



HAL
open science

La machine comme système de pensée, la machine pour penser le vivant dans l'œuvre de Jean Tinguely

Anaïs Rolez

► **To cite this version:**

Anaïs Rolez. La machine comme système de pensée, la machine pour penser le vivant dans l'œuvre de Jean Tinguely. 2015. halshs-01161675

HAL Id: halshs-01161675

<https://shs.hal.science/halshs-01161675>

Preprint submitted on 11 Jun 2015

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.

La machine comme système de pensée, la machine pour penser le vivant dans l'œuvre de Jean Tinguely

Par Anaïs Rolez

Lève la peau, dissèque : ici commencent les machines. Puis, tu te perds dans une substance inexplicable, étrangère à tout ce que tu sais et qui est pourtant l'essentielle.¹

Depuis le XVIIe siècle, le modèle de la machine est un modèle pour penser le vivant. Mais la machine n'est pas uniquement une réalité technique. Elle est également de façon indissociable un élément anthropologique. La philosophie de la machine est une philosophie de l'homme qui ne relève pas simplement d'une histoire des techniques mais qui parle également des périls que lui font courir les inventions que celui-ci met au point. Les concepts d'homme, de vital et de mécanique sont au cœur de l'œuvre de Jean Tinguely qui les rassemble tout en les opposant. Dans un même contexte, Gilbert Simondon questionne l'appartenance de l'homme au vivant, les nouvelles formes d'aliénation et la place de la technique dans la philosophie² et Bruno Munari, dans son *Manifeste du Machinisme* (1952), écrit que, comprendre la vraie nature des machines permet d'en détourner le sens³.

Bergson, puis Simondon, relevaient que « La machine c'est de l'humain cristallisé »⁴, car cette dernière ne se limite pas à son mécanisme mais comprend bien d'autres dimensions. Dans *L'Évolution créatrice*, le philosophe affirme que le chemin de fer a fait plus pour les idées que n'importe quelle doctrine dans la mesure où il permettait de nouveaux comportements humains, de nouveaux embranchements, de nouvelles communications. Au-delà de l'objet mécanique réalisé, la machine est tout un système de conception par lequel l'inventeur imagine des mécanismes. Ensuite il y a un système de production par lequel on parvient, ou non, à la réaliser et tout un système d'usages et de nouveaux usages qui accroissent les possibilités. La machine est un système technique, un système de production. Celle-ci est ambivalente dans la mesure où elle prolonge le bras de l'homme et dans la mesure où elle est susceptible de s'en affranchir. Son ambivalence tient dans le fait qu'elle est une exigence vitale qui s'incarne sous une forme qui, elle, n'est plus vivante. La machine modifie nos comportements, nos manières de travailler. Elle n'a pas en elle-même une direction axiologique déterminée, c'est l'homme qui détermine la fonction d'une machine. En

1 Paul Valéry, *Tel quel*, Cahier B, 1910.

2 Son œuvre est produite pour l'essentiel entre 1954 et 1968.

3 Bruno Munari, « Manifesto del Machinismo », *Arte Concreto* 10, Milan, 1952

4 In Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1958.

premier lieu, dans son étude de la philosophie de la machine, Frédéric Vengeon⁵ conçoit cette dernière comme un dispositif de transformation de la nature et comme la technique mettant en œuvre la puissance productrice par laquelle l'homme construit son propre monde. Pour le philosophe, le problème de la philosophie de la machine est à la fois politique et culturel. Il s'agit de savoir ce que nous allons faire des machines alors que leur axiologie est technologiquement neutre. En effet, celle-ci n'a pas d'intention mais elle est née d'une intention. Ce sont ces questions que soulève également le travail de Jean Tinguely. En effet, son art apparaît comme un lieu d'expérimentation, d'invention de nouveaux usages des machines (pour créer de l'art, pour ne « servir à rien »). En cela, la proposition de définition de la machine de Frédéric Vengeon – comme la mise en place d'automatismes permettant le déclenchement et la répétition d'opérations déterminées –, est éclairante :

« Cette définition, vise à dégager la machine de toute matérialité prédéterminée, pour la comprendre comme un agencement et un séquençage d'actions, dont les applications sont nomades et polymorphes. De ce fait, son champ d'application est en droit coextensif à celui de l'agir humain. Cependant, si elle concerne fondamentalement l'agir, elle exige de repenser l'articulation du théorique et du pratique : la machine intervient à la fois dans des réalisations effectives et comme paradigme d'intelligibilité, grâce auquel l'esprit modélise les éléments des complexités à connaître. C'est bien dans cette puissance artificielle, à la racine de la théorie et de la pratique, que nous devons ressaisir les automatismes de la machine. »⁶.

L'importance d'un tel passage, à propos de la philosophie de la machine, tient surtout au fait que celui-ci peut éclairer l'aspect métaphysique d'une approche de la sculpture machinique étudiée et indiquer dans quelle mesure un tel questionnement peut nourrir une démarche artistique. Comme Frédéric Vengeon le précise, « la réflexivité ne constitue pas un domaine autonome, fermé sur lui-même, mais est partiellement conditionné par son ouverture sur des champs d'opérativité qui déploient un milieu d'expérience stabilisé, à partir duquel un retour de conscience est possible »⁷. Cela est nécessaire à la compréhension des effets intimes que des dispositifs automatiques peuvent avoir ainsi que la manière dont ceux-ci participent à la configuration de l'intériorité elle-même. Les

5 Frédéric Vengeon est directeur de programme au Collège international de philosophie. Ses recherches portent sur les liens entre métaphysique et technique à la Renaissance et, de manière plus récente, sur la philosophie de la machine. Il travaille actuellement à une anthropologie philosophique du recours aux automatismes. Il a notamment publié « Mathématiques, création et humanisme chez Nicolas de Cues » (*Revue d'histoire des sciences*, t. 59, n° 2, 2006) ; « L'homme à l'image de Dieu, Maître Eckart, Nicolas de Cues, Descartes » (dans *L'Image*, Paris, Vrin, 2007).

6 <http://www.ciph.org/recherche.php?idDP=70>

7 Frédéric Vengeon « Philosophie de la Machine, Un programme du Collège international de philosophie », in *Revue de Synthèse*, Tome 130, 6e série, n°1, 2009, p.179.

traditions philosophiques et spirituelles non seulement semblent déprécier la machine au regard d'activités et de valeurs plus nobles, mais la considèrent souvent comme une tentation dangereuse ou un écueil. Le philosophe remarque également que nous l'opposons au domaine des fonctions spirituelles (intériorité, religion, art, philosophie) ainsi qu'aux valeurs nécessaires à l'humanisation. Ainsi, alors que nos sociétés intensifiaient le recours aux machines, nous continuions de les voir comme un élément de déshumanisation, un corps étranger venu on ne sait d'où, infecter l'activité humaine⁸. L'œuvre artistique de Tinguely apparaît comme la possibilité de donner une fonction spirituelle à la machine. Cette approche permet en outre de faire sortir la machine de l'histoire des techniques proprement dite. Elle permet également d'extraire la notion de machine du contexte industriel et d'évaluer le recours aux machines d'un point de vue anthropologique et métaphysique. L'artiste rappelle que l'homme est une créature inachevée, qu'il se complète lui-même. Il le fait non seulement en transformant son environnement mais en se transformant lui-même par toutes sortes de techniques depuis la nuit des temps. Les mécanismes interrogent le fonctionnement de la matière. Une machine sans fonction est-elle toujours une machine ? À priori non, d'après Frédéric Vengeon, puisque ce qui caractérise une machine n'est pas la technicité mais l'usage qu'on en fait. Pour le philosophe, la notion de machine va au-delà des objets :

« Nos expériences esthétiques sont elles aussi conditionnées par des dispositifs de machines. Que l'on songe à la musique, au cinéma, au théâtre ou à l'art des jardins mais encore à la lecture, à la peinture, les œuvres mobilisent des relais de reproduction automatisés. La machine intervient à plusieurs niveaux : au moment de la confection des œuvres, au moment de leur conservation et de leur diffusion, au moment de leur contemplation. La machine peut parfois être elle-même un thème de fascination, par ses automatismes, sa précision ou l'intensité de sa force. La machine intervient donc dans des champs aussi intimes que l'émotion, l'admiration ou la surprise. La rationalité technique produit un ré-enchantement du monde. »⁹.

Elle peut donc qualifier non pas des objets mais des modes d'opérations humains. Comme Chaplin et Fellini, Tinguely dit tout l'univers de l'homme, de l'extérieur à l'intérieur.

« Ah, tout est remplaçable ! C'est imposé par la machine sauf qu'elle ne subit pas les inconvénients de la machine... c'est à dire démodée demain pour des raisons techniques parce qu'elle n'a pas de raison technique d'exister, elle a une raison « autre » d'exister... et cette machine aura plus de chance de vivre que les machines d'hier et d'aujourd'hui à condition qu'on les garde pour elles-mêmes et pour leur beauté, comme on garde

8 *Ibid.*, p.177.

9 *Ibid.*, p.179.

maintenant les vieilles bagnoles. On parle et on a eu, à certains moments, un peu l'inquiétude de la panne, on croyait... oh là là ! ça m'a pris... en vérité si le moteur grille, on peut le changer... tu vois, c'est quelque chose d'aussi simple... un moteur se change, un roulement à billes se change, se répare, tout ça c'est réparable et très facilement. J'ai été parfois un peu démoralisé par le fait que je me disais : putain ! Ça ne va jamais tenir tout ça, mon œuvre est éphémère... ce sentiment datait de l'époque la plus délirante avec les *Baloubas*, tu vois où les choses, parfois évidemment perdaient leurs plumes... j'ai été jusqu'à faire une sculpture avec des fourrures, et ça perd ses poils... »¹⁰.

Pour l'exposition à la galerie Arnaud, en juin 1954, lors de laquelle était présentée une série de sculptures métamécaniques dont quatre *Moulins à prière* et quinze *Méta-Malevitch*, Gindertael écrit :

« Les automates de Tinguely ne sont pas exactement des machines organisées qui, par le moyen de ressorts, imitent le mouvement d'un corps animé. S'ils apparaissent bien matériellement des machines organisées et agissant comme telles, ils diffèrent des autres automates par l'intention et le résultat obtenu. Les automates n'imitent pas les mouvements de corps naturels animés. Ils ne reproduisent rien. Bien au contraire, ils produisent et je dirais même qu'ils créent, si je n'évitais généralement d'assimiler le produit de l'acte humain à la fécondation du néant »¹¹.

Les sculptures-machines tingueliennes ont une gamme de matériaux et de mouvements incalculable. Le hasard laisse la place à toutes les variantes concevables, de la silhouette pure à la mécanique perfectionnée la plus réaliste (au sens de la pertinence des « gestes »). Or, cela tend à créer dans l'esprit du spectateur une espèce d'écho entre l'ombre, l'objet, et le simulacre de l'homme, – équation qui est loin d'être clairement délimitée et qui ne semble se stabiliser que par le dénominateur commun du mécanisme psychologique de projection. L'esprit du spectateur voit par exemple dans un ensemble de mouvements, une gestuelle, une intention, etc. Prêtant alors à la machine quelque personnalité tout en sachant qu'il ne s'agit que d'illusion et que ce sont ses projections qui créent le sens de ce qu'il voit.

Il semble évident, par ailleurs, que la possibilité « projective » qu'offre la machine-sculpture est en rapport direct avec ses possibilités de mouvement. Plus l'objet paraît autonome, plus l'esprit a

10 Jean Tinguely interviewé par Alain Jouffroy, in *L'Oeil*, avril 1966.

11 R. V. Gindertael catalogue d'exposition Tinguely à la galerie Arnaud du 27 mai au 9 juin 1954, cité in Christina Bischofberger, *catalogue raisonné de Jean Tinguely, Werkkatalog sculptures and reliefs, 1954 – 1968*, vol. 1, Zurich, Ed. Galerie Bruno Bischofberger, 1982. p. 14.

tendance à y voir un semblant de « vie ».

L'objet en lui-même n'a pas de signification univoque d'après Tinguely. Le mécanisme projectif constitue un des plus puissants ressorts de l'imagination humaine. Mais alors que l'œuvre d'art (notamment l'œuvre littéraire) conditionne l'imagination en lui proposant une organisation figée de la fiction, la machine-sculpture tinguelienne, par sa plasticité et son dynamisme, permet toutes les métamorphoses, et cela d'une manière quasi-inconditionnelle. Elle ne propose à l'esprit qu'un schéma ; libre à celui-là de l'utiliser en le transformant à son gré. Une lumière suggestive, une mise en scène, le lieu habituellement destiné à voir de l'art sont les seuls indicateurs. Mais c'est l'esprit du spectateur, son imagination qui perçoit des lignes, des volumes, des harmonies qui s'animent, qui « se communiquent », et qui semblent même vouloir « communiquer » leur message mystérieux d'objet à l'esprit envoûté par cette machine – sculpture, perçue momentanément comme un « être ».

Tinguely proposerait-il une sorte d'opération visant à abolir l'indifférence ambiante en convertissant l'objet pour le rendre capable de répondre à l'interrogation des hommes ? Il ne l'a pas revendiqué d'une telle manière. Quoi qu'il en soit, le fait ludique est indéniable. Le jeu avec l'objet, est en réalité un soliloque quand il se produit hors d'un emplacement scénique. Le jeu tinguelien est provocateur, il ne vise qu'à vaincre ce qui apparaît comme l'indifférence ou la passivité d'autrui. La plasticité de l'objet devient le moyen de « théâtraliser » la pensée (c'est à dire de créer un espace dans lequel celle-ci sera mise en scène). Celle-ci « joue » ses conflits en les matérialisant sur l'objet. Ayant aboli la vision dramatique que lui proposait le spectacle théâtral, l'imagination est désormais libre de se projeter sans entrave aucune sur la matière et de la rendre éloquente. Vu sous cet angle, on comprend que le théâtre de la machine-sculpture ait pu déclencher, par un rapport de parenté, une réflexion sur l'objet qui dépasse le théâtre proprement dit. Par exemple, l'idée de la perception de la métamorphose dans l'objet était évoquée par Boris Vian de cette manière :

« Je suis pour l'objet, résolument, délibérément et à fond ; et il y a de ceci une raison bien simple également ; c'est que l'objet, au contraire de l'homme, est susceptible de variations apparentes. L'objet peut avoir des aspects multiples tandis que l'homme reste immuable ; d'où l'intérêt de l'objet. »¹².

En parlant des automates, George Sand s'est demandée quel avantage l'art pourrait tirer d'un tel théâtre : « Plus on les fera grands et semblables à des hommes, plus le spectacle de ces acteurs postiches sera une chose triste et même effrayante. »¹³.

L'inquiétude de George Sand vient d'une part de la perte de repère qu'imposerait un trop grand

12 Boris Vian, « Approche discrète de l'objet », *Dossiers acénonètes du Collège de Pataphysique*, n°12, juin 1960.

13 George Sand, « Notes sur les marionnettes », préface pour *Jouets anciens, marionnettes et mystères de Maurice Sand*, dans la collection « Textes d'aujourd'hui », ed. Du Scarabée, p.6, sans date.

rapprochement entre l'homme et l'objet et d'autre part de l'ambivalence inhérente à l'objet utilisé à des fins expressives. En effet, la machine (à la manière d'une marionnette ou d'un automate), tire l'efficacité de son pouvoir sur l'imagination de son irréalité foncière. Si la machine était réduite à des éléments essentiels de figuration, elle ne ferait que suggérer la réalité humaine. Nous parlerions d'anthropomorphisme dans l'apparence de sa plastique. Ses éléments constitutifs éclaireraient surtout la pensée et relèveraient uniquement du domaine du signe. Par contre tous les modes réalistes de la sculpture animée établissent une contradiction dans l'esprit, là où il ne devait y avoir qu'un paradoxe. La pertinence de la vraisemblance des gestes est la conséquence du fait que le spectateur associe les mouvements mécaniques à des gestes animés. La confusion sur le fait que ces gestes seraient animés par un « être » faisant ainsi avancer la machine-sculpture sur le terrain propre de l'homme. Au lieu de paraître comme un objet expressif et animé, la machine-sculpture est réaliste dans ce qu'elle a de plus essentiel et abstrait : un système laissant échapper des spasmes, comme autant de mouvements réflexes et archaïques ; ou encore des gestes plus complexes : des machines qui dansent dépassent l'apparence d'un être « objectivé » ou figé dans des mouvements déterminés. Au-delà d'un degré maximal de vraisemblance, la reproduction de l'homme dans l'objet finit par détruire le sentiment exaltant du rêve incarné, qui provint de la liberté dans l'irréel, pour y substituer l'effroi que nous procure l'illusion de la matière corporelle « empêtrée dans son opacité ». Au lieu de s'assouplir, l'esprit se fige dans une matérialité opaque et aveugle. L'homme recule, effrayé, devant une machine trop ressemblante, qui ne semble plus apparaître comme étant un être irréel. Un « acteur postiche » paraît lui voler ses gestes intimes en les vidant monstrueusement de leur humanité. La machine-sculpture tinguelienne est effrayante pour une certaine part, car elle révèle le danger d'une déshumanisation toujours menaçante.