

L'année-Machine

Natasha Hébert

Number 80, Summer 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9386ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hébert, N. (2007). Review of [L'année-Machine]. *Espace Sculpture*, (80), 31–33.

L'année-MACHINE

Natasha HÉBERT

« Comme toute machine, le Répliquant est soit utile, soit dangereux. »

—Rick DECKARD, *Blade Runner* (1982)

Une rétrospective sur le Dada attendait l'arrivée de l'année 2006 au Centre Georges Pompidou de Paris. En octobre 2006, une rétrospective de Jana Sterbak s'amorçait au Carré d'art de Nîmes, tandis que le Centre Martin-Gropius-Bau de Berlin inaugurerait celle de Rebecca Horn. En février dernier, ce sont Janet Cardiff et George Bures Miller qui offraient au Macba de Barcelone un aperçu de leurs travaux individuels ou collectifs, avec la présentation de *The Killing Machine* (2007). Des machines Dada à la machine à tuer, en passant par la machine à aimer et la machine à dessiner, l'année fut « machine », décidément.

Depuis la révolution industrielle, l'être humain a développé un intérêt obsessionnel pour la machine. Elle fut la grande prêtresse du Futur Parfait, elle fut un chevalier de l'Apocalypse sur les champs de bataille, puis Reine de la production en série, du loisir et de la prospérité. Aujourd'hui robotique, ingénierie et technologie informatique, la machine est l'extension de notre corps, de notre cerveau, de notre volonté et de nos désirs.



Jana STERBAK, *Remote Control*, 1989. Hauteur : 150 cm ; diamètre : 195 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

→→

Jana STERBAK, *I Want You To Feel The Way I Do... (The Dress)*, 1984-85. Robe : 144,8 x 121,9 x 45,7 cm. Installation : dimensions variables. Collection : Musée des Beaux-Arts du Canada. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

L'omniprésence de la machine au cours des cent cinquante dernières années nous a permis de faire un bon majestueux en avant. Santé, économie, consommation, survie, défense, recherche, découverte, toutes les sphères de l'activité humaine ont été remaniées par la

machine. Elle se révèle plus efficace, plus résistante, plus rapide, plus raffinée, plus docile, plus constante, plus prévisible et plus adaptable que l'être humain. Elle est pratique. Elle n'est pas soumise à des émotions. Elle est à notre service.

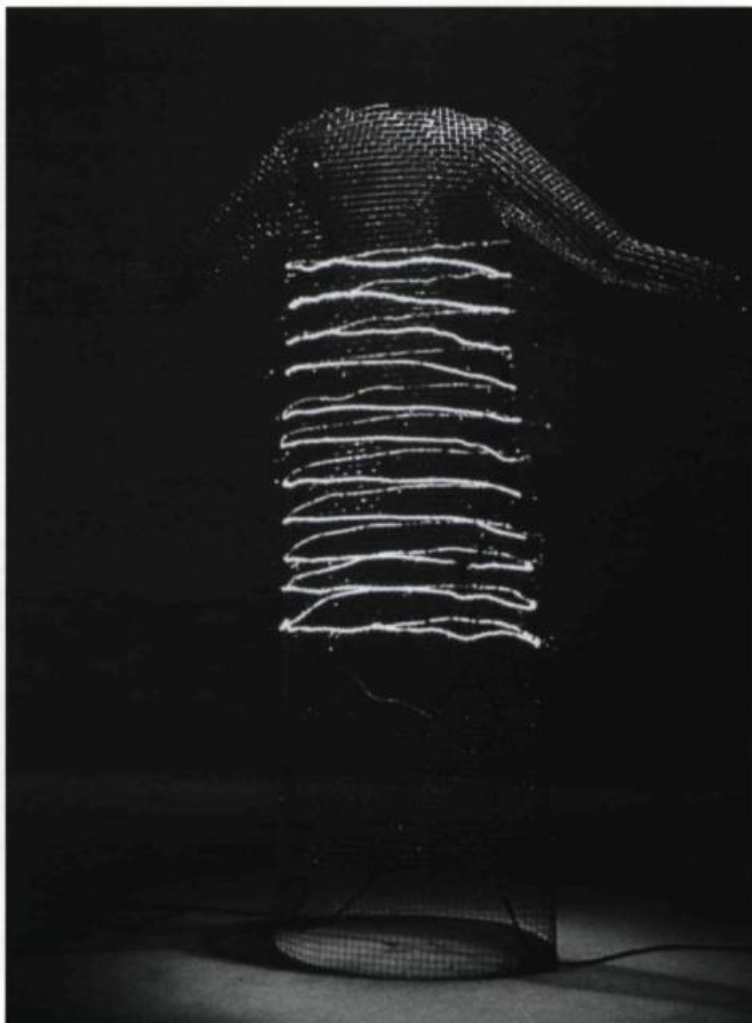
Pourtant, elle bouge selon des mouvements calqués sur les nôtres. La machine est animée par l'électricité, la même électricité qui nous anime tous. Ce courant électrique et ces mouvements communs nourrissent nos tendances animistes. Nous nous reconnaissons un peu dans les machines. Leurs capacités nous émerveillent. Un jour, elles nous dépasseront. Et cela nous effraie. Depuis le début de cette « machination », nous construisons parallèlement une imagerie plus pessimiste, obscure et angoissante. Que ce soit le précurseur *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), *Métropolis* de Fritz Lang (1927), *Les Temps Modernes* de Charlie Chaplin (1936) ou les films de science-fiction, dont le légendaire *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott¹, chaque histoire nous présente des machines qui se détraquent, se rebellent, deviennent cruelles, sanguinaires ou irrationnellement romantiques. Dans notre mythologie actuelle, les machines veulent s'émanciper, elles développent des émotions, une conscience de soi, décident et agissent hors de leurs comportements prédéterminés. Plus nos avancées technologiques se raffinent, plus nous exploitons la crainte qu'elles se retournent contre nous.

Alors, utile ou dangereuse, la machine ? Ni l'un ni l'autre pour les artistes Dada du début du XX^e siècle (1915-1925) qui ont vu, eux, dans la machine et ses engrenages, une source fertile et stimulante de créativité, de jeu et de critique. Cette fascination ne vint pas pour la science ou le progrès, mais pour sa dérisoire capacité à créer des

mouvements perpétuels, absurdes, aléatoires et ludiques. Les éléments montés sans calculs et ajustements par les artistes Dada ne recherchaient ni utilité ni productivité. Ces « collages » ridicules, hétéroclites, impossibles et irrévérencieux parodiaient plutôt l'optimisme progressiste de ce début de siècle pourtant déjà épuisé par une première guerre mondiale. Ils dénonçaient de plus la production d'armes de guerre, tout comme la logique instrumentale et l'hégémonie de la raison. L'introduction de la machine comme objet d'art et de critique permettait d'ajouter le mouvement et le bruit, donc de produire encore plus de chaos lyrique, ouvrant la porte à une anarchie proche de la folie, celle de l'asile électrique.

La machine, la robotique et l'ingénierie ont ouvert un chemin certain dans l'art depuis les premières installations Dada. Les œuvres de Jana Sterbak, Rebecca

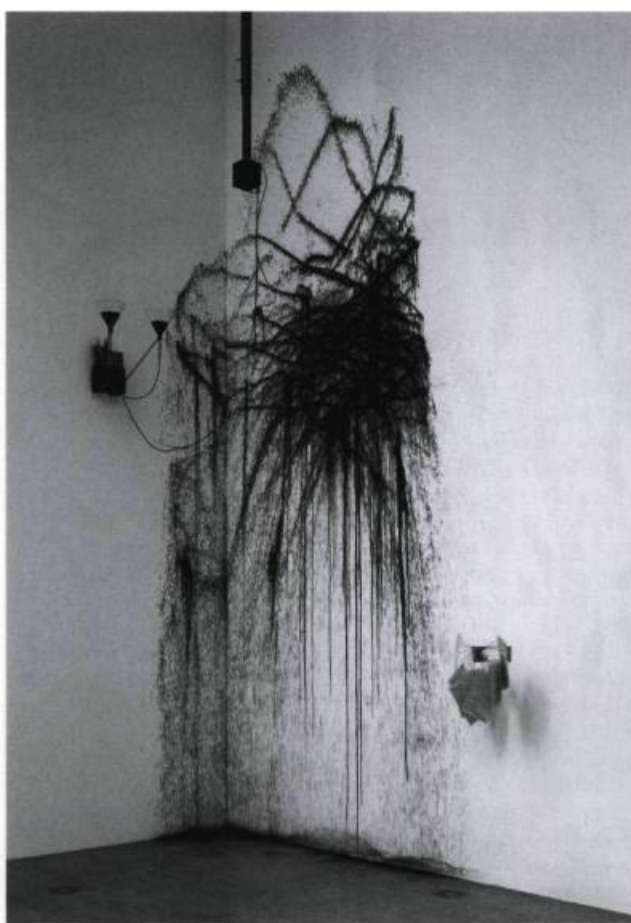
Horn, Janet Cardiff et George Bures Miller, qui utilisent ces procédés, ont gardé intacte cette touche dadaïste qui refuse de voir dans la machine un objet puissant, vénérable et évolué, utile et productif. La machine y est encore baroque, absurde, brouillonne et improductive. Elle est devenue créatrice de sens, vivante et émouvante. La machine y est fragile, palpitante, souffrante, mais aussi cruelle, violente et mortelle. Elle est infantile, méchante et sans remords. Elle est sensuelle, timide et mesurée. Ces machines impliquent le spectateur physiquement, au moyen de sa mémoire et de son imagination. Les machines sont pourtant réellement dangereuses : elles ne peuvent être touchées. C'est par ce paradoxe qu'elles nous atteignent finalement : notre mémoire d'une douleur qu'elles pourraient nous faire, notre mémoire d'une tension ou d'une caresse qu'elles ne nous feront jamais. À moins de s'y risquer...



Rebecca HORN,
Les Amants, 1991.
 Photo: Attilio Maranzano. © Rebecca Horn/VG Bild-Kunst, Bonn 2006.

JANA STERBAK

Des collages mécaniques burlesques du Dada, les machinations de Jana Sterbak en ont moins l'apparence que l'esprit. Fortement alimentée par le *mythe de Sisyphe* (celui qui, ayant bravé la mort, fut condamné par les Dieux à monter une pierre au sommet d'une montagne, pierre qui inévitablement roulait jusqu'au bas, provoquant ainsi une activité perpétuelle, infinie et absurde), l'œuvre de Sterbak retient l'absurdité, l'inutilité et l'impossible rencontre chères au mouvement Dada. Son œuvre « sous haute tension » s'annonce plus minimaliste et épurée dans la forme esthétique. Les formes sont des suggestions, des structures sans finition qui jouent sur l'ambiguïté de nos relations : l'attirance et le danger. Les installations ont les émotions à fleur de peau, vives et frémisantes. La pièce *I want you to feel the way I do* (1985) suggère une robe – elle-même esquisse maladroite d'un corps féminin – faite d'un filage de métal aux bras ouverts en position presque liturgique d'offrande et d'accueil, dont le torse est enroulé d'un fil chauffant rougissant, donne à la fois la vision brûlante de celle qui souffre de solitude et d'incommunicabilité et la perspective effrayante de la brûlure de celui ou celle qui recevra cet éventuel baiser de la mort. Le geste à vif reste suspendu à jamais, sans réponse. *Seduction Couch* (1986) provoque une tension similaire : une chaise longue, sorte de Récamier de métal – évocation de la classique odalisque – porte à son extrémité une sphère électrisée et lumineuse qui crée un courant électrique visible qui électrifie la chaise. Celui qui la touche le fait de son plein gré : il recevra certainement le coup de foudre électrique promis. Mais la tentation est forte, le magnétisme de la pièce est certain, et l'éloignement est la seule option. Le danger est réel, mais, encore une fois,

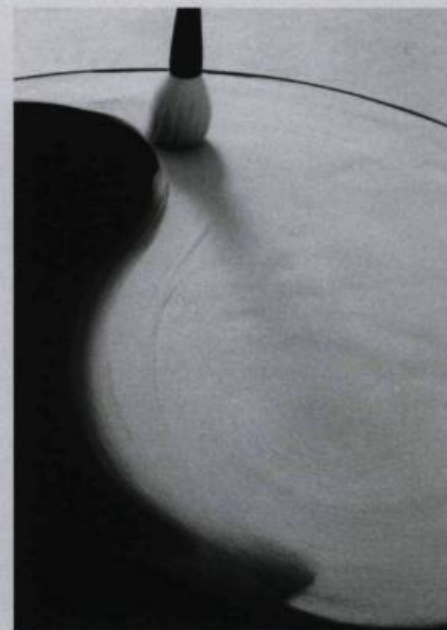


l'union n'aura probablement pas lieu. *Remote Control* (1989), pour sa part, est une machine de soumission. Un squelette de robe à crinoline sur roulettes dans laquelle on s'installe, suspendu, les jambes pendantes avec des airs de féminine ballerine éthérée. Une commande à distance dans les mains d'un autre nous dirige selon sa volonté. Et impossible de s'en extirper seul. *Remote Control* est-il un piège, celui de la vanité, de la féminité, du couple ? N'y aurait-il pas un lien avec *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même* (1923), de Marcel Duchamp ?

REBECCA HORN

Les machines de Rebecca Horn sont des petits bijoux de robotique et d'ingénierie. Pourtant, là ne s'y trouve pas l'essentiel. D'abord investie dans ses célèbres « extensions » physiques, l'artiste a développé ensuite un vif intérêt pour le mouvement. Pas le mouvement perpétuel, répétitif et prévisible, mais celui, imprécis, du souffle, de l'effort, du doute, de l'hésitation, de l'épuisement et de la réflexion. Les robots, les machines et installations de Horn ont de l'âme, voire même de l'esprit. Entre l'humour et le drame, ces amalgames d'objets

semblent avoir des vies propres et privées, des comportements et buts secrets qui conserveront leurs mystères. Nous n'entrevoions en eux que la poésie de l'instant révélée sans en saisir entièrement leur entièreté. Semblables aux collages Dada par leur apparence insolite et illogique, et pourtant très personnels dans leur langage, les petits univers, les boîtes composites de Rebecca Horn semblent réfléchir, décider, agir, s'épuiser, se reposer, tenter encore et, peut-être, abandonner. En cela, les mouvements, même aléatoires, produisent du sens. Ici, *The Twin of Raven* (1997), deux éventails ouverts – composés d'ailes de corbeaux – font des gestes de séduction, se pavanent, se caressent, l'un accepte et se plie, l'autre le domine et le couvre. Là, *Les Amants* (1989) crachent sur le mur une fois de l'encre, l'autre du champagne rose. Plus loin, *A Knuckle Dome for James Joyce* (2004) présente un ballet de couteaux de cuisine effilés et brillants qui se déplacent et



se menacent, se frôlent sans se toucher. Ici un livre se ferme, là un mot se reflète dans un bassin d'eau, un son de violon, certaines œuvres se détériorent, d'autres se construisent. Les objets vivent et les spectateurs les regardent vivre, attentifs aux moindres gestes, aux possibilités de gestes, pourtant certains de reconnaître des attitudes familières.

Janet CARDIFF,
 George BURES MILLER,
The Killing Machine,
 2007. Avec l'aimable
 autorisation des artistes.
 © Janet Cardiff & George
 Bures Miller, 2007.
 Photo : Seber Ugarde.



Janet CARDIFF, George BURES MILLER,
Opera for a small room, 2005. Avec
 l'aimable autorisation de la Galerie Barbara
 Weiss, Berlin, et de la Luhring Augustine
 Gallery, New York. © Janet Cardiff &
 George Bures Miller, 2007.

JANET CARDIFF
 ET GEORGE BURES MILLER

Quelques installations de Janet Cardiff et George Bures Miller offrent des ambiances mécanisées fortement inspirées du cinéma de fiction et des compositions Dada. Une des installations fondatrices, *The Dark Pool* (1995), invite le spectateur dans une pièce sombre occupée par des tables qui croulent sous les objets incongrus qui évoquent des parcelles d'histoires passées confuses et indéchiffrables. Des voix sortent de haut-parleurs ou des objets eux-mêmes, voix déclenchées en fonction des mouvements du spectateur pris au cœur de cette machination. Dix années plus tard, les artistes présentent *Opera for a Small Room* (2005), une installation similaire qui montre cette fois une chambre pleine à craquer de disques et tourne-disques, haut-parleurs, boîtes de conserve et autres bricoles, une chambre habitée par la collection de R. Dennehy, personnage fictif ou réel ayant vécu à Salmon Arms, en Colombie-Britannique. Les tourne-disques font jouer la musique tour à tour, une voix commente d'un haut-parleur. Ces œuvres collages hétéroclites et machinées construisent des



espaces narratifs instables et non linéaires qui permettent d'entrevoir un passé composé dans un présent figé, répétitif et absurde, d'où les personnages ont été éjectés. La narration semble coincée dans un présent fini, incapable d'avancer ou de reculer, puisque impuissante à livrer son passé. *The Killing Machine* (2007) vient bouleverser les habituelles installations contex-

uelles des artistes en présentant une machine (et non seulement la manipulation sonore) robotisée effrayante et cruelle, une machine composée d'un siège de dentiste recouvert d'une vieille peluche noircie, de sangles et de bras mécanisés, de câblages, de lumières, de sons, dans un espace ouvert cubique, dirigé par une console extérieure et activable par un gros

bouton rouge. C'est le spectateur qui démarre la danse macabre de la machine, dont les bras mesurent, se déploient, tracent, puis attaquent, piquent, transpercent un cobaye imaginaire assis sur le siège vide. Des sons grinçants et une musique grinçante accompagnent le ballet de la machine à tuer. Influencée par l'œuvre littéraire *Dans la colonie pénitentiaire*, de Franz Kafka, la machine évoque les tortures et la peine capitale qu'on imagine faisant partie d'une histoire passée ou d'une fiction d'un futur lointain. Pourtant tellement présents, pourtant tellement actuels et réels. L'humain serait-il plus dangereux que la machine, ou le serait-il moins parce que la machine le remplace ?

←

Natasha HÉBERT est commissaire et critique d'art. Elle vit actuellement à Barcelone.

Dada, Centre Georges-Pompidou, Paris
 5 octobre 2005 – 9 janvier 2006

Rebecca Horn, *Rétrospective*
 Centre Gropius-Bau, Berlin
 5 octobre 2006 – 15 janvier 2007

Jana Sterbak
 Carré d'Art, Nîmes
 20 octobre 2006 – 7 janvier 2007

Janet Cardiff et George Bures Miller,
The Killing Machine and Others Stories
 MACBA, Barcelone
 2 février – 1^{er} mai 2007

NOTE

1. *Blade Runner* était inspiré par autre histoire de machine, soit *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick, 1966.

Janet CARDIFF,
 George BURES MILLER,
The Killing Machine,
 2007. Avec l'aimable
 autorisation des artistes.
 © Janet Cardiff & George
 Bures Miller, 2007.
 Photo: Seber Ugarte.

