

# The Goose

---

Volume 18  
Number 2 *Miscellany (An Extra-Open Issue) /*  
*méli-mélo (numéro très ouvert)*

Article 13

---

10-15-2020

## De la nature au processus d'artification. Matière [forme/objet] sens

Alexandre Melay  
*Université de Lyon*



Part of the [Art Practice Commons](#), [Fine Arts Commons](#), [Philosophy Commons](#), and the [Sculpture Commons](#)

Follow this and additional works at / Suivez-nous ainsi que d'autres travaux et œuvres:

<https://scholars.wlu.ca/thegoose>

---

### Recommended Citation / Citation recommandée

Melay, Alexandre. "De la nature au processus d'artification. Matière [forme/objet] sens." *The Goose*, vol. 18, no. 2, article 13, 2020,

<https://scholars.wlu.ca/thegoose/vol18/iss2/13>.

This article is brought to you for free and open access by Scholars Commons @ Laurier. It has been accepted for inclusion in The Goose by an authorized editor of Scholars Commons @ Laurier. For more information, please contact [scholarscommons@wlu.ca](mailto:scholarscommons@wlu.ca).

Cet article vous est accessible gratuitement et en libre accès grâce à Scholars Commons @ Laurier. Le texte a été approuvé pour faire partie intégrante de la revue The Goose par un rédacteur autorisé de Scholars Commons @ Laurier. Pour de plus amples informations, contactez [scholarscommons@wlu.ca](mailto:scholarscommons@wlu.ca).

ALEXANDRE MELAY

## *De la nature au processus d'artification* *Matière [forme/objet] sens*

« Les philosophes, disait Marx, ont pensé le monde, il importe maintenant de le transformer. » Non pas par une action « directe », mais par les innovations basales et matérielles. L'esprit ne peut rien par lui seul : il ne vaut que par les médiations qu'il engendre et à travers lesquelles il passe (Dagognet, 1989 : 13).

### **Entre réalisme et abstraction**

Puissant foyer d'images et de matières, la nature possède des forces intégrantes, des propriétés morphologiques attractives et des caractéristiques dynamiques singulières puisqu'elle transcende toujours sa forme. La perfection du design de l'univers et de la nature provoque l'inspiration, déclenche la rêverie, où s'engage l'imagination de la vie. Il faut alors s'attacher aux « matières élémentaires qui entrent en contact avec notre sensibilité et aux mouvements fondamentaux » auxquels se livrent notre corps (Bachelard, 1943 : 297), ce que François Dagognet considérerait comme l'acte de construire une vision originale de l'objet, convaincu que « le moindre caillou était d'une richesse de données infinies ». L'observation de l'infiniment grand renvoie à notre condition humaine, mais aujourd'hui, les progrès technologiques tendent à modifier ce qui nous était autrefois familier. Ce sentiment troublant et cette angoisse viennent de l'ère de l'Anthropocène, époque qui met en lumière l'impact humain sur la Terre, modifiant ainsi l'attitude déterminante entre l'humain et la nature devenus inséparables. Mais la perte d'un monde primaire et intact nous oblige cependant à gérer notre milieu en tant qu'environnement artificiel. Nous sommes ainsi face à une mutation profonde du concept même de *nature*, indissociable de la matière, mais aussi de l'artifice, de la production artisanale, technique et technologique. C'est alors que se pose la question des interfaces entre l'art, l'artisanat et l'industrie ; ce que Dagognet, dans son essai *Rematérialiser* (1985), décrivait comme une multiplication des approches transversales pour explorer la richesse matérielle du monde. De ce fait, il ne s'agit plus tant de penser la mise en œuvre d'une matière à partir d'une idée (sculpture d'une forme) que de chercher comment des formes se créent par l'ajoutement de matières et matériaux bruts, une célébration du matériau dont parle Dagognet, où la matière est alors encensée. L'auteur remarquait aussi dans la préface de *La matière de l'invention* (1989) :

Aujourd'hui les supports ont subi une telle métamorphose qu'ils appellent eux-mêmes de nouveaux ordonnancements, accordés à eux, légers, simples et vifs. Horreur du monumental, du surajouté ou, plus encore, de l'alambiqué et du plaqué ! L'idée germe à partir de la matière même, au lieu de s'imposer à elle : une conception quasi florale ou efflorescente d'une beauté qui se lève, la franche symbiose du contenu et du contenant, la fin des dissociations et des clivages (13).

Les œuvres choisies ici apparaissent à la fois comme matérielles, rattachées en ce sens à une conception de la matière archaïque et immatérielle, par une sublimation du matériau. Cependant, on ne peut adopter la position naïve qui consisterait à penser les mondes antique et classique comme dominés par une conception matérialiste et pesante du matériau ; notre monde postmoderne étant, lui, souvent caractérisé par le seul immatériel et par la dématérialisation. Ce difficile équilibre en constante opposition entre les deux pôles du matériel et de l'immatériel crée un incessant mouvement de va-et-vient entre une conception naïve et une conception savante de la matière relevant, elle, de la religion, de la philosophie et des divers savoirs naissants. Ce sont finalement les inquiétudes suscitées par l'innovation technologique omniprésente qui stimulent la résurgence de l'esthétique dite « primitive » de mes œuvres et d'une transformation de matériaux naturels, géologiques ou fossiles en œuvre d'art. C'est ainsi que la nature se retrouve renouvelée dans un acte d'artification qui renvoie au « processus de civilisation » développé par Norbert Elias<sup>1</sup> ; il s'agit d'un mécanisme dans lequel la civilisation humaine conquiert le monde naturel, et qui génère de nouvelles formes néo-archéologiques et de nouvelles esthétiques, par la porosité des frontières entre le passage du non-art en art comme défini à travers le concept d'artification : un « processus qui institutionnalise l'objet comme œuvre, la pratique comme art, les pratiquants comme artistes, bref qui tend à faire advenir un monde de l'art » (Heinich et Shapiro, 2012) ; ce qui s'oppose à ce que Henri Focillon distinguait entre ce qu'il nommait les « matières de la nature » et les « matières de l'art » (1981 : 37). Cette distinction a aujourd'hui largement disparu, même si quelque chose du développement naturel se voit conservé au sein de l'œuvre achevée, c'est le principe même d'artificier la nature.

### Temporalité de la matière

En explorant la matière, en faisant usage de géomatériaux tels le métal, le bois ou encore le plâtre, et en leur faisant subir de multiples modifications, mes œuvres explorent la question de la perception, ainsi que les notions de temps et d'espace. Les différents objets procèdent par un processus d'artification : la combinaison d'éléments naturels avec des matériaux artificiels, entre nature et artifice, permet d'explorer les notions d'équilibre, de matière et de forme issues du monde naturel. Il s'agit ainsi de réhabiliter la matière et l'objet, de créer un art *matériologique* et *objectologique* sans pour autant faire l'impasse sur ses versants conceptuel et minimaliste. Cette rematérialisation s'opère par le retour d'un certain primitivisme qui renvoie à une redécouverte du bois, celui des totems, des masques, des objets du début du XX<sup>e</sup> siècle de l'art nègre ou des arts primitifs. Les sculptures de l'installation *Primitivism* (2017) mettent en scène un environnement englobant qui est à la fois familier et nouveau, dans lequel différentes pièces de bois brut interrogent les relations symbiotiques tissées depuis les temps néolithiques entre l'humain et les grands arbres. Il s'agit d'un écho à cette forêt primitive que craignaient et qu'honoraient les ancêtres. Les sculptures de bois évoquent des ossements d'animaux, un crâne, une tête, un corps, les fragments d'une peau ou ceux d'une carapace. Ces amas bruts sont comme des abats usés par le temps aux formes modifiées et façonnées par les éléments avec leur aspect squelettique. Associations visuelles et formelles, relations entre diverses formes de sources différentes, chaque sculpture devient ainsi une trace, un signe, une empreinte, le vestige d'une ère passée. Il y a ici l'idée d'un mélange entre différentes temporalités, géographies et

---

<sup>1</sup> Consulter l'ouvrage *Sur le processus de civilisation. Recherches sociogénétique et psychogénétique* (1935).

cultures, visant à semer le doute quant à leur réelle origine. L'installation est pensée comme une multiplicité de socles et de supports en bois, verre, acier inoxydable et aluminium sur lesquels sont disposées les différentes sculptures. Les socles ne sont pas seulement des appareils de présentation des œuvres, mais ils participent de la dualité sémiologique—effet de réel et séduction d'une esthétique pauvre, et qui rappelle l'espace d'un laboratoire de conservation dans une atmosphère presque chirurgicale ou clinique. Bien que construite à partir d'objets tangibles disposés dans un espace physique spécifique, l'installation *Primitivism* offre un potentiel de voyages imaginaires à travers des temps et des lieux éloignés, des fragments de civilisations d'un autre temps.



Alexandre Melay. *Primitivism*, 2017 (gauche).

Bois, éléments en aluminium, acrylique, médium, dimensions variables.



Alexandre Melay. *Lunar survey I*, 2014 (droite).

Géomatériaux sur bois, peinture blanche, 31 x 25 x 15 centimètres.

### Fossilisation de l'objet

La matière est ainsi mise simultanément au profit du sens et la signification au service de la forme, car c'est le fait matériel qui permet une expérience polysensorielle et performative de la matérialité des œuvres à travers des processus de transformation. Dans une esthétique matérialiste quasi archéologique, les sculptures *Geological flames* (2016), deux sculptures aux allures de fines flammes graciles réalisées à partir de bois et recouvertes d'une géomatériau blanche, donnent à voir des objets à la silhouette primitive en rapport au temps, au futur, mais aussi au présent et au passé. L'apport de la matière rugueuse de la texture protectrice renforce la fragilité supposée des sculptures. Les deux œuvres rendent perceptible l'impact de la durée en interrogeant les différentes échelles temporelles ; le temps est tantôt fixe, accéléré ou ralenti. Ces écorces de bois blanchies sont fossilisées pour

les conserver dans un présent éternel—comme si le temps pouvait être arrêté et l'élément naturel protégé des forces d'entropie et de décomposition : archivé pour le futur. Ces sculptures fossilisées gardent une sorte de mémoire du passé tout en renvoyant à une archéologie d'un temps imaginaire fossilisé : un futur antérieur, comme dans les différents objets de la série *Lunar survey* (2014) qui représentent autant de séquences, de prélèvements, de relevés, de sondages. Chaque objet qui a été préalablement taillé dans du bois brut est fossilisé par la matière appliquée à la main directement sur l'objet ; cette fossilisation permet de contrôler et d'empêcher la dégradation de l'élément naturel. Comme figé pour l'éternité, le temps se cristallise dans la matière, rendant les objets intemporels. Les sculptures deviennent alors des fragments de mémoire et des traces de l'histoire du bois coupé, des témoins de la fusion entre le naturel et le temporel, de la matière et de l'immatériel, et c'est finalement le matériau qui permet de rendre compte d'une archéologie contemporaine. Ces objets sculpturaux unissent les processus géologiques aux techniques de création artistique traditionnelles et contemporaines.

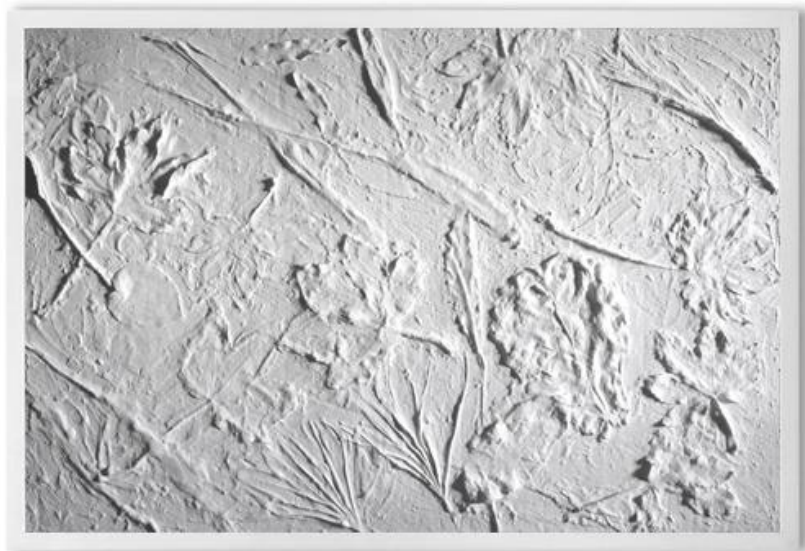


Alexandre Melay. *Geological flames*, 2016 (gauche).  
Bois, géomatériaux, spray, acier, peinture, 165 x 6,7 x 5,6 centimètres ;  
170 x 8,2 x 7,3 centimètres.

Alexandre Melay. *Terra III*, 2017 (droite).  
Géomatériaux et peinture sur toile, 34 x 42 centimètres.

Dans une esthétique matérialiste, la matière présente dans la série de peintures intitulée *Terra* (2017), qui accompagnent l'installation, vise à déplacer l'expérience de l'objet d'art avec l'humain. La matérialité dense des peintures est obtenue par l'utilisation d'un mélange appliqué à la main sur la toile et réalisé à partir de matériaux naturels—de la terre et ses dérivés minéraux et organiques, un mélange de sable, de ciment, de chaux et d'eau—qui

créent des surfaces denses et texturées monochromes. Ces géomatériaux créent des formes inspirées par des textures géologiques brutes d'une matière naturelle, car c'est la nature qui apporte de la matière. Il faut ainsi apprendre à la connaître, à la reconnaître, avoir contact avec elle pour comprendre sa singularité, ses spécificités et ses limites. Ces *paysages* texturés sont à la fois le produit d'un processus créatif et de l'imprévisible et du hasard de la nature. En se concentrant sur l'exploration matérielle, le geste créatif et le lien spirituel permettent de transcender les barrières conceptuelles. La réalisation de ces peintures rappelle inévitablement que la terre est un élément naturel qui vit, tout comme le bois de l'écorce que l'on peut transformer, modeler, sublimer, pour en faire un objet qui pourra perdurer dans le temps. Il s'en dégage une puissance émotionnelle dans la simplicité essentielle de ces matériaux. Tout comme dans *Tropical trauma* (2019), où différentes espèces de plantes exotiques sont fossilisées dans la matière blanche du plâtre. La couche épaisse de matière rend le tableau végétal figé semblable à un bas-relief sculpté montrant une scène de nature éternelle. Par ce processus de matérialisation, les éléments naturels sont arrêtés dans leur croissance biologique végétale. De même, ces espèces tropicales fragiles et éphémères, que l'on produit en masse pour répondre à une demande consommatrice toujours plus importante sous l'effet de la mondialisation, deviennent des végétaux immortels épargnés de leur courte durée de vie habituelle ; la matière ici ayant le pouvoir de saisir et de pétrifier à jamais le vivant.



Alexandre Melay. *Tropical trauma*, 2019.  
Éléments naturels, plâtre, géomatériaux, bois, peinture, 115 x 77 x 3 centimètres.

### Réfléchir par la matière

Comme l'écrit Dagognet en 1989,

le matérialisme véritable consiste à devoir admettre la richesse inépuisable et sans cesse renouvelée de ce qui est étendu ; le spiritualisme s'est, en effet, montré trop réducteur de ce qu'il jugeait inférieur. Ce sont d'ailleurs ces spiritualistes qu'il faut qualifier de « matérialistes », au sens qu'ils donnent eux-mêmes à ce terme (réprobateur) : ils ont créé ce monstre, la matière, un négatif, afin de mieux s'en séparer et surtout s'autoavantager. On ne doit pas, selon eux, ramener le

supérieur à l'inférieur, mais d'abord il ne faut pas que le supérieur (prétendu) réduise l'inférieur, qui mérite davantage de considération (166).

Que ce soit le monolithe ou le totem, ces mystérieux artefacts d'origine et de nature inconnues du fait de leur concept esthétique, touchent le divin, créateur tout-puissant et indéfinissable de la civilisation humaine. Sigmund Freud explique dans *Totem et Tabou* (1913) que ces objets sont comme des rappels et des avertissements matériels, et qu'ils sont également habités par des êtres immatériels, ce qui implique une contradiction évidente pour l'esprit occidental. Le totem est un emblème, une représentation animale, végétale ou abstraite d'un être vivant ou mystique que l'on vénère, empruntés au règne de la nature.



Alexandre Melay. *Totemic*, 2017.

Techniques mixtes, peinture, fil plastique, bois, métal, pierres, 136 x 10 centimètres.

L'objet naturel, en devenant œuvre, permet de véhiculer une certaine idée de respect du matériau brut, de la mise en avant de la matière naturelle pour ces bienfaits esthétiques et visuels. Formée directement avec des matériaux bruts qui s'opposent à la technique et à la modernité, la sculpture-totem *Totemic* (2017), inspirée de formes primitives et de rituels anciens, arbore une silhouette anthropomorphique entourée par un fil blanc qui serpente autour d'elle, symbolisant l'aura qui gravite et que transmet ce genre d'objet, comme un champ d'énergie magnétique sortant intensément de la croûte du bois. L'œuvre, en reprenant ainsi la symbolique de la forme essentielle et de la protection mystique, exprime cette *foi* de manière symbolique et artistique. L'œuvre devient un réservoir de pensée, mais a aussi une résonance avec la mémoire et le passé : la pensée à l'état sauvage, celle présente dans tout être humain—contemporain ou ancien, proche ou lointain—tant qu'elle n'a pas

été cultivée et domestiquée à des fins de rendement.



Alexandre Melay. *Advent #1 #2 #3*, 2017.

Acrylique et techniques mixtes sur *tondo* en toile, série de cinq toiles, 29 centimètres.

Les cinq peintures noires et blanches *Advent* (2017), réalisées sur *tondo*, et qui entourent la sculpture-totem, sont réalisées sur un format rond symbolisant le ciel, et qui sont traditionnellement montées au centre d'un plafond dans l'architecture religieuse. Sur la surface de la toile, différentes taches sont formées aléatoirement par le geste de la main et par la technique d'impression de peinture fluide sur l'eau. Reprenant l'aspect d'un minéral, la matière permet un jeu sur les rapports entre la tridimensionnalité du minéral et la planéité circulaire de la toile. Les différentes surfaces minérales à l'effet terrestre ou marin représentent les fragments des profondeurs d'un espace imaginaire traduits par des vides et des pleins, des zones plus ou moins denses, des gradations ou des épaisseurs dans la texture de la matière utilisée.

### De l'objet du monde naturel à l'objet construit

L'artification s'opère dans l'œuvre *Fossil Monoliths* (2019) à travers la combinaison de formes primitives et naturelles des pierres de rivière agencées avec des structures industrielles et futuristes en acier. L'acier solide et géométrique contre la pierre organique et inégale révèle une juxtaposition saisissante d'éléments, soulignant et questionnant simultanément la matérialité. La pierre qui maintient la verticalité des sculptures et l'acier du monolithe symbolisent tous deux la résistance. L'acier, forgé par la chaleur et l'intervention humaine, est souvent élégant et précis dans son état fini. La pierre, quant à elle, pourrait être considérée comme la quintessence même des formes naturelles, symbolisant l'équilibre et la matérialité, la *chose* la plus dure, sculptée et polie par les éléments depuis des milliers d'années : la matière concrète. Réunir ces éléments naturels et artificiels peut facilement sembler incongru, mais ils finissent par former une harmonie, les deux éléments se renforçant mutuellement. Cet équilibre inattendu contribue également à l'intégrité structurelle des sculptures, car ce sont les pierres qui fournissent un poids, garantissant la stabilité et la verticalité recherchée.

Les textures et le traitement des surfaces évoquent des échantillons naturels d'écorce d'arbre pétrifié ou provenant de temps géologiques depuis longtemps révolus. Il s'agit de l'expression d'une nature artificielle reproduite et inscrite dans la matière. Dans un processus d'artification, la nature doit apparaître comme quelque chose d'artificiel, et l'artificiel comme quelque chose de naturel. La nature artificialisée se trouve ainsi



renouvelée dans des formes esthétiques inédites. Ce processus pourrait être rattaché à ce que théorise Bachelard sous l'appellation de « phénoménotechnique » (1931 : 11-24) : un terme qui décrit l'extension possible de la description des phénomènes naturels par divers montages techniques modernes. Les œuvres sont ainsi créées pour inspirer le respect de la nature et présenter une forme mystique dans laquelle les matériaux et les textures cultivés naturellement ou traités industriellement coexistent de manière transparente. Les traces de la technologie révèlent leur finalité mystique, en suscitant une nouvelle perception qui oscille entre le sens du naturel et celui de la technique avec l'illusion fugace de leur convergence :

L'esprit régnerait à l'intérieur des substances les plus éloignées. Mais nous souhaitons le contraire : non pas ramener la matière à l'animisme, mais obliger cet animisme sourd [...] à se loger dans « l'en soi » et son organisation, parce que cette dernière autorise les constructions et peut donc porter en elle les fondements de ces multi-propriétés. [...] On risque de se méprendre sur notre projet : élargir ladite matérialité ne consiste pas à minimiser le pouvoir des idées, comme si élever l'une consistait à abaisser l'autre. Nous croyons exactement l'inverse : le mental nous paraît d'autant plus réel que le réel se révèle complexe. On ne travaille donc pas pour un dogme réducteur, mais contre le mépris d'un opérateur, le prétendu soubassement. Nous nous opposons – du moins essayons-nous – aux théories trop dualistiques. Le substrat doit être étudié et célébré : l'esprit, à son tour, le glorifie, au lieu de l'évincer ou de l'ignorer (Dagognet, 1985 : 15-16).

Ces monolithes bruts aux motifs rugueux et à la couleur de l'acier gris argenté renvoient à une certaine esthétique des ruines, une évocation de la déperdition, au passage du temps. Ces sculptures verticales pointant vers le ciel incarnent cette métamorphose ; dans un dialogue matériel, elles font allusion à la nature et aux éléments permanents, profondément expressives, par opposition aux réalités modernes naissantes fugaces ; véhiculant alors une poésie contraire à la logique d'une utilisation programmée et normée des objets dans les sociétés postindustrielles.



Alexandre Melay. *Fossil Monoliths*, 2019.  
Éléments en acier et aluminium, pierres, bois, dimensions variables.

### Dialogues et relations matérielles

La domination du visible au XXI<sup>e</sup> siècle remet en question l'idée persistante de la représentation du monde favorisant une approche intelligente des pratiques artistiques au détriment de la matière. Car rappelons-le, pour Platon, la matière est un « reste » impur, composite, omniprésent et dangereux, elle n'est pas dotée de parole ni d'intelligence, il faut constamment ramener son désordre à l'ordre (Dagognet, 1997 : 50). Qualifiée d'impure en opposition avec la noblesse de l'Idée, se situant en bas de l'échelle hiérarchique à l'inverse de l'Idée, en haut, la matière est ainsi réduite à une fonction utilitaire, au service de l'Idée, ne possédant aucune substance propre.

Mais c'est bien la prise de conscience de l'Anthropocène qui pousse à repenser les rapports sujet-objet et à reconsidérer les relations humain-nature ; en réfléchissant à la relation de l'humain au monde des objets, en remettant en cause les modes de perception des objets, mais aussi leur nature même, ainsi que l'idée d'une expérience purement représentationnelle de la matière. Ce sont des relations matérielles nouvelles que Dagognet décrit dans sa philosophie des objets, et où pensée et matière ne sont pas nécessairement dissociées : une pensée orientée objet plutôt que sujet. Et Dagognet d'affirmer que les objets révèlent mieux la nature de l'esprit humain que les sujets eux-mêmes (1989 : 11).

Cette conception renvoie au courant philosophique désigné sous l'appellation d'Ontologie Orientée Objet (OOO) ou *Object-Oriented Ontology* développée notamment par Timothy

Morton et Graham Harman en 2001<sup>2</sup>, partant d'un refus d'une hiérarchisation entre êtres humains et choses ou matière non humaines dans une critique de l'anthropocentrisme (esprit supérieur à la matière). Et c'est en suggérant un jeu de redistribution visant précisément à brouiller les catégorisations que la matière réintègre le débat philosophique, dépassant alors l'interprétation dualiste du monde et permettant de continuer à décrire et agir sur le monde sensible, y compris le non vivant. C'est en supprimant les dualités entre esprit et matière, sujet et objet, ou encore entre le matériel et l'immatériel qui faussent la relation entre l'humain et le non humain que cette sensibilité matérialiste renouvelée (*New Materialism*)<sup>3</sup> propose de mettre en lumière l'autonomie et la performance de la transformation de la matière en une expérience de l'objet et de la technique. Et c'est finalement à travers ces mises en scène de sujets-objets à la nature floue, qui viennent désormais peupler notre monde, brouillant ainsi les frontières, que sens et matière finissent par dialoguer ensemble.

---

<sup>2</sup> Consulter les ouvrages *La pensée écologique* (2010) et *Hyperobjets. Philosophie et écologie après la fin du monde* (2013) de Timothy Morton et *L'objet quadruple* (2010) de Graham Harman.

<sup>3</sup> Le « nouveau matérialisme » est un terme inventé dans les années 1990 pour décrire un détournement théorique des dualismes persistants dans les traditions modernes et humanistes, dont les influences sont présentes dans une grande partie de la théorie culturelle. Les discours catalogués sous le « nouveau matérialisme » partagent une même position avec le posthumanisme en ce qu'ils cherchent un repositionnement de l'humain parmi les actants non humains ; ils questionnent la stabilité d'un sujet individualisé et libéral, tout en prônant une attention matérialiste critique au global. Le virage vers la matière en tant qu'engagement critique nécessaire permet d'aborder les réalités matérielles pour les humains et les non humains. Les nouveaux matérialismes s'appuient sur des combinaisons de théories féministes, d'études scientifiques, d'études environnementales, de théories identitaires, de philosophie, de théories culturelles, de biopolitique ou de critique. Sur ce sujet, on consultera *New Materialism: Interviews & Cartographies* (2012) de Rick Dolphijn et Iris van der Tuin et *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics* (2013) de Diana H. Coole et Samantha Frost.

## Œuvres citées

Bachelard, Gaston. « Noumène et microphysique », *Recherches philosophiques*, vol. 1, 1931.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes*. Paris, José Corti, 1943.

Coole, Diana H. et Samantha Frost. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham, Duke University Press, 2013.

Dagognet, François. *Rematéraliser. Matières et matérialismes*. Paris, Vrin, 1985.

Dagognet, François. *Éloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*. Paris, Vrin, 1989.

Dagognet, François. « Préface », Ezio Manzini. *La matière de l'invention*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.

Dagognet, François. *Des détritrus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*. Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1997.

Focillon, Henri. *Vie des formes*, suivi de *L'éloge de la main* (1943). 7<sup>e</sup> édition. Paris, Presses universitaires de France, 1981.

Freud, Sigmund. *Totem et tabou*. Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », [1913] 2001.

Heinich, Nathalie et Roberta Shapiro. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris, EHESS, 2012.

**Alexandre Melay** est artiste-plasticien, diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon et auteur d'une thèse en arts et esthétique sur les concepts de temporalité et spatialité. Ses recherches-crétions interrogent les formes de modernité et les phénomènes de mutations spécifiques à l'ère de la globalisation et de l'Anthropocène. Ses réalisations artistiques abordent les thématiques et les problématiques symptomatiques de notre époque contemporaine où se mêlent le réel et l'artificiel. Une œuvre hybride qui se manifeste dans une matérialité affirmée, mélangeant les techniques, les influences, les supports et les temps ; et où les frontières entre les disciplines s'amenuisent, relevant de dispositifs scientifiques, de référence à l'Histoire, alors que d'autres sont plus politiques ([www.alexandremelay.com](http://www.alexandremelay.com)).