



**HAL**  
open science

# L'étrange pouvoir de la répétition mécanisée dans les arts aux XX et XXIème siècles

Sylvie Coëllier

► **To cite this version:**

Sylvie Coëllier. L'étrange pouvoir de la répétition mécanisée dans les arts aux XX et XXIème siècles. 2018. hal-03169949

**HAL Id: hal-03169949**

**<https://hal.science/hal-03169949>**

Preprint submitted on 15 Mar 2021

**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.

# L'étrange pouvoir de la répétition mécanisée dans les arts au XXème et XXIème siècles

Sylvie Coëllier (Aix-Marseille) LESA

Dans le texte qui suit, je tenterai un tour d'horizon de l'utilisation des mécanismes et de l'automatisme dans les arts plastiques aux XXème et XXIème siècles. Antérieurement à l'âge contemporain et bien que les collectionneurs et les amateurs d'art de la Renaissance au XVIIème siècle aient eu pour coutume d'associer des mécanismes scientifiques (globes célestes, torquetums) à des éléments naturels étranges et des peintures ou sculptures dans leurs cabinets de curiosités, les automates n'entrèrent pas comme chefs-d'œuvre artistiques dans les premières Académies. La peinture d'histoire, qui transformait les événements ou même le quotidien en vision antique ou biblique, dominait et au XIXème siècle, les artistes, toujours empreints de cet idéal, étaient peu enclins à dépeindre les industries ou les premières machines à vapeur. Turner surprit son public lorsqu'il peignit un train dans *Rain, Steam and Speed*, en 1844. Il fallut ensuite attendre les impressionnistes pour décrire la vie urbaine, avec ses fumées et ses locomotives. La machine ne prend de l'importance en art qu'au début du XXème siècle : son inclusion dans les propos ou les représentations témoigne alors du fait que la Révolution industrielle, commencée en Angleterre dès la fin du XVIIIème siècle, s'est véritablement installée dans la vie courante. Mais on ne se contente plus alors de la représenter : la machine bouleverse les formes de l'art elles-mêmes. Marinetti en clame la gloire dans cette célèbre phrase du premier *Manifeste futuriste*, paru en première page du *Figaro* du 20 février 1909 : « Une automobile de course [...] rugissante est plus belle que la *Victoire de Samothrace*. » On a dit plus d'une fois que la guerre de 1914-1918 concrétisait le changement épistémologique dû à l'entrée massive de l'industrialisation dans tous les domaines. Elle s'accompagne du taylorisme, de la standardisation des objets, des normes architecturales. Dès avant la guerre, en 1912, la première « *Mariée* » de Marcel Duchamp est un composite de formes organiques et de pièces de moteur automobile. De 1913 à 1923, Duchamp travaille sur sa *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* en utilisant le modèle du dessin industriel : un dessin précis de machines. Ses ready-mades attestent que l'art peut utiliser des objets produits en série par la mécanisation. Dans le même temps Fernand Léger fait des silhouettes en tubes articulés. En 1920, le constructiviste russe Naum Gabo introduit le mouvement automatisé en sculpture avec une simple tige qui prend une forme ondulatoire (telle une onde radio) en raison du mouvement rotatif impulsé par un petit moteur électrique. Peu avant, en 1919-1920, le dadaïste Raoul Hausmann fabriquait *L'esprit de notre temps*, appelé aussi *Tête mécanique* qu'il décrit ainsi :

« Je pris une belle tête en bois [d'un mannequin]... Je la couronnai d'une timbale pliable. Je lui fixai un beau porte-monnaie derrière. Je pris un petit écrin à bijoux et le plaçai à la place de l'oreille droite. (...) Je fixai sur une règle en bois une pièce de bronze enlevée à un vieil

appareil photographique suranné et je le regardai. Ah il me fallait encore ce petit carton blanc portant le chiffre 22, car, évidemment, l'esprit de notre temps n'avait qu'une signification numérique. »

La timbale pliable avait servi aux soldats pendant la guerre, le chiffre, le centimètre, le porte-monnaie, le morceau d'appareil photo indiquent le multiple, c'est-à-dire la reproductibilité et le standard industriels soumis à la loi économique. On sait que, longtemps avant Duchamp, la machine et l'automate ont été un modèle épistémologique pour penser le fonctionnement de l'organisme humain ou animal. On connaît la métaphore utilisée par Descartes du corps tel un automate merveilleusement élaboré par les mains de Dieu. Mais en 1637 il s'agissait pour Descartes de trouver un argument prouvant la supériorité de l'esprit de l'homme sur l'animal, alors même que l'on constatait que l'anatomie des hommes et des grands animaux était très semblable. Dans les années 1920, la comparaison de l'homme à l'animal ne semble plus aussi pertinente, du moins dans les représentations artistiques (l'animalité reviendra dans le surréalisme, mais davantage en relation avec l'imaginaire qu'avec le corps physique). La *Tête mécanique* traduit le devenir-objet standardisé ou mécanique de l'humain. Pourtant chez Raoul Hausmann encore, dans *Tatline chez lui* (1923), c'est l'image d'une machine de précision qui représente le cerveau de l'artiste russe admiré. Mais à la même époque le corps de l'homme est aussi représenté comme un mannequin, éventuellement sans tête (par de Chirico), ou comme un pantin dont les gestes deviennent mécaniques : c'est ainsi que Fernand Léger représente *Charlot* en 1924.

Comme l'a démontré l'historien de l'art américain Hal Foster dans son ouvrage *Compulsive Beauty*, les surréalistes ont volontiers convoqué le mannequin, le fantôme, l'automate. Ils sont d'abord sensibles aux étranges figures que Giorgio de Chirico a peintes pendant la guerre de 1914-1918. Comment ne pas penser aux effets dévastateurs de cette guerre devant *Il Ritornante* [Le revenant] avec sa figure d'un mannequin sans tête surmontée d'instruments de mesure dans le tableau peint pendant l'hiver 1917-1918 ? Ce qui touchait les surréalistes était l'atmosphère des tableaux de Chirico, l'évocation d'un passé avec des figures provenant de l'inconscient dont Freud avait expliqué le poids, comme par exemple, ici, dans la représentation du père du peintre, mort en 1905, le « revenant », debout comme une statue. Cette atmosphère, nous pouvons à bon droit, me semble-t-il, la qualifier d'inquiétante étrangeté. Cette première traduction française de ce que décrit Freud en 1919 sous les termes *das Unheimliche* semble correspondre assez étroitement à l'impression de malaise et de délectation que les artistes surréalistes y percevaient. C'est juste après la guerre ou sous le coup de la guerre que Freud s'intéresse à *l'Unheimliche* : il élabore presque simultanément sa théorie de la pulsion de mort, qu'il publie l'année suivante. Freud reprend la notion d'inquiétante étrangeté d'un ouvrage de Ernst Jentsch de 1906, *Zur Psychologie des Umheimlichen*. Il relate d'abord sa définition, à savoir que ce sentiment proviendrait de « l'incertitude intellectuelle due au fait qu'une chose soit animée ou non, ou qu'un objet mort donne l'impression d'être vivant ». A ce propos Jentsch donnait l'exemple « des figures de cire, des poupées savantes et des automates ». Freud trouve trop superficielle cette

explication et argumente, avec l'exemple de *L'Homme au sable* de E.T.A. Hoffmann, que la raison profonde est dans le retour du refoulé, celui d'un traumatisme enfantin, en l'occurrence la peur de la castration. Pour en revenir au surréalisme, Hal Foster note que c'est pendant la guerre qu'André Breton vit des expériences qui vont le mener à l'écriture automatique et à fonder le mouvement que l'on connaît. En 1916 André Breton est un jeune étudiant en médecine, assistant, à la clinique psychiatrique de Saint-Dizier (à 75 km de Verdun) d'un médecin qui fut lui-même assistant de Charcot. Un autre historien de l'art, David Lomas, rapporte : « Peu après son arrivée au centre de neuropsychiatrie de Saint-Dizier, en août 1916, [Breton] écrit tout excité à Theodor Frankel, un ami, qu'il manipule un oscillomètre sphygmométrique », un des premiers outils destinés à visualiser le pouls. Lomas ajoute que Breton a probablement utilisé aussi un myographe, un outil qui mesurait les contractions musculaires. Il s'en servit certainement à la Salpêtrière, où Breton entre en service en 1917, à nouveau en neuropsychiatrie, avec un autre ancien élève de Charcot, Babinski. On sait en effet que Breton a reçu de ce médecin un livre dédié (livre co-écrit avec Jules Froment) : *Hystérie-pithiatisme et troubles nerveux d'ordre réflexe en neurologie de guerre*, paru en 1917. Or l'ouvrage comporte de nombreux graphiques réalisés avec ces deux instruments, l'oscillomètre et le myographe, destinés à transposer les réflexes incontrôlés des muscles ou de la circulation du sang. Nous parlerions aujourd'hui de sismographes. C'est Etienne-Jules Marey qui avait développé cette méthode en 1875 dans le but d'avoir une procédure objective de lecture d'un mouvement. Charcot l'avait reprise pour étudier les mouvements des hystériques. Pendant la guerre, le but des examens médicaux était de savoir si les patients étaient ou non des simulateurs. Les tracés graphiques, correctement lus, devaient faire partie des preuves objectives, scientifiques, issues des profondeurs du cerveau. Par ailleurs, les médecins militaires des centres de neuropsychiatrie faisaient pratiquer par leurs patients la libre association des idées et l'interprétation des rêves. Ce qui marqua le jeune André Breton, tout comme Freud théorisant sa pulsion de mort, fut la répétition involontaire de scènes traumatiques que revivaient les patients. L'idée « d'appliquer la technique du monologue automatique ou mécanique non contrôlé, pratiqué dans la psychanalyse, à l'expression poétique nouvelle, est venue à un jeune André Breton « tout occupé... de Freud », rapporte Branko Aleksič . Mais après sa rencontre avec Freud, Breton préfère utiliser pour son invention poétique les termes d'« automatisme psychique » qu'il reprend d'un psychiatre concurrent de Freud, Pierre Janet, auteur d'un ouvrage de 1889 qui portait ce titre.

L'automatisme et l'automate interviennent dans le premier numéro de *La Révolution Surréaliste*, qui paraît en décembre 1924. Au centre de la Préface se trouve la fameuse photo de Man Ray intitulée *L'énigme d'Isidore Ducasse*, qui renvoie le lecteur informé à la présence possible d'une machine à coudre ou d'un corps sous une enveloppe ficelée. La Préface elle-même est co-signée Boiffard, Eluard et Vitrac. En conclusion, on lit : « Déjà les automates se multiplient et rêvent. Dans les cafés, ils demandent vite de quoi écrire, les veines du marbre sont les graphiques de leur évasion et leurs voitures vont seules au Bois ». Cette phrase renvoie à l'écriture automatique plus qu'à des machines anthropoïdes. Mais il est suggéré que

l'inconscient envoie ses impulsions à un mécanisme qui émet une sismographie suivant les veines du marbre des tables de café, selon le principe des muscles excités par des impulsions et dont l'excitation est retransmise à un myographe. C'est ainsi que le cerveau humain participe du corps automate imaginé par Descartes. Pour les surréalistes, il s'agit d'une forme assez provocatrice de dire qu'il ne peut y avoir d'intention rationnelle dans la poésie ou dans l'art, qu'il s'agit d'un mécanisme « objectif » (qui suit le « hasard objectif » des veines du marbre) défiant les structures de la logique et toutes contraintes académiques.

Hal Foster signale une autre apparition remarquable de l'automate dans le surréalisme, dans le numéro 3-4 de la belle revue *Le Minotaure* de 1933. Benjamin Péret y écrit « Au paradis des fantômes », un texte illustré de la reproduction d'une page d'un livre paru en 1928, d'Alfred Chapuis et Edouard Gélys : *Le monde des automates*. Dans son texte, Péret fait une référence explicite à un automate reproduit de dos sur la page choisie et dont on peut voir le mécanisme. Il s'agit de l'un des automates les plus célèbres en son temps, *L'Ecrivain*, emblématique pour Hal Foster du lien entre automate et écriture automatique. *L'écrivain* a été fabriqué par l'horloger suisse Pierre Jaquet-Droz entre 1768 et 1774 et a été montré dans toutes les cours à la fin du XVIIIème siècle. Il comporte 6000 pièces, dont 4000 pour le mécanisme, qui est programmable : il peut en effet reproduire toute phrase de 4 lignes qu'on lui configure en utilisant 40 caractères différents de l'alphabet. Dans son texte, Péret explique que *L'Ecrivain* écrit encore et encore le même mot : « Merveilleux ». Le poète surréaliste fait apparaître la compulsion de répétition sous une admiration sans doute réelle pour ce rêve d'horloger concrétisé. *L'Ecrivain* réalise l'écart entre d'un côté l'imaginaire ou le rêve que provoque ce mécanisme si extraordinairement abouti et d'un autre côté la précision qui asservit l'humain par répétition du geste, cette répétition compulsive détournée pour la productivité que montrera trois ans plus tard Charlie Chaplin dans *Les Temps modernes*.

Siegfried Giedion, l'auteur de *La mécanisation au pouvoir* de 1947, reprend ce passage entre le « merveilleux » suscité par l'automate au XVIIIème siècle et les contraintes de l'industrialisation qui dominent au XXème siècle. Pour le XVIIIème siècle, Giedion donne l'exemple de Vaucanson, qui était d'ailleurs le modèle de Pierre Jaquet-Droz. Vaucanson était devenu extrêmement célèbre en 1741 grâce à son canard qui digère et bat des ailes, très bien décrit à l'entrée « automate » de l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert. Il a été détruit dans un incendie au XIXème : on n'en connaît donc qu'un schéma, assez souvent reproduit. Avec cet exemple, Giedion explique que jusqu'au XVIIIème siècle les automates sont encore admirés comme des expressions du *merveilleux* (il emploie ce mot cher aux surréalistes). Mais Vaucanson nous montre le tournant vers la mécanisation industrialisée à fins économiques et productives. Nommé à l'Académie des Sciences, il devient de plus « Inspecteur des manufactures de soie », ce qui va l'amener à délaisser les automates pour la fabrication automatique des étoffes. Jacquard quelques décennies plus tard va réassembler ses métiers au Conservatoire des arts et métiers de Paris pour en faire les instruments dans lesquels on reconnaît aujourd'hui les débuts de la programmation numérique.

Pour en revenir à l'automate de Jacquet-Droz et à son merveilleux mécanisme, il semble difficile de penser qu'il puisse provoquer l'angoisse inhérente à l'inquiétante étrangeté décrite par Jentsch ou Freud. Hollywood a fait tant de cyborgs et de créatures effrayantes qu'il nous faut d'autres types de représentations pour ce ressenti. Par rapport à l'*Homme au sable* d'Hoffmann, Freud dénie d'ailleurs que le sentiment d'inquiétante étrangeté soit liée à Olympia, la jeune femme automate, mais au retour de l'« Homme au sable » lui-même, figure des interdits et du père. Pourtant Freud admet que c'est dans l'enfance que la confusion entre vivant et mort inquiète tout particulièrement et donc que la poupée, liée à l'enfance, peut être confondue avec le retour répété du refoulé. L'automate de Jacquet Droz a un air et une dimension de poupée. Depuis son XVIIIème siècle, il appartient à l'enfance de l'industrialisation, au tournant où l'automate était encore merveilleux avant de revenir sous la forme de la répétition aliénante du taylorisme, ou en tant que mécanisme transformant le vivant en automate. L'autre figure favorite du surréalisme, le mannequin, multiplié pendant l'exposition internationale du Surréalisme de 1938, est le degré passif de l'automate : il faut diriger son geste, sa pose. Il est la dimension objectivée de la figure humaine, le signe de la mode, c'est-à-dire de la consommation standardisée, sans cesse renouvelée, en tant que prêt-à-porter, un terme dont la traduction en américain se dit (au début du XXème siècle) « ready-made ».

Si *L'Ecrivain* répète « Merveilleux », le surréalisme et son héritage dans leur ensemble n'ont pas exploité la répétition mais plutôt les infinies variations que procure le geste en phase avec l'inconscient, comme l'a incarné Pollock au pays du taylorisme. En France dans les années 1950, le surréalisme n'est plus à l'avant-garde, mais continue d'être respecté, avec un brin de contestation, notamment en raison de la redécouverte de Dada. Parmi les artistes de nouvelles générations qui reprennent l'idée de l'automatisme et de la machine se profile avant tout Jean Tinguely, né en 1925 en Suisse : familier des rouages et des mécanismes d'horlogerie. Dès ses premières créations, il s'intéresse au mouvement, et montre en 1954, en France, ses premiers « moulins à prières », et à Milan des œuvres qu'il appellera bientôt *métamatics* dans une exposition intitulée *Automates, sculptures et reliefs mécaniques*. L'artiste reprend dans ces œuvres le mouvement animé par un petit moteur tel que Calder l'avait déjà utilisé, brièvement, dans les années 1930. Les formes métalliques de Tinguely évoquent les moulins sur les ruisseaux qu'il faisait enfant et les roues dentées des horloges. Mais l'un de ses plus beaux succès est sa série des *machines à dessiner* de 1959. L'artiste fait pour elles une demande de brevet d'invention (comme l'avait fait Duchamp pour ses *Roto-reliefs* en 1935). Il stipule :

« La présente invention a pour objet un appareil de construction simple permettant de dessiner ou de peindre d'une manière qui, en pratique, est entièrement automatique, l'intervention humaine étant limitée au choix d'un ou de quelques paramètres et, éventuellement, à la fourniture de l'énergie motrice. »

Le corps humain est tout de même évoqué dans ces machines, puisque Tinguely parle ensuite d'« organe scripteur » pour le bras qui dessine. L'artiste affirme qu'il n'y a jamais répétition : il a fait en sorte que le mouvement soit « désordonné », ce qui rend

la machine « humaine ». C'est aussi ce qui la rend humoristique par opposition à une machine utile, qui elle, répèterait le même mouvement avec « une exactitude monotone » (comme dit Freud à propos de l'Olympia d'Hoffmann). La machine à dessiner est une version paroxystique de l'écriture ou du dessin automatique. Face aux tableaux de Pollock qui venaient en concurrence de la scène française, les gribouillis des « machines à dessiner » sont une façon dadaïste de désamorcer l'emphase avec laquelle on voyait dans la peinture américaine la vérité de l'être – puisque ce qui vient de l'inconscient ne peut être qu'authentique. Les machines de Tinguely sont aussi une critique directe de l'automatisation que l'après-guerre était en train d'imposer à l'industrie avec la reconstruction de l'Europe et qui gagnait bien d'autres aspects de la vie. Leur bricolage manifeste est l'antithèse des robots ménagers qui viennent fleurir dans le quotidien des cuisines. Le robot ménager ressemble souvent à un fragment de corps réduit à répéter exactement le même mouvement sans se lasser. Le mouvement des « machines à dessiner » (puis plus tard des autres sculptures de Tinguely) est au contraire erratique et on le devine sujet à la panne. Il singe le mouvement de l'artiste et défie sa création puisque la machine se substitue à lui. C'est l'inconscient de la dérive mécaniciste qui s'exprime, c'est son refoulé qui fait un retour grinçant dans la suppression caricaturale de l'humain.

## Nouveaux automates

Récemment, du 5 Avril 2018 au 09 Juillet 2018, s'est tenue au Grand Palais l'exposition *Artistes et robots*. Un artiste japonais, Takahiro Yamaguchi, avait programmé une machine à peindre (comme celle que l'on a vue dans la publicité pour la Citroën Picasso il y a quelques années) roulant le long d'un mur en faisant gicler des couleurs : le mouvement reprenait le dessin automatique au moyen de la robotisation numérique. Un effet pollockien s'ensuivait dans les giclures des couleurs, mais en dimensions plus grandes, avec une allusion au graffiti, cette expression populaire qui gagne aujourd'hui en légitimité. L'œuvre avait le sérieux du spectaculaire, sans la dérision dadaïste des machines de Tinguely. L'exposition n'incluait pas le travail pourtant connu de Malachi Farrell, beaucoup plus grinçant et critique. Malachi Farrell se situe volontiers dans la lignée de Tinguely, bien que ses fabrications ne soient plus en rapport avec le surréalisme ou l'expressionnisme abstrait (contrairement à l'artiste japonais). Tinguely utilisait des moteurs de machines à laver. Toutes les œuvres de Malachi Farrell se servent de matériel électronique et informatique que l'on peut aujourd'hui commander aisément à bon marché sur internet, avec des programmes qui sont en *open source*. Il a construit plusieurs grands bricolages dont les divers déclenchements apparaissent néanmoins très sophistiqués. Le tableau qui commande l'électronique est presque toujours visible : son bricolage n'est pas caché, et cependant les œuvres n'exaltent pas en soi la machine ou la robotisation, mais en questionnent l'usage, ou bien montrent comment les répétitions mécaniques nous affectent. L'une des œuvres de l'artiste, *Hooliganism*, de 1997, achetée par le Musée d'Art Contemporain de la ville de Marseille en 1998, nous fournira ici un bon exemple des aspects multiples gérés par son automatisme artistique. Le titre fait une référence directe aux débordements du football. *Hooliganism* est une installation imposante qui requiert une salle entière

pour son fonctionnement. Un certain nombre d'automates se mettent en marche au moyen d'un capteur lorsqu'un visiteur entre dans la salle, selon des séquences de plusieurs minutes. Chaque séquence comprend des parties très complexes qui se fondent dans un ensemble hurlant et saccadé. Un passage pour le spectateur est ménagé d'un côté de la salle, mais il est quasi environné par l'œuvre, d'un mur à l'autre et du sol au plafond. Le point central de l'œuvre est nécessairement le ballon : c'est le ballon d'or des grands matches de football, dont le qualificatif est pris au mot : il est doré. Il fonce au but sur un rail horizontal qui va d'un poteau nanti d'une figure à un filet. Lorsqu'il pénètre dans le filet, une explosion sonore et de mouvements surgit. A l'opposé, le poteau à la figure – un rail vertical – soutient un « monstre » tricéphale, le « hurleur », qui s'agite et monte au moment de la pénétration du ballon dans le filet. Bien qu'il n'ait pas de corps, ce monstre est la bestialité même, du fait de ses abondants poils noirs d'où ressortent, selon les faces, une gueule qui s'ouvre, des crocs, et d'épaisses lèvres rouges de « cagole ». Sa taille et sa position privilégiée laissent présumer qu'il représente les financiers, les médias et autres « huiles » dont la férocité des gueules suggère que ce sont des prédateurs carnassiers. Sur l'un des côtés, entre le but et le monstre se trouve une longue structure métallique : une tribune, sur laquelle sont réparties, sur plusieurs niveaux, des bouteilles de matière plastique, d'eau, de sodas, de lessive. L'anthropomorphisme de ces objets apparaît avec évidence : c'est le public populaire. Au dernier rang, de petits haut-parleurs de type « gueuloir » l'encouragent : les flacons bon marché se soulèvent en vagues successives de « olas ». Ces dernières accompagnent le défilement des maillots qui glissent sur deux rails horizontaux suspendus au plafond, métaphorisant la gloire des équipes se présentant au public. De plus, dans les hurlements, le mouvement du ballon dans le but déclenche soudain une pluie de billets verts – des *Hell bank notes*, de ces billets que les Chinois font brûler en offrande à leurs morts. Ils tapissent bientôt le sol en se mêlant aux canettes de bière vides qui s'agglutinent autour des machineries, à la base du monstre et du but. Une caméra et un moniteur retransmettent le tout en direct. Pour la réinstallation récente de l'œuvre en 2017, l'artiste a ajouté des projecteurs très lumineux, qui éblouissent la scène.

Dans cette œuvre, les automates sont particulièrement élaborés, calculés et combinés. Ils sont au service d'une caricature féroce de la *machine* « football ». Le monstre tricéphale, les bouteilles ou les maillots sont des représentations de l'humain automatisé. Leur registre se définit par leur matière ou leur forme : le « monstre » conserve une animalité prédatrice. Son automatisation signifie-t-elle que ses mouvements, sa démonstration de crocs, son ouverture de gueule sont issus d'un atavisme de l'inconscient conduisant à une irrémédiable répétition mécanique - un perpétuel et ancestral retour d'agressivité ? Y a-t-il une telle pulsion faisant encore et toujours retour, depuis notre animalité ou notre ADN ? Est-elle ici seulement caricature ou bien est-elle à l'origine des rapports de force sociaux, des classes ? Les autres substituts humains sont matérialisés par leur devenir-objet : le public populaire est signifié par des contenants vides éminemment remplaçables et jetables. Les joueurs ne sont que des maillots, des enveloppes, des fantômes manipulés pour la



galerie. *Hooliganism* est une installation : cela implique que le visiteur passe *dans* l'œuvre, dans son chahut sonore, qu'il foule aux pieds les billets. Métaphoriquement, cela induit qu'il participe de cet espace où domine l'automatisme répétitif dédié au spectacle, à l'or du ballon, aux billets verts. C'est une vision hautement comique ou très satirique du *panem et circenses* romain perpétué dans notre présent. Comme l'a analysé Bergson au moment où la reproductibilité du mécanique commençait à s'imposer au quotidien, « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique ». Mais *Hooliganism* inverse exactement le propos : ce sont les objets ici qui sont risibles parce qu'ils nous font penser à une mécanique humaine, comme si nous considérions *a priori* que l'humain avait intégré dans son corps même l'automate qu'il voulait créer autrefois. La satire prend ici une tonalité tragique.

Les automates « classiques » étaient construits selon les codes de la *mimesis*. A partir du XX<sup>ème</sup> siècle une grande partie des artistes utilise l'abstraction, ce qui montre, entre autres, l'abstraction de l'humain due à l'industrialisation. Cette dernière est fondée sur la division des tâches : en segmentant une action, on la réduit à une suite de gestes identifiés. Chaque geste peut alors être répété plus rapidement. Telle est la procédure de la chaîne de travail qui apporte un gain de temps et de profit. L'abstraction montre précisément cette division par une segmentation du corps en ses fonctions. Pour mécaniser le corps, il faut le diviser en parties distinctes. Par exemple, la caméra est une construction isolant le regard. Elle peut devenir instrument de création. Mais en réduisant sa fonction au regard, elle devient caméra de surveillance. Malachi Farrell restitue l'humanoïde dans les caméras de surveillance en modifiant légèrement leur rapport de proportions. En leur associant du son et une fonction tueuse, il dénonce le fait que cette segmentation du regard concentre un aspect du psychisme, le regard paranoïaque qu'aucune personne humaine totale ne voudrait sans doute assumer. Si la robotisation ne peut être faite que de segmentations rebranchées en un ensemble machinique, le numérique permet aujourd'hui de faire paraître ces ensembles comme des humanoïdes plus complets, au point de faire oublier que tout robot est un automate qui ne fonctionne que sur des répétitions de protocoles. La segmentation peut aller aujourd'hui jusqu'aux nanoparticules : ce sont les technologies sur lesquels le transhumanisme s'appuie lorsqu'il vise à remplacer toutes les parties du corps déficientes au fur et à mesure de leur détérioration, ce qui conduit en toute logique à une immortalité matérielle. La foi du transhumanisme en des progrès qui doivent aussi résoudre les « problèmes éthiques que soulèvent l'élaboration et l'usage de telles techniques » peut apparaître naïve devant la caricature de l'homme prothétique tel que l'a conçu Farrell en s'inspirant du *Docteur Strangelove* de Stanley Kubrick, cet inquiétant personnage. Le *Docteur Strange* de Farrell est un automate dont le corps se confond avec le fauteuil roulant qui le fait avancer par saccades. *Docteur Strange* a la voix de Peter Sellers : l'hommage à Kubrick comme inventeur d'une mécanique du mal incarné dans un personnage visant la domination du monde manifeste bien l'envers du transhumanisme. Sa main gauche est constituée de mégots de cigarettes qui allègue de l'aspect compulsif des gestes. Le bras droit se lève de façon soudaine, comme mû

d'une pulsion inconsciente, d'un automatisme que le personnage a du mal à retenir : celui du salut hitlérien. Il se dresse comme le retour du refoulé, de la dimension mortifère, répétitive, de l'industrialisation et de l'automatisation.

## Bibliographie

Aleksic Branko, « Freud et les surréalistes, ses « fous intégraux » », *Topique* n° 115, p. 93-112.

Bergson, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, [1900], Paris, Payot, 2012.

Bostrom Nick et Pearce David, 1998 <https://iatranshumanisme.com/transhumanisme/la-declaration-transhumaniste/>

Breton André, *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1999.

CHAPUIS Alfred et GÉLIS Edouard. *Le Monde des automates, étude historique et technique.* Préface de M. Edmond Haraucourt Paris, les auteurs, 1928.

Descartes, René, *Le discours de la méthode* [1637], coll. « Philosophiques » Mozambook, 2001. [Discours-de-la-méthode-Descartes-Gratuit.pdf](#).

Diderot et D'Alembert *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 1, Paris, 1751 – 1772.

Foster Hal, *Compulsive Beauty*, Massachusetts Institute of Technology, 1993.

Freud [1919]. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, p. 213-263.

Giedion Siegfried, *La mécanisation au pouvoir, contribution à l'histoire anonyme*. Trad. de l'américain par Paule Guivarch, Paris, Centre Georges Pompidou/ Centre de création industrielle, 1980.

Hausmann Raoul, « *Je ne suis pas un photographe* » 1967, in *Raoul Hausmann ; textes et documents choisis et présentés par Michel Giroud*, Paris, Le Chêne, 1975.

Lomas David, "Becoming Machine: Surrealist Automatism and Some Contemporary Instances", *Tate Papers*, no.18, Autumn 2012, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/becoming-machine-surrealist-automatism-and-some-contemporary-instances>, accessed 20 May 2018.

Marey Etienne-Jules, *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Paris, 1875.

Péret Benjamin, « Au Paradis des Fantômes », *Minotaure*, no.3–4, 12 décembre 1933, pp.29–35.

*La Révolution surréaliste*, 1<sup>er</sup> décembre 1924. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/1924>

1960. *Les nouveaux réalistes*, catalogue exposition 15 mai- 7 septembre 1986, Paris, MAM/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986.