



Faire, faire faire

Leszek Brogowski

► To cite this version:

Leszek Brogowski. Faire, faire faire : Exposer le savoir, incarner le pouvoir. Figures de l'art - Revue d'études esthétiques, 2016, L'art et la Machine / sous la direction de Danièle Méaux, 32, pp.33-46. hal-01688024

HAL Id: hal-01688024

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01688024>

Submitted on 8 May 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.

Leszek Brogowski

Faire, faire faire. Exposer le savoir, incarner le pouvoir

*Dans quel cas le nommerais-je donc un pur savoir, et non un voir ?
– Dans le cas, par exemple, où quelqu'un traiterait une image
comme un dessin technique [Werkzeichnung].
Ce qu'elle donne à voir, il le lirait sur elle.
(Fines nuances du comportement)¹.
Ludwig Wittgenstein*

Comment se fait-il que la machine, modèle d'intelligibilité et, à ce titre, objet de fascination, bascule à partir du début du XX^e siècle vers l'esthétique de l'absurde et le symbole de l'inhumain, alors même qu'elle ne cesse de se perfectionner. Certes, les ambiguïtés politiques de la machine sont le résultat des usages qu'on en fait, tantôt en aidant l'homme à surmonter ses limites et tantôt en semant la destruction et en accentuant l'exploitation. L'hypothèse posée ici est que l'esthétique de la machine, s'il peut y en avoir une, doit chercher son fondement dans la double nature ontologique du mécanisme : ses ambiguïtés esthétiques ne font peut-être pas simplement écho aux ambiguïtés politiques, mais toutes les deux découlent d'une source commune, qu'il serait intéressant d'analyser dans ce double éclairage, indissociablement esthétique et politique.

Exposer le savoir

En effet, on n'a pas besoin d'une perspective politique pour découvrir l'ambiguïté que peut entraîner l'admiration des mécanismes, apparaissant aux hommes comme des merveilles. Nous y sommes sans doute trop habitués pour nous rappeler le miracle qu'ils produisent : la machine, ça marche tout seul ! Ce qui est propre à la mécanisation, dont les prémisses apparaissent massivement au XVI^e siècle, c'est précisément le projet consistant à faire passer la machine de la sphère des merveilles à la sphère de l'universalité scientifique. Les miracles sont synonymes de l'occultation du savoir et de la confiscation du savoir-faire, qui confèrent tous deux un important pouvoir. L'universalité, elle, associée à la science moderne naissante, signifie la publicité du savoir, en l'occurrence mécanique ; ce savoir, la machine l'expose à la vue, ce qui constitue sa valeur esthétique propre. Les historiens n'y ont pas prêté assez d'attention : *cette esthétique, transparente et innocente, de la machine, semble être un facteur déterminant pour arracher le savoir aux associations occultes de toute sorte – les guildes, les églises, les alchimistes, voire les universités où l'on enseignait encore en latin –, et à ce titre, elle constitue une des conditions majeures de possibilité de l'idée du progrès, entre les XV^e et XVII^e siècles*. La machine est une manière d'inscrire l'idée dans la matière, c'est-à-dire de soumettre de *manière tangible, visible et lisible*, les principes de la science (mécanique) à l'expérience sensible. L'imprimerie, qui se constitue rapidement en la première industrie au sens moderne du terme, prolonge la portée de *la valeur esthétique spécifique de la machine : son intelligibilité à partir d'une simple exploration par le regard*. Pas besoin de lire le latin – tel fut le cas de nombreux artisans-mécaniciens au XVI^e siècle – pour comprendre comment marche tel mécanisme, pour peu qu'il soit correctement dessiné. Cette convergence des valeurs scientifiques de la mécanique et des valeurs esthétiques des

¹ *Études préparatoires à la 2^d partie des Recherches philosophiques (1948-1949)*, trad. G. Granel, Mauvezin, T.E.R., 1985, § 657, p. 220 (traduction modifiée).

premières machines de l'ère moderne contribue largement à rendre publics et accessibles à tous – à ceux qui simplement savent regarder, c'est-à-dire lire les dessins – les savoirs qui en fondent le fonctionnement, et par conséquent à faire basculer la machine de la sphère occulte du merveilleux vers le processus de la mécanisation : une transformation profonde de la société commence alors, animée, précisément, par l'idée de la publicité des savoirs et de leur intelligibilité pour tous. Au milieu du XVIII^e siècle, le mot « progrès », inventé par Turgot² ou par Condorcet³, viendra désigner cette tendance historique.

Sur le plan esthétique, la machine apparaît donc d'abord comme l'incarnation de l'idée dans la matière, ce qui la rapproche de la définition de l'œuvre d'art, même si elle y ajoute le mouvement. Le terme « mécanique » dérive d'ailleurs du grec *mêkhané*, ce qui signifie « apte à combiner » : comme l'œuvre d'art, le mécanisme est une composition d'éléments. C'est seulement à la fin du XVIII^e siècle, lorsque l'idée de l'« organisme vivant » fait son apparition, qu'on commence à parler de l'œuvre comme une unité organique ; l'esthétique hégélienne par exemple, au début du XIX^e siècle, est de type organiciste. Et pourtant, au XX^e siècle, une « mécanique » de la composition s'applique toujours à bon nombre d'œuvres, celles de Moholy-Nagy, de Francis Picabia ou d'Alexander Calder, pour ne prendre que ces exemples⁴. Ne peut-on donc considérer dans un premier temps que la machine est une forme de sculpture, comme en faisaient les artistes de la Renaissance pour les fêtes somptueuses des princes et des cardinaux, aussi bien que ceux des avant-gardes du XX^e siècle ? En effet, si l'on considère cette hypothèse sans présupposés idéologiques ou contraintes théoriques, la machine apparaît comme l'effet d'un *faire* intelligent, comparable à celui de l'artiste, du moins à celui de l'artiste de ces temps reculés.

C'est ce que semble envisager Gottfried Wilhelm Leibniz. Dans une lettre datant sans doute du début de 1698, il écrit à Thomas Burnett de Remney : « Je suis fâché de la perte des peintures de Holbein brûlées à Whitehall ; je suis pourtant en cela de l'humeur du Tzar de Moscovie, qu'on me dit avoir plus admiré certaines jolies machines que tous les tableaux qu'on lui a montrés dans le palais du Roy⁵ ». Leibniz songe-t-il aux machines exposées comme telles ou aux automates anthropomorphes, alors à la mode et souvent présentés, précisément, comme des merveilles dans les palais royaux et dans les salons ? En effet, les marionnettes dissimulaient de magnifiques mécanismes d'horlogerie qui, eux, étaient – en tant que tels – des sculptures fascinantes, et ce dans la mesure où le mécanisme est un modèle d'intelligibilité : voir c'est savoir. Et Voltaire, lorsqu'il chante la gloire du plus célèbre des auteurs de marionnettes, Jacques de Vaucanson, rival de Prométhée selon le philosophe, est-il fasciné par les merveilles ou a-t-il sous les yeux les planches de l'*Encyclopédie* et les explications de Vaucanson reproduites par d'Alembert ?

Or, regarder une machine fonctionner, pour peu que le regard ait accès à ses rouages – ou regarder le dessin qui en explicite le fonctionnement – doit pouvoir suffire pour en comprendre les principes de construction. La machine *expose* donc *le savoir* qui l'a fait concevoir et construire, et c'est cela qui est proprement fascinant, et qui fascine, sans doute, aussi bien Leibniz que Voltaire. Le XVII^e a été le siècle de l'empirisme : la vérité n'est pas l'objet d'une contemplation désintéressée, mais une mise à l'épreuve expérimentale des savoirs. La mécanique est de ce point de vue un domaine exemplaire où la compréhension

² Jacques Turgot, « Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain » [1750], dans *Écrits économiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1970, p. 39-60.

³ Antoine Nicolas Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* [1793-1794].

⁴ Voir par exemple le n° 22 d'*Artstudio*, automne 1991 ; dossier : « La sculpture en mouvement ».

⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Die philosophischen Schriften* 3, Hildesheim, Zürich, New York, Olms Verlag, 1996, p. 222-223.

apparaît comme opération inverse à la fabrication. On pourrait dire, en travestissant le sens de la célèbre formule de Giambattista Vico de 1728 (*La Scienza Nuova*) : l'homme ne comprends spontanément que ce qu'il a fait lui-même.

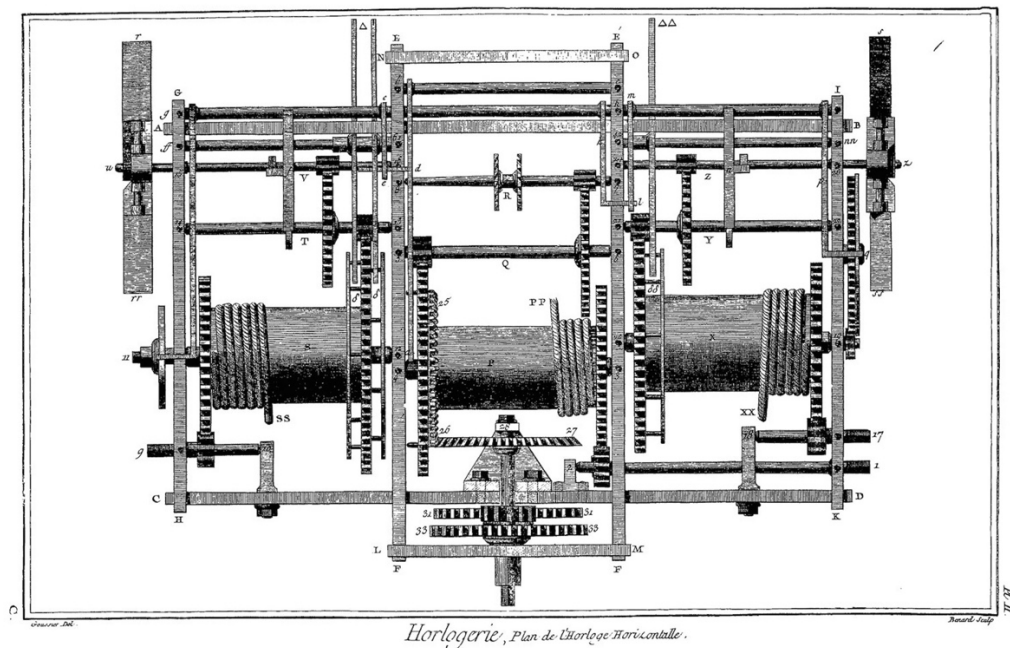


Georgius Agricola, *De Re Metallica*, Bâle, 1556.

En tant que telle, la machine joue donc au XVI^e siècle un rôle important – visible, pourrait-on dire, mais inaperçu – dans le combat mené contre diverses formes de connaissance secrète, comme l'a brillamment montré Paolo Rossi dans *I filosofi e le macchine 1400-1700*⁶. La machine était alors un allié objectif de la lutte contre la vieille conception de la connaissance occulte des prêtres et des alchimistes, et, du point de vue esthétique, elle peut être considérée comme véhicule de la valeur d'exposition au sens proche de celui que Walter Benjamin a donné à ce terme, c'est-à-dire au sens de la disponibilité publique pour le regard et pour l'examen critique. Symptomatique est ce propos, signé, non sans fierté, par Georgius Agricola (1494-1555), dans l'introduction à son ouvrage sur la minéralogie et la métallurgie, dont il fut le pionnier : « j'ai également, à mes frais, rémunéré les peintres pour que, des machines et instruments, ils fassent la représentation naturelle, afin que les choses inconnues que l'on donne à comprendre par des mots ne causent aucune difficulté aux gens d'aujourd'hui ou des temps à l'avenir⁷ ». Le dessin d'un mécanisme – plan, coupe, axonométrie, détail, etc. – en assure l'intelligibilité. Son *évidence* est phénoménologique, au sens où rien n'est dissimulé, c'est-à-dire rien n'échappe à sa visibilité pleine et entière : *video*, je vois.

⁶ Paolo Rossi, *Les Philosophes et les Machines. 1400-1700*, [1971], Paris, PUF, coll. « Science, histoire et société », 1996.

⁷ *Opera di Giorgio Agricola De l'arte de Metalli*, Basilea, Hieronimo Frobenio et Nicolao Episcopio, 1563, t. I, p. 6, cité par Rossi, *ibid.*, p. 51, traduction modifiée.



Denis Diderot, *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*. Sciences, Paris, Briasson, 1762.

Cette intelligibilité esthétique de la machine culmine dans de nombreuses planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert où la mécanique a pris une place prépondérante. Quand elle irrigue la théorie esthétique, elle met en évidence une analogie profonde, et bien plus étendue qu'il ne paraît de prime abord, entre mécanisme et œuvre d'art. Jacques Chouillet en résume ainsi les principes :

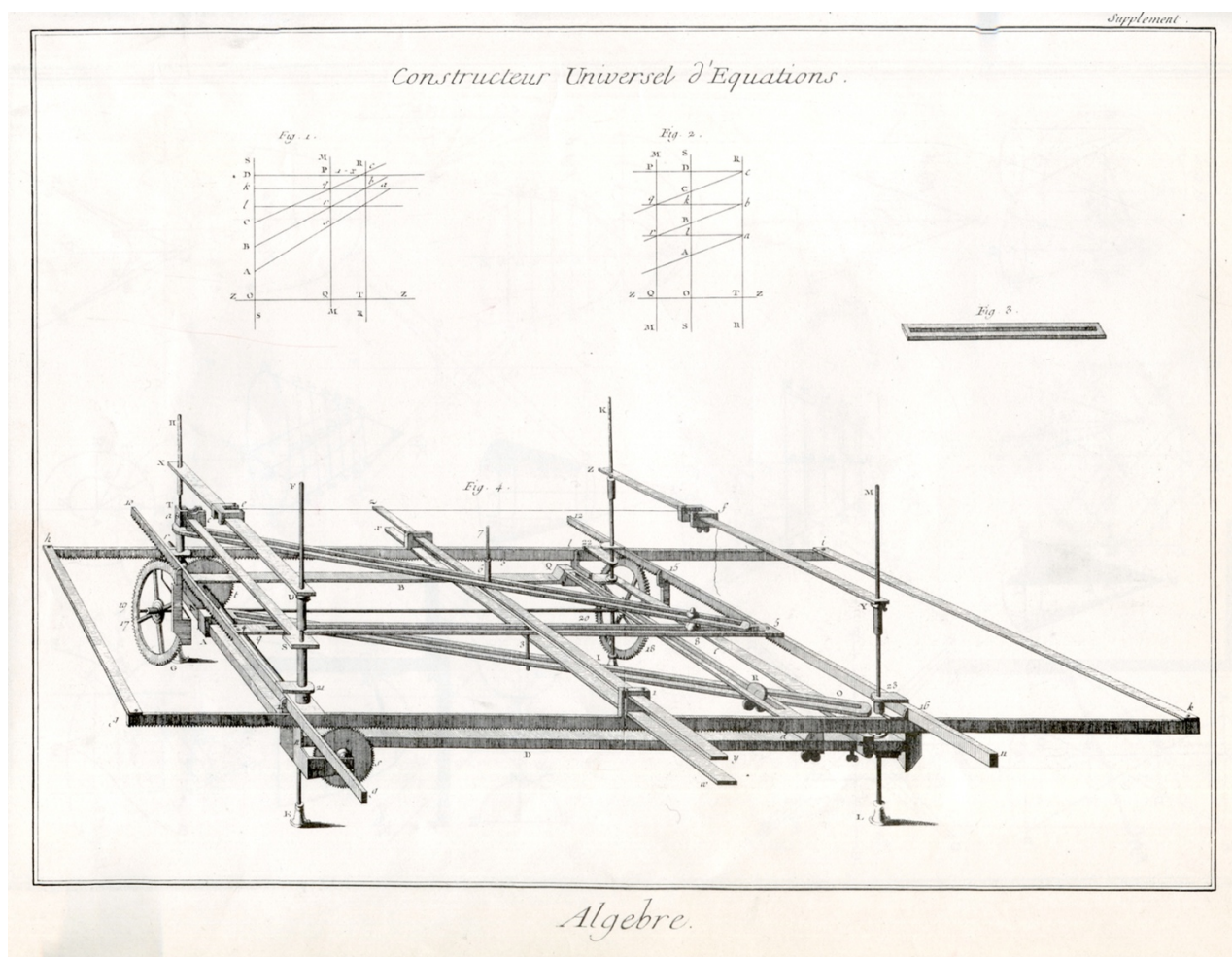
- a) La machine est une imitation de la nature, et peut être considérée, pour cette raison, comme une œuvre d'art répondant au caractère essentiel de la beauté.
- b) Le mécanisme des objets fabriqués est comparable à l'organisation des êtres de la nature, et justifie l'admiration de l'encyclopédiste au même titre que l'organisation des êtres vivants justifie l'admiration du naturaliste.
- c) Le discours de l'encyclopédiste est une création poétique qui consiste à supposer des enchaînements et des liaisons même quand il n'y en a pas d'apparents⁸.

Dans les planches de l'*Encyclopédie*, les moyens plastiques traditionnels – dessin, mise en page, jeu de lumières et notamment *absence des ombres*, etc. – sont mis à profit pour expliciter le *savoir* : connaissances mécaniques, habileté technique ou savoir-faire artisanal.

Ce rapprochement de la machine et de l'œuvre entre le XVI^e et le XVIII^e siècle est intéressant pour qui creuse le fondement philosophique des valeurs esthétiques. Il met en évidence l'intelligibilité comme une valeur esthétique à part entière, que l'on reconnaît dans le mécanisme, ce qui permet de relire *retrospectivement* sa place dans l'histoire et dans la théorie de l'art. *Prospectivement*, ce rapprochement anticipe de quelques siècles la fascination que les artistes au XX^e ont éprouvée à l'égard de la machine, en contribuant à une *autre* esthétique de la machine qui, elle, est loin de placer l'intelligibilité au centre de

⁸ Jacques Chouillet, *L'Esthétique des Lumières*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1974, p. 76.

ses valeurs. Quelque chose échappait en effet à cette première fascination esthétique par la machine qu'il faut tâcher de mettre ici au jour.



Denis Diderot, *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*. Sciences, Paris, Briasson, 1762.

Incarner le pouvoir

La machine expose le savoir, mais elle incarne aussi le *pouvoir*. Elle résulte, certes, d'un *faire*, mais son propre est de *faire faire* : de déléguer la force, de remplacer une compétence, de faire plus ou mieux. Bref, elle est un instrument du *pouvoir*. Autant Aristote a pu interpréter la main comme instrument des instruments, autant la machine apparaît comme un faire au second degré, conçue pour *faire* quelque chose à la place de l'homme, qui l'a *faite* : l'aider, l'amplifier, voire le remplacer. La machine multiplie la force de l'individu, le double, voire s'y substitue, et au final, elle a de moins en moins besoin de lui pour fonctionner. Sur le plan politique, s'engage donc au XIX^e siècle, ce que Karl Marx appelle la « lutte entre travailleur et machine⁹ ». Siegfried Giedion situe ces désamours après la mort de Marx, à savoir à la suite de l'apogée que constituent les grandes expositions universelles qui, selon lui,

revêtent une véritable signification historique, depuis celle de Londres, en 1851, jusqu'à celle de Paris, en 1889. Ces hymnes au progrès, à la mécanisation et à

⁹ Karl Marx, *Le Capital. Livre premier. Le développement de la production capitaliste*, Paris, Éditions sociales, 1976, IV^e section : « La production de la plus-value relative », chap. XV : « Machinisme et grande industrie », « V. Lutte entre travailleur et machine », p. 302-310.

l'industrie, se turent aussitôt que faiblit la confiance dans la machine-miracle. / La foi dans le progrès fit place à la foi dans la production [...] comme fin en soi¹⁰.



Bertall (Charles Albert d'Arno), « Allaitement à la vapeur », vers 1850.

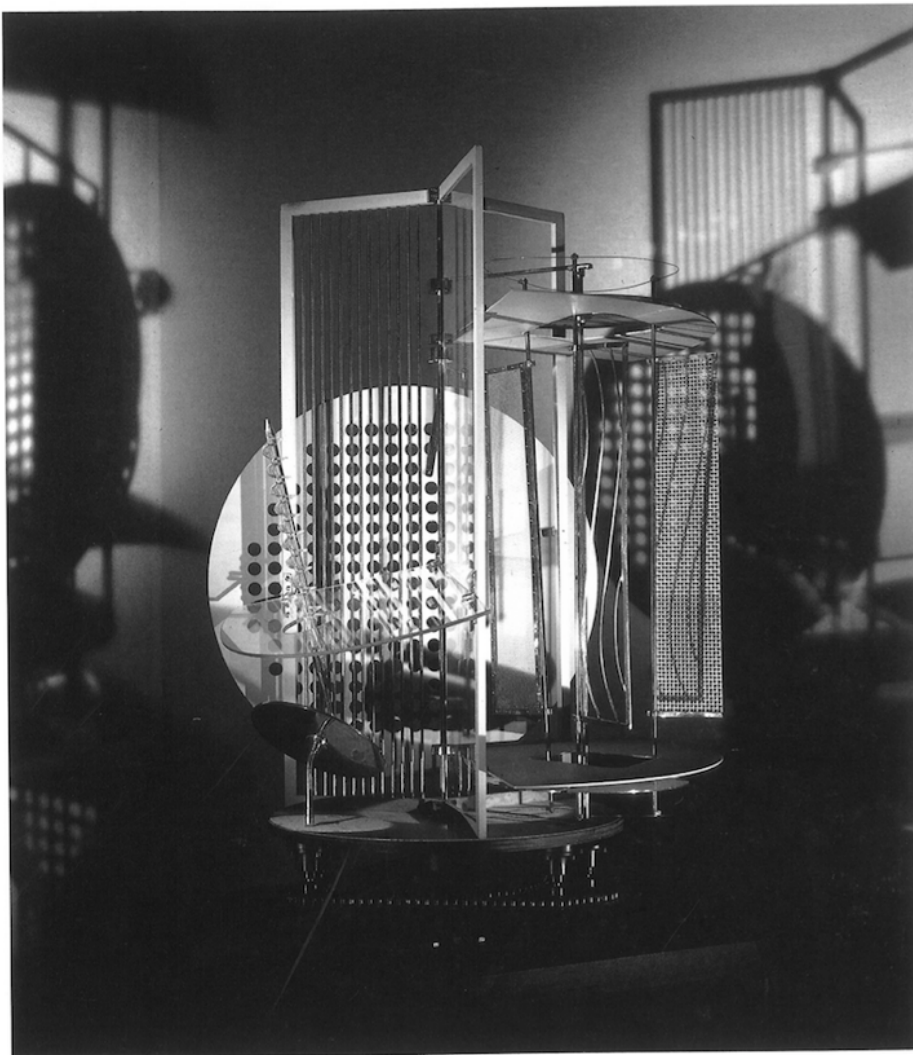
La machine commence alors à être dissociée du progrès émancipateur pour être associée à la déshumanisation. On en voit les échos d'abord à travers la caricature, alors que les peintres pompiers, pas moins caricaturaux, représentent les machines électriques à travers des allégories qui mettent en scène les nymphes grecques, ce qui est à la fois ridicule et « déshumanisant ». *La Fée Électricité* de Raoul Dufy, symbole du musée d'Art moderne de la ville de Paris, est d'ailleurs une commande publicitaire de la Compagnie parisienne d'électricité pour son Pavillon à l'Exposition universelle de 1937 : elle est plus proche des allégories des pompiers que des planches de l'*Encyclopédie* ! Et cette ambiguïté s'installe durablement dans les symbolisations de la machine dans l'art : objet de fascination, la machine est perçue également, d'un autre point de vue, comme une construction absurde par rapport aux valeurs de l'existence humaine. Il apparaît progressivement que l'intelligibilité, l'élégance, la rationalité, et autres valeurs encore, qui coïncident avec celles du classicisme¹¹ et d'une vision rationaliste du monde¹², n'épuisent pas le sens de la machine dans la mesure où elle appelle également un volet des catégories dynamiques : force, action, tension, pouvoir, mobilité, etc., valeurs que la première esthétique de la machine ne prenait pas en compte. La machine trouble donc la théorie esthétique dans la mesure où elle inspire

¹⁰ Siegfried Giedion, *Mécanisation au pouvoir. Tome I. Les origines*, trad. Paule Guivarch, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1983, p. 46.

¹¹ Songeons par exemple à la *Weltanschauung* que Heinrich Wölfflin décrit à l'aide des catégories du « linéaire ».

¹² Au sujet de la convergence des valeurs esthétiques et de valeurs scientifiques, on peut consulter les travaux et réflexions pionniers de Ch. Peirce, d'E. Panofsky (sur Galilée), d'A. Koyré (sur Galilée, Copernic, etc.).

à la fois l'admiration et l'abomination : relève-t-elle alors du régime du sublime ? Il est aujourd'hui difficile de mesurer l'audace des impressionnistes qui permettent aux trains d'entrer dans la peinture, mais les raisons de la détestation de la machine croissent progressivement entre le milieu du XIX^e et du XX^e siècles. Certes, en 1620, Francis Bacon était déjà conscient du fait que la machine, à travers ses plus grandes réussites (« l'imprimerie, la poudre à canon et la boussole¹³ »), permet aussi de dominer la nature, de gagner les guerres et d'asservir son prochain¹⁴. Mais la véritable crise esthétique de la machine peut être datée de l'entre-deux-guerres, vers 1920-1930, car alors l'écart est trop grand et trop visible entre l'innocente beauté de la machine et son enveloppe idéologique, entre sa perfection et ses usages, entre les savoirs qu'elle expose et les désastres qu'elle provoque.



László Moholy-Nagy, *Light Space Modulator*, 1931 © Courtesy of Hattula Moholy-Nagy.

En 1931, László Moholy-Nagy invente et construit son *Light Space Modulator*, une sorte de « sculpture » mobile, considérée à juste titre comme révolutionnaire : le champ de la

¹³ Francis Bacon, *Novum Organum*, trad. M. Malherbe et J.-M. Pousseur, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1986, Livre I, aphorisme 129, p. 182.

¹⁴ « Veruntamen ex eodem fonte emanant instrumenta libidinis, atque etiam instrumenta mortis » (Et pourtant de la même source émanent les instruments du vice, et aussi de la mort), attribué à Francis Bacon, *De sapientia veterum* (de la sagesse des anciens) [1609], chap. « Dedalus, sive mechanicus » (Dédale, ou un mécanicien), dans *The Works of Francis Bacon*, vol. VI, Longman & Co, etc., London, 1861, p. 660.

sculpture s'élargit alors non seulement par la nature de l'objet exposé, un mécanisme, mais aussi par le fait que cette sculpture-machine ausculte l'*espace* avec ses rayons lumineux, en créant un tout indissociable, composé de la sculpture et de son environnement. D'un côté donc, c'est une audacieuse amplification des possibilités qui s'ouvrent désormais devant l'art, peut-être une anticipation de l'idée de la sculpture dans un champ élargi¹⁵ ; d'un autre côté, *Light Space Modulator* apparaît comme un événement isolé, auquel il est difficile de rattacher une suite ; peut-être, plus tard, les travaux des groupes comme E.A.T. (Experiment in Art and Technology), Pulsa, etc. Mais la quasi absence de continuateurs est troublante, absence d'artistes prêts à explorer ce champ et à s'engouffrer dans cette ouverture pour transformer ce « moment » historique en une époque artistique des belles machines-sculptures. C'est comme si l'ouverture de cette brèche provoquait un malaise sémiotique, en poussant l'art vers une de ses limites : ces « formes pures », créées en symbiose avec les mécanismes et les nouvelles technologies, visant à exposer les « forces pures », plaquaient étrangement l'œuvre sur le « physique ». Cette « révolution » consistait donc peut-être davantage à préparer l'avenir du *design* et de l'industrie de l'*entertainment* que d'ouvrir de nouvelles perspectives à l'art, et c'était un des derniers soubresauts de l'esthétique classique de la belle et innocente machine.

Comment regarder en effet cette belle machine de Moholy-Nagy : comme une sculpture ? En réalité, elle a été étroitement articulée au projet de la photographie abstraite (photogrammes). Mais quel sens assigner à la machine posée à la place de la sculpture ? Pourquoi ne pas contempler les vraies machines, pas seulement des machines-sculptures ? Un malaise symbolique qui résulte de cet épisode de l'art s'est résolu à travers d'autres esthétiques de la machine, qui ont émergé comme autant de manières dont l'art est sorti de ce cercle de l'esthétique machiniste, particulièrement déroutante par sa prétendue pureté et neutralité, alors qu'une guerre vient de s'achever et l'autre se prépare déjà, les deux animées par l'industrie, qui s'en trouvait animée à son tour. En 1933, Moholy-Nagy quitte l'Allemagne pour s'exiler en Pays Bas, à Londres, puis aux États-Unis.

Quel sens, invisible de prime abord, découvre-t-on derrière sa sculpture, si on la considère à la lumière d'un siècle de l'histoire de la machine qui a précédé la création de *Light Space Modulator* ? Pour bien saisir les enjeux de l'art de Moholy, suggère Lloyd C. Engelbrecht, auteur d'une thèse de doctorat sur la période chicagôienne du Bauhaus, « il faut avoir conscience que son esprit est universel, et que son optimisme [est] à toute épreuve¹⁶ ». Et le chercheur d'en donner un exemple, concernant la réinsertion des blessés de la guerre, sujet auquel Moholy a été sensible pour avoir lui-même été blessé en 1917 : « Il faut reconnaître aux invalides le même potentiel d'énergies créatrices qu'à tout être humain, disait l'artiste dans un discours prononcé en 1943 à Detroit devant l'assemblée de l'American Psychiatric Association, et leur permettre d'épanouir leurs meilleures qualités afin qu'ils puissent non seulement retrouver leurs capacités antérieures mais encore s'efforcer d'aller plus loin, et d'atteindre un rendement et une productivité supérieure¹⁷ ». Peut-on affirmer que c'est le fétiche de la « production illimitée » qui hante cette irruption ambiguë de la machine dans l'art entre les deux guerres ? On retiendra dans un premier temps les dangers d'une idéologie où la production est à la fois moyen et fin. On fabrique sans interroger le sens ou la finalité, autant sur le plan esthétique (les artistes qui n'interrogent pas le concept de l'art) que politique (les dirigeants politiques qui n'interrogent pas la notion de progrès).

¹⁵ Rosalind Krauss, « Sculpture dans the Expanded Field », *October*, Vol. 8, Spring, 1979, p. 38.

¹⁶ Lloyd C. Engelbrecht, « László Moholy-Nagy », dans *László Moholy-Nagy 1895-1946*, Paris, CNAC Georges Pompidou, CCI, 1976, p. 144.

¹⁷ *Ibid.*, p. 156.

L'art a tenté de sortir de trois manières différentes de ce cercle de l'esthétique de la pure machine, qui dissimule le fétiche de la production et du divertissement, étant entendu que la position des avant-gardes du début du XX^e siècle à l'égard de la machine est restée fondamentalement ambiguë car, comme l'écrit Andrzej Turowski,

un des principaux mythes de l'avant-garde [...] fut celui de la mécanisation, et plus largement de la technique. Il a été étroitement lié au concept de la construction, et dans ses généralisations, il concernait les questions du travail, de la production, de l'industrie, de la technologie, de l'organisation, de la standardisation et de la rationalisation, pour devenir au final le fondement de la civilisation contemporaine et de la formation moderniste¹⁸.

On voit ces ambiguïtés partout, par exemple dans le futurisme, où la représentation du mouvement mécanique, celui de l'automobile en particulier, d'un côté, permet de faire éclater les structures traditionnelles de la peinture mais, d'un autre côté, conduit les artistes à la fascination pour la puissance destructrice que porte le mythe de la technique. De même, chez Fernand Léger, chantre du productivisme dans la peinture, qui, une fois assouvie la passion esthétique, signe le pacte avec la « fabrique de l'homme nouveau », où le totalitarisme frôle dangereusement les idées proches de l'eugénisme : « c'était cette même *énergie*, et la façon dont elle propulsait l'homme vers une *extrême limite du faire*, qui fascinait Fernand Léger à Verdun¹⁹ », écrit Éric Michaud.

Chemins de sortie

Progressivement, d'autres esthétiques de la machine s'affirment donc à travers les productions artistiques. La *première*, c'est celle qui dénonce symboliquement les dangers de la mécanisation, danger allant de la déshumanisation à la destruction, sur fond d'absurdité. La manière la plus spectaculaire de briser le malaise lié aux belles et innocentes machines consiste donc à en inverser la signification : la machine fascine, certes, mais l'on sait déjà qu'elle conduit au désastre. De Jean Tinguely à Wim Delvoye s'étend donc une esthétique de la machine démente. *Hommage to New York* de Tinguely s'autodétruit en 1960, quelques années avant la célèbre exposition *The Machine as Seen at the End of Mechanical Age*, organisée par le MoMA à New York en 1968, exposition qui, avec lucidité, marque le passage définitif de la dramatique osmose de l'homme et de la machine (Jean Renoir, *Bête humaine*, 1939) à la « boîte noire » de l'ère digitale. Conçue en 2000, *Cloaca* de Wim Delvoye constitue un montage complexe de divers appareils formant une ligne de production qui exhibe son incongruité en fabriquant des excréments.

C'est encore à travers une ambiguïté que l'on rencontre les machines chez Georg Grosz. D'un côté, pour se dégager du traumatisme de la guerre, l'artiste représente les prothèses qui complètent les parties du corps humain arrachées par les engins explosifs, mais d'un autre côté, à la Foire internationale Dada à Berlin en 1920, ce même Georg Grosz, avec John Heartfield, dresse une pancarte portant le célèbre slogan : « Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins ». Manifestation autant politique qu'artistique, cette prise de position peut être comprise comme une attaque contre l'esthétique du passé, celle du vécu et du sentimentalisme, aussi bien romantique que naturaliste. Comme l'écrit Turowski, « au

¹⁸ Andrzej Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków, Universitas, 2001, p. 265.

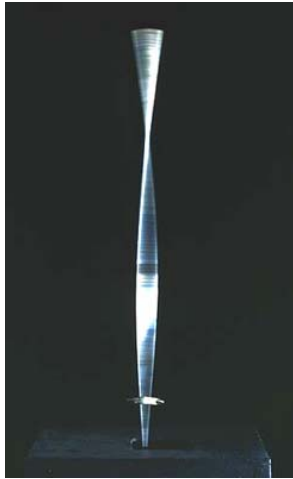
¹⁹ Éric Michaud, « L'art, la guerre, la concurrence. Les trois combats de Fernand Léger », dans *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Paris, Carré, coll. « Arts & esthétique », 1997, p. 18 ; je souligne.



« L'art est mort. Vive le nouvel art machiniste de Tatlin ». Georg Grosz et John Heartfield à la Foire de Dada en 1920.

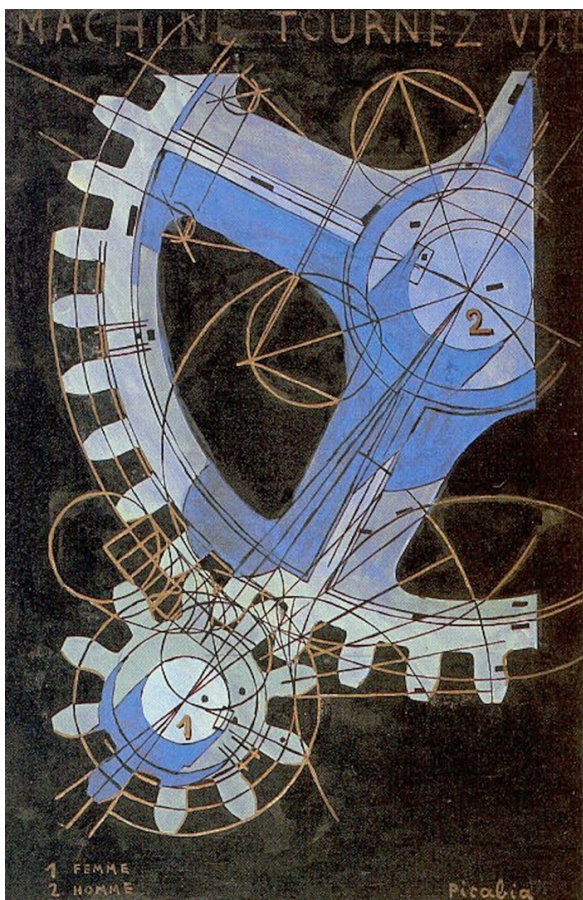
moyen des mythes de la production, du travail, de la construction et de la machine, l'avant-garde voulait surmonter la métaphysique de la connaissance²⁰ ». Mais ce soutien à Vladimir Tatlin signifie indirectement l'enthousiasme des dadaïstes berlinois pour la révolution bolchevick et pour son idée de soumettre la machine à un projet politique émancipateur, symbolisé par le monument à la Troisième-Internationale (Komintern, celle qui soutient la révolution), projet réalisé par Tatlin en 1919-1920. C'est ainsi que de dessine une *deuxième voie* pour sortir d'une crise profonde qui s'annonce dans le creux de l'inexorable beauté pythagoricienne du mécanisme, comme celle de la sculpture mobile de Naum Gabo, réalisée elle aussi vers 1919-1920. La mythique *Construction cinétique (onde immobile)*, est encore une sculpture d'un classicisme indépassable. Cependant, quel que soit l'échec de cette tentative de retourner le sens du productivisme par la maîtrise politique des moyens de la production, l'assimilation d'un projet social à la mécanisation a eu comme effet artistique

²⁰ Turowski, *Budowniczowie świata*, op. cit., p. 265.



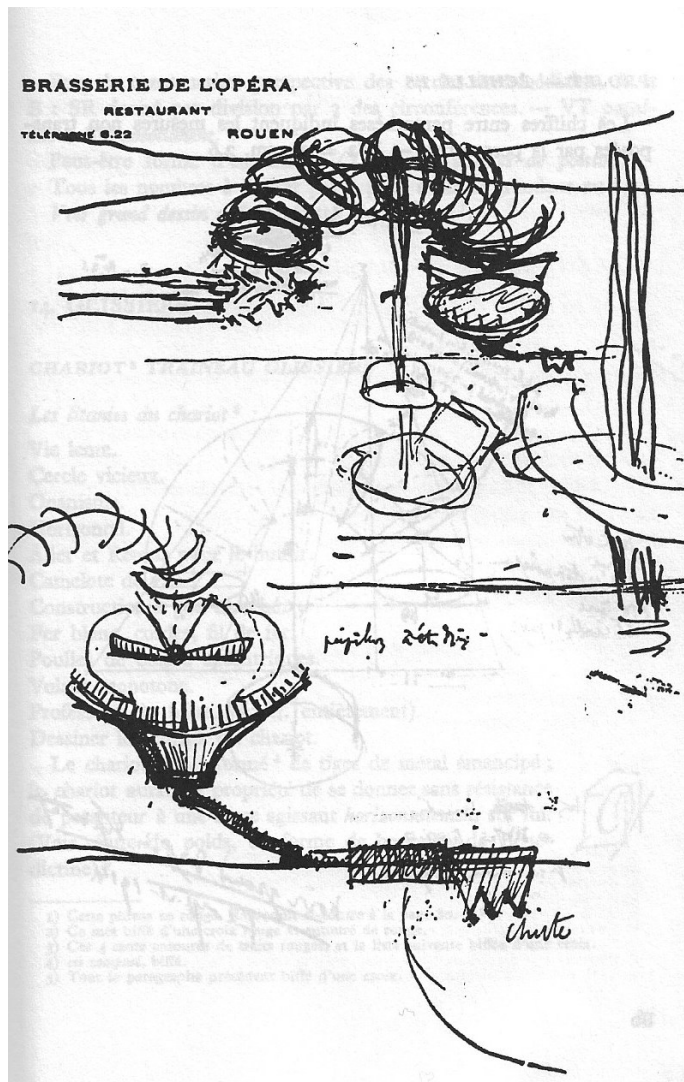
Naum Gabo, *Construction cinétique (onde immobile)*, (1919-20, réplique 1985).

l'émergence d'une autre esthétique de la machine, portée par la première génération des *designers* soviétiques qui ont tenté de mettre le machinisme au service de la révolution. Dans les ateliers de Rodtchenko à l'école de Vkhoutemas, on dessine des chaises pliantes ou des meubles multifonctionnels qui doivent répondre à la pénurie matérielle, héritage de la vieille Russie. Gustav Klucis construit les « radioorateurs », stations radio pour les piétons. D'autres artistes organisent l'« agitprop » : les trains et les bateaux de propagande pour porter à travers le pays une vision potentiellement désaliénante de la machine. Il restera bien sûr à interroger la tradition du *design* pour savoir jusqu'à quel point celui-ci a su reprendre à son compte cet héritage du *design* social de la révolution ; c'est un programme pour une autre étude.



Francis Picabia, *Machine, Tournez Vite*, 1916.

Le *troisième chemin* de sortie peut être ici présenté en guise de conclusion : des machines amoureuses. Puisque d'habitude, elles font parler de machines célibataires de Marcel Duchamp, on peut valoriser ici l'extraordinaire contribution picturale de Francis Picabia à l'émergence de cette esthétique. Ce n'est sans doute pas par hasard que ses peintures revendiquent visuellement l'idée, énoncée un peu plus tard, de faire l'amour, pas la guerre ; la valeur de la machine est dans les usages qu'on en fait. Certes, par un côté, l'amour est comparable à la machine (machine à coudre ou moteur à explosion), mais par un autre côté, dans l'amour se joue le désir, l'attraction, la phantasme, bref : diverses figures de la force, de l'énergie et du pouvoir. Tout comme le *pouvoir* de la machine, l'amour est un savoir occulte, non universalisable ; une science du singulier. Il faut donc porter une attention autant à ces cas particuliers où se joue le pouvoir de la machine, qu'à sa rationalité universelle, innocente et exhibée, même si l'idée d'une science du singulier fait figure d'oxymore.

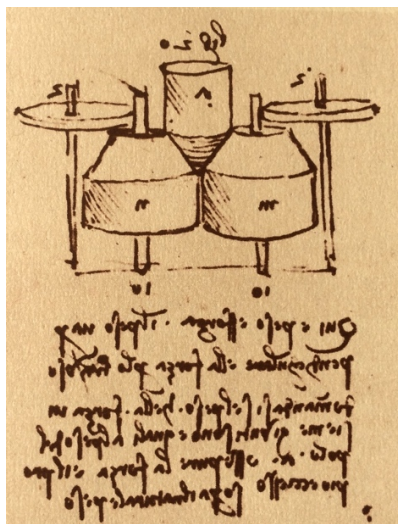


Marcel Duchamp, un des dessins de *La boîte verte*. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1995, p. 79. « Les tamis de l'appareil célibataire sont une image renversée de la porosité », *ibid.* p. 78.

Tandis que dans *Light Space Modulator*, Moholy-Nagy proposait de saisir le même par le même – le mouvement par le mouvement, comme dans la pornographie – en oubliant ce qu'occultait cette mécanique lumineuse, Picabia, lui, pointait ce que le visible peut dissimuler, précisément : le pouvoir secret et insoupçonné du mécanique, en l'occurrence les élans et les frictions amoureux. Sur le plan philosophique, la question est difficile à

formuler – « même » – tant l'idée de la science du singulier semble contradictoire. En effet, la tradition de la philosophie nous a légué le couple des concepts – la pensée et le sensible – qui fonde la première esthétique de la machine, celle où la machine expose les savoirs. Mais quels instruments intellectuels peut-on trouver pour penser les expériences dynamiques, où la force et le pouvoir sont en jeu ? Depuis Kant et Hegel, l'on sait que la pensée elle-même est un pouvoir ; mais cela ne suffit pas pour penser le pouvoir, y compris celui de la machine. C'est dans le giron de la critique de la raison historique, projet construit par Wilhelm Dilthey, que se prépare un nouveau couple de concepts fondamentaux, susceptible de prendre la place de celui, consacré, de la pensée et du sensible. Toute réalité peut, en effet, être saisie soit comme *force*, soit comme *signification* (action / motif, désir / symbole, genèse / structure, pouvoir / valeur, etc.) : *Kraft und Bedeutung*²¹, selon la formule d'Otto Friedrich Bollnow, et ce pour peu qu'on dépasse le seul plan de la nature pour se placer sur le plan de la culture et de la société. Paul Ricœur n'a jamais vraiment reconnu s'être inspiré de Dilthey²², mais sa lecture du double langage de la psychanalyse reprend les concepts diltheyens : d'un côté la force sauvage du désir, de l'autre la structure interprétative des symboles. Les catégories clés de la psychanalyse – investissement, refoulement, désir, pulsion, etc. – sont de nature dynamique, et l'on ne peut les appréhender qu'à travers des moyens détournées : le refoulement par le symptôme, le désir par le symbole, la convoitise par le *Witz*, etc., jamais le même par le même²³.

C'est donc la psychanalyse qui pourrait être cette science du singulier, ce savoir occulte de l'amour porté à la conscience, mais cette fois pour analyser le faire faire, où réside le pouvoir occulte de la machine, qui déborde le rationalisme de celle-ci et la fait basculer vers ses excès : une psychanalyse de l'objet machine et des énergies qu'elle déclenche. Non pas tant toutefois de l'énergie que les machines déclenchent sur les champs de bataille, comme à Verdun, mais qu'elles suscitent intérieurement, dans la vie et la tête des individus. Cette esthétique conclusive de la machine, celle des machines amoureuses, semble donc indiquer la seule voie d'accès au cœur ontologique où le beau projet d'aider le faire de l'homme par le faire faire de la machine produit finalement une fascination morbide par les pouvoirs destructeurs.



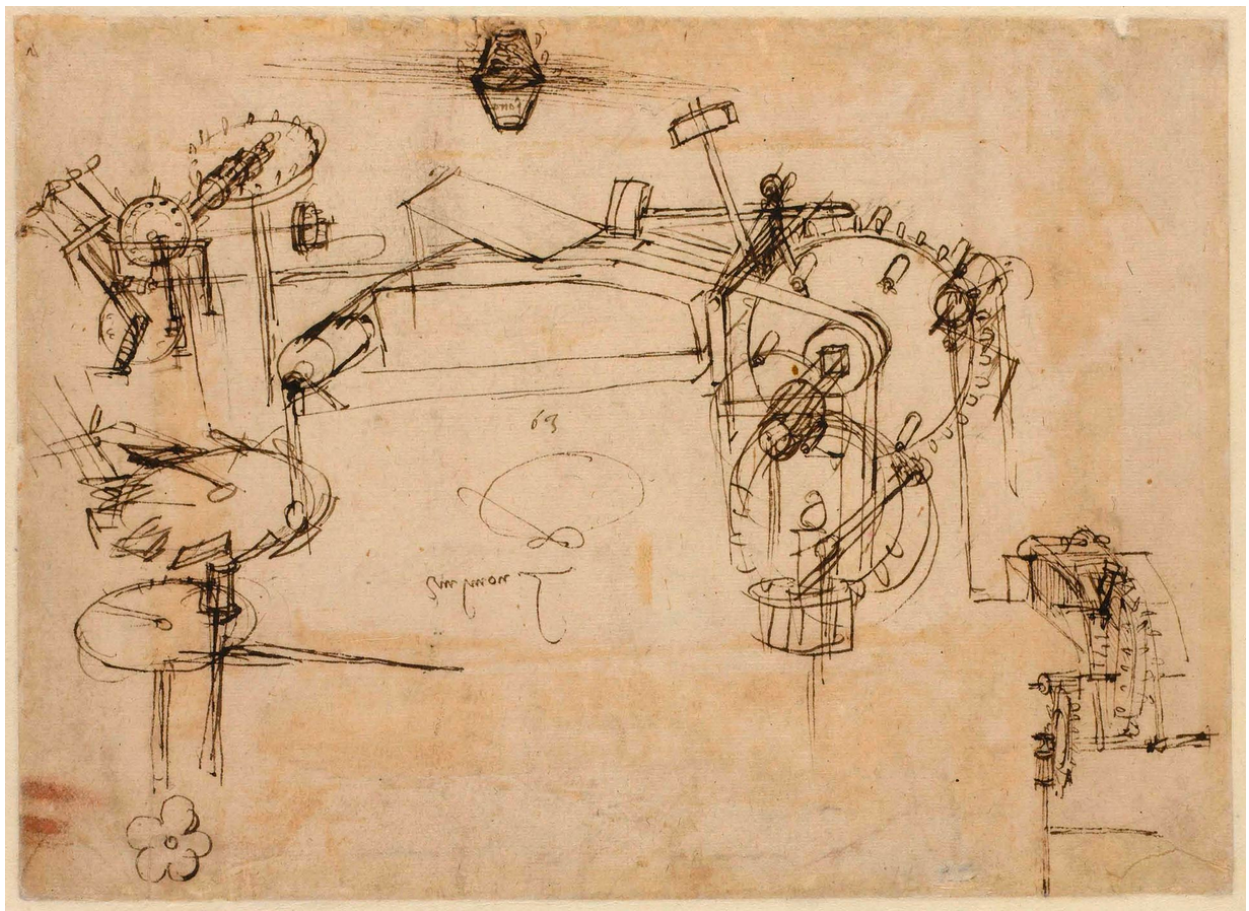
Léonard de Vinci, roue motrice, *Codex Atlanticus*.

²¹ Otto Friedrich Bollnow, *Die Lebensphilosophie*, Berlin, Göttingen, Heidelberg, Springer Verlag, 1958, p. II.

²² Michael Ermath, *Wilhelm Dilthey: The Critique of Historical Reason* (University of Chicago Press, 1978).

²³ Paul Ricœur, « Une interprétation de Freud », dans *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2013, p. 225-245.

C'est là, dans l'invisible pouvoir qui se dissimule derrière les savoirs exposés du mécanisme, qu'il faut aller chercher les motifs obscurs qui font trahir l'esthétique des savoirs rendus visibles. L'esthétique de la machine qui prône la publicité des savoirs – la lisibilité universelle des savoirs rendus visibles – apparaît donc comme un projet inachevé. Elle constitue une longue parenthèse entre, d'un côté, la machine comme une merveille, ce qu'elle est encore dans une grande mesure pour Léonard de Vinci, et, de l'autre, les « boîtes noires » d'aujourd'hui, qui favorisent certes le savoir abstrait (autre forme de pouvoir), mais que l'on saurait faire faire sans savoir les faire. On voit clairement que la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, se fonde naïvement sur la prémisse selon laquelle l'esclave se trouvait en position de pouvoir, tandis que le pouvoir n'est pas du côté du faire, mais du faire faire. La valeur politique de cette esthétique héroïque mais finalement abandonnée de la machine, valeur qui doit mobiliser à présent toutes nos forces réflexives, consiste précisément à ne pas déconnecter le faire faire du faire ; ne pas déconnecter donc le pouvoir du savoir, la puissance de la compétence, l'action de la signification. Là aussi, c'est un programme pour une autre étude, qui doit peut-être coïncider finalement avec celle qui a été signalé ci-dessus.



Léonard de Vinci, roue motrice, *Codex Atlanticus* : <http://www.codex-atlanticus.it>.

Leszek Brogowski, Univ Rennes, EA 7472 : Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F35000