-Xavier Dillmann, Paris, éd. Gallimard, 1991.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *The Lord of the Ring (1968)*, Londres, éd. HarperCollins Publishers, 2004.

VERHAEREN, Emile, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, Paris, éd. Mercure de France, 1920.

VON HARBOU, Thea, *Metropolis*, trad. Alan Rodgers, Doylestown, éd. Wildside Press, 2002.

VON HARBOU, Thea, *Metropolis*, trad. Serge Plaute et Alin Laubreaux, Paris, éd. Gallimard, 1928.

WAGNER, Richard, *La Walkyrie – Die Walküre*, trad. Jean d'Arièges, Paris, éd. Flammarion, 1994.

WAGNER, Richard, *Le Crépuscule des Dieux - Gotterdammerung*, trad. Jean d'Arièges, Paris, éd. Flammarion, 1994.

WAGNER, Richard, *L'Or du Rhin – Das Rheingold*, trad. Jean d'Arièges, Paris, éd. Flammarion, 1994.

WAGNER, Richard, *Parsifal*, Londres, éd. Oneworld Classics Ltd, 2017.

WAGNER, Richard, *Siegfried*, trad. Jean d'Arièges, Paris, éd. Flammarion, 1994.

ZOLA, Emile, *Au Bonheur des Dames*, Paris, éd. Le Livre de Poche, 2005.

ZOLA, Emile, *La bête humaine*, Paris, éd. Gallimard, 2003.

## 5. Ouvrages de référence : Bandes Dessinées et Comics

ALICE, Alex, *Siegfried*, Bruxelles, éd. Dargaud, de 1997 à 2011 (trois volumes).

Collectif, *DC Comics Anthologie*, Paris, éd. Urban Comics, 2013.

Collectif, *Je suis Wolverine* Nice, éd. Panini Comics France, 2017.

Collectif, *Superman Anthologie*, Paris, éd. Urban Comics, 2013.

Collectif, *Wolverine, Tome 1 : L'intégral 1988-1989*, Nice, éd. Panini Comics France, 2007.

LOISEL, Régis, *Peter Pan*, Gatineau, éd. Vents d'Ouest, de 1990 à 2004 (six volumes).

MANGIN, Valérie, *Le Dernier troyen*, Paris, éd. Soleil, de 2004 à 2008 (six volumes).

MANGIN, Valérie, *Le Fléau des dieux*, Paris, éd. Soleil, de 2000 à 2006 (six volumes).

MILLER, Franck, *300*, Montreuil, éd. Rackham, 1999.

MOORE, Alan, *La Ligue des Gentleman Extraordinaires – L'intégral*, Nice, éd. Panini Comics France, 2012.

MOORE, Alan, *Watchmen – L'intégral*, Paris, éd Urban Comics, 2012.

## 6. Dictionnaires et lexiques

BERNARD, Mathilde, *Arts et émotions : dictionnaire*, Paris, éd. Arman Colin, 2016.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire des Arts Plastiques du XXe siècle*, Paris, éd. Minerve, 2008.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, éd. Robert Laffont, 1997.

*Dictionnaire encyclopédique 2003*, Paris, éd. Larousse, 2002.

*Dictionnaire historique de la langue française*, 3 vol., 3<sup>e</sup> éd. enrichie, Paris, éd. Le Robert, 2006.

*Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine*, Paris, éd. Regard, 2008.

*Encyclopaedia Universalis*, Paris, éd. Encyclopaedia Universalis, 1992.

LE THOREL-DAVIOT, Pascal, *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Paris, éd. Bordas, 1996

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, éd. P.U.F., 2004.

*Trésor de la Langue Française informatisé* ;  
Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/>

## 7. Articles

- Communiqué, « De fer et Dore : Les calligraphies monumentales de Yves Guérin », Juillet 2013, *Beaux-Arts Magazine*, n°349, pp.154-157.
- E. MÜLLER, Jürgen, « Vers l'intermédialité, Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », 2006, *Médiamorphoses*, n°16, pp.99-110.
- FAURE, Fabien, « Richard Serra, "The Matter of Time" and Space of Experience », dans : Collectif, *Guggenheim Museum Bilbao Collection*, Madrid, TF editores, 2009, pp.258-273 (eng.), pp.1-8 (fr.).
- HUYSSSEN, Andreas, « The Vamp and the Machine : Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis », *New German Critique*, Automne 1981 – Hiver 1982, n°24/25, Special Double Issue on New German Cinema, pp. 221-237.
- KRAUSS, Rosalind E., « Richard Serra, Sculpture », Hiver 1986 - 1987, *ArtStudio*, n°3, pp. 30-55.
- MECHOULAN, Éric, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », Printemps 2003, *Intermédialité*, n°1, pp. 9-27.
- RESTANY, Pierre, « Un nouveau réalisme en sculpture : César », 1961, *Cimaise*, n°55, pp. 44-46.
- SAUZEAU, Pierre, SAUZEAU, André, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », 2002, *Revue de l'histoire des religions*, Tome 219 n°3, pp. 259-297.
- VERNANT, Jean-Pierre, « Le mythe hésiodique des races. Essai d'analyse structurale », 1960, *Revue de l'histoire des religions*, Tome 157 n°1, pp. 21-54.
- VIANO, Cristina, « Aristote et l'alchimie grecque : La transmutation et le modèle aristotélicien entre théorie et pratique », 1996, *Revue d'histoire des sciences*, Tome 49 n°2-3, pp. 189-213.

## 8. Ressources Internet : articles

- ARMINJON, Catherine, « Métal (arts du) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] ;  
Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/arts-du-metal/> (dernière consultation le 29/09/15).
- BENSAADA, Saaid, « Corrosion » ;  
Disponible sur : <http://www.academia.edu/17750878/Corrosion> (dernière consultation le 09/08/17).
- BESSION, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », 2014 ;  
Disponible sur : <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2> (dernière consultation le 04/01/15).
- DULGUEROVA, Elitza, « Compte rendu de *Pourquoi la fiction* », *Cinemas : revue d'études cinématographique / Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 12, n°1, 2001, pp.169-178 ;  
Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/024873ar> (dernière consultation le 02/05/14).
- CRAMB, Alan, « A short history of metals », nov. 2013 ;

Disponible sur : <http://www.cdagro.com/history/metals.html> (dernière consultation le 10/09/15).

« Des mots pour le dire : petit glossaire à l'usage de ceux qui prétendent n'y connaître rien », Les Abattoirs, Service éducatif ;  
Disponible sur : <http://www.lesabattoirs.org/enseignants/dossiers/2010/glossaire.pdf> (dernière consultation le 14/03/14).

Futura-Science, « Définition de exosquelette » ;  
Disponible sur : <https://www.futura-sciences.com/planete/definitions/zoologie-exosquelette-433/> (dernière consultation le 05/02/18).

HERTEL, Olivier, « De l'homme réparé à l'homme augmenté », *Sciences et avenir*, n°814, déc. 2014 ;  
Disponible sur : [https://www.sciencesetavenir.fr/sante/de-l-homme-repare-a-l-homme-augmente\\_28253](https://www.sciencesetavenir.fr/sante/de-l-homme-repare-a-l-homme-augmente_28253) (dernière consultation le 14/02/18).

« Metropolis : Dossier Documentaire », La Cinémathèque de Toulouse, Service de l'action éducative et culturelle ;  
Disponible sur :  
[http://www.lacinemathequedetoulouse.com/system/photos/45/original/Dossier\\_Metropolis\\_BD.pdf?1330329417](http://www.lacinemathequedetoulouse.com/system/photos/45/original/Dossier_Metropolis_BD.pdf?1330329417) (dernière consultation le 22/03/15).

NOCE, Vincent, « Gonzáles, le savoir fer », 16/08/2007, *Libération* ;  
Disponible sur : [http://next.liberation.fr/culture/2007/08/16/gonzalez-le-savoir-fer\\_99954](http://next.liberation.fr/culture/2007/08/16/gonzalez-le-savoir-fer_99954) (dernière consultation le 18/01/17).

SAMPLE, Ian et HILAIRE, Eric, « Robots exhibition at the Science Museum, London – pictures », 07/02/2017, *The Guardian* ;  
Disponible sur : <https://www.theguardian.com/technology/gallery/2017/feb/07/robots-exhibition-at-the-science-museum-london-in-pictures> (dernière consultation le 14/11/17).

Sciences et Avenir, « Cœur Carmat : ultime phase d'essai avant sa commercialisation » ;  
Disponible sur : [https://www.sciencesetavenir.fr/sante/coeur-et-cardio/coeur-carmat-ultime-phase-d-essai-avant-la-commercialisation\\_102384](https://www.sciencesetavenir.fr/sante/coeur-et-cardio/coeur-carmat-ultime-phase-d-essai-avant-la-commercialisation_102384) (dernière consultation le 14/02/18).

WEILL, Adrienne R., « Métallurgie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] ;  
Disponible sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/metallurgie/> (dernière consultation le 29/09/15).

*Site de la Haute Ecole des Arts de Berne*, présentation du pôle de recherche « Enseignement de la connaissance des matériaux dans les arts et dans la culture » ;  
Disponible sur :  
[http://www.hkb.bfh.ch/fr/recherche/forschungsschwerpunkte/fspmaterialeet/ffmateriale\\_mantik/](http://www.hkb.bfh.ch/fr/recherche/forschungsschwerpunkte/fspmaterialeet/ffmateriale_mantik/) (dernière consultation le 22/03/16).

« Weathering Steel: A Guide to Corten and the A/B Equivalents, Origins & Standards » ;  
Disponible sur : <https://www.azom.com/article.aspx?ArticleID=12974> (dernière consultation le 11/08/17).

## 9. Catalogues d'expositions et assimilés

*Artistes et robots*, Paris, éd. Les éditions Rmn-Grand Palais, 2018.  
*Dossier de documentation / médiation pour le Printemps de Septembre*, Toulouse, 2011.  
*Forger l'espace, La sculpture forgée au vingtième siècle*, Paris, éd. Cercle d'Art, 1998.  
*Full metal sculptures*, Souyri, éd. Au fil du temps, 2014.  
*González – Picasso, dialogue*, Paris, éd. Centre Pompidou, 1999.  
*Guide visuel du Musée Guggenheim Bilbao*, Barcelone, éd. Dos de Arte, 2011.  
*Julio González : Collection Centre Pompidou*, Paris, éd. Centre Pompidou, 2007.  
*Le monde de Bernar Venet – Venet in context*, Montreuil-sous-Bois, éd. Lienart, 2011.  
*Plaquette de la manifestation « Au cœur des robots » - Espace Culturel Bellegarde*, Toulouse, 2016.  
*Robots Sculptures, les machines sentimentales*, Villeneuve-les-Avignons, éd. La Chartreuse, 1986.  
*The Art of Assemblage*, New York, éd. Museum of Modern Art, 1961.  
*Zoom sur le robot de Metropolis, Fritz Lang, 1926*, Paris, éd. En ligne / Cinémathèque française, 2011.

## 10. Ressources Internet : documentations d'œuvres

*Alberto Giacometti*, site officiel de la fondation Giacometti ;  
Disponible sur : <https://www.fondation-giacometti.fr/> (dernière consultation le 15/08/18).  
*Anish Kapoor*, site officiel de l'artiste ;  
Disponible sur : <http://anishkapoor.com/> (dernière consultation le 03/07/17).  
*Arcangelo Sassolino*, site officiel de l'artiste ;  
Disponible sur : <http://www.arcangelosassolino.it/> (dernière consultation le 22/07/18).  
*Bernar Venet*, site officiel de l'artiste ;  
Disponible sur : <http://www.bernarvenet.com/> (dernière consultation le 12/03/18).  
*Bill Vorn*, site officiel de l'artiste ;  
Disponible sur : <http://billvorn.concordia.ca/> (dernière consultation le 24/08/18).  
*Centre George Pompidou*, site officiel du lieu ;  
Disponible sur : <http://www.centrepompidou.fr/>  
*Colin McIntyre*, site officiel de l'artiste ;  
Disponible sur : <http://www.sculptureforge.com/> (dernière consultation le 19/03/17).  
*Damien Hirst*, site officiel de l'artiste ;  
Disponible sur : [www.damienhirst.com/](http://www.damienhirst.com/) (dernière consultation le 25/08/18).  
*Documentsdartistes.org*, documentation d'œuvres de Bernard Pagès ;  
Disponible sur : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/pages/repro.html> (dernière consultation le 02/08/2016).  
*Emilie Prouchet-Dalle Costa*, site officiel de l'artiste ;  
Disponible sur : <http://prouchet-dalla-costa.fr/> (dernière consultation le 11/11/16).  
*Fondation Beyeler*, site officiel du lieu ;  
Disponible sur : <https://www.fondationbeyeler.ch/> (dernière consultation le 09/07/18).



*Galerie Anton Kern*, site officiel du lieu ;

Disponible sur : <https://www.antonkerngallery.com/> (dernière consultation le 15/08/18).

*Gibbs Farm*, site officiel du lieu ;

Disponible sur : <http://gibbsfarm.org.nz/> (dernière consultation le 04/04/17).

*Governors State University*, collection du parc Nathan Manilow, site officiel du lieu ;

Disponible sur :

[http://www.govst.edu/About/Nathan\\_Manilow\\_Sculpture\\_Park/The\\_Collection/](http://www.govst.edu/About/Nathan_Manilow_Sculpture_Park/The_Collection/) (dernière consultation le 10/08/17).

*Guido Argentini*, site officiel de l'artiste ;

Disponible sur : <http://www.guidoargentini.com/>

*Hajime Sorayama*, site officiel de l'artiste ;

Disponible sur : <http://sorayama.jp/>

*Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, galerie et documentation en ligne des œuvres du musée ;

Disponible sur : <https://hirshhorn.si.edu/>

*H.R. Giger*, site officiel de l'artiste ;

Disponible sur : <http://www.hrgiger.com/> (dernière consultation le 22/09/17).

*Inferno*, extraits vidéos de la performance participative d'art robotique créée par Bill Vorn et Louis-Philippe Demers ;

Disponible sur : <https://vimeo.com/130670526> (dernière consultation le 24/08/18).

*Jimmy Ruiz*, site officiel de l'artiste ;

Disponible sur : <https://factory-10-18.deviantart.com/> (dernière consultation le 24/09/17).

*Le Cyclop*, site officiel du lieu et de l'œuvre ;

Disponible sur : <http://lecyclop.com/> (dernière consultation le 12/08/17).

*Les Abattoirs*, site officiel du lieu ;

Disponible sur : [www.lesabattoirs.org/](http://www.lesabattoirs.org/)

*Los Angeles County Museum of Art*, site officiel du lieu ;

Disponible sur : <https://collections.lacma.org/>

*Machat*, site officiel de l'artiste ;

Disponible sur : <http://www.machat-sculpteur.net/> (dernière consultation le 10/11/16).

*Max Aguilera-Hellweg*, site office de l'artiste ;

Disponible sur : <http://aguilerahellweg.com/> (dernière consultation le 23/07/18).

*Moderna Museet*, site officiel du lieu ;

Disponible sur : <http://sis.modernamuseet.se/>

*Museum of Modern Art*, site officiel du lieu ;

Disponible sur : <https://www.moma.org/>

*Musées Guggenheim*, sites officiels des deux lieux ;

Disponible sur : <http://www.guggenheim.org/>

Disponible sur : <https://www.guggenheim-bilbao.eus/>

*Musée Fragonard*, Ecole Nationale Vétérinaire d'Alfort, collection « Les écorchés de Fragonard », site officiel du lieu ;

Disponible sur : <https://www.vet-alfort.fr/domaine-d-alfort/musee-fragonard/les-collections/les-ecorches-de-fragonard> (dernière consultation le 14/15/18).

*Musée Rodin*, site officiel du lieu ;

Disponible sur : <http://www.musee-rodin.fr/>

*Musée Rodin*, vidéo explicative sur la technique de la fonte du bronze à la cire perdue ;

Disponible sur : <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/la-fabrication-dune-sculpture>  
(dernière consultation le 26/09/16).

*National Gallery of Art*, site officiel du lieu ;

Disponible sur : <https://www.nga.gov/>

*Olivier Sévère*, site officiel de l'artiste ;

Disponible sur : <http://www.oliviersevere.com/index.php/en/> (dernière consultation le 09/07/18).

*Pablo Picasso*, site officiel de l'artiste ;

Disponible sur : <https://www.pablopicasso.org/> (dernière consultation le 09/07/18)

*Paris La Défense*, collection d'art, site officiel du lieu ;

Disponible sur : <http://parisladefenseartcollection.com/fr/> (dernière consultation le 27/06/17).

*Richard Serra*, vidéo explicative de l'œuvre *Gutter Corner Splash : Night Shift* ;

Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=SMD15mOXp6Y> (dernière consultation le 08/08/17).

*Royal de Luxe*, site officiel de la compagnie de théâtre ;

Disponible sur : <https://www.royal-de-luxe.com/> (dernière consultation le 24/10/2017).

*San Francisco Museum of Modern Art*, site officiel du lieu ;

Disponible sur : <https://www.sfmoma.org/>

*Stelarc*, site officiel de l'artiste ;

Disponible sur : <http://stelarc.org/> (dernière consultation le 25/08/18).

*Storm King Art Center*, site officiel du lieu ;

Disponible sur : <https://stormking.org/> (dernière consultation le 15/08/18).

*Tate Modern*, site officiel du lieu ;

Disponible sur : <http://www.tate.org.uk/art>

*Thomas Houseago*, site officiel de l'artiste ;

Disponible sur : <http://houseago.stormking.org/> (dernière consultation le 26/09/17).

*Whitney Museum of American Art*, site officiel du lieu ;

Disponible sur <http://collection.whitney.org/>

*Yves Guérin*, site officiel de l'artiste ;

Disponible sur : <http://www.guerinyves.com/> (dernière consultation le 07/11/16).

## 11. Filmographie : courts et longs métrages

BIRD, Brad, *The Iron Giant*, Etats-Unis, prod. Warner Bros, 1999.

CAMERON, James, *Aliens*, Etats-Unis, prod. Brandywine Productions, 1986.

CAMERON, James, *Terminator*, Etats-Unis, prod. Hemdale Film Corporation – Pacific Western Productions, 1984.

CAMERON, James, *Terminator : Judgement day*, Etats Unis, prod. Carolco Pictures – Pacific Western Productions, 1991.

CHAPLIN, Charlie, *Modern times*, Etats-Unis, prod. Chaplin - United Artists, 1936.

Collectif, *Animatrix*, Etats-Unis – Japon, prod. Warner Bros – Mad House, 2003.

Collectif, *Robot Carnival*, Japon, prod. Bandai Channel, 1987.

COOGLER, Ryan, *Black Panther*, Etats-Unis, prod. Marvel Studios, 2018.

GRIMAULT, Paul, *Le Roi et l'Oiseau*, France, prod. Les Films Paul Grimault, 1980.

HOOD, Gavin, *X-Men Origins : Wolverine*, Etats-Unis, prod. 20th Century Fox, 2009.

JACKSON, Peter, *The Lord of the Rings – Fellowship of the Ring*, Etats-Unis, prod. New Line Cinema, 2001.

JACKSON, Peter, *The Lord of the Rings – The Two Towers*, Etats-Unis, prod. New Line Cinema, 2002.

JACKSON, Peter, *The Lord of the Rings – The Return of the King*, Etats-Unis, prod. New Line Cinema, 2003.

KUBRICK, Stanley, *2001 : Space Odyssey*, Etats-Unis, prod. Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

LANG, Fritz, *Die Nibelungen*, Allemagne, prod. Universum-Film AG, 1924.

LANG, Fritz, *Metropolis*, Allemagne, prod. Universum-Film AG, 1927.

LUCAS, George, *Star Wars*, Etats-Unis, prod. Lucasfilm Ltd., 1977.

LUCAS, George, *The Empire Strikes Back*, Etats-Unis, prod. Lucasfilm Ltd., 1980.

LUCAS, George, *Return of the Jedi*, Etats-Unis, prod. Lucasfilm Ltd., 1983.

LUCAS, George, *THX 1138*, Etats-Unis, prod. American Zoetrope, 1971.

MELIES, Georges, *Coppelia : la poupée animée*, France, 1900.

PROYAS, Alex, *I, Robot*, Etats-Unis, prod. Davis Entertainment - Overbrook Entertainment, 2004.

RINTARO, *Metropolis*, Japon, prod. Madhouse, 2001.

SCOTT, Ridley, *Alien*, Etats-Unis, prod. 20th Century Fox, 1979.

SCOTT, Ridley, *Blade Runner*, Etats-Unis, prod. The Ladd Company, 1982.

SCOTT, Ridley, *Blade Runner : Final cut*, Etats-Unis, prod. Warner Bros – The Ladd Company, 2007.

SCOTT, Ridley, *Prometheus*, Etats-Unis, prod. Scott Free Production – Brandywine Production, 2012.

SINGER, Bryan, *X-Men : Days of future past*, Etats-Unis, prod. 20th Century Fox, 2014.

SNYDER, Zack, *Man of steel*, Etats-Unis, prod. Warner Bros, 2013.

SNYDER, Zack, *Justice League*, Etats Unis, prod. DC Entertainment – Warner Bros, 2017.

VERHOEVEN, Paul, *RoboCop*, Etats-Unis, prod. Orion Pictures, 1987.

WACHOWSKI, Andy et Larry, *Matrix*, Etats-Unis, prod. Warner Bros – Village Roadshow Pictures, 1999.

WACHOWSKI, Andy et Larry, *Matrix Reloaded*, Etats-Unis, prod. Warner Bros – Village Roadshow Pictures, 2003.

WACHOWSKI, Andy et Larry, *Matrix Revolution*, Etats-Unis, prod. Warner Bros – Village Roadshow Pictures, 2003.

WILCOX, Fred McLeod, *Forbidden Planet*, Etats-Unis, prod. MGM, 1956.

WISE, Robert, *The Day the Earth Stood Still*, Etats-Unis, prod. 20th Century Fox, 1951.

## 12. Filmographie : séries

BROOKER, Charlie, *Black mirror*, Royaume-Uni, prod. Channel 4 – Netflix, 2011 – en cours (quatre saisons, dix-neuf épisodes).

KALOGRIDIS, Laeta, *Altered carbon*, Etats-Unis, prod. Netflix, 2018 (une saison, dix épisodes).

LUNDSTRÖM, Lars, *Real human*, Suède, prod. SVT1, 2012 – 2014 (deux saisons, vingt épisodes).

NOLAN, Jonathan et JOY, Lisa, *Westworld*, Etats-Unis, prod. HBO, 2018 – en cours (deux saisons, vingt épisodes).

## **Annexes**

---

## **Annexe 1 :**

### **Illustrations et présentations des êtres métalliques modernes**

---

Afin de traiter avec justesse et précision des différentes figures employées comme références au sein de la troisième partie de cette recherche, intitulée « Utopie et dystopie de l'être métal », il convient d'en réaliser une présentation plus spécifique. L'objectif de cette annexe sera de revenir sur les multiples êtres métalliques modernes évoqués au sein de cet ultime pan de la thèse, issus de films ou de séries de science-fiction, et d'en matérialiser une liste exhaustive, accompagnée d'illustrations et de courts textes explicatifs. Ce répertoire sera trié en fonction du nom de la production cinématographique dont l'entité est issue et recevra un classement par ordre alphabétique.

**Black Mirror**, *Metalhead*.

Dans un univers post-apocalyptique où la race humaine semble avoir majoritairement disparue, les Metalheads, terrifiants robots quadrupèdes semblables à des chiens, traquent les derniers hommes et femmes survivants.

Dans : Charlie Brooker, *Black mirror*, Royaume-Uni, prod. Channel 4 – Netflix, 2011 – en cours (quatre saisons, dix-neuf épisodes).

Illustration non disponible

Illustration non disponible

**Blade Runner**, *Les répllicants*.

Les répllicants inventés par Ridley Scott sont des androïdes en tous points similaires aux êtres humains. Ils n'ont rien de métallique dans leur anatomie mais ne vivent que quelques années.

Dans : Ridley Scott, *Blade Runner*, Etats-Unis, prod. The Ladd Company, 1982.

**Coppelia : la poupée animée**, *Coppelia*,

Coppelia préfigure le thème du robot et de l'androïde dans les films de science-fiction du XXe siècle. Malheureusement, il n'existe plus aucune copie de ce court-métrage disponible (l'illustration ci-jointe est, de fait, un portrait de George Méliès).

Dans : Georges Méliès, *Coppelia : la poupée animée*, France, 1900.

Illustration non disponible

Illustration non disponible

**Forbidden Planet, *Robby le robot.***

Robby est la parfaite illustration de ce que peut être une machine animée. Bien que son enveloppe soit intégralement métallique, de nombreuses composantes de son anatomie sont électroniques.

Dans : Fred McLeod Wilcox, *Forbidden Planet*, Etats-Unis, prod. MGM, 1956.

**I, Robot, *Sonny.***

Sonny, à l'inverse des autres androïdes de sa génération, est doué de la faculté de penser et de réfléchir comme un humain. Son corps est synthétique, d'un blanc translucide, et métallique.

Dans : Alex Proyas, *I, Robot*, Etats-Unis, prod. Davis Entertainment - Overbrook Entertainment, 2004.

Illustration non disponible

Illustration non disponible

**Le Roi et l'Oiseau, *Le robot.***

Le robot imaginé par Paul Grimault est une allégorie de tout ce qu'un être métallique peut représenter de menaçant et de terrifiant pour l'humanité. Il est, en cela, puissamment poétique.

Dans : Paul Grimault, *Le Roi et l'Oiseau*, France, prod. Les Films Paul Grimault, 1980



**Matrix, Les sentinelles.**

Les sentinelles sont des machines tentaculaires et métalliques qui participent activement, dans le futur dystopique mis en scène par les frères Wachowski, à l'esclavagisme et à la répression de l'humanité.

Dans : Andy et Larry Wachowski, *Matrix (trilogie)*, Etats-Unis, prod. Warner Bros – Village Roadshow Pictures, 1999 – 2003.

Illustration non disponible

Illustration non disponible

**Metropolis, Le Maschinenmensch.**

Alter-ego robotique de Maria, le *Maschinenmensch* est souvent présenté par ses créateurs comme l'avenir de l'humanité. Malgré l'usage qu'en font Rotwang et Joh Fredersen, fondamentalement néfaste, il représente l'utopie de l'être du futur.

Dans : Fritz Lang, *Metropolis*, Allemagne, prod. Universum-Film AG, 1927.

**Metropolis, Tima.**

L'androïde Tima, qui reprend le rôle de Maria au sein de la version animée de *Metropolis*, incarne la même figure utopique que celle-ci. Elle représente une supposée entité futuriste parfaite dont rôle se révèle être, au final, corrompu et détourné.

Dans : Rintaro, *Metropolis*, Japon, prod. Madhouse, 2001.

Illustration non disponible

Illustration non disponible

**Prometheus, David.**

David s'inscrit dans la lignée des androïdes à l'intelligence artificielle surdéveloppée et au corps humanisé. A la différence de certains, néanmoins, son anatomie interne est métallique et électronique.

Dans : Ridley Scott, *Prometheus*, Etats-Unis, prod. Scott Free Production – Brandywine Production, 2012.

**Star Wars (série), Droïdes (ici, R2D2 et C3PO).**

Dans l'univers spatial de George Lucas, les droïdes sont des robots pouvant adopter toutes les formes et servir toutes les fonctions. Seule constante : ils sont toujours constitués de métaux, dont la nature varie.

Dans : George Lucas, *Star Wars (trilogie)*, Etats-Unis, prod. Lucasfilm Ltd., 1977 – 1983.

Illustration non disponible

Illustration non disponible

**Terminator : Judgement day, T1000.**

Aussi appelé *Liquid Metal Man*, le T1000 est un robot ayant la capacité de faire passer la matière métallique qui le constitue d'un état solide à un état liquide, intégralement ou partiellement.

Dans : James Cameron, *Terminator : Judgement day*, Etats Unis, prod. Carolco Pictures – Pacific Western Productions, 1991.

**Terminator, T800.**

L'ossature métallique du cyborg T800, principalement composée de titane, est recouverte de tissus charnels synthétiques qui lui permettent de se fondre aisément dans notre société humaine.

Dans : James Cameron, *Terminator*, Etats-Unis, prod. Hemdale Film Corporation – Pacific Western Productions, 1984.

Illustration non disponible

Illustration non disponible

**The Day the Earth Stood Still, Gort.**

Dans le film de Robert Wise, Gort est présenté comme un robot métallique indestructible et tout-puissant, fait d'un alliage inconnu des scientifiques terriens, dont le rôle est de maintenir la paix dans l'univers.

Dans : Robert Wise, *The Day the Earth Stood Still*, Etats-Unis, prod. 20th Century Fox, 1951.

**The Iron Giant, Le robot.**

Au fil de la narration, le gigantesque robot de fer, d'origine extra-terrestre, s'illustre dans les deux rôles généralement associés aux machines animées : une figure utopique, amicale et bienveillante, suivie d'une figure dystopique, hostile et destructrice.

Dans : Brad Bird, *The Iron Giant*, Etats-Unis, prod. Warner Bros, 1999.

Illustration non disponible

Illustration non disponible

**THX1138**, *Les policiers robots*.

Les policiers robotiques du film dystopique de George Lucas sont chargés de faire régner la loi et l'ordre dans la cité souterraine où se déroule l'intrigue. Ils sont habillés comme des humains mais possèdent une anatomie métallique, faite d'argent.

Dans : George Lucas, *THX 1138*, Etats-Unis, prod. American Zoetrope, 1971.

**Westworld**, *Les androïdes*.

Les androïdes du parc Westworld, à l'anatomie synthétique (ni métallique, ni biologique), sont conçus comme des attractions avec lesquelles les visiteurs du parc peuvent interagir comme ils le désirent, de la discussion cordiale au meurtre.

Dans : Jonathan Nolan et Lisa Joy, *Westworld*, Etats-Unis, prod. HBO, 2016 – en cours (une saison, dix épisodes).

Illustration non disponible

Illustration non disponible

**X-Men : Days of future past**, *Colossus*.

Colossus (Piotr Nikolaievitch Rasputin de son vrai nom) est un mutant de l'équipe des X-men, présenté dans l'univers de la maison d'édition Marvel, dont le pouvoir est de transformer à volonté sa peau en un acier imaginaire, absolument indestructible.

Dans : Bryan Singer, *X-Men : Days of future past*, Etats-Unis, prod. 20th Century Fox, 2014.

---

## **Annexe 2 :**

### **Dossier artistique**

---

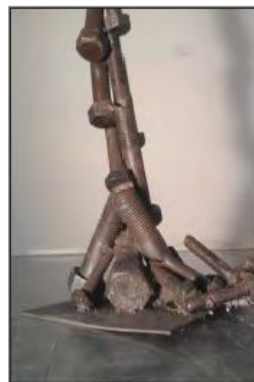
Durant les trois années universitaires de Licence en Arts plastiques et les deux années passées en Master « Création Artistique, Théorie et Médiation », j'ai été amené à suivre un cursus d'études supérieures au sein duquel la réalisation d'œuvres artistiques était aussi importante que les enseignements à teneur strictement théorique. Grâce à la coexistence de ces deux axes pédagogiques, j'ai eu la chance de pouvoir expérimenter de nombreux médiums, allant du dessin académique à la pratique contemporaine de la vidéo, pour finalement m'arrêter définitivement sur la sculpture, et plus spécifiquement sur la sculpture métallique. Aidé dans ce choix par une pratique personnelle antérieure de l'arc à souder et un apprentissage empirique de la forge à charbon, j'ai ainsi pu produire de nombreuses œuvres tridimensionnelles en métal tout au long de mes études et me questionner à leur sujet. Malgré une évolution dans mon parcours, qui m'a récemment amené à passer des Arts plastiques aux Sciences de l'art, et par conséquent à mettre de côté la création sculpturale durant mes années de Doctorat, ce bagage de praticien a largement participé aux réflexions qui s'inscrivent aux racines de ce travail de thèse. En effet, la pratique de la sculpture métallique m'a notamment permis d'acquérir des connaissances essentielles sur l'Histoire de la métallurgie, sur les propriétés physiques des métaux et sur les principaux artistes et chercheurs en rapport avec cette matière. Elle m'a aussi permis de réaliser l'importance du rapport qui lie le métal aux imaginaires et aux mythologies, tout particulièrement lors de la rédaction de mon mémoire de Master, dont l'intitulé était : « Métal, fiction et imaginaire : Jeux et enjeux d'une pratique sculpturale aujourd'hui ».

Afin de présenter dans le détail les origines de ce travail de thèse, il convient finalement d'y adjoindre des documents et des illustrations tirées de mon dossier d'artiste personnel. Dix sculptures y seront présentées, par ordre chronologique de création, accompagnées de leurs cartels respectifs qui les accompagnaient lors de la mise en exposition de celles-ci. Enfin, en ouverture, un court texte résumant ma pratique plastique telle que je l'envisageais au terme de mes années de Master sera retranscrit.

## **Peter Pan, l'enfant qui refusait de grandir**

Abreuvé par de très nombreuses œuvres de fiction depuis ma plus tendre enfance, mon esprit et mon imagination n'ont aujourd'hui de cesse de construire et de déconstruire une infinité d'univers, d'histoires et de récits. Ainsi transformé, mon quotidien se fait mythe et devient à son tour une fiction. Tel celui d'un enfant prisonnier dans un corps d'adulte, mon imaginaire prend vie au travers de mes créations artistiques. Intégralement réalisées à l'aide du matériau métal, central et unique dans ma pratique sculpturale, les œuvres que je crée mettent en scène de façon souvent abstraite des moments spécifiques ou des passages cruciaux extraits de romans littéraires et de récits mythologiques qui ont contribué à forger la personne que je suis devenue aujourd'hui.

A mi-chemin entre œuvre fictionnelle et mythologie personnelle, ces pièces jouent avec l'espace d'exposition dans lequel elles s'insèrent, à la façon d'un décor ou d'un personnage de théâtre. Ainsi installés, éclairés et organisés, ces dispositifs se mettent à leur tour à raconter une histoire ; une histoire nouvelle, où le récit initial se teinte d'une coloration métallique à l'aspect souvent froid, pesant et grinçant. La magie des contes de fée fait place à une réalité bien trop concrète et c'est finalement le regard désenchanté d'un enfant qui refusait de grandir, porté sur le monde qui l'entoure, qui se reflète alors dans les soudures et dans la rouille.

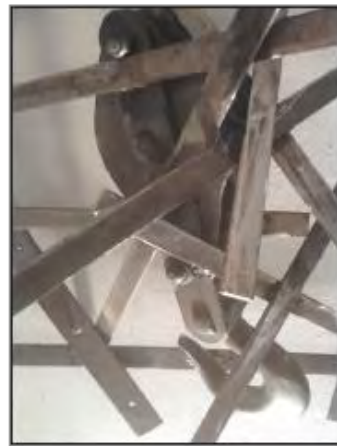


**Hippolyte Pagès**, *Hook or me this time*, 2011,  
Métaux divers,  
40 x 128 x 114 cm.

*« Yo oh, yo oh, the pirate life,  
The flag o' skull and bones,  
A merry hour, a hempen rope,  
And hey for Davy Jones. »*

Extrait de :

James Matthew Barry, *Peter Pan*, éd. Bantam Classics, New York, 1985, p.52.



**Hippolyte Pagès**, *Hook or me this time #2*, 2012,

Métaux divers,  
67 x 72 x 28 cm.

« *"Pan, who and what are thou ? he cried huskily.  
"I'm youth, I'm joy," Peter answered at a venture, "I'm a little bird that has broken our of the  
egg." »*

Extrait de :

James Matthew Barry, *Peter Pan*, éd. Bantam Classics, New York, 1985, p.140.





**Hippolyte Pagès**, *L'ombre et la fenêtre*, 2012,  
Acier,  
Dimensions variables.

« So as soon as the door of 27 closed on Mr. And Mrs Darling there was a commotion in the firmament, and the smallest of all the stars in the Milky Way screamed out : "Now, Peter !" »

Extrait de :

James Matthew Barry, *Peter Pan*, éd. Bantam Classics, New York, 1985, p.20.



**Hippolyte Pagès**, *Tick tick tick tick*, 2012,  
Acier,  
Dimensions variables.

« *"Some day," said Smee, "the clock will run down, and then he'll get you."  
[...] "That's the fear that haunts me." »*

Extrait de :  
James Matthew Barry, *Peter Pan*, éd. Bantam Classics, New York, 1985, p.54.



**Hippolyte Pagès**, *Down the Rabbit-Hole*, 2012,

Acier,

61 x 52 x 125 cm.

« *Down, down, down. Would the fall never come to an end? [...]* »

Extrait de :

Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, éd. Signet Classic, New York, 1960, p. 20.



**Hippolyte Pagès, *A Caterpillar*, 2013,**  
Acier,  
Cinq pièces, de 40 x 17 x 11 cm à 40 x 31,5 x 47 cm.

« *Who are you?* »

Extrait de :  
Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, éd. Signet Classic, New York, 1960, p. 49.

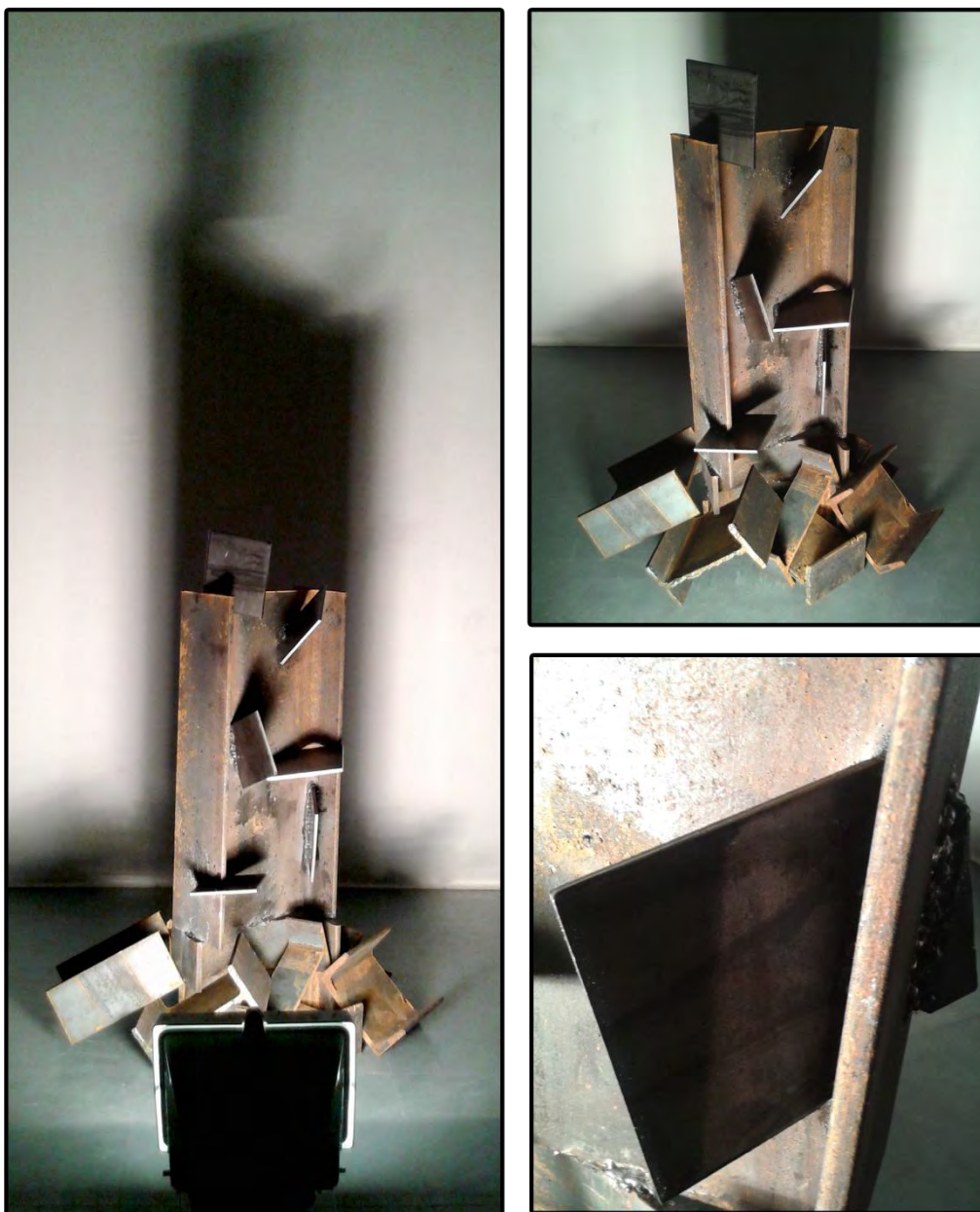


**Hippolyte Pagès, *In the Queen's garden*, 2013,**  
Acier,  
Deux pièces, de 34 x 34 x 11 cm. et 34 x 34 x 15 cm.

*« A large rose tree stood near the entrance of the garden:  
The roses growing on it were white, but there were three gardeners at it, busily painting them  
red. »*

Extrait de :

Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, éd. Signet Classic, New York, 1960, p. 77.



**Hippolyte Pagès**, *The last night*, 2013,  
Acier,  
40 x 40 x 65 cm.

« "Jekyll," cried Utterson, with a loud voice, "I demand to see you. [...] I give you fair warning, our suspicions are aroused, and I must and shall see you, [...] if not by fair means, then [...] by brute force!" »

Extrait de :

Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, éd. Signet Classic, New York, 1987, p. 88.

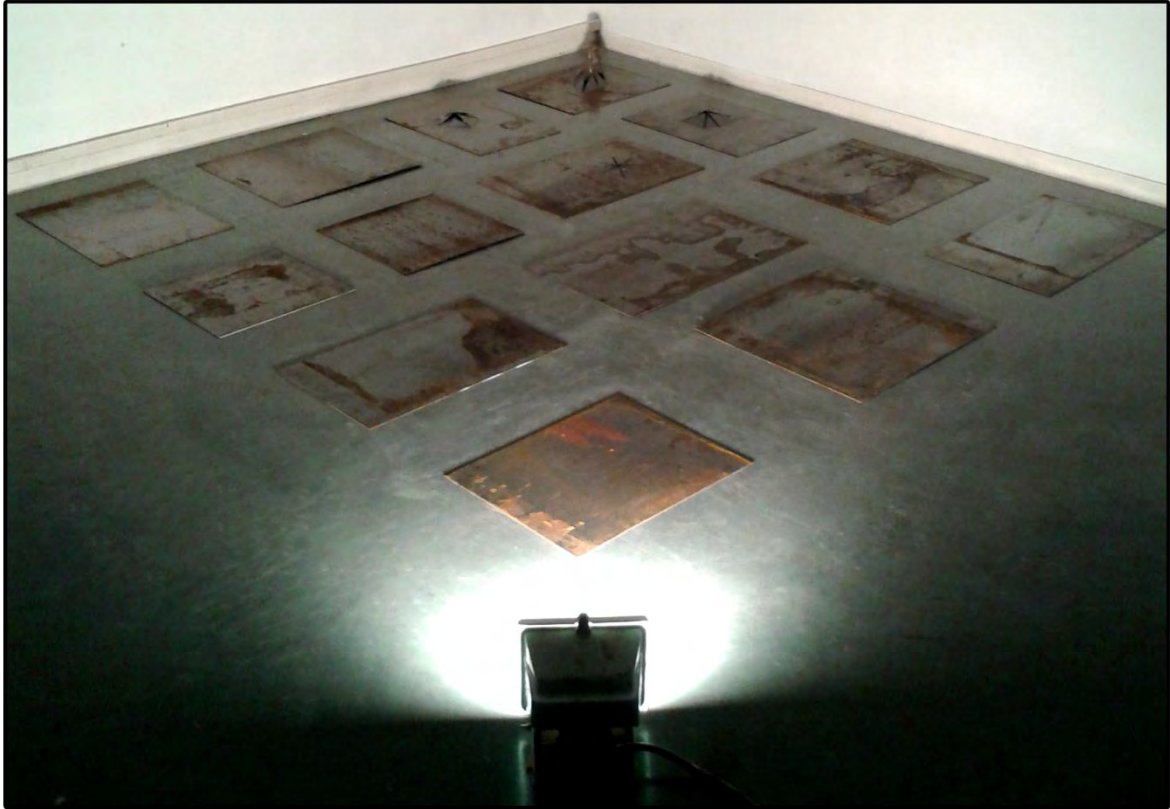


**Hippolyte Pagès**, *Alchimie*, 2014,  
Acier, fer forgé, fil de nylon,  
22 x 24 x 58.

*« The mixture, which was at first of a reddish hue, began [...] to effervesce audibly, and to throw off small fumes of vapour. Suddenly [...] the compound changed to a dark purple, which faded again more slowly to a watery green. »*

Extrait de :

Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, éd. Signet Classic, New York, 1987, p. 100.



**Hippolyte Pagès, *Search for Mr. Hyde*, 2014,**  
Acier,  
Dimensions variables.

« *“If he be Mr. Hyde, [...] I shall be Mr. Seek”*

*[...] It was a fine dry night, frost in the air, the street as clean as a ballroom floor, the lamps unshaken by any wind, drawing a regular pattern of light and shadow. »*

Extrait de :

Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, éd. Signet Classic, New York, 1987, p. 49.



---

## Table des matières

---

Epigraphe .....	... p. 3
Remerciements .....	... p. 4
Résumé de la thèse .....	... p. 6
Abstract .....	... p. 7
Sommaire .....	... p. 8
Avant-propos .....	... p. 10
<b><i>Introduction</i></b> .....	... p. 11
<b>I. Archéologie d'un matériau : des pratiques métallurgiques mythiques à la sculpture moderne .....</b>	... p. 22
<b><i>A/ La matière de l'Histoire</i></b> .....	... p. 25
1. Les sept métaux. ....	... p. 26
<i>a) Le temps des grandes découvertes métallurgiques</i> ....	... p. 26
<i>b) A propos des alliages</i> ....	... p. 31
<i>c) L'Homme et le métal : premiers usages</i> ....	... p. 34
2. Matériau et propriétés singulières. ....	... p. 38
<i>a) Etude de l'origine du terme « métal »</i> ....	... p. 38
<i>b) Caractéristiques et traits communs des métaux</i> ....	... p. 41
<i>c) Attributs originaux et intérêts artistiques</i> ....	... p. 46
3. De la compréhension du média à l'analyse de sa matérialité. ....	... p. 53
<i>a) L'intermédialité : naissance d'un concept</i> ....	... p. 53
<i>b) Média et inter-média</i> ....	... p. 55
<i>c) Concernant la matérialité</i> ....	... p. 58
<i>d) De l'« être-entre » des médias à l'« être-entre » des matériaux</i> ....	... p. 63
4. A propos de la métallurgie imaginaire. ....	... p. 76
<i>a) Pourquoi rêver des métaux fictifs ?</i> ....	... p. 76
<i>b) Un exemple concret : l'orichalque</i> ....	... p. 79
<i>c) L'héritage moderne de cette métallurgie mythique</i> ....	... p. 82

<b>B/ Sculpter la face du monde</b> .....	... p. 83
1. La figure démiurgique du forgeron.	... p. 84
a) <i>Dompter la flamme</i>	... p. 84
b) <i>Les divinités métallurgistes</i>	... p. 87
c) <i>Une éternelle filiation mythique</i>	... p. 95
2. Marteleur éternel, façonneur universel.	... p. 97
a) <i>Du chaos primordial à la sublimation de l'univers métallisé</i>	... p. 98
b) <i>A la rencontre d'un Vulcain contemporain</i>	... p. 106
c) <i>Enflammer les traditions</i>	... p. 114
3. A l'aube de la modernité.	... p. 119
a) <i>La révolution du métal</i>	... p. 120
b) <i>La genèse d'une nouvelle ascendance artistique</i>	... p. 123
c) <i>Un socle mythologique latent</i>	... p. 131
d) <i>Les fils de Gonzales : étude d'une postérité sculpturale</i>	... p. 137
<b>II. La sculpture métallique au XXe siècle : un accomplissement artistique via l'industrie</b> .....	... p. 146
<b>A/ La suprématie du savoir-fer</b> .....	... p. 149
1. Imaginaire et plasticité, ou la remise en question de la forme.	... p. 150
a) <i>De la figuration à l'abstraction</i>	... p. 150
b) <i>Quintessence matérielle et attraction géométrique</i>	... p. 158
c) <i>L'étude intermatérielle face à l'épreuve formelle</i>	... p. 165
d) <i>L'éloge du grand format</i>	... p. 174
2. Exposer le métal.	... p. 181
a) <i>Etude d'une géométrie muséale</i>	... p. 182
b) <i>La sculpture en quête d'un milieu intermatériel</i>	... p. 192
c) <i>Investir l'espace urbain</i>	... p. 196
d) <i>Un retour à l'ordre naturel</i>	... p. 204
<b>B/ L'avènement des métaux industriels</b> .....	... p. 215
1. « Comme maîtres et possesseurs de la nature ».	... p. 216
a) <i>Théories mythiques de l'éclosion métallique</i>	... p. 216
b) <i>Alchimie et industrie : « du matériau de rencontre au matériau sur mesure »</i>	... p. 221
c) <i>L'artiste métallurgiste, ou la transmutation contemporaine</i>	... p. 224

2.	A la recherche de l'œuvre éternelle.	... p. 232
	a) <i>A propos de la ruine des métaux chez les anciens</i>	... p. 232
	b) <i>L'art de la récupération</i>	... p. 235
	c) <i>L'esthétique de la rouille perpétuelle</i>	... p. 242
3.	Au-delà des métaux.	... p. 249
	a) <i>La reconquête des machines</i>	... p. 250
	b) <i>La trahison des imaginaires</i>	... p. 258
	c) <i>Désir et cupidité, ou l'héritage de Midas</i>	... p. 266
<b>III.</b>	<b>Utopies et dystopies de l'être métal .....</b>	<b>... p. 275</b>
	<b><i>A/ Machines et androïdes : à la recherche de Talos .....</i></b>	<b>... p. 280</b>
1.	De l'automate embryonnaire à la chimère du robot moderne.	... p. 282
	a) <i>Concernant les machines mythologiques</i>	... p. 282
	b) <i>Robotique et science-fiction : la renaissance d'un mythe</i>	... p. 285
	c) <i>L'ambivalence d'une rêverie artistique, entre attraction et répulsion</i>	... p. 290
2.	Matérialité robotique et représentation sculpturale.	... p. 296
	a) <i>L'union d'une matière et d'un imaginaire</i>	... p. 296
	b) <i>Le robot de métal, une entité intermatérielle</i>	... p. 304
	c) <i>Androïde et plasticité</i>	... p. 312
3.	Etude de cas : La figure de Maria dans <i>Metropolis</i> .	... p. 325
	a) <i>Premier contact avec le Maschinenmensch</i>	... p. 325
	b) <i>De Thea Von Harbou à Rintarō, l'héritage de Maria</i>	... p. 329
	c) <i>Le corps robotique et la ville du futur</i>	... p. 339
	<b><i>B/ Devenir métal .....</i></b>	<b>... p. 348</b>
1.	A propos des premiers êtres métalliques.	... p. 350
	a) <i>Le mythe des races</i>	... p. 350
	b) <i>Représenter l'Homme de fer hésiodique</i>	... p. 355
	c) <i>Evocation de la faune métallique</i>	... p. 363
2.	Le fantasme de l'hybride.	... p. 369
	a) <i>L'alliance onirique de la chair et du métal</i>	... p. 369
	b) <i>Le langage comme exemple de l'idéal chimérique</i>	... p. 374
	c) <i>Panorama des êtres composites : l'Homme de métal et les mythes contemporains</i>	... p. 376
3.	Le futur de l'humanité sera-t-il métallique ?	... p. 386
	a) <i>Vers une amélioration de l'être humain</i>	... p. 386
	b) <i>Des ères mythiques au XXI<sup>e</sup> siècle : le destin des métaux</i>	... p. 396

<b><i>Conclusion</i></b> .....	... p. 408
Table des illustrations .....	... p. 418
<i>Index rerum</i> .....	... p. 430
<i>Index nominum</i> .....	... p. 434
Liste de références et bibliographie .....	... p. 440
 <b><i>Annexes</i></b> .....	... p. 452
Annexe 1 : Illustrations et présentations des êtres métalliques modernes.....	... p. 453
Annexe 2 : Dossier artistique .....	... p. 460
 Table des matières .....	... p. 472



---

## Résumé de la thèse

---

Dans un contexte artistique où les formes plastiques se démultiplient, cette thèse propose un retour à une approche matérielle et concrète de ces dernières, et plus spécifiquement de la sculpture métallique telle que proposée par les artistes depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. L'examen de la matière métal qui substantialise ces œuvres modernes et contemporaines se fera, tout au long de cette recherche, au travers du prisme des imaginaires qui l'habitent et la traversent. Ces imaginaires, pouvant provenir d'horizons aussi variés que les mythologies antiques gréco-romaines et scandinaves, les mythes populaires de l'époque industrielle ou encore la littérature et le cinéma de science-fiction, seront ainsi envisagés comme autant de vecteurs permettant de mettre en exergue les différentes caractéristiques et les multiples usages qui peuvent être fait aujourd'hui des métaux dans le monde de l'art. Le rapport intrinsèque qui lie les attributs physiques du métal, l'onirisme que cette matière véhicule et la manière dont il ressurgit dans les sculptures sera d'ailleurs au cœur de cette étude.

L'analyse des imaginaires des matières métalliques et de leurs survivances artistiques est menée au travers d'une recherche scientifique pluridisciplinaire. Elle sera impulsée par une démarche historique sur l'apparition et l'évolution de la métallurgie, des mythes que cette pratique a fait naître et des créations sculpturales associées (I). Avec l'arrivée de la révolution industrielle, ces rêveries matérielles évoluent et entraînent une métamorphose profonde de la plasticité et de la sémantique des créations artistiques en métal (II). Enfin, au sortir de l'époque postmoderne, de nombreuses songeries utopiques autant que dystopiques apparaissent quant au rapport entre l'être humain et les métaux, et c'est sur ces interrogations ultra-contemporaines que cette thèse se clôturera (III).

Tout au long de la recherche, et dans l'aspiration à mettre en avant le rapport essentiel entre les matières, la question transversale de l'intermatérialité, prenant modèle sur celle de l'intermédialité, sera analogiquement développée, questionnée et illustrée.

**Mots clés :** *Sculpture – Métal – Métallurgie – Matière – Imaginaire – Rêverie – Mythe – Mythologie – Littérature – Intermatérialité*

---

## Abstract

---

In a context of artistic production where the diversity of plastic form is widely increasing, this thesis offers to go back to a material and practical approach of the latter, and more specifically of metal sculptures presented by artists from the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The analysis of the metallic matter which composes these modern and contemporary works will, throughout this research, be operated through the lens of the different imaginaries animating and pervading it. Those imaginaries, coming from such varied horizons as Ancient Greek, Roman or Scandinavian mythologies, the popular mythology of the Industrial Revolution or even literature and Science Fiction cinema, will serve as vectors allowing to bring forward the different characteristics and various uses of metals in the contemporary art world. The intrinsic link between the physical attributes of metal, the oneirism it conveys, and the way it re-surfaces in sculptures will be at the core of the present study.

The analysis of metal imaginaries and their artistic legacy calls for a pluri-disciplinary scientific research. It starts with a historical approach of the birth and evolution of metallurgy, the myths and the consequent creations it has generated (I). With the industrial revolution, these metallic dreams have evolved and caused a deep metamorphosis of plastic and semantic qualities of metallic artworks (II). Finally, in the last days of post-modernism, either utopian or dystopian vistas are emerging to question the relations between man and the metallic matter, and these contemporary enquiries will be this work's last point of focus (III).

Throughout the research, the running question of intermateriality (owing to the pre-existing model of intermediality) – meant to reveal the essential relationship between matters – will be developed, questioned and illustrated simultaneously.

**Key words:** *Sculpture – Metal – Metallurgy – Matter – Imaginary – Reverie – Myth – Mythology – Literature – Intermateriality*