

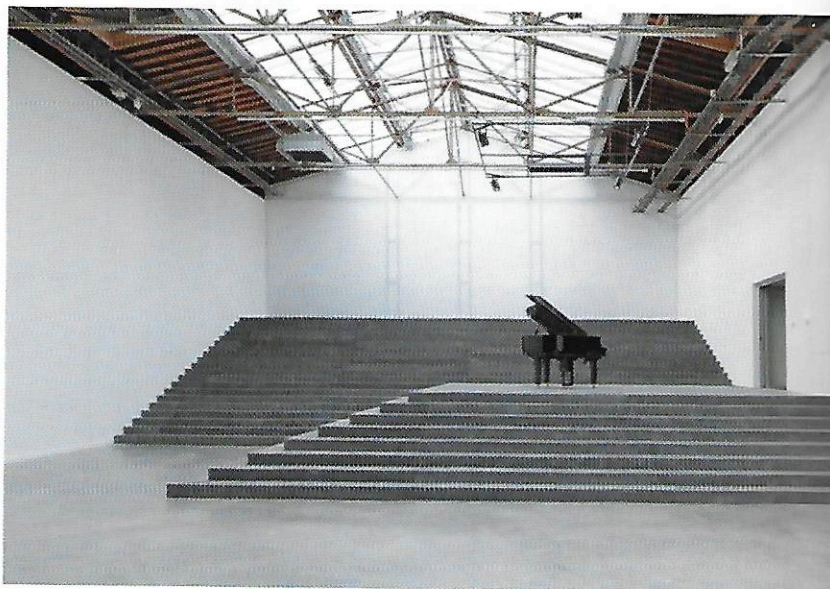
La machine comme organe vital

Intégrée au processus créatif, la machine est encore au cœur du dispositif des expositions de Philippe Parreno. Dans *Anywhere, anywhere out of the world* — titre emprunté à Baudelaire, *N'importe où, pourvu que ce soit hors du monde* —, Philippe Parreno envisage le concept de son exposition à l'aune d'un programme informatique. Placé sous les auspices d'un ordinateur central, un piano automate joue la *Symphonie de Petrouchka* de Stravinsky, puis s'interrompt, reprend. Ce "marqueur de temps" va alors permettre aux différentes séquences de l'exposition de s'enchaîner, d'être ponctuées par des événements stimulant les sens. Ainsi pilotés, le piano joue, un automate griffonne sans cesse les mêmes mots, les lumières des marquises s'activent, s'allument et dialoguent entre elles, un écran de LED sur lequel est projeté un film laisse apparaître nos silhouettes en ombres chinoises...

Installée derrière une paroi vitrée dans l'un des sous-sol du Palais de Tokyo, la machine visible et mystérieuse à la fois se définit comme l'organe majeur, celui par lequel tout peut advenir. Elle orchestre nos déplacements, nos expériences, nos interrogations. Dans cette exposition, je voulais qu'on pénètre dans l'ancre d'un automate, qu'on se sente pris en charge. Quand je parle de "créer l'attention", c'est à cela que je fais référence : quelque chose nous guide dans l'espace de manière non autoritaire. J'ai donc essayé de trouver des principes d'automatisme⁽¹⁶⁾. Ainsi l'ensemble des machines mécaniques s'anime et joue la partition dictée par l'ordinateur central.

La déambulation que nous propose Parreno dans l'exposition du Palais de Tokyo en 2013 est à l'image de celle que nous opérons de manière virtuelle sur la toile. Une navigation obscure, hasardeuse qui génère des fictions, ouvre sans cesse de nouveaux espaces de lectures, de nouvelles perspectives et des confrontations parfois inattendues. L'exposition se déploie comme une sorte de matérialisation de nos pérégrinations mentales. Nous sommes dans les méandres de cette exposition labyrinthique comme dans ceux de nos pensées.

D'une autre manière, Magali Desbazeille semble elle aussi inscrire son œuvre dans cette problématique. Développant un art participatif, elle propose en 2012 une externalisation de la mémoire dans son installation *Le Vrai-musée d'Arts et Traditions Populaires*⁽¹⁷⁾ qui se compose d'éléments récupérés, usés et usités, témoignant des différentes évolutions technologiques : téléphone à cadran, machine à écrire, minitel, fax, ordinateur, téléphone portable... Les différentes machines sont disposées,



prises en situation dans une sorte d'appartement témoin. Une voix off nous conte l'histoire et l'utilité de ces différents outils-machines. L'artiste nous plonge dans un XX^e siècle révolu et questionne notre mémoire et son principe de fonctionnement, l'oubli, la conservation des machines ; certains éléments comme le Minitel et ses codes — tels le 3615 — s'avèrent des mystères pour une nouvelle génération.

Ces machines technologiques rassemblées s'articulent autour d'une performance et d'un documentaire rétro-fiction. Elles font partie de notre patrimoine et se retrouvent ainsi muséifiées, témoins de nos *habitus*, de notre rapport aux autres. En 2137, dans un musée des arts et traditions populaires, une salle présente l'over-modernité. Après l'antiquité (invention de l'écriture) et la modernité (primauté de la raison), la mémonuité (externalisation numérique de la mémoire humaine) dont l'avènement date de la fin du 20^{ème} siècle, est une époque de transition vers notre 23^{ème} siècle⁽¹⁸⁾.

Objets récupérés et recyclés, télévisions, automates, ordinateurs... parcourent la création contemporaine et s'inscrivent comme des outils se substituant de manière certaine aux moyens traditionnels de la peinture et de la sculpture. Soumise et animée par un protocole, la machine n'opère jamais seule. Elle favorise le développement d'un art conceptuel qui tend à sa propre dématérialisation et, parallèlement en tant que dispositif actif et efficient, contribue également au déploiement d'expositions aux résonances parfois spectaculaires. ■

Line Herbert-Arnaud

HISTORIENNE DE L'ART,
COMMISSAIRE D'EXPOSITION.

- (1) Deleuze (G.), Guattari (F.), *L'Anti-œdipe, Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, 1972/1973, p. 39.
(2) Goodman (N.), *Langages de l'art*, Jacqueline Chambon, 1990, p. 147.

(3) Keller (J.-P.), *Tinguely et le mystère de la roue manquant*, coéditions ZOE et L'Aube, 1992.

(4) *La fin du montage et le début de la destruction étaient inséparables... Un ami qui m'avait aidé pour l'installation électrique mit la fiche dans la prise et je branchai les relais. La machine démarra, conformément à sa construction. Jean dominait complètement son sujet.* Bill Klüver, cité par Hulthen (P.), *L'hommage à New York de Jean Tinguely*, MoMA, 1960, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977, réédition 1991, p. 715-718.

(5) Ibid.

(6) Keller (J.-P.), op. cit.

(7) Roussel (R.), *Impressions d'Afrique*, Présentation par T. Samoyault, Flammarion, 2005.

(8) Ibid.

(9) *Le Festin nu*, film de David Cronenberg, 1992.

(10) Fondation Langlois pour l'art la science et la technologie, créée en 1997, Québec, Canada. Bonin (V.), *Software Information Technology: Its New Meaning for Art*, 2004.

(11) *László Moholy-Nagy*, catalogue d'exposition, Musée Cantini, Marseille, 1991, p. 452.

(12) *J'ai commandé par téléphone cinq tableaux en porcelaine émaillée à une usine d'enseignes. J'avais devant moi les échantillons de couleur de l'usine et j'ai esquissé mes peintures sur du papier millimétré. À l'autre bout du fil, le représentant de l'usine avait une feuille semblable sous les yeux et il inscrivait les formes que je dictais dans les cases correspondantes à leur position (cela ressemblait à un jeu d'échec par correspondance). L'un des tableaux a été livré en trois tailles différentes, pour que je puisse étudier les différences subtiles des relations de couleurs dues à l'agrandissement ou à la réduction.* László Moholy-Nagy, in *László Moholy-Nagy*, op. cit., p. 452.

(13) L'auteur renvoie le lecteur à son texte "De l'usage de la déclaration d'intention et autres certificats dans l'art du XX^e siècle..." in *Pratiques* n°19, Presses universitaires de Rennes, 2008.

(14) Ibid.

(15) La notion d'écologie s'entend ici comme une forme d'économie. La production matérielle de l'œuvre se voit potentiellement limitée et contrainte par l'existence du protocole.

(16) Piettre (C.), "Philippe Parreno: je cherche à mettre en scène le regard", Blouin artinfo, 22/10/2013, <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/975112/philippe-parreno-je-cherche-a-mettre-en-scene-le-regard>

(17) Desbazeille (M.), *Le Vrai Musée d'Arts et Traditions Populaires*

www.desbazeille.fr/v2/index.php?installations/le-vrai-musee-darts-et-traditions

(18) Ibid.