



**HAL**  
open science

# La métaphysique dans la sculpture de Jean Tinguely : mécanique, contradiction et métamorphose comme principes générateurs

Anaïs Rolez

► **To cite this version:**

Anaïs Rolez. La métaphysique dans la sculpture de Jean Tinguely : mécanique, contradiction et métamorphose comme principes générateurs. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2015. Français. NNT : 2015REN20010 . tel-01130172

**HAL Id: tel-01130172**

**<https://theses.hal.science/tel-01130172>**

Submitted on 11 Mar 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.



**THESE / Histoire de l'art**

*sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne*

pour obtenir le titre de :

**DOCTEUR**

*Mention : Histoire de l'art*

**Ecole doctorale Arts, Lettres, Langues**

présentée par

**Anaïs Rolez**

Préparée dans le département Histoire et critique des arts (EA 1279)

La métaphysique  
dans la sculpture de  
Jean Tinguely :  
mécanique,  
contradiction et  
métamorphose  
comme principes  
générateurs

**Thèse soutenue le 23 janvier 2015**  
devant le jury composé de

**Pierre-Henry FRANGNE**

Professeur, université européenne de Bretagne Rennes 2

Directeur de thèse

**Jean-Marc POINSOT**

Professeur, université européenne de Bretagne Rennes 2

**Richard LEEMAN**

Professeur, université de Bordeaux Montaigne

**Bertrand ROUGE**

Professeur, université de Pau et des Pays de L'adour

La métaphysique dans la sculpture de Jean Tinguely :  
mécanique, contradiction et métamorphose comme principes générateurs

Thèse de doctorat d'histoire de l'art contemporain  
soutenue publiquement par Anaïs Rolez à l'Université Européenne de Bretagne, Rennes 2.  
Sous la direction de Pierre-Henry Frangne, Professeur d'université.

## Remerciements

Je remercie vivement mon directeur de thèse, Pierre-Henry Frangne, pour ses relectures méticuleuses, ses conseils avisés et son soutien. Merci également aux membres du jury : Jean-Marc Poinot, Richard Leeman et Bertrand Rougé, pour leur lecture, leurs remarques constructives et leur présence lors de la soutenance de ma thèse. Ma reconnaissance va également aux personnels des Archives de la critique d'art et de la bibliothèque Kandinsky, pour leur accueil et leur disponibilité.

Je remercie également mon père, pour ce qu'il me transmet, son esprit libre et ingénieux, son sens du partage. Je remercie ma sœur Jeanne pour son aide, sa sensibilité et sa bienveillance ; mon frère Armand, pour son humour et son décalage ; mes enfants, Noah et Raphaël pour leur patience ; mes amis : Alexandre Le Callonec, Laurence Mercier, Pierre-Guillaume Clos, Anne-Laure Chirol et Sabine Vermillard, pour leur affection et le soutien qu'ils m'ont apporté. Merci à mon compagnon, Patrick Gyger pour ses conseils et ses encouragements. Merci à Jacqueline Le Callonec pour sa lecture, ses conseils et ses corrections. Merci à Sophie Deschamps, ma tante, de m'avoir dit qu'elle était fière de moi, et que ma mère l'aurait été aussi. Merci à tous ceux qui m'ont fait confiance, qui m'ont soutenue et encouragée.

À ma mère (06 décembre 1964- 14 juillet 2013)

## **Introduction**

Jean Tinguely (Fribourg, 1925 – Berne, 1991) artiste Suisse, figure majeure de l'art du XXe siècle, était un sculpteur qui utilisait des matériaux de récupération auxquels il redonnait vie, en utilisant des moteurs pour les animer. Imprégné des œuvres de Marcel Duchamp et de l'utilisation d'objets usuels ironiquement promus œuvres d'art, il s'inscrit dans l'esprit dadaïste qui se manifeste par la provocation et la dérision, souvent au cours de manifestations publiques.

Bien que l'œuvre tinguelienne ait fait l'objet de travaux de recherche universitaire, de nouvelles sources permettent aujourd'hui d'actualiser les connaissances à son propos. C'est le cas par exemple du fonds Pierre Restany, conservé aux Archives de la Critique d'art, des enregistrements sonores conservés à la bibliothèque Kandinsky, des émissions de télévisions ainsi que des entretiens menés par Jean-Pierre Keller, peu avant la mort de l'artiste. Ces sources permettent de comprendre notamment quelles ont été les influences philosophiques et politiques de Jean Tinguely, quelles lectures, quelles rencontres l'ont marqué et se sont répercutées dans sa production. L'artiste étant resté très discret à propos de ces dernières pendant la majeure partie de sa vie, ces sources apparaissent comme un nouvel éclairage sur sa pensée, ses intentions et son œuvre.

L'objet de cette thèse est l'étude de l'œuvre tinguelienne sous l'éclairage de ces documents. Ceux-ci viendront répondre à une hypothèse, celle qui comprend la contradiction comme l'un des moteurs principaux de l'art de Jean Tinguely. Cette contradiction pourrait revêtir plusieurs formes, que nous relèverons, afin de comprendre si l'œuvre tinguelienne peut-être comprise comme une œuvre générative, et, si oui, comment.

Il semblerait que la contradiction, la mécanique et la métamorphose soient des principes dont use l'artiste pour leur pouvoir générateur. L'étude du contradictoire dans l'œuvre de Jean Tinguely tentera de mettre en évidence le fait que, dans son œuvre, il n'y a pas d'unité du symbole, d'une part, mais, d'autre part, que l'artiste semble faire de la contradiction, sous toutes ses formes, une valeur et une exigence. Nous interrogerons les modalités d'apparition de la contradiction dans son travail, afin de savoir si son œuvre apparaît uniquement comme une mise en espace de la contradiction ou, également, ainsi que nous le supposons, comme une tentative de synthétisation, usant des moyens de la caricature, de la parodie ou du raccourci. Nous montrerons que l'œuvre tinguelienne semble être basée sur un principe

dynamique du contradictoire. Il s'agira de dégager la manière dont ce principe dynamique du contradictoire peut empêcher toute univocité interprétative et comment il semble permettre une expérience poétique et créatrice à la fois heureuse et malheureuse.

## **Problématique**

La problématique majeure de cette thèse est de savoir si l'art de Jean Tinguely se place dans cette tradition spéculative de l'art. Pouvons-nous dégager que l'art, pour Tinguely, est un savoir extatique, c'est-à-dire qu'il révèle des vérités transcendantes, inaccessibles aux activités cognitives profanes ?

Une contradiction majeure semble apparaître ici, dans le fait que cette conception implique une sacralisation de l'art qui, de ce fait, se trouve opposé aux autres activités humaines, considérées comme intrinsèquement aliénées, alors que Tinguely, et c'est ce que nous voudrions démontrer, semble vouloir désacraliser l'art en inscrivant ses œuvres dans le quotidien, le banal, l'utilisation de rebuts, que cela soit par les techniques, les matériaux, les thèmes, les titres, ou l'utilisation de machines, mais surtout en voulant rapprocher l'art de la vie et du spectateur.

La thèse centrale de cette recherche est celle selon laquelle, il y aurait, dans le travail de Jean Tinguely, une contradiction des contradictions, une contradiction qui organise toutes les autres.

En effet, cette théorie dite spéculative, parce qu'elle est déduite d'une métaphysique générale (qu'elle soit systématique, généalogique ou existentielle) apparaît comme irréconciliable avec la position théorique critique d'un artiste qui révoque en doute toutes les croyances sur lesquelles repose la conception spéculative de l'art : Dieu, une réalité supérieure, un fondement ontologique et substantiel des choses, une transcendance.

L'œuvre Tinguélienne apparaîtra donc sous des aspects contradictoires (à la fois vitaliste et mécaniste, attachée à la fois à une tradition philosophique de l'art et détachée de toute illusion, qu'elle souhaite abolir), et nous tenterons de défendre la thèse selon laquelle, c'est la contradiction qui est le principe de la sculpture de Jean Tinguely, justement, parce que ces positions théoriques sont irréconciliables.

La théorie spéculative de l'art présuppose une théorie de l'être : si l'art est un savoir extatique, c'est qu'il existe deux sortes de réalité, celle, apparente, à laquelle l'homme a accès à l'aide de ses sens et de son intellect raisonneur, et celle, cachée, qui ne s'ouvre qu'à l'art (et

éventuellement, à la philosophie)<sup>1</sup>. À la fin de sa vie, Jean Tinguely a réalisé plusieurs retables et autels, ce qui semble apparaître comme une rupture vis-à-vis de sa production antérieure. Ce changement interroge une éventuelle sacralisation d'un art alors compris comme indissociable de sa fonction religieuse. Cette sacralisation de l'art contribuerait à inscrire celui de Jean Tinguely dans cette conception spéculative de l'art.

L'artiste était très critique à propos de l'académisme, de la société, de la consommation de masse, du bon goût, et il semble contradictoire qu'un artiste invoque le vitalisme bergsonien et le criticisme, et, en même temps, tente de sauver l'accès à l'Être absolu et à un fondement ultime de la réalité. Car le criticisme fait de la question de l'être et de Dieu une Idée de la raison, inaccessible à toute spéculation théorique, il verrouille l'ontologie et limite le domaine du savoir aux formes et catégories subjectives ainsi qu'aux objets phénoménaux<sup>2</sup>.

Cela dit, le paradigme idéal tinguelien se rapproche également de celui de la théorie spéculative de l'art, car l'artiste se qualifie presque systématiquement de poète, d'une part, et d'autre part, parce que tout comme Novalis disait que : « La forme accomplie des sciences doit être poétique »<sup>3</sup>, et « Toute science devient poésie — après être devenue philosophie »<sup>4</sup>, Tinguely disait qu'il voyait l'ingénieur et le technicien qui construisent une rampe de lancement de fusée, en tant que poètes.

Cela le rapprocherait de la thèse selon laquelle c'est la poésie et plus généralement l'art, qui va remplacer le discours philosophique défaillant.

Nous verrons également que Tinguely défend l'acte gratuit, la liberté totale et absolue de ses œuvres. Ce que nous pouvons rapprocher de ce passage, décrit par Jean-Marie Schaeffer<sup>5</sup>, qui mène des sciences à la philosophie et enfin à la poésie, soit du passage du discours comme représentation (et donc comme séparé de ce qu'il représente) à la création pure, absolument libre : « L'art de la poésie n'est sans doute rien d'autre que l'usage gratuit, actif, productif de nos organes — et il se pourrait que la pensée ne fût pas autre chose — en sorte que la pensée et la poésie seraient une seule et même chose (...). »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », in *Revue germanique internationale, Histoire et théories de l'art – De Winckelmann à Panofsky*, 1994, pp. 195-207.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Voir Novalis, *Schriften*, ed. P. Kluckhohn et R. Samuel, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, t. III, 3<sup>e</sup> éd., 1983, p.527.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>5</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *op. cit.* pp. 195-207.

<sup>6</sup> Novalis, *Schriften*, *op. cit.*, p. 406. Dans le même fragment Novalis qualifie de « penseur goethéen » cette union du poète et du philosophe.



Tinguely semble tendre vers une poétisation de la philosophie, ce qui le ramène à l'idée d'une pensée absolument libre, c'est-à-dire non dépendante de quelque impression sensible, qui s'imposerait à nous de l'extérieur, et qui échapperait à notre juridiction — autrement dit, la poésie réalise l'intuition intellectuelle de l'*hen kai pan* désormais interdite à la discursivité philosophique. C'est peut-être pourquoi l'artiste, dans sa série *Les Philosophes*, montre des penseurs au caractère défaillant et brinquebalant.

L'art tinguelien paraît balancer entre la dénonciation d'une invasion de la culture moderne par les savoirs scientifiques (rationalisation du travail, accélération des cadences, du rendement par la fabrication automatisée, à la chaîne), représentés par la machine, s'opposant au discours scientifique « positiviste », et en même temps, la valorisation de la puissance plastique des barrages hydro-électriques ou des dispositifs de lance-roquettes. Nous voudrions démontrer que, pour Tinguely, l'art et la poésie, doivent permettre le retour à l'« authenticité » de la vie, non désacralisée et non aliénée.

## L'art et la machine

Dans la première partie, intitulée « L'art et la machine », il s'agira de mettre en évidence le contexte artistique dans lequel l'artiste a évolué et de quelles influences celui-ci s'est revendiqué. Les relations entre l'art et la machine pourront se montrer très diverses les unes des autres, nous analyserons comment Jean Tinguely se dessine une voie qui lui est propre dans ce contexte. La machine apparaîtra dans un premier temps comme la représentation d'une époque, la trace tangible de l'histoire des gestes et des techniques d'une période. Les mécanismes de l'art tinguelien prendront l'apparence de nombreuses contradictions qu'il s'agira de relever. La volonté de l'artiste de créer une œuvre qui échappe à la fixité, de créer des œuvres elles-mêmes créatrices, grâce à leur mise en mouvement, nous amènera à comprendre de quelle manière la sculpture tinguelienne peut être comprise en tant que phénomène. C'est-à-dire comprise dans son déroulement, en tant que manifestation, en lien avec l'observateur. Ces phénomènes que sont les machines-sculptures de Jean Tinguely interrogeront d'autres phénomènes coexistant de façon paradoxale, tels la création et la destruction par exemple. Nous démontrerons, dans cette première partie, que la machine tinguelienne peut être abordée comme un système pour penser le réel. Bien que Tinguely n'ait pas eu une vision mécaniste du réel matériel à la manière de Descartes dans l'*animal machine*<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> René Descartes, « Animaux machines - Langage - Pensée. Discours de la Méthode » (1637), Ve partie,

(1637), ou de La Mettrie dans *L'Homme-Machine*<sup>8</sup> (1747).

Nous mettrons en évidence que l'artiste rejette la symbolique au profit des qualités plastiques des matériaux ou objets employés, et que c'est davantage dans le domaine de l'analogie que semble opérer l'œuvre tinguelienne. Nous montrerons que Jean Tinguely se sert de la métaphore, cas particulier de l'analogie qui se manifeste dans le discours, dans la pensée ordinaire (c'est-à-dire sous forme « figée »<sup>9</sup>). La pensée analogique, ainsi mise en mouvement, pourrait ouvrir une certaine compréhension des processus du langage et des idées. La métaphore sera prise, ici, comme le principal outil à fabriquer des idées, et pas seulement des mots :

« La métaphore est partout présente dans la vie de tous les jours, non seulement dans le langage, mais dans la pensée et l'action. La plus grande partie de notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique. »<sup>10</sup>.

Si la poésie tinguelienne joue sur plusieurs niveaux de langage, le sens littéral des mots et des expressions pourrait correspondre à des objets du monde ou à des concepts abstraits. Le sens figuré n'apparaîtrait alors que comme une approximation, mettant en échec toute certitude concernant l'interprétation. Cela pourrait expliquer le relai, alors assuré par la métaphore (souvent visuelle ou situationnelle), s'adressant directement aux idées, qu'il n'est pas nécessaire de nommer, comme ce serait le cas pour une chose, œuvrant au niveau de l'expérience que nous avons de la situation.

Suite à la mise en évidence de ces processus, nous voudrions faire apparaître que Tinguely fait usage de mécanismes mécaniques pour rendre intelligible les métamorphoses et processus de la vie, souvent, en se servant de l'analogie.

L'une de nos hypothèses est que Tinguely crée une machine-sculpture comme un système pour penser le vivant. Ainsi comprise, celle-ci se trouverait dégagée de toute matérialité et pourrait être pensée comme un agencement et un séquençage d'actions, dont les applications seraient nomades et polymorphes.

L'agir humain sera questionné à partir de cette vision, et nous démontrerons que la machine

---

*Œuvres et lettres*, La Pléiade, pp. 164-165.

<sup>8</sup> Julien Offray de La Mettrie, *L'Homme-Machine*, Ed. Mille et une nuits, coll. La petite collection, 2000.

<sup>9</sup> Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.

<sup>10</sup> George Lakoff et Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Minuit, 1985.

tinguelienne permet de penser l'articulation du théorique et du pratique, en tant que celle-ci intervient, à la fois, dans les réalisations effectives, et comme paradigme d'intelligibilité. La machine tinguelienne apparaîtra réflexive, ouverte sur de nombreux champs d'opérativité, déployant un milieu d'expérience qui permettrait un retour de conscience. Cela paraît 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 sources documentaires et l'étude formelle des œuvres de l'artiste nous amènent à penser que la vision de Tinguely, vis-à-vis des machines, est ambivalente, et que, parfois, il semble la déprécier, parfois, lui accorder des valeurs nobles.

Nous remarquerons également que Jean Tinguely n'oppose pas ses machines au domaine des fonctions spirituelles (intériorité, religion, art, philosophie), tout en les voyant comme un élément de déshumanisation. L'œuvre artistique de Tinguely apparaîtrait donc comme la possibilité de donner une fonction spirituelle à la machine. Cette approche permettrait, en outre, de faire sortir la machine de l'histoire des techniques proprement dite. Elle permettrait 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.

Nous verrons, suite à cette analyse, comment Tinguely semble être l'initiateur d'une expérience métaphysique, et qu'il paraît avoir, au cœur de son œuvre, le souci de donner accès à des expériences fondamentales substantielles, à des vérités cachées.

Nous voulons montrer, pour répondre à cette hypothèse, que cette volonté de rendre visible la réalité apparaît comme étant omniprésente dans le travail de Jean Tinguely, depuis le début. Cette option métaphysique, traitant des fondements premiers de l'existence (l'Être, la Nature, l'Âme, Dieu) semble en contradiction avec les origines surréalistes, l'attachement à Dada, l'ironie, la critique de l'universalité du concept de beauté.

Nous souhaitons mettre en évidence cette contradiction en invoquant la tradition philosophique de l'art qui se base sur la fonction spéculative de celui-ci<sup>11</sup>.

D'après Jean-Marie Schaeffer, depuis à peu près deux siècles notre conception des arts est fondée sur une sacralisation de l'œuvre d'art d'après laquelle l'art est pensé comme une force de révélation ontologique, une connaissance extatique qui nous « sauve » de l'existence

---

<sup>11</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>ème</sup> siècle à nos jours*, Ed. Gallimard, Paris, 1992.

inauthentique et aliénée qui est notre lot quotidien. Cette théorie spéculative de l'art postule une identité d'essence entre art et philosophie. Reprise et développée par les grands philosophes de la tradition idéaliste allemande, de Hegel à Heidegger, cette conception, qui dote l'art d'une fonction de compensation, s'est répandue peu à peu dans le monde de l'art et a joué un rôle central dans la logique du modernisme artistique<sup>12</sup>. Nous verrons dans le chapitre consacré à la série *Les Philosophes* que Jean Tinguely a lu, très jeune, Hegel, duquel l'artiste retiendra que l'art révèle « le Divin, les intérêts les plus élevés de l'homme, les vérités les plus fondamentales de l'Esprit »<sup>13</sup>. Tinguely dira avoir été influencé également par Adorno, qui avait écrit que la philosophie et l'art convergent dans leur contenu de vérité<sup>14</sup>.

## **Le dynamisme, la mise en mouvement**

Dans la seconde partie, intitulée « Le dynamisme, la mise en mouvement », il s'agira de relever les multiples niveaux et moyens de mise en mouvement de l'art tinguelien. Celle du spectateur, par la provocation, en tant qu'elle génère des questionnements (du latin *pro-* (« devant ») et *vocatio* (action d'appeler, d'inviter), celle de la manifestation comme mise en évidence par l'action, de la transgression en tant que phénomène dynamique. Nous relèverons les nombreuses possibilités de mouvements physiques que Tinguely a exploité pour créer des sculptures, comme, par exemple, l'effectuation de gestes de la part de l'artiste, dans sa collecte d'objets, dans celle du mime des machines. Les titres apparaîtront également comme générateurs à de nombreux égards.

Lors de ces chapitres nous mettons en évidence que ces mouvements sont basés le plus souvent sur la contradiction, et nous rapprocherons cette qualité contradictoire génératrice de l'œuvre tinguelienne de la logique dynamique du contradictoire de Stéphane Lupasco<sup>15</sup>, qui fréquentait les mêmes milieux artistiques que ceux de l'artiste, et était ami de Pierre Restany, lui-même très proche de l'artiste (comme leur correspondance l'atteste).

La contradiction qu'il s'agira d'explorer, est celle qui considère l'œuvre tinguelienne comme une œuvre critique, d'une part, en tant que l'artiste a une conception de l'art comme destructeur des illusions (en cela Tinguely se place dans la lignée des futuristes, dadaïstes et constructivistes), et d'autre part, celle d'une conception métaphysique de l'art, considéré

---

<sup>12</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *op. cit.*, pp. 195-207.

<sup>13</sup> Hegel, *Esthétique*, Ed. Flammarion, 1979, t. I, p.20.

<sup>14</sup> Voir Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Klincksieck, 1974.

<sup>15</sup> Stéphane Lupasco, *Logique et Contradiction*, P.U.F. 1947.

comme pourvoyeur de vérité.

Cette métaphysique est celle d'une œuvre qui accorde à la contradiction la marque du vrai et non du faux. En cela, l'œuvre tinguelienne se placerait dans la tradition spéculative de l'art. L'articulation entre contradiction et métaphysique se trouve ici. Le principe de contradiction tinguelien est le point crucial de la métaphysique tinguelienne, cette dernière que nous postulons située dans la lignée de la métaphysique dialectique d'Hegel<sup>16</sup>.

Nous voudrions montrer que Tinguely semble défendre la connaissance « concrète » de l'infini, et que c'est pour cela qu'il souhaite unir en une synthèse rationnelle, ce que l'entendement sépare. Ce serait dans l'optique d'échapper à la finitude que l'artiste inclurait, dans sa sculpture, l'opposé et le mouvement.

Mais, à la lumière de la première partie de la thèse, nous voudrions démontrer que Tinguely revendique la nature phénoménale de l'œuvre d'art. Ce caractère phénoménal de l'œuvre d'art nous ferait passer d'une dialectique de type hégélienne à une logique ternaire lupascienne.

Les rapports entre machine / mouvement / contradiction seront questionnés d'après une conception des phénomènes de type actualisation / potentialisation. Car la négation, chez Tinguely, nous apparaît plus proche de celle de Lupasco que de celle d'Hegel, au sens où, celle-ci est une opération qui ne se limite pas à l'acte mental de nier, de rejeter une assertion comme fausse.

En effet, d'après Lupasco, les choses en général et non pas seulement les propositions peuvent être liées entre elles par la négation, au sens où l'actualisation de l'une est la potentialisation de son contraire. Le terme « antagoniste », dans la logique de Lupasco, est le terme « contraire ». En logique classique, la proposition contradictoire est une notion plus forte que la contrariété. Si la proposition *p* est vraie, la proposition contradictoire non-*p* est fausse. Deux propositions contradictoires ne peuvent être vraies ensemble, elles ne peuvent non plus être fausses ensemble, si l'une est fausse, l'autre est vraie : c'est le principe du Tiers exclu (celui d'une logique dialectique). Deux propositions contraires comportent les mêmes termes (même sujet et même attribut) et sont toutes deux universelles, mais l'une est affirmative et l'autre négative. Nous retrouvons la logique tinguelienne dans la logique du contradictoire de Lupasco, car, tous deux considèrent 1) des phénomènes et non pas seulement des propositions, 2) des dynamismes et non des états. Dans la sculpture de Jean Tinguely, tout comme dans la logique lupascienne, l'opérateur négation lie un terme au terme antagoniste, de

---

<sup>16</sup> Hegel, *Encyclopédie des Sciences philosophiques en abrégé*, §§ 115, 119, et 121, exposé synthétique de la Doctrine de l'Essence de la Science de la Logique.

telle façon que, l'actualisation de l'un, soit la potentialisation de l'autre. C'est le terme *contraire* qui indique le mieux la polarité du dynamisme inverse, puisque c'est l'extrême opposé.

Dans le chapitre sur les idées politiques de Tinguely nous voudrions montrer l'inscription de celui-ci dans un cheminement allant du marxisme à l'anarchisme. L'attachement au marxisme de Tinguely n'apparaîtrait pas opposé à son inscription dans une théorie spéculative car, comme Jean-Marie Schaeffer le précise, bien que le marxisme professe un déterminisme sociologique en général, il a réussi à développer sa propre variante de la théorie spéculative : l'Art (ou du moins le « grand Art », c'est-à-dire l'art du passé ainsi que l'art réaliste-socialiste) est supposé dévoiler la réalité sociale ultime du monde humain. Les questions sociales et sociétales sont très présente dans l'œuvre tinguelienne, ce que nous verrons dans la partie intitulée « Langage et société » notamment, mais également en filigrane tout au long de la thèse.

Nous postulerons que l'influence des idées du marxisme critique, notamment celles d'Adorno, sont au cœur de cette volonté de sacralisation de l'art de Jean Tinguely. La *Théorie esthétique* d'Adorno est, d'après Jean-Marie Schaeffer, aussi une reformulation ambitieuse de la théorie spéculative dans la perspective de la « dialectique négative »<sup>17</sup>.

« La fonction compensatoire de l'Art y est particulièrement forte : l'Art est « l'écriture inconsciente de l'histoire », protestation irréductible contre une réalité globalement mauvaise, mais aussi promesse d'une réconciliation utopique. »<sup>18</sup>

D'après Jean-Marie Schaeffer, Adorno reprend la plupart des thèmes de la tradition spéculative. Il défend notamment une conception très radicale de la réductibilité des arts à leur « vérité » philosophique<sup>19</sup>. Pour Schopenhauer, que Tinguely a lu, l'extase esthétique est la véritable rédemption permettant à l'homme d'échapper aux malheurs de la volonté de vivre. Jean-Marie Schaeffer voit les origines de l'idée de salut par l'art, reprise par certains artistes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, dans cette sacralisation de l'art schopenhauerienne. Les thèses centrales de son esthétique se retrouvent notamment chez Malevitch, dont on sait qu'il était une référence pour Tinguely, qui signait son manifeste *Für Statik* (1959) avec la phrase : « Vive Kasimir ! ». La théorie du « monde sans objet » de Malevitch s'inspire explicitement de la conception schopenhauerienne selon laquelle dans la

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Voir Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op.cit.*

vision esthétique la scission entre le sujet et l'objet n'est plus pertinente<sup>20</sup>.

Tinguely avait lu également Heidegger, qui est aussi l'un des grands théoriciens de la théorie spéculative de l'Art.

Nous mettrons en évidence, par la présentation des sources, que Jean Tinguely avait lu ces philosophes et explorerons l'idée selon laquelle l'artiste avait choisi de se référer à ceux-ci, pour créer sa série éponyme, précisément parce qu'il se sentait proche de la conception spéculative de l'art.

Ainsi, la contradiction apparaîtra sous plusieurs formes, que nous hiérarchiserons, afin de dégager une contradiction supérieure. Cette contradiction est celle, décrite par Stéphane Lupasco, dans son ouvrage *Logique et contradiction*<sup>21</sup>, c'est à dire, en tant que principe dynamique, génératif.

Cette thèse propose donc d'étudier l'articulation entre mécanique, contradiction et métamorphose afin de mettre en évidence qu'il y a un questionnement métaphysique dans l'œuvre sculptée de Jean Tinguely.

---

<sup>20</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *op. cit.* 195-207.

<sup>21</sup> Stéphane Lupasco, *Logique et Contradiction*, *op. cit.*

## 1ère partie : L'art et la machine



## **I. Contexte**

### **1) Pour une contradiction des rouages de la modernité artistique**

Davantage qu'un ensemble de paramètres historiques et sociaux, c'est l'élargissement extrême du champ offert à l'activité artistique qui a façonné la sensibilité moderne. Cet élargissement, qui se traduit dans ce phénomène de sensibilité, est qualifié d'« anomie »<sup>22</sup>, par Pierre Bourdieu, et, d'après le sociologue, il pourrait avoir deux conséquences : « la volatilisisation du souci esthétique ou sa généralisation », ou encore « la dilution des frontières de l'art dans l'intéressante étrangeté du quotidien »<sup>23</sup>. Ces phénomènes ne semblent pas constatables dans l'art de Jean Tinguely, qui participe, au contraire, à un certain réenchantement de la vie quotidienne, du monde ordinaire, et ce, en modifiant le regard du spectateur sur les choses. Cependant, pour développer la question du contexte qui était celui de l'artiste, et définir le terme « modernité », il est important de relever, dans le discours de Bourdieu, certains éléments éclairants. Les principales composantes du modernisme dans l'art sont, d'une part, le fait que l'académisme extrêmement codifié, connaisse une faillite institutionnelle et que, d'une autre part, on constate la disparition du « monopole » étatique de la « nomination », « cet acte de désignation créatrice qui fait exister ce qu'il désigne conformément à sa désignation. »<sup>24</sup>.

Dans un article sur Jean Tinguely, Eveline Pinto<sup>25</sup> relève un facteur de « rationalisation ». Il s'agit du « développement technologique » dont parle Habermas, et qu'il relierait, peut-être à tort d'après elle, uniquement au « processus de désenchantement » de l'image religieuse du monde, décrit par Max Weber<sup>26</sup>. En effet, les avant-gardes du début du siècle ont connu des avancées scientifiques et technologiques qui ont engendré, paradoxalement, des déceptions, un certain pessimisme, mais aussi un enthousiasme, dérivé de l'action exercée sur l'imaginaire, par un tel potentiel et de telles nouveautés. Ce sont leurs rapports à la science, à l'industrie qui ont été bouleversés, avec des inventions telles que celle du téléphone, de la radio, l'arrivée de l'automobile, des avions et, plus tard, la découverte de la physique

<sup>22</sup> Pierre Bourdieu, *L'institutionnalisation de l'anomie*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n°19-20, juin 1987.

<sup>23</sup> Jean Galard, « Repères pour l'élargissement de l'expérience esthétique », *Diogène*, n°119, juillet-septembre 1982, pp.91-108 cité in Eveline Pinto, « Modernité, tradition, portraits et « méta » : Tinguely et la galerie des Hommes illustres », in *Revue d'esthétique*, « Russie où en est l'art ? », 23/93, p.125.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*. p.123.

<sup>26</sup> Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988.

quantique ou la création de la bombe atomique. Dans le domaine de l'art, l'avancée majeure fut sans conteste la promotion de l'objet manufacturé au rang d'œuvre d'art, comme on le voit, par exemple, dans l'invention du ready-made par Marcel Duchamp où sa *Roue de bicyclette* (1913), accède à la « dignité d'objet d'art par le choix de l'artiste ». Selon André Breton, le ready-made est un « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste »<sup>27</sup>. Le détachement de l'objet mécanique de sa finalité et de sa fonction premières, c'est-à-dire utilitaires, a permis aux avant-gardes de se réconcilier avec lui, de le neutraliser ou de le charger (de changer le regard que l'on porte sur eux, de déplacer les valeurs qu'on lui prête) et de l'annexer au champ de l'art dont les limites sont flexibles et grandement ouvertes. Le développement de la sensibilité moderne est lié, également, à d'autres facteurs tels que la diffusion de la science de l'expérience faite par la conscience décrite par Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit* (1807) : le philosophe met en évidence l'importance accordée à la participation du spectateur dans l'expérience esthétique (de l'art), ainsi que la compréhension de l'art comme expérience. Les notions de *gestalt*, d'art performatif, de geste, de survivance des images, les préoccupations autour de la notion d'auteur (de Barthes et Foucault), mais également la croyance au triomphe de la raison dialectique sur la raison analytique, tels sont les sujets abordés, lesquels vont se retrouver au cœur de la sensibilité moderne<sup>28</sup>.

La modernité est, ici, entendue en tant que forme de perception active et créatrice et non simplement comme un style artistique particulier ou un mode de sensibilité du regard. L'objet tinguelien est prêt à fonctionner avec la connivence d'un utilisateur dont la perception est sollicitée par ce potentiel participatif, par cet appel à l'action.

Le rejet des canons académiques, l'inquiétude latente à propos de la mécanisation à l'échelle mondiale et le problème théorique d'un choix politique de société, participent également de l'orientation du mode de sensibilité de la période moderne (depuis le milieu du XIXe siècle). Dans une perspective de révolutions techniques et industrielles, l'époque moderne est celle où triomphent les valeurs de la modernité (le progrès, la communication, la raison). À partir du moment où les règles de l'art sont abolies, que la prospérité de l'économie est associée de manière positive, à l'essor industriel, il faut considérer qu'après la Seconde Guerre Mondiale, nous passons à un nouveau mode de sensibilité, et l'art contemporain prend la suite des avant-gardes. Jean Tinguely aurait alors vécu la modernité et l'après-modernité. À ses débuts et pour

---

<sup>27</sup> André Breton, « Ready Made » dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, cité par Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*, Flammarion, 1994, p.49.

<sup>28</sup> Pierre Macherey, « Divagations hégélienne de Raymond Queneau, in *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990.

légitimer son œuvre, l'artiste se présente comme faisant partie des héritiers des avant-gardes européennes. Cette avant-garde n'est pas encore marquée par les débats liés aux recherches et préoccupations concomitantes des artistes américains, lesquels tentent d'exclure la figuration de l'œuvre d'art. Le formalisme européen ne cherche pas, quant à lui, à rejeter le sens représentationnel ou expressif évoqué par des traits iconiques ou formels. Dans l'après modernité, Tinguely critique vivement la société technocratique, le capitalisme, le culte de la personnalité, la mondialisation, mais son parcours n'apparaît pas scindé en deux parties – une partie moderne et une post-moderne – car le passage d'une période à l'autre est imprécis et diffus. Depuis le début, l'art de Tinguely ignore la représentation et l'illusion naturaliste, mais cultive les jeux de la dénotation métaphorique, de la métaphore expressive et de l'imitation.

« Devant une œuvre qui n'ignore pas l'usage de la fonction des symboles aucune règle du goût et du bon goût ne prescrit de s'abstenir de rechercher ce qu'elle dit ou transmet, elle-même, incontestablement, et autre chose, qu'elle fait, et qu'il s'agit pour nous de faire fonctionner. »<sup>29</sup>.

Son œuvre est donc, à la fois, très ancrée dans la réalité matérielle et sensible de son temps, mais elle se situe, aussi, au-delà des préoccupations ponctuelles de cette société bien vivante et donc en perpétuelle mutation. La biographie de l'artiste, dont l'esprit est très contradictoire, est importante pour comprendre notamment ce que celui-ci contredit, ce à quoi il s'oppose.

## 2) Formation et influences

Certains éléments biographiques permettent de comprendre, en effet, l'origine les raisons et la nature de l'esprit contradictoire de l'artiste. Dans un premier temps la contradiction, chez le jeune Tinguely, prend l'apparence d'une mise en opposition : opposition contre l'école, contre l'Église Catholique, contre le fascisme, contre la discipline, contre la ponctualité, contre la tradition académique de l'art, contre le capitalisme, contre la fixité, contre l'auto-satisfaction.

« J'ai eu immédiatement de grandes difficultés à l'école. J'ai été violemment heurté par quelques faits scolaires classiques. Je fumais un cigare derrière une voiture.

---

<sup>29</sup> Pinto, « Modernité, tradition, portraits et « méta » : Tinguely et la galerie des hommes illustres », *op. cit.* p.127.

J'avais peut-être six ans ou sept ans. Et j'ai reçu une magistrale fessée à l'école devant la classe parce qu'un camarade m'avait vu et trahi. Alors ça a déjà bien commencé. J'ai continué dans mon... j'étais en quelque sorte mis en opposition. Au fond on peut le dire tout de suite, c'est un miracle que je ne sois pas devenu un criminel, si je n'ai pas été sur le mauvais chemin. Je le dois, encore plus tard, à beaucoup d'événements, à des rencontres de gens bien. À des gens qui m'ont donné l'occasion de travailler, qui m'ont permis de rêver déjà un peu avec le travail. »<sup>30</sup>.

Marqué dès l'enfance par le catholicisme, il est enfant de cœur jusqu'à treize ans et intègre une équipe de scoutisme de la « Marienkirche », sous la tutelle de l'Église catholique. Le père Mäder a beaucoup aidé le jeune Jean Tinguely qui connaissait des problèmes familiaux (son père était alcoolique et sa mère suicidaire), et c'est grâce au curé de la paroisse Sainte Marie qu'il eut, par l'intermédiaire du cinéma, ses premiers contacts avec : des séances de films muets sont proposées aux enfants de la paroisse et, la programmation est orientée, essentiellement, vers le burlesque : Laurel et Hardy, Buster Keaton, Harold Lloyd et *Les temps modernes* de Charlie Chaplin (1936). Aux alentours des années 1937-1939, il rêve de devenir constructeur de pont ; commence alors une période de construction de roues hydrauliques, reliées entre-elles par des fils de fer et créant des effets sonores dans la forêt, mais leur durée de vie est éphémère. De l'âge de douze ans à celui de quinze ans, Jean Tinguely allait dans la forêt, aux environs de Bâle, afin d'y lire et, également d'y construire de petites sculptures :

« Alors j'ai commencé à faire une chose très bizarre : plusieurs samedis et dimanches de suite, j'ai commencé à construire de jolies petites roues en bois, bricolées comme ça le long d'un ruisseau... aucune idée d'art... Il faut dire que c'était une forêt de sapins qui formaient une sorte de cathédrale, avec les qualités sonores d'une cathédrale, les sons s'amplifiaient formidablement bien. J'ai fait jusqu'à deux douzaines de petites roues, dont chacune avait sa propre vitesse, et parfois cette vitesse était variable selon la vitesse de l'eau, variable elle aussi. Chaque roue avait une came. Une came c'est une chose qui assure une irrégularité à la roue... ça frappait, ça actionnait sur un petit marteau qui tapait sur différentes boîtes de conserve – rouillées ou pas -, des sonorités différentes. Ces sons, ces

---

<sup>30</sup> Thomas Thümena (réalisateur), *Tinguely*, Hugofilm, Frenetic Film, Movimiento, 2011.

tonalités, à des rythmes différents, étaient répartis tous les cinq à six mètres, et les concerts s'allongeaient parfois jusqu'à cent mètres dans la forêt. Parfois, ça fonctionnait jusqu'à quinze jours »<sup>31</sup>.

En 1939, l'habitation familiale est bombardée, puis Jean Tinguely fugue pour aller aider l'Albanie à lutter contre l'invasion des troupes italiennes et fascistes de Mussolini. Considérant que le pape joue un rôle négatif dans l'invasion des Balkans en bénissant pratiquement l'opération de la marine des troupes fascistes, Jean Tinguely reniera l'Église catholique et gardera un profond ressentiment à son égard. Il abandonnera également le scoutisme, et s'embarquera, clandestinement, dans un train de charbon en direction du sud, avant d'être appréhendé par une patrouille militaire. Refusant de décliner son identité, il est envoyé à la forteresse de Bellinzona comme présumé saboteur. Après trois jours d'emprisonnement, le fuyard est renvoyé à sa famille par un fourgon cellulaire.

En 1941, son père lui trouve un travail dans les grands magasins *Globus* de Bâle. Jean Tinguely y entame un apprentissage de décorateur, sous la tutelle de E. Théo Wagner, mais il doit quitter son poste dès 1943, pour avoir, sciemment et par mépris, arraché l'horloge de pointage du mur. Cet épisode reste incertain, car l'artiste le démentira par la suite, dans un entretien avec Bernard Blistène<sup>32</sup>. Le motif de son licenciement est l'indiscipline et le manque de ponctualité. À partir de septembre de la même année, il est engagé comme apprenti décorateur de vitrine chez le décorateur Joos Hutter, qui l'encourage à suivre les cours d'arts appliqués de Bâle à la kunstgewerbeschule. Nommé « Jeannot », Tinguely effectue un contrat d'apprentissage. Les 15 et 16 mai 1944 ont lieu, au grand magasin Rheinbrücke SA, les épreuves de l'examen final que Tinguely réussit, avec la note globale de 1,8 (sur un barème de 1 à 6, 1 étant la meilleure note). À partir de 1944 Jean Tinguely va fréquenter cette école, mais de façon assez irrégulière, car il travaille en même temps comme « décorateur indépendant » ; durant le semestre d'été 1944 et le semestre d'hiver 1944/45, il continue toutefois à suivre des cours à la Section des arts appliqués de l'École des arts et métiers de Bâle (enseignement général de dessin et de peinture et enseignement spécialisé). Il manifeste un intérêt particulier pour les cours de Julia Eble-Ris, qui portent sur la science des matériaux, le dessin d'objets, le dessin de nus et le dessin de mode ; Ces cours lui permettent de travailler des matériaux divers comme le bois, le sable, le métal, l'argile, les tissus. C'est à ce moment que Tinguely fait la

<sup>31</sup> Jean Tinguely in Pontus Hulten, *Tinguely*, Ed. du Centre George Pompidou, Paris, 1988, p.13.

<sup>32</sup> Entretien du 10 mai 1984 avec Bernard Blistène, conservé à la bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, BS 259.

découverte qui sera déterminante pour son œuvre future, celle des travaux de collage de Kurt Schwitters et des créations des artistes du Bauhaus. Au cours de cette période il est fermement décidé à devenir artiste et il fréquente les cercles bohèmes de Bâle et Zurich. Nous reviendrons sur l'importance des installations qu'il faisait dans la forêt et du devenir de cet attrait qu'il avait pour le mouvement. Il est important de mentionner que c'est Julia Ris, son professeur, qui attire son attention sur le potentiel du mouvement comme moyen d'expression. Il acquiert, progressivement, une solide culture esthétique et artistique en découvrant de nouveaux créateurs de la première moitié du XXe siècle (Schwitters, Pevsner, Gabo, Moholy Nagy, Klee, Mondrian, Kandinsky, Arp, Calder, Tatline, etc.). Sa chance historique de pouvoir refuser la tradition académique lui fut fournie par l'arrivée, en Suisse, de réfugiés allemands fuyant Hitler, parmi lesquels se trouvaient des professeurs berlinois formés à l'école du Bauhaus. C'est donc dans le cours de Julia Ris, intitulé « Materialkurs », que Tinguely est initié à Malevitch, au Suprématisme et au Constructivisme, à Moholy-Nagy et à Tatline, enfin et surtout à Schwitters (qu'il nomme le « roi Schwitters »), à Oscar Schlemmer, à Klee, Arp et Mondrian. Il voit cet enseignement comme le lieu d'une opposition entre formalisme révolutionnaire et formalisme académique, c'était, dit-il, un cours avec des thèmes, sur des matériaux, où tout était permis, c'était une « réhabilitation au formel », avec une initiation au constructivisme et au cubisme, aux collages de Picasso et à ceux de Schwitters. Tinguely était donc très informé du contexte artistique et idéologique de son époque, en Europe, et il reconnaîtra, à plusieurs reprises par la suite, l'influence de Calder et de Moholy-Nagy : « Mon seul maître à penser, c'était Alexander Calder. Peut-être Moholy-Nagy »<sup>33</sup>. Et dans plusieurs interviews<sup>34</sup>, Jean Tinguely précise qu'il a rencontré Jean Arp, Kurt Schwitters et Kasimir Malevitch et reconnaît que ceux-ci l'ont marqué. Il parle du *Merzbau* de Schwitters dans les années 1920 (ce dernier en avait réalisé plusieurs et les avait abandonnés à Hanovre, Oslo et à Londres) comme étant un « *état pur* ». Le procédé du collage de Schwitters sera transposé par Tinguely en découpage du métal et en soudure ; il considèrera, par exemple, le *Cyclop* de Milly-la-Forêt (œuvre collective réalisée entre 1969 et 1994) comme un « *Méta-merzbau* »<sup>35</sup>. D'après Tinguely, les professeurs apportaient le message du Bauhaus à l'école d'art de Bâle et grâce à ses enseignants, il apprit à connaître le Futurisme, le Rayonnisme, le manifeste du

---

<sup>33</sup> Entretien avec Geneviève Breerette, « Tinguely au centre Georges Pompidou », in *Le monde*, 7 décembre 1988, pp.48-49.

<sup>34</sup> Interview de Jean Tinguely par Alfred Pacquement, du 5 mai 1971 et entretien du 12/12/1988 notamment. Enregistrements audio sur cassettes conservés à la bibliothèque Kandinsky.

<sup>35</sup> *Idem*.

Constructivisme russe, l'Unisme, le Cubisme qu'il qualifiait d'« esthétique fou / joyeux », la bicyclette avec la selle qui était devenue le *Taureau* de Picasso, le groupe hollandais De Stijl de Mondrian. Il est surtout très influencé par les dadaïstes (Picabia, Ernst et Schwitters) qu'il qualifiait de « merveilleux ». Et il reçoit ce qu'il appelle cette « avalanche d'informations », alors qu'il n'a que dix-sept ans.

Inlassablement, dans les interviews qu'il a accordées, l'artiste revient sur l'enseignement qui lui fut dispensé à la Kunstgewerbesschule de Bâle et raconte comment ne lui furent guère épargnées les leçons de dessin anatomique sur le modèle d'hommes maigres, car là « on voit les muscles, on voit les os, on voit leur jeu » ; il n'échappera pas, non plus, aux plis de velours, « des cascades de velours clair », car il fallait en capter la construction et les dessiner ensuite « avec la force de la lumière ». Il avait la reconnaissance de ses professeurs pour ses travaux, tout particulièrement ses dessins de statues grecques. Dans le même contexte, Jean Arp était en Suisse. Il exposait à la Kunsthalle de Bâle avec Sophie Tauber Arp et Calder. (Plus tard, Tinguely dira que Calder avait fait du *Méta-Arp* (Arp de 1913)<sup>36</sup>. À l'école d'art de Bâle, il lit *Du Spirituel dans l'art* de Kandinsky et échange à propos de *Der Blaue Reiter*. Il reçoit l'influence des messages du Bauhaus et se met au courant de l'art contemporain, du surréalisme, du dadaïsme, il parle du *Rotorelief* de Duchamp, vu à l'école de Bâle la première fois<sup>37</sup> (Duchamp avait présenté son *Rotorelief* au concours Lépine en 1935). Tinguely considère qu'après avoir reçu cette « transmission », il connaissait l'art contemporain et ses possibilités, mais ce dernier était, à son avis, arrivé à un point zéro. Il sort de cette école de Bâle avec un « complexe d'infériorité total »<sup>38</sup> et, à l'époque, il peint abstrait. « J'ai été maltraité par la reconnaissance de l'art moderne et j'en suis sorti énormément complexé. Je me suis échappé avec le mouvement. J'ai trouvé dans le mouvement un moyen d'expression vraiment valable »<sup>39</sup>. C'est une période constructiviste. Pour lui, Malevitch était extraordinaire : enseignant à Vitebsk (Russie) il avait fondé l'Ounovis, en 1920, première école consacrée à l'art moderne dont l'objectif était de revêtir, selon ses termes, « la terre d'une forme et d'un sens nouveaux ». Cette abstraction suprématisante est proche de l'utopie dans la mesure où elle s'éloigne de toute imitation du monde, où elle bouscule la figuration du donné sensible, pour laisser surgir des formes nouvelles venues de nulle part et laisser espérer

<sup>36</sup> Bernard Blistène, entretien du 10 mai 1984 avec Jean Tinguely, conservé à la bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, (BS 259).

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du cyclope de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

un monde à construire ; ainsi se comprennent les *Planites* et les *Architectones* de Malevitch des années 1920 : structures abstraites et villes volantes appartenant à l'avenir. Jean Tinguely est marqué par l'ultime *Carré blanc sur fond blanc*, mais s'interroge sur la manière de sortir de ce qu'il considère comme l'impasse des éléments figés de Malevitch et de Mondrian et sur l'impossibilité dans laquelle ils se trouvent, de continuer.

Depuis 1941, Bâle est un foyer de rencontres pour réfugiés politiques. Jean Tinguely assiste à des réunions chez le libraire éditeur (et également historien) Heinrich Koechlin, et au sein desquelles il côtoie nombre de communistes repentis et anarchistes. Il adhère, dès 1943, aux « Freien Jugend » (« Union de la jeunesse communiste »), groupe communiste illégal. En 1944 et 1945 il effectue le service militaire volontaire afin de défendre la Suisse contre l'Allemagne de Hitler et il fréquente l'école de recrues en tant que mitrailleur à Liestal. En 1946 Tinguely travaille comme décorateur à Zurich et évolue dans l'entourage de l'anarchiste Heiner Koechlin. Il réalise la couverture de la thèse de ce dernier sur la *Commune de Paris*, et que celui-ci fait paraître dans sa propre maison d'édition le « Don Quichotte Verlag », en 1947. En tant que membre du « Parti du travail », Tinguely conçoit les pavillons de groupes communistes en 1948, à Paris, ainsi qu'en 1950, à la Fiera Campionaria de Milan. Il évoque, avec un ton sarcastique et ironique, l'ambiance triste de la guerre, des nazis, des fascistes, des franquistes, du communisme : « un message lumineux après l'autre »<sup>40</sup>, et considérera que l'invention de la bombe atomique « nous amène l'idée de nous suicider nous même ».

Cet intense bouillonnement historique et intellectuel ne fait que renforcer son goût pour la lecture des écrits politiques et philosophiques. Il se constitue ainsi une solide culture dans ces domaines, et, après la guerre, il se consacre à l'art, en particulier à la peinture. Il crée des images dans le style surréaliste mais, trop soucieux d'atteindre la perfection, il ne parvient jamais à les finir ; à force de retouches, elles deviennent complètement noires. Dans le même temps il est exclu des « Freien Jugend » à cause de son évolution politique vers l'anarchisme. Pour réussir à vivre, il met la peinture de côté et travaille comme guide touristique – accompagnant même les touristes à Lourdes.

### 3) Échapper à la fixité

Le problème qui préoccupe l'artiste alors est son incapacité à finir ses peintures. « Je n'arrivais pas à saisir l'instant, il y avait toujours une espèce de continuité, un infini agaçant

---

<sup>40</sup> *Idem.*



... il y avait dans ma peinture une espèce de pourrissement qui se faisait toujours et ça se terminait toujours par d'horribles corrosions ». Le mouvement va, alors, lui apparaître comme une manière de contourner le problème de l'achèvement ; lui donnant la possibilité de réaliser de perpétuelles recombinaisons, à l'infini.

« Jacques Huwiler : Tu te précipites en avant, tu quittes le statique.

Jean Tinguely : Je ne veux pas faire de la peinture parce que je n'ai jamais pu en faire et j'admire pour cela beaucoup les peintres, ceux qui peuvent en faire. Parce que c'est toujours quelque chose qui se termine quelque part. Il y a une quantité de fantastiques poètes en peinture, extraordinaires. Que ce soit Jackson Pollock qui fait du dripping, qui se lance dans toutes les directions, se précipite en avant et bascule et tombe et meurt ou que ce soit l'extraordinaire Georges Mathieu qui, lui, faisait de sa peinture un spectacle, qui peignait devant le public et qui était habillé avec un bandeau comme ça et qui faisait le singe. Avec des caméras autour de lui. C'était très cinétique aussi. Et ça se terminait. Et à chaque fois il y avait ce terrible trou qui était la fin. La peinture était terminée. On ramassait, on allait la vendre. Et ça, j'ai jamais pu faire, j'ai jamais pu terminer à temps. Je continuais jusqu'à ce que ce soit foutu.<sup>41</sup> ».

Ainsi, la pétrification n'est-elle plus de mise et Tinguely est encouragé dans cette voie par le célèbre exemple de Calder, mais la différence majeure entre ces deux artistes est que Tinguely utilisera des moteurs pour animer ses sculptures, alors que celles de Calder sont mues, dans la plupart des cas, par le vent. C'est donc parce qu'il est incapable d'assumer, ce qu'il considère comme une forme de défaite, parce qu'il ne réussit pas à considérer une peinture comme achevée, c'est-à-dire, pour lui, donnée à la « pétrification », que Tinguely découvre, dans le mouvement, un mode original d'expression et qu'il va alors s'employer à combiner objets de récupération, collages dadaïste et cinétisme à la Calder. Dans les poubelles et les cimetières de la technologie, il ramasse des objets jetés et des morceaux de ferraille, qu'il colle, soude et assemble, en les dotant de mécanismes « dingues », « rigolos » ou « absurdes » de façon à créer des machines affranchies de la relation à leur usage, à leur fonction, et qui deviennent donc parfaitement inutiles<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Interview avec Jacques Huwiler, Émission *Viva*, réalisateur : Jaroslav Vizner, 01.12.1987.

<sup>42</sup> Eveline Pinto, *Modernité, tradition, portraits et « méta »* : Tinguely et la galerie des hommes illustres, *op. cit.*

En 1952, Tinguely fixe une porte au plafond de son appartement bâlois. Il y monte un moteur avec un vilebrequin qui passe à travers celle-ci et y suspend divers objets tels que des tableaux, des sculptures, des sacs à main, une chaise. La vitesse de rotation, élevée, a pour effet de dématérialiser les formes originelles et en crée de nouvelles. Puis, sous l'influence de la vitesse, les objets finissent par voler en éclats.

Alors que Jean Tinguely vit avec sa compagne Eva Aeppli depuis 1951, elle lui présente Daniel Spoerri – c'est le début d'une longue amitié –. Ils ont en commun la volonté de préserver une certaine liberté au spectateur, ainsi qu'un goût certain pour la mise en scène. Au cours des années 1950, le jeune Spoerri s'essaye au théâtre comme metteur en scène, acteur, mime et décorateur. Il sera premier danseur au Berner Staatsoper (opéra de Berne) de 1954 à 1957. Parallèlement, il compose de la poésie concrète et fonde à Darmstadt, en 1957, la revue *Material*, entièrement consacrée à la poésie concrète. « Le jeu de la revue consistait, de la part du lecteur, à suppléer la subjectivité, laissée vacante par l'auteur, et donc, à compléter l'effort de création. Est-il nécessaire que le poète impose au lecteur sa vision subjective du monde ? »<sup>43</sup>.

Dans cet esprit, il lance en 1959, à Paris, les éditions MAT (Multiplication d'Art Transformable)<sup>44</sup> et diffuse des petites pièces de Tinguely, d'Agam et de Soto, entre autres. Pour ce travail d'édition de ce qui sera appelé des multiples, il sélectionne des « œuvres sans écriture personnelle »<sup>45</sup>, leur point commun étant d'être « des réalisations techniques qui ne véhiculent pas l'émotion de la main. »<sup>46</sup>. L'intention est, d'abord, d'éviter tout expressionnisme gestuel. Pour la première fois, l'expression *Art cinétique* est employée par une institution muséale : le Kunstgewerbemuseum, actuel Museum für Gestaltung de Zürich, en 1960, lors de cette exposition « *MAT-Kinetische Kunst — Multiple Art Transformable-Art cinétique* », que l'artiste Daniel Spoerri organise. Ce dernier y présente « des œuvres d'art de Paris qui se meuvent ou sont mues », où se côtoient les réalisations de Yacoov Agam, Josef Albers, Pol Bury, Marcel Duchamp, Bo Ek, Karl Gerstner, Heinz Mack, Frank Malina, Enzo Mari, Bruno Munari, Man Ray, Dieter Roth, Jésus Rafael Soto, Jean Tinguely et Victor Vasarely. Ces œuvres sont alors dites *multiples*, non seulement parce qu'elles sont produites en série, mais

---

p. 127.

<sup>43</sup> Daniel Spoerri cité dans *Cnacarchives*, nouvelle série, n°2, 1972, publié à l'occasion de l'exposition *Spoerri*, Paris, Centre national d'art contemporain, 1972.

<sup>44</sup> Bernard Blistène, entretien du 10 mai 1984 avec Jean Tinguely, conservé à la bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, (BS 259).

<sup>45</sup> Daniel Spoerri, dans Otto Hahn, *Daniel Spoerri*, Paris, Flammarion, coll. « La Création contemporaine », 1990.

<sup>46</sup> *Ibid.*

aussi du fait qu'elles bougent et se transforment à l'œil nu. Spoerri partage, avec Tinguely, la mise en retrait la subjectivité de l'artiste et c'est avec lui que Tinguely fera, en 1953, ses premières expériences cinétiques et, par la suite, un ballet que nous décrirons dans un chapitre consacré à la théâtralité. C'est Jean Tinguely qui présentera Daniel Spoerri à Pierre Restany. Dans un entretien avec Bernard Blistène, le sculpteur affirme sa reconnaissance envers Eva Aeppli qui appréciait ses expériences ratées ; l'échec était alors devenu l'objectif à atteindre pour amuser sa compagne (c'est dans ce contexte qu'il suspendait des portes au plafond qu'il faisait tourner) ; dans ce même entretien, il reconnaît, également, avoir été influencé par les mobiles de Calder et, bien plus tard, par les objets électriquement motorisés<sup>47</sup>.

L'artiste part pour la France avec Eva Aeppli, en 1953. Ils effectuent, dans un premier temps, un bref séjour dans un hôtel de Fontainebleau. C'est là que l'artiste opte pour la sculpture et la critique commence à parler de lui de temps à autre. Les premières expositions, bien qu'assez confidentielles, reçoivent un accueil favorable de la part du milieu artistique, puis au début de l'année 1955, le couple emménage dans un atelier impasse Ronsin, c'est-à-dire au cœur d'un pâté de maison dans lequel habite une quinzaine d'artistes dont Constantin Brancusi. Jean Tinguely a alors trente ans.

#### **4) Premières œuvres en mouvement**

Les premières œuvres qui voient le jour après l'arrivée de Tinguely à Paris sont la série des *Moulins à prière*. Ce sont des sculptures formées en acier, composées essentiellement de roues dentées, imbriquées les unes dans les autres. Ces fines sculptures de fil de fer combinent des roues hérissées de tiges, qui entraînent leur rotation en s'entrechoquant, la poussée initiale provenant soit de la main (manivelle), soit d'un moteur électrique. La transmission de la force, d'une roue à l'autre, se fait de manière très irrégulière, car les tiges sont très fines, peu rigides et légères. Celles-ci, avec leur apparente fragilité, semble hésiter entre passer le relai du mouvement ou bien plier sous une pression trop forte ce qui marquerait un court arrêt de l'ensemble. Les dysfonctionnements mécaniques de ces frêles structures sont assez courants, mais ils sont toujours suffisamment bénins pour ne pas enrayer la marche générale. Ils sont, au bout du compte, sans dommage pour le fonctionnement, parce que, tout imprévisibles qu'ils soient, leur venue n'en est pas moins attendue, escomptée,

---

<sup>47</sup> Bernard Blistène, entretien du 10 mai 1984 avec Jean Tinguely, conservé à la bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, (BS 259).

favorisée. Le dispositif contient donc en lui-même de l'aléa : ce hasard est compris, ainsi, comme agent de dérèglement d'un mécanisme dont il fait lui-même partie et qui n'a pas vocation à la fluidité. Pour cette raison, le mouvement des *Moulins à prière*, pourvus d'un petit moteur, est chaotique, alors que l'énergie motrice, elle, est continue et régulière. Les *Moulins* munis d'une manivelle, ne sont pas seulement à regarder, ils sont, aussi, à manipuler. Tributaires d'une intervention manuelle, ceux-ci peuvent s'animer d'un mouvement lent ou rapide, continu ou saccadé, selon la main qui les actionne. Bien que mince, la marge d'initiative du spectateur est réelle, car ce dernier prend en charge le maniement de l'œuvre et la transforme par la même occasion. La sculpture prend l'apparence d'un petit événement soumis, dans son déroulement, sa durée et son rythme, à la volonté et à l'humeur de celui qui la manipule.

Avec les *Moulins à Prière*, c'est le principe fondateur du mouvement aléatoire, le principe d'une mécanique précaire (incertaine et fragile) qui est alors mis au point. Et peu après, Tinguely applique ce principe à des rouages où le mouvement ne sera plus transmis par des tiges, mais par des courroies, comme on le voit dans les trois *Éléments Détachés* (1954), le premier se trouvant dans la collection du Musée Tinguely. Sur les axes des roues dentées, Tinguely a fixé des morceaux de Pavatex de formes irrégulières et parfois même trouvés en l'état, qu'il a peints en blanc et dont la rotation est actionnée par le mouvement du relief. (Cf. planche 1, *Élément Détaché I, Relief méta-mécanique*, 1954).

## 5) Subversion et contradiction

Jean Tinguely rencontre Marcel Duchamp rue de Vaugirard et les deux artistes ont de longues conversations. Il dira par la suite, que Duchamp lui a appris « l'anti auto-satisfaction », le « non tournage en rond », « Comment rester méchant avec soi-même, comment ne pas faire des fagots »<sup>48</sup>. Duchamp lui donnera tous ses *Roto-reliefs* et Jean Tinguely verra, dans ce geste, la manifestation dadaïste de son esprit. De Duchamp, Tinguely gardera, tout au long de sa production, le goût de l'objet trouvé, celui du ready-made et l'auto-critique.

Il fonde son identité, base ses choix par rapport à des réactions d'opposition. C'est par esprit de contradiction vis-à-vis du pouvoir en place, qu'il rejoint le communisme puis l'anarchisme.

---

<sup>48</sup> Bernard Blistène, entretien du 10 mai 1984 avec Jean Tinguely, conservé à la bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, (BS 259).

C'est contre l'académisme artistique qu'il se tourne vers les Avant-gardes. Il s'insurge contre les horaires imposés, contre l'Église, contre la religion, contre l'autorité sous toutes ses formes. La contradiction est à tous les niveaux de sa vie et Tinguely tient à faire remarquer qu'à la suite des constructivistes et des futuristes, il a renouvelé la rupture avec un académisme perpétuant le canon classique, au risque de rendre, à son tour, canonique une inspiration formalisante mais contestataire<sup>49</sup>. Cette tendance au rejet, à la subversion, à la contradiction dans l'art, est commune aux artistes avant-gardistes et n'est pas le propre de Jean Tinguely, mais le sculpteur va se servir de cette dynamique de la contradiction pour créer une œuvre originale, personnelle.

## 6) Une option métaphysique ?

Il est très délicat de vouloir définir la métaphysique car, historiquement, ce terme a pu recouvrir des problèmes et questions très variés. Par métaphysique on entend l'étude des questions fondamentales telles que celles qui concernent l'immortalité de l'âme, l'existence de Dieu, les raisons de l'existence du Mal ou le sens de la vie, plus spécifiquement, par métaphysique, on entend aussi l'étude de l'« être en tant qu'être » (cette discipline est l'ontologie) pour reprendre la célèbre formule d'Aristote, c'est-à-dire de l'étude de la substance<sup>50</sup>. Une des définitions comparatives de la métaphysique, parmi les plus courantes, consiste à dire qu'elle ne s'intéresse pas aux objets étudiés par les disciplines empiriques (biologie, physique, chimie, sociologie, sciences politiques, etc.) mais à l'origine immatérielle de la réalité matérielle. Cela signifie que ni l'expérimentation ni l'observation des faits ne comptent, pour le métaphysicien, contrairement aux pratiques et méthodes des sciences naturelles et des sciences exactes, le métaphysicien, s'appuyant uniquement sur la logique de sa pensée et sur des axiomes de base du type : « Dieu est une chose pensante »<sup>51</sup>. Mais au cours du XXe siècle apparaît une nouvelle façon de faire de la métaphysique et qui repose sur le désir de répondre aux questions traditionnelles, précisées précédemment, tout en prenant en compte les acquis de la science. Le premier représentant de cette conception moderne de la métaphysique est Henri Bergson avec *Matière et mémoire* (1896). Ce dernier traite de la question de la mémoire et, plus particulièrement, du problème des rapports entre le corps et

---

<sup>49</sup> « Parole d'artistes », p.359 et suiv. Dans le catalogue de l'exposition Tinguely de décembre 1988 à mars 1989 au Centre Pompidou : *Tinguely*, Paris, Ed. De centre Georges Pompidou, 1988.

<sup>50</sup> Aristote, *Métaphysique, livre Delta*, Ed. Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2014.

<sup>51</sup> Spinoza, *Éthique*, II, Ax., Prop.I., Folio, Essai, 1994.

l'esprit, en intégrant les résultats scientifiques.

Les sculptures-machines de Jean Tinguely ne formulent pas de questionnements métaphysiques mais relèvent, dans un premier temps, d'une poétique du vécu, qui exprime le sentiment que l'on a de l'existence. Dans un second temps, elles se présentent comme la protestation irréductible, contre une réalité globalement mauvaise, mais, également, la promesse d'une réconciliation utopique. Il apparaît que pour l'artiste, le contenu de vérité des œuvres n'est pas ce qu'elles signifient, mais ce qui décide de la fausseté ou de la vérité de l'œuvre en soi. Sa sculpture interroge les rapports entre corps et esprit, la liberté, le statut de l'homme au sein de la nature, la relation de l'homme en tant qu'agent avec le monde physique, le déterminisme, le réel, le rôle de la volonté humaine par rapport au monde, la causalité, la création, l'espace, le temps, la mort, etc., et nous retrouverons tous ces thèmes tout au long de notre travail.

L'option métaphysique traitant des fondements premiers de l'existence est-elle en contradiction avec ses origines dadaïstes, la dénonciation de l'académisme, la critique de l'universalité du concept de beauté ? La tradition philosophique de l'art est fondée sur cette fonction spéculative. Jean-Marie Schaeffer revient sur le souci qu'ont les artistes académiques de donner accès à des vérités fondamentales substantielles, à des vérités cachées<sup>52</sup>. Le philosophe explique que cette manière de concevoir l'art est née en occident, en réaction aux Lumières, et a été illustrée par des philosophes et des poètes, très différents, comme Novalis, Schlegel, Hölderlin, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche et Heidegger. Cette tradition pense l'art en tant qu'il serait un savoir extatique, c'est-à-dire qu'il révélerait des vérités transcendantes, habituellement inaccessibles aux activités intellectuelles profanes, et, en cela, elle justifie le rôle de la philosophie qui consiste à « dévoiler la nature ultime de l'art »<sup>53</sup> et, à l'esthétique, de « convaincre chacun qu'il existe une réalité suprasensible singulière qui ne se révèle que par le truchement de la spéculation métaphysique »<sup>54</sup>.

Comme d'autres artistes de son temps, Tinguely a nourri sa pratique par la réaction contre le marché de l'art qu'il a souvent dénoncé. Bien qu'il ait, comme d'autres artistes avant-gardistes, souhaité briser les illusions, n'a-t-il pas, également, produit une œuvre dont l'expérience esthétique était conforme aux essences et au Beau ? L'approche de son œuvre, sous le seul

---

<sup>52</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1992.

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> *Idem.*

éclairage de l'histoire de l'art, montre qu'il n'analyse pas vraiment cette dimension spéculative pourtant sentie et mise au jour par Pontus Hulten et Pierre Restany. Les études menées sur le travail de Jean Tinguely n'ont jamais étudié les processus et les phénomènes à l'origine de ce qu'elles nomment pourtant « métaphysique ». Il apparaît nécessaire d'analyser l'œuvre du sculpteur en tant qu'il propose des expériences esthétiques et des philosophèmes menant à un tel questionnement. Nous mettrons en évidence, dans cette thèse, l'idée que Jean Tinguely semble présenter un art qui serait une théorie de l'être, et en ce sens, il paraîtrait s'inscrire dans ce que Jean-Marie Schaeffer appelle la tradition spéculative de l'Art<sup>55</sup>.

Salué par Tristan Tzara en 1959 comme étant le légataire universel de dada<sup>56</sup>, Jean Tinguely connaît pourtant cette volonté de rendre visible la réalité, et cette volonté est présente depuis le début dans son travail ; deux conceptions contradictoires coexistent alors dans l'œuvre de Tinguely : l'art est critique, destructeur des illusions mais il est aussi pourvoyeur de vérité.

## 7) Le terme « méta »

Lors des expositions à la galerie Arnaud en mai et en octobre – novembre 1954, ou en décembre de la même année au studio d'architecture b24 Achile Hura à Milan, l'artiste expose des constructions en fil de fer et plaques métalliques géométriques, peintes en jaune, rouge et bleu, toutes réalisées sur place. Les juxtapositions, dans le titre donné à l'événement : « *automates, sculptures et reliefs mécaniques* » indiquent à Pontus Hulten qu'il est nécessaire de trouver une appellation appropriée pour qualifier la production que l'artiste présentait alors. Dans ce but, Hulten avait écrit une lettre à Tinguely pour de lui proposer une rencontre ; et avait reçu une réponse, dès le lendemain, par un billet épinglé sur sa porte. Il se trouvait que l'historien de l'art et l'artiste étaient voisins par hasard. Débute alors, entre les deux hommes, une longue amitié émaillée de nombreuses discussions sur l'essence de l'art. La question du nom des machines tingueliennes se pose, dès le début, et Hulten non satisfait des termes « Automates », « Sculptures mécaniques » ou « Mobiles » (terme associé aux œuvres de Calder), suggère le terme de « *méta-mécanique* » pour éviter, selon lui, le danger qui consisterait à accorder trop d'importance – et peut-être l'artiste lui-même – au mécanisme<sup>57</sup>. C'est par analogie avec le terme « métaphysique » qu'il propose le terme « Méta-

<sup>55</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne, L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Gallimard, nrf essais, 2010 (1992).

<sup>56</sup> Daniel Soutif, « Tinguely Ltd ou le crépuscule des machines », dans *Art Studio*, n° 22, Paris, automne 1991.

<sup>57</sup> Pontus Hulten, « Méta », Pierre Horay éd., 1973, p.16.

mécaniques », et il précise que, se rendant chaque jour à la Bibliothèque Nationale, il s'était assuré, en consultant le Grand Larousse que *méta* signifiait bien « avec » et « après ». Cela lui paraissait absolument approprié. « L'association avec des mots comme métaphore et métamorphose me semble aussi tout à fait indiquée. »<sup>58</sup>.

Cependant, pour Jean Tinguely, « Méta » veut dire « ailleurs », « à côté », « au-dessus », « ce n'est pas ça » ou « ce n'est pas là ». C'est un terme qui force le décalage et, pour lui, « méta » est à sa sculpture que la métaphysique est à la physique. Une « méta typique » qui rend compte des rapports qu'il entretient avec le machinisme<sup>59</sup>. L'artiste invente les néologismes « métaïfier » et « métaïsme » (v. métamorphose) pour qualifier le mouvement désordonné, chaotique et non contrôlé de ses machines.

Lorsque Richard Huelsenbeck (ancien dadaïste devenu psychiatre à New York) qualifie avec enthousiasme, Tinguely de « méta dadaïste », c'est le premier sens qu'il a en tête, car pour lui, le sculpteur se situe au-delà de Dada, en le prolongeant, voire en le dépassant. En revanche, dans la série des *Méta-Malevitch*, « Méta » désigne moins la postériorité par rapport au peintre russe, que le commentaire « sur » les formes auxquelles se livre Tinguely en les mettant en mouvement. Et dans les *Reliefs méta-mécaniques*, il apparaît clairement que les deux sens de méta coexistent. On peut voir aussi, dans la sculpture-machine tinguelyenne, une métaphore de l'homme :

« Si le problème du danger de la machine paraît résolu, il n'en est pas de même de celui de l'attitude humaine devant la perfection machinale, qui va de l'admiration la plus béate à l'inquiétude métaphysique. Car si la machine peut tout faire mieux que l'homme, et sachant par ailleurs que l'humanité n'est pas constituée uniquement d'intellectuels et d'artistes, que reste-t-il à l'homme comme activité ? »<sup>60</sup>.

Les premiers reliefs *méta-mécaniques*<sup>61</sup> étaient faits dans la lignée de l'art construit. En réalisant *Méta-Kandinsky* ou *Méta-Malevitch*, Tinguely reprenait, à sa manière, l'idée qu'avait eue Calder, de mettre l'atelier de Mondrian en mouvement. Afin d'éviter le problème de la finitude, l'artiste suisse pouvait, grâce au mouvement, laisser la peinture en état d'éternel

<sup>58</sup> Pontus Hulten, *Méta*, Pierre Horay éd., 1973, p.16.

<sup>59</sup> Tinguely in Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1991.

<sup>60</sup> Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1972.

<sup>61</sup> *The Collection. Museum Jean Tinguely Basel et Exposition inaugurale (1996-1997)*, Museum Jean Tinguely, Basel et Benteli Publishers Ltd, Berne, 1996.



inachèvement (comme le *Grand Verre* (1915-1923) de Duchamp). Cependant les rouages de la machine étaient volontairement dissimulés à l'arrière du tableau. Tinguely présente donc de la peinture et la machine constitue le châssis.

## **II. Machine et mécanique dans l'art occidental du XXe siècle et apports de Jean Tinguely dans ce domaine**

### **1) Relations homme – machine dans l'art**

L'histoire des techniques est particulièrement riche de rapports contrastés entre la machine et les hommes. La relation de l'homme avec la machine n'a jamais cessé, en effet, d'être conflictuelle. Les penseurs révolutionnaires (tels que Marx, Engels ou encore Proudhon) mettent en avant le danger du progrès technologique, ce dernier générant l'exploitation et l'aliénation des individus – par l'accélération des cadences -, l'accentuation et la division du travail ou « Taylorisation ». Déjà au cœur des réflexions de « mécaniciens » grecs comme Archytas de Tarente, Héron d'Alexandrie ou Archimède, cette étude se trouve dans la recherche d'une organisation rationnelle ou scientifique du travail telle que la présentent les théories géotechniques d'Adam Smith ou surtout de Frederic Taylor. Certains, face aux performances des machines à tricoter et métiers à tisser, ont manifesté un violent rejet, craignant d'être supplantés par les machines qu'ils percevaient comme des concurrentes ayant pour effet la destruction de l'humain, c'est la raison pour laquelle il peut paraître étrange de constater l'intérêt de certains artistes pour ce mode de fabrication mécanique. Alors que l'art était protégé du joug des impératifs de l'industrie, certains artistes, au début du XXe siècle, décident se tourner vers la machine avec, pour objectif, de renouer avec la vie, dédier une nouvelle fonction à ce mode de fabrication, lui ouvrir un nouveau champ de recherche, le délivrer de la « subjectivité outrancière » ou des influx de la psyché humaine. Lászlo Moholy-Nagy met en évidence les possibilités plastiques inhérentes à la rencontre de l'art et de la machine. La perfection mécanique va donner les possibilités que nous connaissons, c'est-à-dire des surfaces lisses et impersonnelles, sans trace du passage de l'artiste, sans touche, la diffusion en série mais, également, la réalisation à distance (par exemple à partir de données transmises par téléphone)<sup>62</sup>. Les moyens mécaniques permettent aux artistes de réaliser des œuvres d'une netteté plastique parfaite et, c'est, par exemple, ce que vont exploiter Victor

---

<sup>62</sup> Cf. László Moholy-Nagy, *Vision in motion*, New York, *Wittenborn and Co*, 1928, pp. 79-80.

Vasarely, Max Bill ou encore Yaacov Agam. Dans les années cinquante, ce dernier a sollicité l'aide technique de Jean Tinguely, afin de mettre au point un système ressemblant à un prototype de sa machine à dessiner.

Il semble essentiel de préciser qu'il y a dans la création artistique en général, de nombreuses utilisations pratiques de la machine. Certains artistes les emploient pour fabriquer, à proprement parler leur pièce, de manière plus ou moins systématique, mais il n'y a pas forcément, chez eux de recherche d'identification à leurs réalisations ou aux fonctions de celles-ci. Pour certains, l'emploi de machines permet, justement, d'exclure toute trace du geste dans le rendu final d'une œuvre ; en cela, l'usage des éléments mécaniques permet une mise à distance entre l'artiste et la pièce produite.

La machine, pour reprendre la définition de Mumford, est un véritable complexe fait « d'agents non organiques ayant pour but de convertir l'énergie, d'accomplir un travail, d'accroître les capacités mécaniques et sensorielles du corps humain, ou de réduire à un ordre et à une régularité mesurable les phénomènes de la vie »<sup>63</sup>. L'utilisation de la machine dans le champ de la création artistique s'avère donc être à l'origine d'un changement radical.

L'aspiration machinique du XXe siècle était visible dans la poésie bruitiste et la littérature de l'Absurde. On peut voir l'expression d'un fonctionnement machinal dans ces œuvres à la logorrhée répétitive, banale, usant de non-sens, d'automatismes, cherchant la dislocation du langage ou, au contraire, sa profusion chaotique. C'est le cas dans la pièce *En attendant Godot* de Samuel Beckett où Vladimir et Estragon attendent un homme qui n'arrivera jamais ; il en est de même dans la tétralogie que Camus nommera « cycle de l'absurde », qui comprend l'essai intitulé *Le Mythe de Sisyphe* (1942), *L'étranger* (1942), ainsi que les pièces de théâtre *Caligula* (1944) et *Le Malentendu* (1944). Nous verrons que l'œuvre de Tinguely résonne de ces questionnements, d'abord par la critique – et ce à différents niveaux – et, ensuite, par l'expérience artistique qu'il propose, en tant que phénomène éprouvé du doute, ainsi que par les réponses inattendues, paradoxales, essentielles que l'artiste apporte.

L'évolution machinique sera marquée par l'apocalypse nucléaire<sup>64</sup> traumatisante. Les productions de machines à peindre de l'artiste japonais Akira Kanayama (en 1957, soit sensiblement au moment où Jean Tinguely fait les siennes), ou la machine à fabriquer des ronds de fumée, de Motonaga du même groupe Gutai, font apparaître de façon évidente, la

---

<sup>63</sup> Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Ed. Du Seuil, Paris, 1950, cet ouvrage historique constitue un des apports essentiels sur la question du développement technologique, p.26.

<sup>64</sup> Jean Clair, *Méduse*, Ed. Gallimard, 1989, p.55.

dimension symbolique. Alfred Pacquement y voit le « gommage des traces de l'inconscient » – « traces qui demeurent le fait de l'écriture automatique et du plus récent art informel – par la substitution d'une mécanique »<sup>65</sup>. Il s'agit évidemment, de quelque chose qui dépasse la simple surenchère plastique et il faut y voir la quête d'une autonomie du langage artistique.

« La machine productrice de langage est lavée de l'histoire, désaffectée des obscénités d'un réel, absolue et sans relation avec l'autre « célibataire », car la machine étudiée par l'auteur est celle qui s'exile dans le fantastique, celle qui, via Jules Verne, est l'héritière des grandes traversées sous-marines, celle qui finit par échouer dans « l'insularité laborieuse de Robinson Crusoé ».<sup>66</sup>

Le point commun des motivations des artistes est la volonté d'en finir avec un art où l'action individuelle prime sur le reste et de provoquer le retrait de l'homme devant l'œuvre qui se réalise. Émerge alors, avec vigueur, la volonté d'introduire le hasard dans la machine afin de favoriser l'émergence d'un art anonyme et, l'engouement pour les possibilités machiniques se retrouve également dans l'exploitation des possibilités d'enregistrement des données ; c'est ce qu'on trouve, par exemple, dans les œuvres de Spoerri, Hains ou Villéglé dont l'ambition portait sur l'échantillonnage de la réalité, dans le contexte du Nouveau Réalisme. La vocation sociologique et culturelle de ces recherches plastiques et de ces détournements d'objets du quotidien, peuvent évidemment se comprendre comme une critique de la société de consommation, de la fabrication en série, de la profusion, de la mise en avant des machines au détriment de l'humain. Mais l'opposition, seule, ne suffit pas à rendre compte d'une telle démarche ; ces créateurs se donnent pour tâche, de poursuivre la construction du monde.

Aux yeux des avant-gardes, le passé est synonyme de retard et il faut en venir à bout. La machine doit permettre une nouvelle forme d'art dont les artistes espèrent tirer profit mais elle permet, également, de faire table rase de ce que les avant-gardes voient comme l'archaïsme de l'appréciation artistique à savoir, les valeurs sentimentales. À partir du Futurisme, les machines deviennent les figures de proue de ce nouveau complexe esthétique-idéologique, mais les artistes font preuve de plus ou moins d'enthousiasme à l'égard des capacités qui leur sont prêtées. Fernand Léger, par exemple, voit dans les machines agricoles, les avions ou les automobiles, une puissance plastique<sup>67</sup> alors que Marinetti est beaucoup plus lyrique à ce

<sup>65</sup> Cf. Alfred Pacquement catalogue de l'exposition *Le Japon des avant-gardes, 1910 – 1970*, MNAM Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

<sup>66</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, tome 1, Art de faire, Ed. Gallimard, Paris, 1990, p. 220.

<sup>67</sup> Fernand Léger, *Note sur la vie plastique actuelle*, in Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Ed. Gonthier, Paris, 1965.

sujet, il assimile la machine à un animal fougueux, énergique, fort, qu'il faut domestiquer, maîtriser :

« Nous nous approchâmes des trois machines renâclantes pour flatter leur poitrail. Je m'allongeai sur la mienne comme un cadavre dans sa bière, mais je ressuscitai soudain sous le volant – couperet de guillotine – qui menaçait mon estomac »<sup>68</sup>.

La machine est synonyme de résurrection de l'art pour Marinetti. Elle occupe le premier plan de son projet de redéfinition de la création. Elle exalte le fondateur du futurisme par sa puissance. Il la voit héroïque, agressive, lyrique, belliqueuse, superbe.

« [...] nous exaltons l'amour pour la Machine que nous avons vu flamboyer sur les joues des mécaniciens, recuites et souillées de charbon. Ne les avez-vous jamais observés quand ils lavent amoureuxment le grand corps puissant de leur locomotive ? Ce sont les tendresses minutieuses et savantes d'un amant qui caresse sa maîtresse adorée. »<sup>69</sup>.

En 1924, Marinetti donne une conférence à la Sorbonne dans laquelle il témoigne de sa volonté de reconstruire l'univers, et il réitère l'opération, plus de cinquante ans après, dans le même lieu. Ces conférences marqueront les artistes contemporains, notamment la mise en relief de l'espoir engagé dans une nouvelle sensibilité promu par la machine, gage d'un nouveau monde. Il voyait, dans la machine, une possibilité d'émergence d'un nouvel environnement dans lequel il serait possible de mêler les disciplines, de multiplier les niveaux de communication. L'idéologie de la machine est encore au cœur d'une conférence écrite et présentée par Yves Klein à la Sorbonne en 1959. Même si le ton de Klein est moins vindicatif que celui de Marinetti et que les images qu'il emploie sont différentes, le fond exprime le même espoir machinique :

« Ces machines extraordinaires qui produisent des tableaux d'une qualité, d'une improvisation, d'une variété inouïe et indiscutable, dans cet esprit technique du signe et de la vitesse, vont arrêter très heureusement à temps cette classe d'art abstrait qui dangereusement depuis quelques années précipite toute une génération vers un vide non plein lui, justement, vers ce qui est le fléau moral de l'Occident :

---

<sup>68</sup> Filippo Tommaso Marinetti, texte de préambule au *Manifeste du Futurisme* de 1909, in *Le Figaro*, 20 février 1909.

<sup>69</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *L'homme multiplié et le règne de la machine, Le futurisme*, Ed. de l'Âge d'Homme, Lausanne, 1980, p.111-112.

l'hypertrophie du Moi, de la personnalité. »<sup>70</sup>.

Yves Klein voit, dans le machinisme, une possibilité formidable de transformer l'état des choses, ainsi qu'un outil de recherche pour l'artiste ; il voit également en lui, la possibilité de transformer l'art et ses fonctions, idées qui étaient déjà au cœur des idées futuristes du début du siècle. Durant la première moitié du XXe siècle et jusqu'à la fin des années 1950, la machine conserve son aura pour les artistes qui ont vu en elle la possibilité d'éviter l'affirmation, qu'ils jugeaient outrancière, des subjectivités individuelles. Son fonctionnement était perçu comme une solution à adopter par ces artistes, comme le meilleur moyen d'une avancée en art. Les images de la machine ont été largement exploitées comme vecteurs d'une idéologie, promoteurs d'un fonctionnement et nombreuses étaient ses représentations. Considérée, également, comme la base de nouveaux moyens de procéder, la possibilité d'associer l'art à la technologie contemporaine, d'ouvrir le champ de l'art sur les autres disciplines et sur le quotidien, elle va s'ancrer dans le paysage artistique comme figure centrale<sup>71</sup>.

À l'instar de *La Broyeuse de chocolat de Duchamp* (1912) qui ne dit de la société industrielle que la destination de ses meules, réduisant en poudre une matière sans importance, la machine tinguelienne incarne l'inutilité même. Peu de temps après, les readymades vont encore davantage rendre compte de l'état de la production artistique contemporaine. Le peu de goût de Duchamp pour ce qu'il appelle le « beau métier » se confirme dans l'action du concasseur, non plus appelé à broyer les couleurs comme on le faisait jadis dans les ateliers, mais à définir de nouvelles manières de produire de l'art<sup>72</sup>. Il met en avant un portrait de l'artiste, alors réalisé par la machine : celui du peintre au chômage, celui du peintre remplacé par celle-ci<sup>73</sup>. Nous sommes bien loin de la conception romantique de l'art dans laquelle l'artiste exprime ses sentiments, ses émotions, ses pensées, sa personnalité, son individualité, produit quelque chose d'unique. Déjà, Cézanne définissait l'acte artistique comme un travail d'enregistrement : « Le cerveau libre de l'artiste doit être comme une plaque sensible, un appareil enregistreur simplement au moment où il œuvre. »<sup>74</sup>. Dès le début du XXe siècle, l'attitude artistique tend à exploiter les possibilités de se penser machine, à adopter un comportement mécanique dans la

<sup>70</sup> Yves Klein, « Conférences de la Sorbonne », 3 juin 1959, Paris, Galerie Montaigne.

<sup>71</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, ed. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, Nîmes, 1994, p.19.

<sup>72</sup> Cf. Thierry de Duve, *Résonances du readymade, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, pp.165-166.

<sup>73</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre, op. cit*, p.26.

<sup>74</sup> In Joachim Gasquet, *Cézanne*, 1921.

réalisation d'une œuvre. Certains promeuvent un art qui soit le résultat d'une technique réglée et parfaite, c'est-à-dire vue comme étant sans faille. Max Ernst semble avoir été parmi les premiers à peindre de cette manière. Dans ses notes, Peggy Guggenheim parle d'une machine primitive qui faisait goutter la peinture sur sa toile<sup>75</sup>. La production machinique est même présentée par certains comme un idéal : ils tendent vers un art qui serait le fruit d'une association entre leurs gestes et les gestes répétitifs d'une chaîne de montage. Ces artistes en quête d'innovation inventent des machines à produire des œuvres et participent, par là même, à cette remise en question générale des fondements artistiques. Il y a chez d'autres une assimilation de plus en plus étroite entre les artistes et les machines. En disant que « La main d'un dessinateur doit répondre avec la même sensibilité aux choses présentes et à leur éclairage que l'aiguille d'un sismographe aux frémissements de la terre. »<sup>76</sup>, Matisse compare l'acte artistique à un acte d'enregistrement. Plus tard, Warhol déclarait « Je veux être une machine »<sup>77</sup> et Maurice Fréchuret rappelle que cette fonction d'enregistrement a toujours incombé à l'artiste qui a pu être comparé, certaines fois, à une plaque sensible sur laquelle une autre réalité que la sienne viendrait se fixer.

« L'artiste se fait enregistreur et, nonobstant son génie personnel toujours prêt à surgir dans la pierre qu'il taille ou sur la toile qu'il couvre de couleurs, son geste, dans une telle optique, tendrait à n'être que la conséquence de cette mécanique qu'implique toute œuvre d'art »<sup>78</sup>.

L'artiste est transformé par ce qu'il reçoit de l'extérieur et transforme ce qu'il a reçu en l'extériorisant. L'écart entre le modèle et l'œuvre a traditionnellement valeur artistique et, seul, le fonctionnement de cet acte est comparable à une certaine mécanique. Mais les avant-gardes revendiquant un acte artistique issu d'un fonctionnement machinique, nous renseignent davantage à propos de ce qui pourrait être une quête d'idéal dont le modèle est la machine, non pas perçue en tant que simple outil, mais en tant que paradigme<sup>79</sup>.

Un assemblage fait d'objets trouvés au hasard ou simplement choisis par l'artiste (le dadaïsme, Schwitters, Duchamp, etc.) est un affront fait à la société bourgeoise et à ses valeurs. Disparaît

<sup>75</sup> Cf. Peggy Guggenheim, *Ma vie et mes folies*, Ed. Plon, Paris, 1987.

<sup>76</sup> Georges Duthuit, « si la peinture de Matisse... » in *Écrits sur Matisse*, Collection Beaux Arts Histoire, Ed. de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1992, p. 111.

<sup>77</sup> Françoise Cohen, « Les artistes anonymes » in *Vies d'artistes*, Ed. La Différence et l'Association des Conservateurs de Haute Normandie, catalogue de l'exposition *Vies d'artistes*, Le Havre, Évreux, Darnétal Rouen, 1990-1991, p. 57.

<sup>78</sup> Cf. Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Ed. La Différence, Paris, 1991, p.36.

<sup>79</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, op. cit., p.22.

alors la valorisation d'un don, d'un savoir-faire, d'un bon goût, et chaque artiste, à sa manière, annule la portée antérieure de l'art en se mettant de côté, en quelque sorte, en se déresponsabilisant, et chacun le fait avec une intentionnalité artistique qui lui est propre<sup>80</sup>.

C'est par exemple le cas de Duchamp ou de Picabia qui manifestent un intérêt certain pour les machines, en intégrant dans leur peinture des roues, des essieux, des cylindres ou des pistons, et c'est ce que l'on retrouve, également, dans la *machine raddadiste* (1921) de Kurt Schwitters<sup>81</sup> et dans les œuvres méca-art. D'autres, encore, voient le monde à travers la représentation de la machine vue comme grande organisation, fortement structurée et à rouages complexes. Picabia se montrait néanmoins circonspect à l'égard des engouements futuristes pour l'ère industrielle, marqué par la *Broyeuse de chocolat* et le concept de ready-made de Marcel Duchamp, il confectionne dès 1913 – soit un an après l'exposition Futuriste – une série d'œuvres reprenant l'esthétique du dessin industriel pour lesquelles il recopiait ou simplifiait des images qu'il trouvait dans le magazine scientifique *La Science et la Vie* et c'est dans le dessin *Fille née sans mère* (1918) qu'apparaissent, pour la première fois, ses préoccupations machinistes. Il s'agit d'un art abstrait, non figuratif – dont il est l'un des inventeurs, dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale -. Picabia semblait avoir, pour la peinture, des ambitions certaines, sentant la trivialité menacer la peinture et pour pallier au risque que cette dernière y sombre, il pensait que celle-ci devait se recentrer sur son univers propre, c'est-à-dire sur un domaine de compétence auquel la photographie n'aurait pu prétendre. Ainsi, elle devait, d'après lui, renoncer à la copie des formes extérieures, elle devait voir plus loin, plus profondément que la surface des choses, au-delà des apparences. « L'art, l'art, mais qu'est-ce donc que l'art ? Est-ce de reproduire fidèlement un visage ou un paysage ? Non, cela c'est de la mécanique. Peindre la Nature telle qu'elle est, ce n'est pas de l'art, c'est du génie mécanique. »<sup>82</sup>. L'opposition entre la création artistique et la création mécanique permet d'interroger la nature même de l'art. Ainsi, malgré leur commune fascination pour les innovations techniques, qui relève de l'esprit du temps, les conceptions dadaïste et futuriste de la machine ne se recourent pas. Dans les structures mécaniques, Picabia décèle, certes, un nouveau principe d'organisation plastique des éléments, mais, à la différence des compagnons futuristes de Marinetti, il ne le retraduit pas dans une esthétique du dynamisme abstrait, car il considérait la machine, dans sa portée symbolique avant tout :

---

<sup>80</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre, op. cit.*, p.24.

<sup>81</sup> Kurt Schwitters, *Merz*, Ed. Gérard Lebovici, Paris, 1990, volume I, p.36.

<sup>82</sup> Cité in "How New York Looks to Me", *The New York American Magazine*, New York, 30 mars 1913, p. 11 (trad. fr. in Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 110).

« Je travaillerai jusqu'à ce que je parvienne au pinacle du symbolisme mécanique" déclare-t-il en 1915. L'art de Picabia n'est pas une louange à la machine, il ne lui voue pas un culte et va même jusqu'à l'opposer au génie artistique. Quand il utilise le terme de « mécanique » pour désigner l'appareil photographique, Picabia est péjoratif. « L'artiste, [dit Picabia], a constaté que la photographie pouvait reproduire les objets mieux que lui-même, et il a ainsi compris qu'il lui fallait trouver un champ d'action qui lui soit propre. [...] L'art conscient de lui-même ne tentera pas de reproduire des objets quels qu'ils soient. »<sup>83</sup>. Si l'artiste copie la nature, comme le peintre de nature morte, composant son motif, qui « s'assoit et se met à reproduire les objets avec une certaine fidélité », il deviendrait « à peu de choses près un copiste, un photographe de sa propre œuvre » – ; dans l'esprit de Picabia, cet artiste se rapproche du faussaire, puisqu'il établit un écart par rapport à l'impulsion créatrice originale, comme s'il se dépossédait de sa propre œuvre, comme s'il trahissait sa propre inspiration. Or, ajoute Picabia, « les peintres modernes cherchent à se libérer de cette objectivité mécanique. »<sup>84</sup>. Lors de ses trois voyages aux États-Unis (1913, 1915 et 1917), il avait été profondément impressionné par la modernisation à l'américaine, mais cependant, son machinisme n'exprime jamais une foi enthousiaste dans le progrès. Quand il ne s'agit pas de reproductions fidèles ou à peine retouchées d'éléments mécaniques réels, les machines de Picabia apparaissent telles des engins improductifs à la connotation ludique, et leur inutilité participe du projet avant-gardiste de subversion du langage. Les bougies de moteur dont il agrmente ses *parades amoureuses* (1917), n'allument rien d'autre qu'une promesse d'un bonheur programmé par l'ère technologique. Les représentations des roues et des pistons dont il use abondamment dans son œuvre, ne font que souligner la vacuité d'un système présenté comme mortifère. Tout comme Tinguely y aura recours et Duchamp avant lui, Picabia utilise dans ses tableaux, la présence constante d'inscriptions à la signification incertaine ainsi que l'inadéquation délibérée entre objet et titre de la peinture, ces deux éléments témoignant de cette volonté de court-circuit sémantique : "Dans mon œuvre, le titre est l'expression subjective, la peinture est l'objet. Mais cet objet n'en est pas moins relativement subjectif, car il est le mime – l'apparence du titre". Dans *Le Fiancé* (1916-1918) – dont l'effet pictural est renié au profit d'une stylisation proche du dessin industriel – le titre renvoie, par exemple, à une association secrète entre machinisme et imaginaire érotique. Avec ses œuvres « mécanomorphes », Duchamp jouait,

<sup>83</sup> Cit. in Hutchins Hapgood, "A Paris Painter", *The Globe and Commercial Advertiser*, New York, 20 février 1913, p. 8 (trad. fr. in M. L. Borràs, *op. cit.*, p. 107).

<sup>84</sup> Cit. in *The New York Tribune*, New York, Cahier II, 9 mars 1913, p. 1 (trad. fr. in M. L. Borràs, *op. cit.*, p. 108).



également, avec les dénominations décalées : il n'y a rien de festif, en effet, dans *La Vierge*, *La Mariée* et *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (1912), premières étapes du *Grand Verre* (1915-1923). Malgré ses enluminures de plomb et de vernis, le *Grand Verre* n'a rien de joyeux et tient davantage d'une planche d'anatomie où les corps « quadridimensionnalisés » sont distendus, ouverts, dépecés par une armée de sentinelles robotiques.

La machine, dans l'art du XXe siècle, est donc l'objet de convictions (notamment pour les futuristes qui entendent créer un monde nouveau, un monde moderne fondé sur la machine toute-puissante) mais aussi de doutes. C'est ce que nous pouvons comprendre de la pensée de Picabia, de Duchamp et des dadaïstes en général et Tinguely se situera au confluent de ces deux traditions, c'est-à-dire du côté du doute vis-à-vis du positivisme mécaniste dadaïste mais, également, du côté de l'exubérance futuriste qui restera de mise, même si cette exubérance s'éloigne d'un certain positivisme, en ayant davantage à voir avec le ton tonitruant et carnavalesque des futuristes, c'est-à-dire des inventeurs de machines bruitistes. Sans doute, au début de la décennie, Francis Picabia s'est-il, comme les autres, laissé gagner par un certain enthousiasme pour la machine, mais, bien vite, celle à propos de laquelle il se demandait si elle ne représentait pas la nouvelle « âme des hommes »<sup>85</sup> se transforme en bien d'autres figures, toutes porteuses de cette mordante ironie envers le monde et dont il s'est fait le spécialiste<sup>86</sup>.

Si le *ballet mécanique* de Fernand Léger démontrait que « l'objet réglé plastiquement rend son maximum sans aucun déchet »<sup>87</sup>, le ballet qui orne la première page du numéro 391 de Picabia se situe davantage dans la veine de la *Broyeuse à chocolat* de Duchamp et des machines dépensant de l'énergie inutilement, improductives et sans réelle fonction. L'intérêt pour la machine, chez Duchamp et Picabia, tient donc, pour une part, à sa puissance évocatrice, aux multiples images qu'elle peut porter, aux métaphores, etc. mais elle tient, pour une plus grande part encore, à son fonctionnement machinal, celui que l'on retrouve agissant dans les readymades, *Roto-reliefs* (1935) de Duchamp, les œuvres de Picabia, et celles des dadaïstes et post-dadaïstes en général. Ce fonctionnement machinal dépassera la simple représentation de la machine : il permettra d'introduire un questionnement nouveau dans l'art, engageant une portée critique très forte. Le rapport art-machine est un sujet essentiel de l'art du XXe siècle

---

<sup>85</sup> Francis Picabia, « French Artists on an American Art », in *New York Tribune*, section IV, 24 octobre 1915, cité in catalogue de l'exposition *L'art en mouvement*, Fondation Maeght, été 1992, p.102.

<sup>86</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, op. cit., p.25.

<sup>87</sup> Fernand Léger, *Le ballet-spectacle, l'objet-spectacle*, in Fernand Léger, *Fonction de la peinture*, Ed. Gonthier, Paris, 1965, p.146.

que n'ignore par Jean Tinguely. Comment ce dernier se dessine-t-il une voie qui lui est propre dans ce contexte et comment son projet de sculptures-machines s'y place-t-il ? Ses propres mots nous en apprennent déjà beaucoup à ce sujet :

« Notre temps est en train de faire des exploits techniques considérables. Pas seulement techniques mais aussi spirituels et physiques.

Je trouve que pour un artiste il serait bon d'essayer de rester à l'échelle de son temps et de trouver des moyens d'expression ayant un rapport avec son époque.

Si ses moyens d'expression sont en rapport avec lui ça c'est bien. Mais s'il arrive aussi à être dans son temps, à exprimer valablement son temps, je crois que ça sera beaucoup plus important. L'artiste est toujours le reflet de son temps. L'artiste reflète automatiquement par son expression individuelle son temps.

Il me semble que les cathédrales ont été un exemple d'un effort technique et psychique et spirituel que nous avons tout juste réussi à égaler avec les lance-fusées d'aujourd'hui.

Les cathédrales représentaient tout ce que l'époque était techniquement capable d'exécuter. C'était un miracle technique aussi bien que spirituel mais c'était, tout au plus comparable à nos barrages énormes, à nos exploits techniques d'aujourd'hui. Mais je ne vois pas dans le domaine de l'art, ou ce que nous appelons art aujourd'hui, je ne vois aucune chose qui puisse s'opposer à la puissance du message, à la puissance physique de ce qu'étaient les cathédrales. Quand on voit des installations industrielles ou des usines d'aujourd'hui ou des installations pour lancer des roquettes, je vois leur puissance plastique et leur beauté physique. Je me dis que ça, vraiment, c'est des choses d'une telle splendeur. Ils constituent en quelque sorte un vrai moyen de l'expression de l'humanité d'aujourd'hui et qu'il est très difficile de faire mieux qu'eux. J'aimerais bien essayer, réussir, avec des moyens dits d'art, à obtenir des résultats quelque peu analogues à ceux qu'obtiennent les explorateurs de l'espace par exemple au Cap Canaveral en tant que spectacle plastique d'un dispositif de lance-fusées. »<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> « Personnalités suisses », Émission de la *Radio-Télévision Suisse* diffusée le 15 novembre 1962, Georges

## 2) Machine et avant-garde artistique

Comme Thierry Dufrêne le souligne, Jack Burnham consacre à « *Robot and Cyborg Art* » le chapitre 8 de son ouvrage *Beyond Modern Sculpture* paru en 1968<sup>89</sup>. Le premier rappelle un contexte artistique occidental (Europe et Etats-Unis) dynamique entre les années 1950 et 1970. De nombreuses expositions consacrées à l'art cinétique et à l'art cybernétique en témoignent : *Le mouvement* à la galerie Denise René en 1955 à Paris, *Bewogen Beweging, le Mouvement dans l'art en 1961* au Stedelijk Museum d'Amsterdam repris par le Moderna Museet à Stockholm, *The Responsive Eye* au MoMA de New York en 1965, *Optical Art* organisé par Lawrence Alloway, *Art today* à Buffalo en 1965 ou encore *Lumière et mouvement* au musée d'art moderne de la ville de Paris en 1967. George Rickey publie l'ouvrage *Constructivism. Origins and evolution* à New York en 1967. Pontus Hulten organise l'exposition *The Machine as seen at the End of the Mechanical Age* au MoMA en 1968 et dans laquelle il présente des machines dans l'art et des machines qui font de l'art. D'après Thierry Dufrêne, l'actualité de l'art de la machine, du milieu des années 1950 à la fin des années 1970, correspond à un moment de fusion entre les deux traditions de sculptures-machines, laquelle a deux origines : le Constructivisme et le Dadaïsme.

Au XXe siècle, les intentions qui conduisent les artistes à introduire le mouvement dans leurs œuvres sont divergentes. Il est nécessaire de dresser un historique de celles-ci afin de comprendre quels sont les objectifs de Tinguely lorsqu'il emploie le mouvement, de mettre en évidence le caractère original de ses intentions, de sa pratique et donc, ainsi, de cerner les apports de l'artiste à l'art son temps.

## 3) Le mouvement et la machine dans le Futurisme, l'Orphisme et le Suprématisme

Un intérêt pour la machine se développe chez les artistes entre les années 1910 et 1920. Ce sont les futuristes qui, d'abord amorcent le mouvement avec la publication, en 1920, du premier *Manifeste du Futurisme* : une automobile rugissante qui a l'air de courir sur la mitraille est, à leur avis, plus belle que la victoire de Samothrace.

Jean Tinguely avait connaissance des travaux qui avaient été faits avant les siens, par les

---

Kleinmann (journaliste), Jean-Jacques Lagrange (réalisateur).

<sup>89</sup> Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture : The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York, G.Braziller, 1968.

avant-gardes artistiques et s'était imprégné des futuristes italiens de la première génération<sup>90</sup>, parce qu'ils avaient fait, de la vitesse et du mouvement mécanique, un idéal esthétique et moral. Certains d'entre eux se referaient aux recherches pointillistes et aux valeurs anarchistes que rependaient leurs images, en ce qu'elles mettaient en branle une réalité jusqu'alors tenue pour stable et immuable, la soumettaient aux secousses de la subjectivité, démolissant les représentations de l'ancien monde. Il faut voir là le point de départ des recherches tingueliennes. Les futuristes proposaient la représentation du mouvement des corps dans un champ visuel fixe. Ils remplacent l'instantané de la Renaissance par la simultanéité, en juxtaposant des phases successives du mouvement. Marinetti dans son premier manifeste (1909) affirme sa volonté d'abolir l'espace et le temps, en les remplaçant par la vitesse perpétuelle et universelle. Cependant, les futuristes représentent le mouvement dans un champ visuel fixe. La perspective cinétique succède à la perspective statique, ouvrant la voie à un art subjectif, libéré des codes de la représentation en place depuis la Renaissance. Le fractionnement suggère le dynamisme, les angles aigus deviennent signes de vitesse (*Dynamisme d'une automobile*, 1912-1913).

En même temps que les futuristes, les cubistes et les orphistes s'intéressaient au caractère mouvant de la perception, à la simultanéité des points de vue qui se conjuguent au sein de représentations mentales. Les cubistes représentaient, sous la même, forme un objet observé simultanément, sous différents angles de vue. Ils rendaient le mouvement du regard qui se déplace sur des objets immobiles comme si celui-ci les appréhendait au même moment de face, de haut et latéralement et inventait, par là même, une perspective psychologique, subjective, remplaçant la perspective illusionniste mathématique et son point de vue fixe. Jean Tinguely utilise leurs apports dans le développement de la vision d'un réel multiple et insaisissable, et il est, également, très influencé par le Suprématisme, dont Kasimir Malevitch<sup>91</sup> rédige le manifeste en 1915. Ce dernier se réfère à un mouvement cosmique, suprasensible, donnant à expérimenter, au travers de ses compositions, la vibration universelle, l'excitation de la matière, telle qu'elle se manifeste en chacune de ses particules et jusque dans le mouvement des planètes. Cette cosmogonie est présente dans l'œuvre tinguelienne pour une part, en tant qu'elle transcende les frontières matérielles de l'œuvre d'art

---

<sup>90</sup> Et à leur suite, les vorticistes anglais, sous l'impulsion de Wyndham Lewis.

<sup>91</sup> Parmi ses premiers travaux, Jean Tinguely réalise ses *Méta-Malevitch*, réactualisant la démarche de Malevitch par l'introduction d'un mouvement réel dans ses compositions. Pour ce faire, il conçoit des mécanismes dont le fonctionnement vise à libérer le temps des mouvements de l'horloge auxquels sa perception est soumise, de le rendre à son caractère aléatoire, plutôt que de le mesurer.

et permette de relier l'art et la vie, mais, d'un point de vue pratique, c'est sans conteste les réalisations constructivistes qui ont amené l'idée de concevoir le mouvement comme un médium à part entière ; dans l'histoire de l'avant-garde, le mouvement prend le relais du mouvement cubo-futuriste et il se caractérise, selon Gérard Conio, par une volonté d'unification du « front de l'art » et du « front de la vie » et par le projet de reconstruire la vie par l'art. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le slogan de la « mort de l'art » qui se référait à « l'art ancien », c'est-à-dire l'art fondé sur la représentation et la contemplation<sup>92</sup>. Les constructivistes proclamaient une acception de la machine en tant que telle, à savoir non comme une imitation comique de l'homme, mais comme une force par laquelle l'art et l'homme peuvent être élevés.

#### 4) Le Constructivisme

Le *Manifeste Réaliste de la nouvelle mobilité dans l'art*, publié en Russie par les frères Naum Gabo et Anton Pevsner pendant la révolution, en 1920, inaugure le Constructivisme avec l'idée (présentée comme porteuse de l'esprit moderne) de concevoir des objets qui conjuguent le mouvement, l'espace et la lumière. Suivra, en 1922, le *Manifeste sur le système dynamico-constructif des forces* (rédigé par Moholy-Nagy et Alfred Kémény). Naum Gabo était pessimiste quant à la capacité de la mécanique à satisfaire aux fins esthétiques de la sculpture cinétique : pour lui, la mécanique allait tuer le contenu sculptural (c'est ce que Jack Burnham appellera « la compétition visuelle entre le mouvement et les mécanismes producteurs de mouvement »<sup>93</sup>), mais il déclare, avec élan, que l'avenir de l'art réside dans sa nouvelle mobilité et, dans son livre théorique *Von Material zu Architektur*, Moholy-Nagy évoque la quatrième dimension, à savoir le mouvement. Pevsner et Gabo privilégient, quant à eux, le mouvement naissant, au déplacement du spectateur (le mouvement idio-moteur) et ne réalisent que peu d'œuvres cinétiques.

Au-delà des théories qui lui sont liées, l'emploi du mouvement dans les arts trouvait déjà sa mise en œuvre dans le projet de *Monument à la troisième internationale* que Vladimir Tatline avait conçu au cours de cette même année ; ce dernier mêle, sans distinction de valeur,

---

<sup>92</sup> Gérard Conio, *Les Avant-gardes, entre métaphysique et histoire, entretiens avec Philippe Sers*, Ed. L'Âge d'Homme, coll. La Petite bibliothèque Slave, Laval, 2002, p.108.

<sup>93</sup> Jack Burnham, *Beyond modern sculpture, the effects of science and technology on the sculpture of this century*, New York, Ed. G. Braziller, 1968, p. 232.

l'invention de nouvelles formes et leur construction même. Il est artiste et technicien, inventeur et constructeur. D'après Thierry Dufrêne<sup>94</sup>, l'artiste russe a repris, avec la *Letatlin*, l'idée de machine volante, inventée par Léonard de Vinci et il a rompu avec la conception d'une machine menaçante qui prévalait dans la littérature romantique et symboliste, celle qui était montrée dans *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam (1886), dans *Surmâle* d'Alfred Jarry (1902) ou dans *Metropolis* de Fritz Lang (1925). « *La sculpture-machine de la tradition constructiviste est luministe, émettrice, entre en résonance avec le cinématographe : un exemple est le Modulateur Lumière-Espace (Lichtrequisit) de Laslo Moholy-Nagy (1923-1930) ; les réalisations de Nicolas Schöffer sont d'un esprit voisin* »<sup>95</sup>. Les idées du Constructivisme avaient été importées au Bauhaus de Weimar, entre 1921 et 1924, avec l'arrivée de nouveaux enseignants, notamment Paul Klee, Vassily Kandinsky puis Laszlo Moholy-Nagy et, par la suite, diffusées à travers toute l'Europe et les États-Unis<sup>96</sup>. Tinguely revient très fréquemment sur l'importance du constructivisme dans son propre cheminement artistique, notamment pour sa création de volumes virtuels. En effet, Naum Gabo, Anton Pevsner, Lazar Lissitzky ou encore Alexander Rodtchenko, avaient mis leurs idées en application dans des réalisations picturales et volumétriques, le mouvement pouvant être généré par des vibrations optiques. L'apport du Constructivisme dans la pensée de Jean Tinguely se fait, également, au sujet de la motorisation de la sculpture. Gabo avait réalisé dès 1920, l'une des premières sculptures motorisées, composée d'une boule et d'un fil tournant rapidement sur lui-même, de telle manière, qu'avec la rotation du fil, un volume virtuel apparaisse. La diffusion du manifeste *Für Statik* par Jean Tinguely, directement dans l'espace public (lancé d'avion au-dessus de Düsseldorf en 1959) n'est pas sans rappeler celle du *Manifeste Réaliste* rédigé par Naum Gabo et Anton Pevsner et publié sous forme d'affiche, à l'occasion d'une exposition de sculptures des deux frères sur le boulevard Tverkoïé à Moscou, le 5 août 1920. Ce goût pour la contradiction se manifeste, avec ampleur, dans les écrits de l'artiste et dans les tracs éparpillés dans le ciel de Düsseldorf un jour de 1959 avec son manifeste *Für Statik* : « L'unique chose stable c'est le mouvement partout et toujours... le définitif, c'est le provisoire... il n'y a rien de sûr, sauf ce qui ne l'est pas... la plus grande stabilité c'est l'instabilité ».

---

<sup>94</sup> Thierry Dufrêne in *De la sculpture au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Thierry Dufrêne et Paul-Louis Rinuy, ed. Des Presses universitaires de Grenoble, Paris, 2001. pp.51-68.

<sup>95</sup> D'après T. Dufrêne in *De la sculpture, Op. Cit.*, pp.52-53.

<sup>96</sup> Theo van Doesburg en colporte les idées dès 1921 ; les enseignants du Bauhaus, émigrant pour fuir le régime nazi, en transmettront les valeurs outre-Atlantique.

« Tout bouge, il n'y a pas d'immobilité. Ne vous laissez pas terroriser par des notions de temps périmées. Laissez tomber les minutes, les secondes et les heures. Arrêtez de résister à la transformation.

SOYEZ DANS LE TEMPS, SOYEZ STABLE, SOYEZ STABLE AVEC LE MOUVEMENT.

Pour une stabilité dans le PRESENT. Résistez à la faiblesse apeurée de stopper le mouvement, de pétrifier les instants et de tuer le vivant. Arrêtez-vous de toujours réaffirmer des *valeurs* qui s'écroulent quand même. Soyez libre, vivez et arrêtez-vous de *peindre* le temps. Laissez tomber la construction des cathédrales et pyramides qui s'écroulent quand même comme des cartes. Respirez profondément. Vivez à présent, vivez dans et sur le temps. Pour une réalité belle et totale. »<sup>97</sup>.

L'objectif de Tinguely est d'analyser le monde ambiant, de s'en emparer et de l'incorporer à son art. Depuis 1954, l'artiste est fasciné par la connotation métaphysique née du rapprochement entre le mouvement et son antithèse. D'après Pontus Hulten, la motivation de Jean Tinguely est la plus ambitieuse que l'on puisse imaginer : faire que l'art conquière le monde. C'est pour cela que l'artiste note à la fin de son manifeste : « Vive Kasimir ! »<sup>98</sup>. L'art de Kasimir Malevitch devait, en effet, contribuer à libérer l'esprit du monde matériel pour faire pénétrer l'être dans l'espace infini.

Jean Tinguely semble, également, avoir retenu des prérogatives constructivistes, la volonté de relier l'art et la vie, la volonté de sortir des carcans académiques et des lieux traditionnellement dédiés à l'art, pour la diffusion de celui-ci directement dans l'espace public, pour le soumettre aux conditions naturelles, perçues comme plus vraies, plus justes, plus authentiques, plus proches des gens. La réalité, la vie et l'action sont les valeurs les plus hautes, pour les constructivistes comme pour Jean Tinguely.

« Ni le futurisme, ni le cubisme n'ont donné ce que notre époque attendait d'eux.  
[...] Nous disons : Aucun des systèmes artistiques nouveaux ne résistera à la

---

<sup>97</sup> Jean Tinguely, manifeste « Für Statik », lâché d'avion au-dessus de Düsseldorf en 1959, traduit de l'allemand, publié dans M. Fath, 1960, *Les nouveaux réalistes*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Musée d'Art moderne de la ville de Paris du 15 mai au 7 septembre 1986, Ed. MAM, Paris, 1986.

<sup>98</sup> P. Hulten, *Méta*, Pierre Horay, Paris, 1972, p.76.

poussée de la demande de la nouvelle culture en formation tant que les bases mêmes de l'art ne seront pas assises sur le sol ferme des lois réelles de la vie. Tant que les artistes ne diront pas avec nous : tout est mensonge – seules sont véritables la vie et ses lois. Et dans la vie, seul celui qui agit est beau et fort et sage et juste. Car la vie ne reconnaît pas la beauté comme critère esthétique. La Réalité est la beauté la plus élevée. La vie ne reconnaît ni le bien ni le mal ni la justice comme critères moraux. La Nécessité est la plus élevée et la plus juste des morales. La vie ne reconnaît pas la vérité rendue abstraite par l'intellect comme critère de reconnaissance. L'Action est la vérité la plus élevée et la plus exacte. [...] Nous disons : L'Espace et le Temps sont nés pour nous aujourd'hui. L'Espace et le Temps sont les seules formes dans lesquelles se construit la vie et dans lesquelles par conséquent il faudrait construire l'art. L'État, les systèmes politiques et économiques périssent sous la poussée des siècles. Les idées s'émiettent mais la vie est forte et elle avance et les corps ne peuvent être arrachés à l'espace et le temps est continu dans sa durée réelle [...]. »<sup>99</sup>

Jean Tinguely affirme, à de nombreuses reprises, qu'il se considère, à la fois, comme poète et comme technicien et le rapport à la technique, qui est très marqué dans son discours, semble être l'héritage du constructivisme :

« Avec un fil à plomb dans les mains, avec les yeux aussi précis qu'une règle, l'esprit tendu comme un compas, nous construirons notre œuvre comme l'univers construit la sienne, l'ingénieur un pont, le mathématicien ses calculs d'orbites. »<sup>100</sup>.

De même, le rejet, par Tinguely, de la peinture, de sa finitude et de son apparence statique, au profit de réalisations tridimensionnelles se déployant dans le temps, n'est pas sans rappeler les points n° 2, 3, 4 et 5 du *Manifeste Réaliste* de 1920 rédigé par Gabo et Pevsner :

« 2. Nous rejetons dans la ligne sa valeur graphique. Dans la vie réelle des corps il n'y a pas de lignes graphiques. [...] Le tracé est un élément graphique, illustratif, décoratif. [...] Nous n'affirmons la LIGNE que comme DIRECTION des forces

---

<sup>99</sup> Naum Gabo et Anton Pevsner, *Manifeste Réaliste*, le 5 août 1920, traduit par Nathalie Brunet dans le catalogue de l'exposition *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1986.

<sup>100</sup> *Idem*.



statiques et de leurs rythmes cachés dans le corps.

3. Nous rejetons le volume comme forme plastique de l'espace. Il ne faut pas mesurer l'espace en volumes comme il ne faut pas mesurer le liquide en archines. Regardez notre espace réel, qu'est-il sinon une profondeur continue ? Nous affirmons la PROFONDEUR comme seule forme plastique de l'espace.

4. Nous rejetons dans la sculpture la masse en tant qu'élément sculptural. Tout ingénieur sait depuis longtemps que la force statique des corps, leur résistance matérielle, ne dépend pas de leur masse. Par exemple, le rail, le contrefort, la poutre, etc. [...] Ainsi nous restituons à la sculpture la ligne en tant que direction, ligne qui lui avait été ravie par un préjugé séculaire. Ainsi nous affirmons en elle la PROFONDEUR comme forme unique de l'espace.

5. [...] Nous affirmons dans l'art plastique un nouvel élément : les RYTHMES CINÉTIQUES comme formes essentielles de nos perceptions du temps réel. »<sup>101</sup>.

Naum Gabo conçoit *Standing Wave* en 1919, création dont une tige d'acier est mise en oscillation par un moteur et dont le mouvement dessine, dans l'espace, un volume virtuel. Moholy Nagy crée, en 1922, un objet mobile tridimensionnel qu'il nomme « *lichtrequisit* », ou « accessoire lumineux ». Il s'agit d'une machine rotative dont les plaques de métal et de plexiglas permettent de projeter ombres et lumières sur les parois du caisson qui l'abrite, dans un mouvement hallucinatoire propre à évoquer le spectacle des villes modernes. Cette pièce ne repose, ni sur le travail du volume, ni sur la lumière, ni sur le mouvement, pris séparément, mais ceux-ci sont bien perçus comme formant un ensemble. Son idée consiste à projeter une lumière sur un mur blanc, à travers les pièces mobiles d'une machine composée d'éléments de métal et de verre, créant ainsi des motifs saisissants dûs à l'enchevêtrement des explosions d'ombre et de lumière. Les effets lumineux abstraits, ainsi obtenus, évoquent les formes lumineuses de ses photogrammes des années 1920. Finalement achevée en 1929, année où Moholy-Nagy participe à la scénographie et aux éclairages de l'Opéra de Berlin, cette sculpture cinétique, aujourd'hui appelée *Modulateur espace-lumière*, révèle l'intérêt de l'artiste pour la relation entre l'homme et la technique, ainsi que pour l'organisation de la lumière et de l'espace. Jean Tinguely est très influencé par le concept d'espace-lumière-mouvement du

---

<sup>101</sup> *Idem.*

*Lichtrequisit*, lequel porte un grand intérêt aux jeux d'ombres et de lumières, aux projections et à la scénographie en général. Certaines projections prennent l'allure de signes dans l'espace, nés de la rencontre entre une réalité concrète et une certaine abstraction à l'origine du raisonnement et de la pensée. Il y a, dans les réalisations de Moholy-Nagy en particulier et des Constructivistes en général, une volonté certaine de dépasser les frontières entre les arts, celle-ci se retrouve au cœur des poèmes visuels et des poèmes-tableaux de Teige ou de Kassák, par exemple, ou encore, dans le gramophone produisant des dessins sonores de Moholy-Nagy. Ce dernier, toujours dans l'optique de déplacer la dimension transcendantale de l'œuvre depuis un discours étranger à celle-ci, vers le discours de l'artiste, réalise avec son gramophone le film *Light display, black, white and grey* (1930), en montrant que les sculptures ne se limitent pas à leur propre existence et qu'elles sont, également, les signes ou les symboles d'un autre niveau de la réalité. Cette recherche d'ouverture des frontières, du rapprochement de l'art et de la vie marquera fortement Jean Tinguely qui considérera Moholy-Nagy comme l'un de ses maîtres :

« Lichtrequisit m'a beaucoup influencé [...]. Je l'ai vu pour la première fois à Amsterdam. Pontus Hulten et moi-même avons demandé qu'il figure dans une exposition sur le mouvement qui se tenait au Stedelijk Museum. Par respect pour l'objet, on ne l'a pas trop fait marcher. Mais on comprenait immédiatement la portée : quand on projette de la lumière dessus – c'est un rejeteur de lumière – on obtient en quelque sorte un concentré d'une sculpture de Moholy-Nagy. »<sup>102</sup>.

## 5) Le Dadaïsme

La question de la correspondance entre les sens, et donc des décalages perceptifs rendus possibles pour créer du trouble ou de l'inconfort chez le spectateur, est également au cœur de la recherche de Jean Tinguely. Celle-ci trouve ses sources en dehors du champ de l'art avec les travaux précurseurs de Thomas Wilfred et d'Alexandre Laszlo et de leur orgue lumineux de 1922 par exemple, ou encore de l'idée de l'*Optophone*, que Raoul Hausmann développe la même année (dont le brevet sera perdu durant la seconde guerre mondiale).

En 1920, Lors de la première foire internationale de Dada, chez le marchand berlinois Otto Burchard, Georges Grosz et Richard Huelsenbeck brandissaient un panneau sur lequel était écrit : « L'art est mort... vive la nouvelle machine de Tatline ». Le photomontage *Tatline chez*

---

<sup>102</sup> Jean Tinguely in J-P. Keller, *Tinguely ou le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, p.164.

*lui*, réalisé par Raoul Haussmann, était un portrait du constructiviste russe coiffé d'une machine élaborée constituée de pistons, de manivelles et situées près d'un trépied sur lequel était posé une structure organique (abdominale). La pensée émotionnelle (réduite à des organes abdominaux) pourrait-elle être remplacée par la pensée mécanique ?

Les constructivistes vont s'accorder avec Dada, sur la vision d'une nouvelle machine, débarrassée de toute utilité, de toute métaphore et de tout sentimentalisme. Mais à la différence des dadaïstes, l'attitude « anti-art » des constructivistes annonçait une nouvelle esthétique de la machine, d'une machine capable de résoudre tous les problèmes, d'organiser la société, de planifier et de concevoir en série, en un mot, une machine impersonnelle. L'art va alors être réduit à l'essentiel : la décoration est éliminée de l'architecture, et des produits industriels, et les éléments non fonctionnels sont éliminés de la peinture et de la sculpture. Le réductionnisme esthétique (le fait de concevoir la peinture en termes de couleurs, la sculpture en termes de proportions, la poésie en termes de mots et de syllabes) trouve ses origines dans le constructivisme. Cette conception d'un art, réduit à l'essentiel, va se diffuser pendant une cinquantaine d'années, jusqu'en des mouvements artistiques assez éloignés du constructivisme : « Une peinture réduite au minimum est une machine qui convertit le pigment en art » écrira Harold Rosenberg<sup>103</sup>.

La sculpture-machine tinguelienne a pour autre origine le dadaïsme. La machine Dada est subversive et drôle, elle joue avec le langage et fait ressortir la poésie des éléments du quotidien. Nous retrouverons les mêmes préoccupations dans la sculpture-machine tinguelienne. L'artiste revendique, également, le mouvement physique comme transformateur de l'état psychologique du spectateur, lui accordant volontiers un caractère méditatif. Cette idée trouve sa source dans le travail de Marcel Duchamp notamment. Les deux artistes étaient amis et partageaient de longs moments en conversations. Rappelons que Marcel Duchamp témoignait d'un vif intérêt pour le mouvement et sa représentation et appréhendait le problème de la représentation du mouvement en faisant fusionner les concepts cubistes et futuristes dans *Nu descendant un escalier* (1912). La même année, il avait créé son *Jeune homme triste dans un train*, ainsi que le *Passage de la vierge à la mariée*, ces deux œuvres témoignant d'un intérêt pour la représentation d'un mouvement qui fait correspondre déplacement physique et changement d'état psychologique ; Duchamp y représente le mouvement sous la forme d'un changement d'état. *Le Roi et la Reine entourés de nus vites* (1912) fait ressortir le contraste

---

<sup>103</sup> Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîme, 1992 (1972), p.169.

entre les figures statiques et mobiles. *Le passage de la vierge à la mariée* (1912), et en 1913 son premier *Ready-made* concrétise son message par le mouvement physique d'une *Roue de bicyclette*, fourche à l'envers sur un tabouret que le spectateur est invité à faire tourner.

« Lorsque l'on fait tourner la roue, comme Bouddha la sienne en accédant au Nirvana, le caractère hallucinatoire du mouvement nous renvoie l'image d'un réel insaisissable dans son mouvement et nous invite au lâcher prise. »<sup>104</sup>.

Marcel Duchamp a consacré, dans les années 1910, une bonne partie de son activité à questionner le mouvement. *Le Grand Verre* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), comportait de nombreux éléments dynamiques. Le déplacement du champ visuel lors de l'appréhension de l'œuvre est une manière d'interroger le mouvement. Ce que le spectateur observe à travers les surfaces vitrées, se meut au fur et à mesure de son déplacement. Marcel Duchamp évoque aussi, dans ses *Notes*<sup>105</sup>, l'épanouissement cinématique de la mariée, l'énergie amoureuse des célibataires, l'émoi de la mariée. Les *Rotatives Glass Plaques* (1920) sont les premiers objets d'art mécanique. L'œuvre d'art fonctionne uniquement si le mouvement anime la plaque, sa rotation entraînant la sensation d'un volume virtuel. L'objet prend la forme d'une hélice à trois plaques qui, mises en rotation par un moteur, semblent n'en faire plus qu'une. Duchamp joue sur les perceptions du spectateur qui croit, alors, voir un motif en forme de spiral, l'objet semblant n'être alors qu'en deux dimensions. Elles seront suivies, en 1925, de la *Rotative demi sphère*.

De ses connivences avec Duchamp, il faut également relevé les jeux de mots que Tinguely aimera employer (ce que nous verrons par la suite). On peut en avoir une idée avec l'inscription de Duchamp sur *La Rotative Demi-sphère* de 1925, et dans laquelle il est écrit : « Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis ». Comme Duchamp, le sculpteur joue sur différents niveaux de mouvements (réels, invisibles, perceptifs, mouvements psychologiques, mouvements des sens et des signes ainsi que des jeux qui s'établissent entre ceux-ci). En 1925, le film *Anemic Cinema*, résultat d'une collaboration entre Marcel Duchamp et Man Ray, est réalisé avec deux caméras synchronisées. Le film tridimensionnel devait être regardé avec des lunettes rouges et vertes et proposait un triple mouvement de rotation : celui de la pellicule, celui des disques filmés,

---

<sup>104</sup> D'après le dossier pédagogique *L'Art cinétique*, disponible en ligne sur le site web du Centre Georges Pompidou. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cinetique/ENS-cinetique.html>

<sup>105</sup> Marcel Duchamp, *Notes*, Champs Flammarion, 1999.

celui de mots, et ces derniers, inscrits en spirale sur les disques tournants, formaient des contrepèteries qui faisaient tourner, à leur tour, les sons et leurs sens au sein des phrases. De Duchamp, Tinguely retient également la volonté de resserrer les liens entre l'art et la science ; Duchamp présente ses *Rotoreliefs* au concours Lépine en 1935, ceux-ci faisant tourner des plaques circulaires en carton imprimé de motifs, sur deux faces.

Tinguely connaissait les premières formes de sculpture mobile abstraite sans moteur, *Abat-Jour* (feuille de tôle spiralée suspendue devant une fenêtre) et *Obstruction* (arborescence de cintres suspendus les uns aux autres), réalisées par Man Ray en 1920 et qui faisaient appel à un mouvement aléatoire. L'emploi fréquent de la spirale par Jean Tinguely (*Spirale* (1965), *Requiem pour une feuille morte* (1967), *Spirale II* (1967), *La grande spirale* ou *Double hélice* (1971-1973), une spirale pour la fontaine *Stravinsky* (1983) par exemple, à sans doute, également, trouvé son origine dans la production des avant-gardes, cette forme étant particulièrement récurrente au début du XXe siècle. Celle-ci traduit le dynamisme spatial du *Développement d'une bouteille dans l'espace* de Boccioni en 1913, et intervient comme partie déterminante de la composition de la construction avec *Spirale* de Moholy-Nagy (1920), mise en avant, sous forme dessinée par Francis Picabia en couverture de la revue *Dadaphone* n°7 (mars 1920) ; elle se trouve aussi au cœur des projets architecturaux de Tatline (*Monument à la Troisième-Internationale* (1919-1920), par exemple. Chez Moholy-Nagy, le caractère mécaniste de la spirale prime sur le symbole et c'est également le cas dans le projet monumental de *Station de communications interplanétaires* de Ljušin (1919).

## 6) Calder

Tinguely connaissait, également, les œuvres de Calder qui présentait, dès 1932, des sculptures géométriques abstraites. Au départ, elles sont actionnées par des moteurs mais l'artiste estime que ceux-ci imposent la répétition, ce qui disparaîtra avec l'utilisation du souffle de l'air. Calder libère ses sculptures de la répétition mécanique, pour en faire des objets fragiles aux déplacements imprévisibles et que Marcel Duchamp appellera les *Mobiles*. Calder a introduit la variation infinie dans ses productions, car les mouvements des différents éléments d'un mobile, ne se répètent jamais exactement de la même manière, avec les fils accrochés les uns aux autres, les possibilités sont inépuisables. Suite à sa rencontre avec le travail de Calder, Tinguely, mis en confiance, va exploiter les possibilités du mouvement.

« Je savais ce qui avait été fait avant [...], j'ai rencontré des artistes comme Pevsner, Antoine Pevsner, tout vieux, tout tricoté, non, il n'était pas tricoté, il avait l'habit tricoté parce que quand il soudait, il avait toujours très froid, alors il portait des maillots tricotés de haut en bas, c'était merveilleux. Antoine Pevsner, un des artistes avec Gabo qui avaient signé le manifeste constructiviste russe – me disait, quand je l'ai rencontré, c'était avec Daniel Spoerri, que le mouvement n'est rien, que ça ne fonctionne pas, qu'ils avaient tout essayé sans résultat, alors je rigolais beaucoup parce que je sentais qu'au fond, ils en avaient la nostalgie comme toute une génération d'artistes et que, parmi eux, le seul grand vainqueur, c'était Alexandre Calder. Calder, avec ses mobiles, avait trouvé un moyen d'expression direct et fort. Il a travaillé un quart de siècle avant moi, et a réussi à réaliser une œuvre plastique évidente et tout à fait extraordinaire, avec de la joie et un certain humour. Alors cela m'a donné confiance. Disons que la découverte d'Alexander Calder syndical, comme on disait, m'a ouvert une porte dans laquelle je pouvais entrer. Alors je me suis promené dans cette direction et j'y ai découvert les formidables possibilités du mouvement. »<sup>106</sup>.

L'influence de Calder dans la sculpture de Tinguely est incontestable, mais l'artiste suisse s'en libère, par exemple, dans ses œuvres monumentales, où le mouvement est intégré à l'architecture des formes. Tinguely, reprenant le problème du mouvement là où Calder l'avait laissé, en quelque sorte, a su aller au-delà de ses prémisses et donner, à sa création, une dimension novatrice. Celui-ci permet au sculpteur d'engendrer des figures neuves, temporelles et variables à l'infini, ainsi que des volumes virtuels, dématérialisés. Et lui permet, aussi, d'éviter l'écueil de la fin ou de l'achèvement de l'œuvre, qui lui a toujours posé problème :

« Je pouvais continuer sur une peinture pendant des mois, jusqu'à usure totale de la toile : racler, revenir, sans laisser sécher la peinture ! C'était impossible pour moi : je n'arrivais pas à, disons, décider : « voilà, c'est terminé », à choisir le moment où, disons, il est donné à la pétrification. C'est à partir de là, au fond que le mouvement s'est imposé à moi. Le mouvement me permettait tout simplement d'échapper à cette pétrification, à cette fin. »<sup>107</sup>

<sup>106</sup> Jean Tinguely, *Tinguely parle de Tinguely*, extrait d'une émission de Radio-Télévision belge de la communauté française présentée par Jean-Pierre Van Tieghem, le 13 dec 1982, in Pontus Hulten, *Tinguely*, Ed. Du Centre Georges Pompidou, Paris, 1988, p.362.

<sup>107</sup> Jean Tinguely in Charles Goerg, Rainer Michael Mason (commissaires), *Jean Tinguely, dessins et gravures pour les sculptures*, catalogue d'exposition qui s'est tenue du 25 juin au 3 octobre 1976 au Cabinet des

Durant les années 1930, une réaction anti-mécanique se fait sentir en Occident, elle est la conséquence de la dépression économique des années 1920, ainsi que des signes avant-coureurs de la Seconde Guerre mondiale. C'est en 1935 que Calder remplace le moteur de ses *Mobiles* par la force de l'aérodynamisme et, en 1936, que Charlie Chaplin tourne *Les temps modernes* qui est une satire du travail à la chaîne, un réquisitoire contre le chômage, une critique des conditions de vie d'une grande partie de la population occidentale durant la Grande Dépression, tout cela étant porté par le personnage principal qui lutte pour survivre dans un monde industrialisé. Il faudra attendre l'après guerre 1939-1945 pour que cette réaction anti-mécanique débouche sur un humanisme technologique. Cet optimisme raisonné s'incarnera à New-York dans le Néo Dada et le Pop art et, à Paris, dans le Nouveau Réalisme. C'est dans les réalisations de Tinguely que se trouvera incarné, tant à Paris qu'à New York, ce retour à l'optimisme modéré à l'égard de la machine.

## 7) De Munari à Tinguely

C'est incontestablement, Bruno Munari, que Tinguely rencontre à Milan et que Picasso définissait comme le « Nouveau Léonard », qui avait donné à l'artiste suisse l'idée d'une « machine joyeuse », plus ou moins libre de son mouvement, qui serait l'égal de l'homme, son collaborateur. La recherche de l'inutilité est, en effet, présente dans les œuvres de l'artiste milanais qui réalise, dès en 1934, ses premières sculptures mues par l'action de l'air, amorçant, en cela, la série de ses *Machines inutiles*. Bruno Munari reprend la lignée des mobiles animés que Calder abandonne et, en 1952, il publie un *Manifesto del Macchinismo* qui est une glorification de la présence du moteur dans la sculpture, puis, suivent, *Machine-Art*, *machinisme*, *art organique*, *désintégration* et *Art total*.

« La machine doit devenir une œuvre d'art » et encore : « les artistes sont les seuls à pouvoir s'intéresser aux machines... Ils doivent se familiariser avec l'anatomie et le langage mécanique, comprendre les machines et leur offrir des divertissements en les amenant à fonctionner irrégulièrement. C'est ainsi qu'avec ces mêmes machines et avec les moyens qui leur sont propres, les artistes produisent une œuvre d'art. »<sup>108</sup>.

---

Estampes du musée d'Art et d'Histoire de Genève, Genève, 1976, pp.9 – 16.

<sup>108</sup> Bruno Munari, *Manifesto del Macchinismo* (Arte Concreto 10), Milan, 1952

Ses « machines inutiles » sont pourtant moins liées à la subversion de l'univers de la production que celles de l'artiste suisse. Tinguely imite, par exemple, la chaîne de production dans *Rotozaza I* (1965)<sup>109</sup> et la voiture dans *Klamauk* (1979)<sup>110</sup>. De plus il déjoue la régularité monotone du rythme machinique que les dadaïstes et les surréalistes avaient jugée aliénante mais qu'ils n'avaient pu dépasser (voir les « Litanies du chariot » duchampiennes que Tinguely avait reprises dans ses *Moulins à prières*). Ce dernier recherche le désordre mécanique : *Méta-matic géant n°17* de la Biennale de Paris (1959) et *Hommage à New York* (1960) en sont des exemples célèbres, il va donc plus loin que Munari et, au contact spirituel d'Yves Klein, sa machine devient double : elle est à la fois créatrice, auto-créatrice, destructrice et autodestructrice. L'artiste suisse passe ainsi, de la mécanique à la méta-mécanique.

Afin de rendre compte d'une sensibilité moderne (celle de la machine du XIXe, qu'il considère comme belle et vouée à la disparition, car obsolète), le sculpteur emploie presque exclusivement des moteurs pour mettre ses réalisations en mouvement ; il cherche à libérer l'œuvre, tant physiquement que symboliquement, et à restituer le caractère instable, changeant d'un monde que l'on donnait autrefois pour fixe et immuable, le tout, en revendiquant le caractère expérimental de sa démarche et en plaçant la perception du spectateur au centre de l'œuvre (au sens où l'artiste veut obtenir une réaction de la part de celui-ci, qu'importe la forme qu'elle puisse prendre : rire, exclamation, colère, peur, etc.). La particularité de l'emploi du mouvement, dans les sculptures de Jean Tinguely, se trouve également dans la volonté de ce dernier de présenter un aspect ludique et spectaculaire qui permette de toucher un large public et de réaffirmer, tout en la réajustant par rapport à son temps, la fonction poétique et le statut d'une œuvre d'art.

Les premières machines de Tinguely sont manœuvrées à la main. Elles ne sont pas bien huilées et les courroies sont distendues volontairement. Le mouvement n'est donc pas répété ou peut l'être, mais à des intervalles de temps variés. Dès 1964, Manuel Gasser remarquait :

« Avec les méta-mécaniques, nous avons affaire pour la première fois dans l'histoire de l'art à des sculptures à mi-chemin entre objets inanimés et animaux familiers et qui, comme ces derniers, nécessitent soins et entretiens. »<sup>111</sup>.

« Enfants du monde mécanique », c'est ainsi que Franz Meyer appelle les œuvres de Tinguely,

---

<sup>109</sup> exposée en 1967 à galerie Iolas.

<sup>110</sup> Museum Jean Tinguely, Basel. Donation Niki de Saint Phalle MJT, n°1256.

<sup>111</sup> Dans Manuel Gasser, « Tinguely », *Werk*, avril, 1964.



dans sa préface du catalogue de l'exposition *Kricke, Luginbühl, Tinguely*<sup>112</sup>, et il relève que « pourtant leur esprit n'est pas subordonné, mais la réflexion et l'expression de la liberté humaine ». De plus, la présence des mécaniciens confère à l'ensemble, une forte image chorégraphique.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Jean Tinguely ne voue pas un culte au mythe de la technologie et du machinisme. L'intérêt qu'il éprouve pour les constructions mécaniques ne se traduit pas de la même manière dans son œuvre que dans celles des partisans convaincus du progrès, comme chez Fernand Léger, ou dans les productions ou revendications des poètes de la modernité. En effet, les futuristes italiens n'émettent jamais de doute à propos d'éventuels inconvénients ou risques que présenteraient le monde moderne. Le fait que Tinguely utilise des éléments mécaniques dans son œuvre ne signifie pas qu'il rende un quelconque hommage à l'ère technologique, mais comme Daniel Soutif le fait remarquer, Jean Tinguely utilise des éléments de la « grande industrie » (Marx), d'avant l'informatisation<sup>113</sup>, c'est-à-dire une technologie considérée comme déjà ancienne, à l'époque à laquelle il réalise ses sculptures. De plus, l'artiste n'utilise presque uniquement que des éléments permettant de produire des mouvements simples : un mouvement rectiligne alternatif, transformable en mouvement circulaire, par un système de bielle-manivelle. Tinguely reste ainsi fidèle, d'une certaine façon, aux éléments de la chaîne mécanique « classique » et limitée à des engrenages, arbres à cames, poulies et leviers. « La magie, si active dans ses machines au point de nous rendre étrangère telle manivelle ou de nous rendre mystérieux le moindre vilebrequin, est comme secondée (ou soutenue) par une vision critique très dynamique et très sûre »<sup>114</sup>. La dimension critique ne suffit pas à elle seule, à expliquer le processus de décalage ou le gain de puissance des éléments mécaniques, dans ce qui confère un caractère d'œuvre d'art à de simples éléments mécaniques. Ses machines-sculptures « mettent en évidence les mécanismes automatiques qui font de la vie une suite programmée d'événements qui se répètent au fil des jours, souligner la monotone marche du temps, seulement scandée par les faits prévisibles de son emploi, mettre au jour les procédures qui en font si efficacement une parodie ridicule, voilà ce que sait admirablement faire la machine tinguelienne, hors de toute implication morale ou idéologique »<sup>115</sup>.

Tinguely met en scène l'absurdité quotidienne mais on trouve aussi, dans son œuvre, des

---

<sup>112</sup> Franz Meyer, catalogue de l'exposition *Kricke, Luginbühl, Tinguely*, Kunsthalle Bern, 1960.

<sup>113</sup> Daniel Soutif, « Tinguely ou le crépuscule des machines », in *Artstudio* n°22, Automne 1991, p.62.

<sup>114</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, op. cit., p.153.

<sup>115</sup> *Idem.*

marques d'ironie, des prises de position, des critiques plus explicites et plus ciblées à l'encontre d'un certain ordre moral, et les conventions communément admises ; c'est le cas, par exemple, quand, avec la série des *Balubas* (1961-1962), il rend hommage à la résistance de Patrice Lumumba ou lorsqu'il dénonce les essais nucléaires en réalisant son *Étude pour une fin du monde n°2* dans le désert du Nevada – là où, justement, les premiers essais nucléaires ont été réalisés.

La critique est présente à plusieurs niveaux et à différents degrés dans son œuvre, mais son travail est loin d'être univoque au sens où la critique, qu'elle soit celle de l'absurdité, de la politique, ou du champ artistique lui-même, etc. n'est pas constante, car Jean Tinguely introduit le hasard dans ses mécanismes, ce qui rend tout résultat imprévisible ; en ce sens, la machine tinguelienne est créatrice. L'artiste, en quête incessante de liberté, refusera toujours de voir, dans l'invention technique, un instrument de domination. En contradiction apparente avec sa passion de la Formule 1, une idée, ou un regret revenait souvent chez Tinguely : il avait confié sa volonté déconstructive à Alain Jouffroy en 1967, disant qu'il était admirateur de machines industrielles classiques, comme les emballeuses ou les broyeuses de chocolat, la mise en paquet de savons. En fait, il regrettait que les mécanismes des machines contemporaines étaient cachés et il souhaitait montrer, au grand jour, ce qui était caché (ses tripes et celles des machines)<sup>116</sup>.

En broyant une voiture neuve, César a voulu démontrer qu'un produit d'usine peut-être ramené à l'état de matière brute et reconstitué comme assemblage cubiste, mais les créations les plus typiques de Tinguely ressemblent à des objets appartenant au machinisme industriel du XIXe siècle. L'histoire de la machine dans l'art est faite, en grande partie, de l'utilisation d'appareils dépassés depuis longtemps ou même cassés et qui ont été transformés en autre chose, c'est ce que Pierre Saurisse voit comme une négation de l'utilité<sup>117</sup>.

De manière concomitante à l'œuvre de Tinguely sont apparues la discipline de l'archéologie industrielle ainsi que, aux États-Unis, les machines molles de Claes Oldenburg. Malgré la différence dans la matière (vinyle, fer), et dans l'approche (le pop art constate, Tinguely perturbe), la machine est saisie comme si elle était un produit du passé. Tinguely affirmait : « Ma machine ne subit pas les inconvénients de la machine c'est-à-dire d'être démodée demain, pour des raisons techniques (parce qu'elle n'a pas de raison technique d'exister). Elle,

---

<sup>116</sup> Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le Mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, 1992, p.32.

<sup>117</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007.

cette machine aura plus de chances de vivre que les machines d'hier et d'aujourd'hui »<sup>118</sup>.

Aux côtés d'œuvres de Ernst, Schwitters, Grosz, Haussmann ou encore de Man Ray, plusieurs productions de Tinguely ont été présentées à l'occasion de *The Machine as seen at the end of the Mechanical Age*, exposition archéologique qui s'est tenue en 1968, au MoMA de New York. Il s'agissait d'une exposition réalisée sur le thème des progrès technologiques et qui faisait appel à la mémoire collective : le catalogue s'ouvre et se ferme sur deux photographies emblématiques montrant *Hommage à New York* en train de s'autodétruire dans le jardin du MoMA, huit ans auparavant (1960). Harold Rosenberg ne voyait pas en lui, seulement le plus récent des objets esthétiques représentatifs du siècle mais, également, celui qui était le plus proche de la perfection car, par sa matérialité même, il avait réussi à ne pas devenir durable<sup>119</sup>, mais la mémoire de cet événement survit aujourd'hui, par les photographies que l'on retrouve dans les livres sur l'avant-garde artistique. Quant à l'exposition de Pontus Hulten, elle présentait des dessins des premières machines volantes, des jouets mécaniques et automates du XVIIIe siècle, des maquettes démontrant les principes d'Archimède, des affiches et des gravures en couleur du XIXe siècle, illustrant les rêves populaires de vitesse et de lévitation. Ces machines, servaient d'introduction aux œuvres de l'art du XXe siècle qui prenaient la machine comme thème ou comme modèle. Une partie de l'exposition présentait des œuvres produites par un groupe d'artistes et d'ingénieurs dans le cadre d'un concours lancé par EAT (Experiments in Art and Technology : Expériences en Art et technologie). Cet organisme interrogeait les possibilités d'échanges et de collaboration entre artistes et ingénieurs, entre art contemporain, industrie et technologie. Dans le cadre de ce programme, le Los Angeles Country Museum of Art mobilisera des artistes tels que Oldenburg, Rauschenberg, Vasarely, Dubuffet, ou encore Robert Morris ; ces derniers étaient envoyés dans une vingtaine d'implantations industrielles, afin d'expérimenter les possibilités d'appareils de chauffage sophistiqués, de systèmes électroniques, ou encore d'appareils acoustiques. Des productions issues de l'EAT étaient exposées, par exemple, au Brooklyn Museum et prenaient l'apparence de lumières clignotantes ou de disques tournants. Mais Pierre Restany ne voit pas tout à fait la méta-mécanique de Jean Tinguely sous cet angle-là :

« C'est la métaphysique du marché aux puces, l'impitoyable revanche de l'homme, du vrai, sur le rebut mécanique. Seule une aussi totale et profonde gratuité pouvait

---

<sup>118</sup> Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le Mystère de la roue manquante*, op. cit., p.35.

<sup>119</sup> Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, op. cit., p.162.

enfin avoir le pas sur la machine asservissante. »<sup>120</sup>.

L'art tinguelien lui apparaît, en effet, sous deux aspects, c'est-à-dire comme destructeur et créateur à la fois.

Ainsi, nous avons vu que le travail de Jean Tinguely s'inscrivait dans un contexte dont il réactive certains principes. L'artiste se situe au cœur des questionnements d'une époque qu'il critique, en proposant une expérience de l'absurdité par exemple. Pour ce faire, il exploite les apports des avant-gardes relatifs à la vision d'un réel multiple et insaisissable, et souhaite transcender les frontières matérielles de l'œuvre d'art en reliant l'art et la vie. L'artiste est désireux d'ancrer sa pratique dans la technicité de son époque afin de créer un art qui lui soit contemporain, et c'est donc l'une des raisons pour lesquelles il utilise des machines. La motorisation de la sculpture est un apport du constructivisme dont Tinguely revendique la filiation. La machine tinguelienne est drôle et subversive comme pouvait l'être la machine dadaïste, qui jouait avec le langage et les éléments du quotidien.

Mais l'originalité de sa démarche tient à certaines contradictions de l'art de son temps que l'artiste exploite. En effet, Tinguely fait table rase des valeurs sentimentales de l'artiste mais n'exclut pas la sentimentalité ou l'impression d'une sentimentalité de l'homme qu'il met en scène avec ses machines en la parodiant ou du moins en imitant les gestes ou les onomatopées. Le goût pour la contradiction des habitudes de diffusion de l'art et des documents qui lui sont associés, est, certes, un héritage du Constructivisme dans le fait qu'il s'agit de sortir des carcans académiques et d'investir l'espace public, mais l'artiste innove, comme on l'a vu, en jetant son manifeste, imprimé sur des tracts, depuis un avion. Des apports du Constructivisme, Tinguely garde le goût pour les réalisations tridimensionnelles se déployant dans le temps. Nous avons également mi en évidence, le fait que l'un des objectifs majeurs de l'artiste consiste à analyser le monde ambiant, à s'emparer de celui-ci et à l'intégrer à son art. Il exploite de nombreuses pistes ouvertes par ses pairs et dont on trouve l'origine au XXe siècle ; quant à la question de la correspondance des sens, elle est ici accompagnée de décalages perceptifs et de l'emploi délibéré du hasard, et l'artiste évitera toujours d'être confronté à la réalisation de la fin de ses œuvres, à leur l'achèvement, ce qui est extrêmement novateur pour l'art de l'époque.

Jean Tinguely souhaitait être un artiste de son temps, mais il montre une machine qui n'existe

---

<sup>120</sup> Tapuscrit de Restany : *Tinguely : concert pour 7 peintures*, conservé aux Archives de la critique d'art, Rennes.

pas à son époque, car il crée une machine qui ne sert à rien : c'est un assemblage constitué de fragments d'anciennes machines qui ne sont plus utilisées à son époque. Celles-ci sont donc les représentantes du présent et du passé à la fois, elles évoquent l'histoire de la machine mais elles ne sont pas une archéologie de la machine, car elles sont des créations qui ne cessent d'être neuves. L'apport majeur de Jean Tinguely est d'avoir réussi, par l'utilisation d'ensembles de contradictions (mécaniques, contextuelles, historiques, psychologiques, etc.), à donner ce qui confère le caractère d'œuvre d'art, à de simples éléments machiniques. Le chapitre suivant a pour objet l'analyse d'une contradiction majeure de l'art tinguelien : celle d'une machine qui est, à la fois, créatrice et auto-créatrice, destructrice et auto-destructrice.

### **III. Machines créatrices : mécanismes et usages**

#### **1) Machines à dessiner et à peindre**

Dans trois *Machines à dessiner*, qui voient le jour en 1955, Tinguely essaie, pour la première fois, d'actionner mécaniquement la production de dessins ; elles sont présentées en avril 1955 à la Galerie Denise René de Paris, dans le cadre de l'exposition « Le Mouvement », qui dresse le bilan de l'art cinétique de cette époque en montrant des œuvres de différents artistes et générations : les « pères », comme ils sont appelés, sont représentés par des travaux de Marcel Duchamp et d'Alexander Calder, tandis que Victor Vasarely incarne davantage la génération des « anciens », les « jeunes » artistes étant Yaacov Agam, Pol Bury, Robert Jacobsen, Jesús Rafael Soto et Jean Tinguely. L'expression *Art cinétique* recouvre alors des pratiques très diverses, aussi bien des œuvres motorisées que des œuvres modifiées par l'intervention des spectateurs ou par celle d'éléments naturels tels que le vent ou l'eau.

Que l'on parle donc d'*Op'art* (comprenant des œuvres qui créent l'illusion de mouvement dans l'œil du spectateur au cours de son déplacement, sans que celles-ci soient en elles-mêmes mobiles) ou d'*Art cinétique*, l'histoire de la nouvelle tendance qui émerge dans les années 1960 semble immanquablement liée à celle de la galerie Denise René et de l'École dite alors de Paris. Il est important de préciser que l'emploi du mouvement en art n'était pas une nouveauté en 1955. Dans un texte que Pontus Hulten consacre en 1955 à l'œuvre du jeune Jean Tinguely, le futur directeur du Musée National d'Art Moderne dresse un bref historique des pratiques artistiques liées au mouvement dans l'art du vingtième siècle<sup>121</sup>. En remontant

---

<sup>121</sup> Pontus Hulten, « Den föreställande friheten eller om rörelse i konsten och Tinguelys metamekanik » (« La

aux sources de l'Art cinétique, il met en évidence l'écart idéologique qui s'est creusé entre les œuvres du début du siècle et celles des années 1960-1970. Une bonne partie des productions récentes réinvestissent les recherches entreprises par les aînés mais en perdant leur dimension révolutionnaire. Ayant fait de la défense de l'Abstraction géométrique puis de l'Art cinétique une ligne de conduite, la galerie Denise René développe également ce travail de mise en perspective historique, avec notamment l'exposition d'œuvres de Malevitch en 1957, alors que celui-ci est totalement oublié en Europe et qu'aucun musée français ne souhaite accueillir cette rétrospective.

Jean Tinguely présente lors de l'exposition *Le Mouvement* trois de ses « Machines à dessiner », que Pontus Hulten qualifiera rétrospectivement comme les œuvres les plus remarquables, mais les moins remarquées de l'exposition. Devant un support de bois dissimulant le moteur, un disque en rotation continue, couvert d'une feuille de papier, reçoit la marque d'une craie fixée au bout d'une tige (suivant le principe du tourne-disque). Cette tige, animée par un système de rouages, est sujette à la mobilité par à-coups et soubresauts, et ce sont des cercles maladroits et irréguliers qui s'inscrivent sur le papier. Ces machines exposent clairement la nature précaire de la mécanique qui les anime. Leurs mouvements laissent une trace visible de leur imprécision. Le résultat est un véritable relevé sismographique des hoquets de la mécanique. Les hasards de la mécanique ont pour effet de créer des dessins différents à chaque fois. Il est important de relever que c'est l'observateur qui actionne les « robots créant dessins et musique concrète » et définit ainsi des paramètres décisifs pour le dessin en devenir. L'observateur reprend ainsi avec l'inventeur de la machine – Jean Tinguely – et la machine elle-même, en tant qu'organe qui exécute physiquement, le rôle du co-concepteur et du co-artiste. Il participe donc à un acte de création et de réalisation d'un dessin (abstrait). Le credo lancé par Tinguely parmi ses collègues cinétiques est le suivant : impliquer activement le récipiendaire, jusque-là passif, de stimuli visuels. (Cf. planche 2, *Machine à dessiner No. 3, Relief Méta-mécanique*, 1955).

Quelques années après, en 1959, Tinguely conçoit de nouveau des sculptures à dessiner, qu'il baptise *Méta-matics*. Le tracé, cette fois, ne s'imprime plus sur un disque en rotation, mais sur une feuille rectangulaire fixe, tandis que les secousses continues et frénétiques agitent une tige qui vient marquer le papier de hachures vives et saccadées. Les rouages auparavant dissimulés sont ici mis à nu, soutenus par une structure métallique fine et légère. Ces œuvres exposent le

---

liberté substitutive ou le mouvement en art et la méta-mécanique de Jean Tinguely »), dans *Kasark*, n°2, Stockholm, octobre 1955.

mécanisme qui les anime et le processus de production mécanique du dessin. Le moteur entraîne de petites roues reliées entre elles par des courroies. Ces dernières actionnent dans leur élan une tige, pinçant un crayon à son extrémité. L'énergie du moteur est assez vive, les matériaux assez légers, et la construction assez souple pour que l'ensemble soit soumis à des vibrations, cahotements désordonnés et cacophoniques et pour qu'au bout du compte, chaque trace soit différente des autres, chaque dessin soit unique.

Maurice Fréchuret voit dans les choix artistiques orientés vers les machines créatrices d'art, une volonté de remplacer l'inconscient par la substitution d'une mécanique. L'artiste japonais Akira Kanayama crée, en 1957, une machine à peindre et son ami Motonaga du même groupe Gutaï réalise de son côté, une machine à fabriquer des ronds de fumée. Les traces de l'inconscient – qui sont alors toujours le fait de l'écriture automatique et du plus récent art informel – ne sont pas uniquement celles d'un individu mais aussi celles de l'histoire. Et le remplacement de la main par une mécanique apparaît comme une autonomisation du langage artistique davantage qu'une simple surenchère plastique.

« Le fait ne peut guère se lire comme une simple avancée des dispositifs de la déconstruction ou comme la révocation des sens, postulée par la modernité. À l'évidence, semblables pratiques conservent la mémoire des effroyables dépressions de l'histoire, mais c'est sur le mode pudique de la désinvolture et de la légèreté apparente qu'elles disent ce qu'elles ont à dire. La gravité sûrement, n'est pas absente de ces manifestations mais les artistes ont choisi de l'exprimer sous l'aspect du jeu ou sous la forme paroxystique du fonctionnement machinal ». <sup>122</sup>

Alors que l'art des années 1950 se caractérise en grande partie par le défaitisme et la passivité, l'exposition *Le Mouvement* à la galerie Denise René, en 1955, révèle l'existence d'un autre type d'art moderne, dynamique, constructif, joyeux, volontairement déroutant, ironique, critique, agressif, provocateur et satirique. L'art étant considéré à l'époque comme quelque chose d'extrêmement sérieux, l'exposition est suivie d'un débat qui va se prolonger jusqu'à l'été. Une courte déclaration insérée dans le catalogue résume d'ailleurs clairement l'ambiance de la galerie Denise René : « *Les idées exprimées n'engagent que leurs auteurs.* ». Les deux machines à peindre de Tinguely, annonciatrices de la série des *Méta-matics* de 1959, tout en dessinant, émettent une « musique concrète », type de musique qui va susciter des discussions

---

<sup>122</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, op. cit., p.33.

aussi virulentes que celles ayant opposé les partisans du figuratif et du non-figuratif<sup>123</sup>. La rencontre de Tinguely et de Hulten à Paris dans les années 1950 va provoquer de longues discussions passionnées sur l'art dans la vie, et sur la vie dans l'art<sup>124</sup>. Par ailleurs, à la fin des années 1950, à Paris et à New York, l'état d'esprit contestataire de certains artistes fait apparaître le contraire de toute pratique artistique. De plus, en 1958, deux événements vont faire beaucoup parler d'eux. Au palais des beaux-arts de Bruxelles a lieu le festival Éric Satie lors duquel des « partitions » sont présentées comme entracte ou « ameublement », se moquant de l'attitude révérencieuse et figée des spectateurs et du concert. La même année Rauschenberg et Cage se livrent sur scène, en guise d'interprétation musicale, au nettoyage de leurs instruments et se roulent au sol à la manière des rockers. Cette volonté de tourner en dérision les modèles établis, l'adoption d'un parti pris de création basé automatiquement sur la stricte observance du principe d'inversion et l'accueil favorable dont bénéficiaient leurs auteurs auprès de l'intelligentsia – qui les consacrait à l'avant garde de la création – avec la complicité des médias qui, tout en soulignant le caractère « scandaleux » des manifestations, en assuraient le succès, tout cela appelait chez Tinguely des analogies de fond et de forme en relation avec les productions spirituelles et plastiques, cinétiques et sonores de la Fasnacht Bâloise, carnaval que l'artiste pratiquait assidument depuis l'enfance.

Le fait d'utiliser des machines pour produire automatiquement des œuvres d'art n'est pas nouveau. Mais Tinguely va, avec ses *Machines à dessiner* et *Méta-matics*, au-delà de toutes les tentatives antérieures au sens où les dessins de ses automates sont stylistiquement proches de ce qui se faisait à son époque. Et davantage qu'une imitation qu'ils réalisent fort bien, ces machines à peindre rendent absurde le tachisme, lui-même devenu académique. Quand l'artiste ne fait que « suivre un instinct ou que laisser agir des forces qu'il ne contrôle pas »<sup>125</sup>, la machine à peindre ou à dessiner tinguelienne ne fait que perdre le contrôle et qu'obéir au mécanisme enclenché. Les dessins automatiques se créent eux-mêmes. (Cf. planche 3, Jean Tinguely, *Méta-Matic No. 6, Méta-Matic*, 1959). L'artiste crée un système qui imite les pratiques des peintres gestuels. Actualisant avec ironie l'idée d'automatisme à l'époque des tachistes et des expressionnistes abstraits, Tinguely insiste sur l'aspect spectaculaire de leurs manifestations et, évacuant tout lien avec la spontanéité de l'inconscient, ne retient de

---

<sup>123</sup> Tinguely in Pontus Hulten, *Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 8 décembre 1988 au 27 mars 1988 au Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Ed. du centre Georges Pompidou, Paris, 1988, p. 28.

<sup>124</sup> Jacques Michel, « Tinguely-Hulten : un anti-musée dans une valise » in *Le Monde*, 22 novembre 1974.

<sup>125</sup> Roger Caillois, *Esthétique généralisée*, Gallimard, coll. Blanche, Paris, 1962, p.15.



l'apparence de leurs œuvres que les tracés incontrôlés. Le recours à la mécanique dépouille la production artistique de tout processus physique déterminant le hasard de l'état psychologique à l'origine de l'élan créateur. Tinguely provoque lorsqu'il rapproche l'automatisme purement mécanique de celui, psychologique, des peintres gestuels. Ces derniers se trouvent alors vidés de leur substance. C'est pourquoi l'événement de 1959 prend une allure de « procès de l'automatisme » et suscite des réactions très hostiles chez ceux qui passaient à côté de l'aspect parodique des *Méta-matics*, leur aspect ludique et leur capacité à mettre en lumière un certain académisme du hasard. Ces réprobations ne traduisent pas tant le malaise de voir un dessin soumis au hasard, que de voir ce hasard produit par les mouvements d'une machine, sans la présence de l'homme :

« Le hasard peut venir aider de temps en temps (l'homme peut même choisir les conditions qui pourraient évoquer le hasard en sa faveur) mais le hasard ne peut jamais créer une œuvre. L'automatisme ne réussit qu'en mesure de son juste mélange avec l'intellect et la sensibilité »<sup>126</sup>.

Afin d'abattre les frontières, Tinguely entreprend une véritable campagne publicitaire, et distribue alors des prospectus en français et en anglais à tous les passants. Des hommes-sandwichs (deux clochards embauchés par l'artiste pour l'occasion) circulaient dans les rues, en portant des pancartes où se balançaient les lettres composant les noms de Tinguely. Des autocollants, invitant les gens à visiter l'exposition apparaissent sur des tuyauteries de gouttières, sur les façades et les palissades. Les invitations annonçant un concours ; un jury composé de personnalités les plus prestigieuses de la vie artistique parisienne (Alvard, Arp, Courtois, de La Celle, Gindertael, Haugen, Jouffroy, Klein, Lalanne, Queneau, Ragon, Restany, Rivière et Seuphor) devait récompenser le meilleur dessin effectué par les *Méta-matics*.

Quel que soit l'opérateur, aucun dessin ne peut être raté<sup>127</sup>. Formellement, les milliers de dessins produits et découpés par la machine, sont très proches les uns des autres. Ils présentent la même facture faite de lignes irrégulières, fragmentées, hachées d'une multitude de virgules recouvrant la surface de la feuille, de manière plus ou moins homogène, suivant le temps d'action de la machine sur son support. Mais aucun de ces dessins n'est identique, les hasards du fonctionnement mécanique permettant l'originalité de chaque production. L'utilisateur

---

<sup>126</sup> John Levee, cité dans J. J. Lévêque (dir.), « Procès de l'automatisme », dans *Sens plastique*, n°VIII, Paris, octobre 1959.

<sup>127</sup> Pontus Hulten, *Tinguely*, Ed. Du Centre Georges Pompidou, Paris, 1988, p.55.

place lui-même les crayons à l'extrémité des bras de la machine. Ainsi leur nombre, leur position, la qualité, la fluidité, la texture de la peinture, les couleurs choisies, le choix de l'outil (crayon, stylo à bille, feutre, tampon, encre sympathique), la pression et l'inclinaison du traceur, la qualité du papier, la durée de fonctionnement de la machine, la durée d'utilisation de chaque couleur, de chaque outil, introduisent autant de différences, une personnalisation de chacun des dessins produits. Il n'y a pas deux dessins qui soient identiques.

Ces dessins *Méta-matics* varient donc de deux manières différentes : selon la manipulation de la machine par le spectateur-participant et selon les hasards de son fonctionnement même. Les machines à dessiner de Tinguely contiennent l'idée qu'une œuvre d'art n'est pas une création définitive ni close. Car celle-ci crée sa vie propre et ce, dans toute l'étendue de ses possibilités. L'artiste nous montre que l'œuvre d'art peut, en effet, être elle-même créatrice.

« Cet art est une anarchie en pleine force. C'est une parcelle de vie pure qui réussit à se fendre un chemin au-dessus du bon, du mauvais, du vrai, du faux, du beau, du laid. C'est un peu d'existence véritable, d'éternel changement n'ayant besoin de vouloir dire quoi que ce soit et qui ne cherche rien. »<sup>128</sup>.

En disant cela, en créant des œuvres allant dans ce sens et d'un point de vue politique, l'artiste met en scène le nouveau faire de l'art contemporain d'un milieu artistique restreint, parisien, afin d'agresser le mouvement tachiste et l'institution des Beaux-Arts. L'esprit subversif dadaïste apparaît clairement. Le spectateur est convié à rire de ces pratiques et mieux encore, il est sollicité à en déclencher les effets. Mais cette seule compréhension de son œuvre ne suffit pas. Tinguely dépasse la seule critique de société. Car, soumises aux effets de leur fonctionnement hasardeux, ses productions sont elles-mêmes génératrices et créatrices. Le caractère novateur de l'expérience ne lui est pas conféré par l'embauche d'hommes-sandwichs ou la diffusion d'un nombre incalculable de prospectus, mais bien par ce qu'elle représente au plan de l'art et des interrogations nouvelles qu'elles suscitent. Le mouvement est toujours l'élément de base (ceci est une constante dans toute l'œuvre de Tinguely), mais il cesse, dans le cas précis des *Méta-matics*, d'être le but ultime pour redevenir moyen d'expression. Des sculptures comme *Volume virtuel n°1* de 1955 ou comme *Variation pour deux points* de 1958, sont de véritables hymnes au mouvement, et chacune n'acquiert son sens véritable que par lui. Avec les *Méta-matics*, le mouvement continue à faire sens, mais d'une manière qui ne se limite pas à la recherche des possibilités du cinétisme. Comme l'œuvre autodestructrice, l'idée

---

<sup>128</sup> *Ibid.* p.1.

« méta-matic » élargit le contexte esthétique et devient objet de méditation métaphysique. Elle renferme en elle-même bien davantage qu'un simple commentaire ironique du tachisme. Toujours d'après Pontus Hulten, pas plus que le ready-made, l'idée *Méta-matic* ne peut être utilisée telle quelle par un autre artiste mais les chances qu'elle exerce sur lui quelque influence sont grandes. Selon lui, nous arrivons à une nouvelle conception de l'art, nous jugeons la valeur des œuvres d'art à ce qu'elles produisent et non plus à leur aspect en tant que sculptures.

« Tinguely fait de l'art parce que c'est une forme de la vie, un mode de vie pour l'homme non corrompu et productif. « Les œuvres ne présentent qu'un sillage » (Yves Klein). Les œuvres d'art dotées de créativité possèdent la beauté des idées les plus simples et par conséquent les plus éminentes. Les machines à produire de l'art touchent au cœur même de notre civilisation. L'art devient un idéal de liberté. Il représente dans sa toute puissance l'idée de la créativité humaine. »<sup>129</sup>.

Tinguely dépose en juin 1959 au ministère de l'Industrie une demande de brevet d'invention, où il décrit « 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. »<sup>130</sup>. La façon de peindre que Jean Tinguely décrit apparaît paradoxale. Celle-ci est « entièrement automatique » parce que tout contribue à limiter « l'intervention humaine ». L'automatisme décrit ici semble assez éloigné de celui qu'évoque une création ancrée dans l'expression intime de l'artiste. L'artiste ici réduit l'automatisme à un procédé mécanique, coupe le lien qui unit habituellement la peinture au corps humain. Tinguely vente le mérite du dessin sans effort, sans savoir-faire et sans subjectivité.

Néanmoins, les machines tingueliennes ne sombrent pas dans la standardisation. Elles sont des pièces uniques et créent des œuvres uniques. Et comme le relève Pierre Saurisse<sup>131</sup>, c'est grâce à cette capacité à diversifier sa production artistique que la machine à peindre semble se permettre des initiatives qui, au bout du compte, l'apparentent à la mécanique humaine. C'est parce qu'elle est capable de hasard qu'elle semble prendre vie.

---

<sup>129</sup> *Ibid.* p.80.

<sup>130</sup> Jean Tinguely, « Brevet d'invention », dans M. Fath, 1960, *Les nouveaux réalistes*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Musée d'Art moderne de la ville de Paris du 15 mai au 7 septembre 1986, Ed. MAM, Paris, 1986. p.261.

<sup>131</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.46.

Une sculpture *Méta-matic* tinguelienne est multiple, il y a une coexistence de ses états : la machine-sculpture est une œuvre que l'on pourrait qualifier de sculpture (celle de Tinguely), la machine-sculpture produit des œuvres (dessins ou peintures nés de la rencontre entre celle-ci, le spectateur-acteur et le hasard), la machine-sculpture est performative et se déroule dans le temps. Cette faculté créatrice de la machine à dessiner est un élément essentiel, celui de la liberté. Celle-ci paraît être libre en puissance comme en acte. Une telle proposition artistique est tout à fait novatrice et propose une expérience esthétique de l'ordre de la performance au sens où la machine à dessiner est un mode d'expression artistique dans lequel l'œuvre est le déroulement temporel d'une mise en scène, d'un ensemble de gestes, d'actes, d'attitudes, d'événements, comportant une part d'improvisation. La *Méta-matic n° 14*, que l'on peut transporter et actionner manuellement, évoque particulièrement bien le côté « happening » d'une telle proposition. (Cf. planche 4, *Méta-matic No. 14*, 1959). Déjà les *Méta-matic* des années précédentes avaient donné la mesure de la violence de Tinguely, de sa volonté de s'imposer, fusse par le scandale. Le dessin résultant d'une telle expérience n'est pas uniquement un document ou une simple trace de l'interaction vécue, il représente l'intégration du temporel dans le spatial. Mais il apparaît ici très nettement que c'est le moment du dessin qui est le moment de l'art, que c'est l'interaction entre celui qui observe (utilise) la sculpture-machine, le hasard issu du jeu laissé dans les engrenages et la sculpture-machine même qui est l'œuvre. L'œuvre performance s'inscrit donc dans le temps et non uniquement dans la matière. Elle est à la fois production, productrice et processus. Son fonctionnement lié au hasard inclut l'idée d'une production libre, au sens où sa machine-sculpture est capable de fonctionner seule (ou, pour le moins, avec une participation limitée de l'artiste ou du spectateur pour la série des *Méta-matics* de 1959). Nous pouvons voir cette faculté génératrice de l'œuvre elle-même comme un degré de liberté mais aussi comme un degré de contrainte. La contrainte est l'impossibilité de refaire le même dessin, la même peinture. La contrainte de laquelle l'artiste se libère est celle du mythe de l'artiste romantique au génie créateur puisque c'est la rencontre entre une machine, un spectateur-acteur et le hasard qui engendre de nouvelles créations. Il se libère également des contraintes des attentes concernant les techniques, les formes et autres conditions plus ou moins explicites imposées par l'académie, les conventions, la culture bourgeoise, les acteurs du milieu artistique d'une part par la subversion d'une telle proposition placée dans ce contexte, par la critique qu'elle incarne. D'autre part parce qu'il n'est pas le créateur de l'œuvre produite par son œuvre. Ce sont les

rencontres du hasard, de la machine et du spectateur. Il interroge par là même la notion d'auteur. Tinguely montre, par l'exemple, que l'artiste n'est pas le créateur de l'œuvre d'art. Et par là-même, montre qu'aucun artiste tachiste n'est le créateur de son œuvre. La critique est d'autant plus impactante que la « super-manifestation-spectacle-exposition » obtient un immense succès. Quatre mille dessins *Méta-matics* sont effectués. La *Méta-matic n°12* produit 3800 kilomètres de papier peint. Cinq à six mille personnes visitent l'exposition, parmi lesquels Jean Arp, Marcel Duchamp, Rufino Tamayo, Isamu Noguchi, Tristan Tzara, Man Ray, Hans Hartung et Roberto Matta. Tzara déclare que l'épilogue de la peinture est enfin arrivé : l'aboutissement triomphal de quarante ans de dadaïsme. La presse approuve ou condamne. Les articles se multiplient. Le parallèle est fait avec l'histoire de Dorgelès se servant de l'âne du père Frédé, le 8 mars 1910, pour se moquer des impressionnistes. L'âne peignant avec sa queue un *Coucher de soleil sur l'Adriatique*. La revue *Sens Plastique* publie une enquête intitulée « Procès de l'automatisme »<sup>132</sup> dans laquelle des personnalités internationales donnent leur opinion. La machine à peindre est à l'origine de discussions. Raymond Grandjean relève l'ironie et la part d'humour : « Je vois très bien des peintres comme Mathieu ne pas considérer d'un très bon œil cette charge mécanisée de leur production »<sup>133</sup>. Même si elle est à l'origine d'un scandale, elle est difficile à appréhender. Les *Méta-matics* représentent un phénomène distant des autres phénomènes artistiques. Elles se trouvent dans la lignée des *Ready-made* de Duchamp. Car Au-delà des discussions et du scandale, la machine à peindre devient une invention discutée et difficile à appréhender. Les dessins produits par les *Méta-matics* évoquent de façon ironique le tachisme, mais ce n'est pas là leur principale caractéristique. D'après Pontus Hulten il s'agit plutôt d'une nouvelle approche de la réalité, d'un objet de méditation métaphysique<sup>134</sup>. Les machines tingueliennes sont loin de celles de Pamprolini, artiste futuriste, émule de Fernand Léger, qui revendiquait à la galerie Denise René : « Les machines scandent le chant du génie ». Mises à côté des machines de Tinguely, le contraste est fort. Ces dernières semblent d'emblée incarner le désordre et, par ailleurs, l'imitation des peintures automatiques, qu'induit leur production gesticulatoire et répétitive, est d'autant plus subversive qu'elle change le regard porté sur ces œuvres, les amalgamant à une sorte de pitrerie mécanisée. « Là où il y a répétition, disait

<sup>132</sup> Jean-Jacques Lévêque (dir.), *Sens Plastique*, « Le procès de l'automatisme », n°VIII, octobre 1959.

<sup>133</sup> Raymond Grandjean cité in Jean-Jacques Lévêque (dir.), « Procès de l'automatisme », *Sens plastique*, n°8, octobre 1959.

<sup>134</sup> Pontus Hulten, *Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 8 décembre 1988 au 27 mars 1988 au Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Ed. du centre Georges Pompidou, Paris, 1988. p.56.

Bergson, nous soupçonnons du mécanisme fonctionnant derrière le vivant »<sup>135</sup>. Le public ne peut plus ne pas rire des productions d'autres artistes, qui semblent être parodiées. Le lien semble évident, l'association est faite, la machine à peindre décrédibilise la peinture gestuelle. La dérision et la subversion sont à l'œuvre, également, lorsque l'artiste transforme les musées et les galeries en arrière cour de ferrailleur : « Plus le musée était blanc, plus les machines que j'amenais étaient dégueulasses »<sup>136</sup>.

La machine tinguelinne est souvent comparée à celle imaginée par Raymond Roussel dans *Impressions d'Afrique* (1910) et à celles de *La colonie pénitentiaire* de Franz Kafka (1919)<sup>137</sup>. Chez Roussel, le machinisme s'apparente davantage à un monde fantastique et imaginaire, ce qui lui a très vite attiré le soutien admiratif des surréalistes (« *Raymond Roussel est surréaliste dans l'anecdote.* »<sup>138</sup>). Même si à la manière de Jules Verne, les machines prodigieuses de Roussel permettent d'avoir accès à des informations du monde environnant, de le révéler de manière fantastique et fabuleuse, c'est sans pour autant permettre d'agir sur ce monde ou de le transformer. Le spectateur ne peut maîtriser entièrement le mouvement de la machine tinguelienne. Toutefois, celle-ci s'oppose aux machines brutales actionnées par le bec de la pie imaginée par Raymond Roussel dans *Impressions d'Afrique*<sup>139</sup> comme la statue sur rails de la *Mort de l'Ilote* (même si Tinguely semble s'en approcher dans *l'Hommage à New York* de 1960, lorsqu'un chariot s'échappe ou que la « Boîte lance-sous », de Rauschenberg, rappelle le lancement des Louis d'or par la jeune Stella de Roussel), la « machine d'escrime » ou encore la cage musicale. Comme le fait justement remarquer Pierre Saurisse, c'est grâce à cette capacité de diversifier sa production artistique que la machine semble permettre des initiatives qui, au bout du compte, l'apparentent à la mécanique humaine, c'est justement parce qu'elle est capable de hasard, ajoute-t-il, qu'elle semble prendre vie<sup>140</sup>. Maurice Fréchuret analyse, quant à lui, les machines de Tinguely en les comparant à la machine dotée « d'étranges propriétés photo-mécaniques »<sup>141</sup> que Raymond Roussel imaginait, en 1910, dans

---

<sup>135</sup> Henri Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, PUF, 1978 (1940). p.26.

<sup>136</sup> Tinguely, *Les archives de l'art contemporain, Jean Tinguely, chronologie, exposition, bibliographie*, Éric Michaud, Faculté de Nanterre, 1970.

<sup>137</sup> Thierry Dufrene, *De la sculpture au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Thierry Dufrene et Paul-Louis Rinuy, ed. Des Presses universitaires de Grenoble, Paris, 2001, p.53.

<sup>138</sup> André Breton, *Premier Manifeste du Surréalisme* (1924), Éditions. J-J Pauvert, Paris, 1962, p.41.

<sup>139</sup> Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, roman publié en feuilleton in *Le Gaulois du Dimanche* du 10 juillet au 20 novembre 1909 ; puis édité par Alphonse Lemerre, 1910.

<sup>140</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.163.

<sup>141</sup> Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p.139.

*Impressions d'Afrique*<sup>142</sup>. Cette machine que Louise de Montalescot et son frère Norbert, prisonniers de Talou VII, devaient, en échange de leur libération, réaliser. Cet appareil extraordinaire guide un crayon ou un pinceau grâce à une force motrice issue d'un procédé photographique.

« Grâce à un travail acharné, Louise de Montalescot avait trouvé la solution au problème tant cherché. En passant toute la nuit dans son laboratoire suffisamment éclairé par la lune actuellement pleine et fort brillante, la jeune femme était certaine de terminer son appareil qui serait prêt à fonctionner au lever du jour. Les poétiques lueurs de l'aube se prêtaient parfaitement à un premier essai de reproduction automatique et Talou, rempli de curiosité, donna son approbation à Sirdah chargée de lui soumettre ce projet d'expérience matinale. »<sup>143</sup>.

« La plaque rectangulaire exposait directement aux feux de l'aurore son couvercle lisse. [...] Son verso [...] donnait naissance à une myriade de fils métalliques qui servaient à faire communiquer chaque imperceptible région de la substance avec un appareil quelconque approvisionné d'une somme d'énergie électrique. »<sup>144</sup>.

« Au final, à la grande satisfaction de l'Empereur, le crayon glissait agilement sur la feuille qui fut remplie en quelques minutes [...] malgré le contraste du décor, le dessin donnait l'idée exacte d'une fiévreuse circulation de rue. »<sup>145</sup>.

Cette machine pourvue d'un « bras automatique »<sup>146</sup> articulé, mue par un « système basé sur le principe de l'électro-aimantation »<sup>147</sup>, qui capte les formes et les couleurs des modèles est capable de peindre et de dessiner seule, comme les *Méta-matics* de Tinguely. Mais la machine de Roussel n'invente rien. Son ambition est de représenter le plus fidèlement possible la réalité. Et pour cela, elle imite et fonctionne « sans accident ni erreur »<sup>148</sup>, délivrant une œuvre « rigoureusement conforme au modèle »<sup>149</sup>. Ses machines ne donnent pas de pouvoir d'action supplémentaire au spectateur. Comme le précise Maurice Fréchuret, si Roussel définit le système inventé et l'image obtenue par les termes « merveilleuse sûreté », « adaptation

<sup>142</sup> Maurice Fréchuret, *La Machine à peindre*, op. cit., p.137 et sq.

<sup>143</sup> Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Présentation par T. Samoyault, Flammarion, p.312.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.139.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.143.

parfaite », « bloc homogène », « rigoureusement conforme au modèle »<sup>150</sup>, c'est que les moyens de sa captation sont, en quelque sorte, inversement proportionnels au produit final, duplication identique, voire une copie servile de la réalité. L'objectif d'imitation, ici, semble différer largement des *Méta-matics* tingueliennes qui créent pour leur part des pièces au caractère unique, affirmé. Représentant la réalité d'un hasard en action, celles-ci montrent les traces des phénomènes invisibles, perpétuellement changeants, qui sous-tendent ses effets. Les *Méta-matics*, à leur manière, représentent fidèlement la réalité. Mais ces œuvres ne prétendent pas la représenter de manière illusionniste, elles l'incarnent véritablement et ne s'y substituent pas. C'est ce qui leur confère un caractère artistique, contrairement à la machine de Roussel qui est un appareil dont on attend un résultat pictural précis. Cette dernière véhicule, surtout, le fantasme d'une mécanique capable de perfection, à l'opposé des *Méta-matics* qui, elles, produisent des images en collaborant avec le hasard et dont la mécanique exploite ses propres failles. Si l'on compare la machine à peindre tinguelienne à celle de Roussel, en se basant sur leurs productions formelles respectives, la machine à peindre de Roussel est capable de produire des images d'un réalisme stupéfiant, mais ce simulacre ne se situe pas au même niveau que celui de la machine à dessiner de Tinguely, qui rend d'abord compte de la réalité, de manière beaucoup plus profonde, et chez laquelle le simulacre ne se situe pas au niveau de l'image. La machine tinguelienne, en effet, met au jour les mécanismes invisibles qui régissent la création artistique ; simplement, il ne s'agit ni d'illusionnisme ni d'apparences. Contrairement à ce que Maurice Fréchuret affirme<sup>151</sup>, les machines de Tinguely ne fonctionnent pas en pure perte et il fait remarquer que baser l'étude d'une telle machine sur une analyse formelle de sa production plastique ne permet pas d'en comprendre les enjeux artistiques.

Si la machine à peindre produisait des images apparaissant comme étant une fidèle reprise de la réalité, une copie parfaite de ce qui existe, un redoublement exact de l'objet, comme c'est le cas pour la machine à peindre de Roussel (ce qui valorise sa technicité sophistiquée perçue alors comme un gage d'efficacité), elle serait la preuve « de son inutilité fondamentale puisqu'elle se montre(ra)it incapable d'invention réelle »<sup>152</sup>. Comme le dit Roland Barthes à propos du statut d'œuvre d'art des productions non figuratives, la pensée humaine ne s'inscrit pas dans l'analogie des copies et des modèles, mais dans la régularité des assemblages. Il

---

<sup>150</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre, op. cit.*, p.152.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>152</sup> *Idem.*



explique pourquoi ces mêmes œuvres apparaissent précisément fortuites et, par là même, inutiles à ceux qui n'y décèlent aucune *forme*, que toute règle s'apprend, que l'on veuille l'appliquer ou la déchiffrer<sup>153</sup>.

« Le simulacre ainsi édifié, il ne rend pas le monde tel qu'il l'a pris, et c'est en cela que le structuralisme est important. D'abord, il manifeste une catégorie nouvelle de l'objet, qui n'est ni le réel ni le rationnel, mais le fonctionnel ».<sup>154</sup>

Nous avons infirmé le fondement de l'analyse de Maurice Fréchuret selon lequel les machines à peindre de Tinguely ne « fonctionnant qu'en pure perte et ne produisant rien de véritablement significatif sur le plan de l'invention plastique ». Mais il est vrai que l'apparente inutilité d'une telle machine participe de sa dimension critique et discourt à propos de l'absurdité et de l'inutilité existentielle, tout en les parodiant.

Comme le note Pierre Saurisse, la machine de Roussel est servile et inhumaine à force de perfection, alors que celle de Tinguely apparaît émancipée, presque humaine à force d'imprévisibilité<sup>155</sup>. Elle parodie la pratique artistique, activité humaine par excellence, et ce, à une époque où l'expressionnisme abstrait, les explorations du tachisme et d'une violente gestualité dans l'acte de peindre, connaissent leurs jours de gloire. Les *Méta-matics* ne limitent pas leur champ au seul domaine visuel. Aussi, certaines de ces machines à peindre ou à dessiner sont capables d'être, simultanément, machines à produire de la musique et même machines à parfumer. La fameuse *Méta-matic N°17* (Cf. planche 5. *Méta-Mati No 17*, 1959), évoluait sur l'esplanade du musée d'Art moderne à l'occasion de la première Biennale de Paris en 1959. L'exposition inaugurée le 2 octobre en présence d'André Malraux, alors ministre de la culture, comprend un monochrome d'Yves Klein, les *Palissades* de Raymond Hains, ainsi que des œuvres de Robert Rauschenberg et de Jasper Johns. La *Méta-matic n°17* produisit et distribua 40.000 dessins, tout en diffusant un parfum à l'essence de muguet et en émettant des vibrations sonores stridentes produites par son mécanisme. Actionnée par un petit moteur à essence, la *Méta-matic n°17* se déplaçait et dessinait avec rapidité sur un rouleau de papier. Des ciseaux mécaniques coupaient les dessins au fur et à mesure que le papier se déroulait, tandis que la machine continuait son travail. Les gaz d'échappement produits par le moteur étaient recueillis dans un grand ballon, qui se gonflait lentement, avant de se vider à l'air libre.

<sup>153</sup> Roland Barthes, « L'activité structuraliste », in *Lettres Nouvelles*, 1963, p.217.

<sup>154</sup> *Idem*.

<sup>155</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.45.

C'est alors que le parfum de muguet, vaporisé par un dispositif spécial, neutralisait les odeurs désagréables. L'art était total : sculpture, peinture, crépitements et tintements, odeurs, mouvement, spectacle et ballet. La machine à peindre ou à dessiner de Tinguely se rapproche de la non moins iconoclaste « machine à peindre », décrite ainsi par Alfred Jarry dans *Gestes et opinions du Docteur Faustroll* (1911) :

« La machine à peindre, animée de l'intérieur d'un système de ressorts sans masse, tournait tout azimut dans le palais des machines et comme une toupie, elle s'inclina et déclina en directions infiniment variées, soufflant à son gré sur la toile des murailles la succession des couleurs fondamentales, étagée selon les tubes de son ventre. »<sup>156</sup>.

Mais Pontus Hulten insiste sur la « grâce » de la *Méta-matic n°17* :

« Elle peut se déplacer sur le sol. Rapide et gracieuse, elle dessine à la chaîne. Au fur et à mesure, les dessins sont coupés de la longue bande de papier par des ciseaux mécaniques, tandis qu'elle va et vient avec élégance et majesté. Un ventilateur souffle les dessins en direction des spectateurs. »<sup>157</sup>.

C'est un triomphe absolu. Tinguely est invité à faire une démonstration de sa machine dans les salles de la biennale. On l'autorise même à exposer son œuvre dans la grande cour devant le musée. D'après Hulten, nombre de visiteurs n'iront pas au-delà de la cour. L'affront fait à l'art et au geste créateur est alors immédiatement perçu. Les kilomètres de papier éjectés dans toutes les directions par ses machines à peindre, à l'allure à la fois grave et euphorique, démente et profonde, ridiculisent les artistes conformistes de l'expressionnisme abstrait.

En 1965, le Moderna Museet de Stockholm en fera l'acquisition avec les fonds rapportés par la *Méta-Moritz* (*Méta-matic n°8*), en sa possession depuis 1961. En effet, la *Méta-Moritz*, la plus petite machine de la série, placée à l'entrée du musée, a produit tellement de dessins au prix d'une couronne chacun, qu'elle a pu financer l'achat de la *Méta-matic n°17*.

Grâce au succès remporté à la Biennale de Paris, Tinguely entreprend la construction de la *Super-Méta-ultra-matic* – qui aurait dû s'appeler *Nicator* – destinée à circuler dans les rues et à dessiner directement sur l'asphalte. Elle ne sera, malheureusement, jamais achevée.

Si l'ironie n'est évidemment pas absente de la démarche de l'artiste, si ses inventions laissent percevoir un certain humour contestataire ; si elles ne sont pas dénuées de sens critique, les

<sup>156</sup> Alfred Jarry dans *Gestes et opinions du Docteur Faustroll* (1911).

<sup>157</sup> Hulten, *Méta*, op. cit. p.83.

*Méta-matics* semblent obéir, par ailleurs, à une conception de l'art qui a toujours fait sa part aux apports de la technologie et de l'industrie.

« Je ramène la machine à un état plutôt poétique et je fais des commentaires ironiques c'est certain. Je veux faire des farces et attrapes, je veux faire des blagues, je veux être sérieux, je veux provoquer. J'ai fait des machines à dessiner qui étaient uniquement là pour ennuyer les peintres abstraits expressionnistes c'est-à-dire les tachistes qui eux faisaient que ça, faisaient que ça, faisaient que ça. »<sup>158</sup>.

Parce qu'elle incarne les mécanismes de la réalité plutôt qu'elle ne les représente et parce qu'elle est l'archétype de la machine, sans en avoir la fonction, la machine tinguelienne est une méta-machine, c'est-à-dire qu'elle dépasse et enveloppe le concept de machine. L'épaisseur d'humanité que l'artiste lui confère lui donne une richesse certaine. Tinguely fait preuve de virtuosité intellectuelle par le jeu d'idées qu'il y dépose, celui-ci exprimant en un mot et en un geste, ce qui nécessiterait de longs discours. Les mots et les idées se télescopent, il se sert des raccourcis, des images, des gestes associées aux mots ou aux attitudes dans notre mémoire. Le bricolage se situe ici, aussi, au niveau sémantique et poétique, dans le jeu avec « les gravats d'un discours ancien, habile à parler des choses au moyen des choses »<sup>159</sup>. De ce fait, les *Méta-matics* pénètrent l'essence de notre civilisation, explorent son identité, inventant des rapports harmonieux entre l'être humain et la machine, qui, ensemble, peuvent créer quelque chose d'irrationnel et de non fonctionnel, de vital et de neuf.

« La machine, elle est pour moi de toute façon un instrument qui me permet d'être poétique. Si vous respectez la machine, si vous entrez dans le jeu de la machine, peut-être qu'on a une chance de faire une machine joyeuse, je veux dire libre ; ce serait une possibilité merveilleuse. »<sup>160</sup>.

---

<sup>158</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du cyclope de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

<sup>159</sup> Lévi-strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1972. p.24-32, cité in *Parole d'artiste*, cabinet des estampes, MAM, Genève, 25 juin 1976.

<sup>160</sup> Tinguely, cité in Pontus Hulten, *Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 8 décembre 1988 au 27 mars 1988 au Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Ed. du centre Georges Pompidou, Paris, 1988. p.56.

## 2) Contradiction des procédés de l'art, mécanique de création : le hasard

Au cours des siècles, la seule association concevable de l'union du hasard et de la production artistique est l'accident de matière. Une forme imprévue stimule un regard qui y projette une forme. E. H. Gombrich explique en 1960 que :

« Les images qui surgissent par surprise au sein de l'informe, comme dans les nuages sont le produit du hasard, et c'est nous qui sommes, par nature, portés à l'imitation et qui donnons à ces nuages une forme et un sens. »<sup>161</sup>.

« Ce que nous découvrons dans les formes du ciel « dépend de notre aptitude à voir en elles des objets ou des images que notre mémoire a enregistrées. »<sup>162</sup>.

Ce phénomène de projection est, bien sûr, à l'œuvre face à une machine de Jean Tinguely. L'imagination du spectateur prête des images à des formes, prête des attitudes gestuelles à des déplacements ou à des mouvements, prête une intonation à une sonorité.

La contradiction, ici, est celle des valeurs traditionnelles, celle-ci apparaît dans la provocation inhérente au fait que Tinguely travaille ouvertement en collaboration avec le hasard, alors que cela est, encore dans le contexte dans lequel il œuvre, taxé d'insignifiance. Le présupposé étant « qu'un artiste n'a pas le droit de laisser le hasard prendre sa place, parce qu'il n'est pas d'art possible sans une intention humaine, sans un père qui s'en porte garant, même s'il (surtout s'il) se dit inspiré par des forces qui le dépassent. »<sup>163</sup>

Tinguely n'a pas inventé la collaboration entre l'artiste et le hasard. Au début du XXe siècle, Marcel Duchamp (*Trois stoppages-étalon*, de 1913) et Hans Arp (*Selon les lois du hasard*, 1916) inaugurent la revendication, pleinement assumée, de l'œuvre aléatoire en lui accordant une place de choix dans le processus de création. Mais loin d'être habituel, l'usage de ce dernier ne se généralise qu'après la seconde guerre mondiale. S'éloignant de l'accident impromptu, Marcel Duchamp établit un protocole précis et scientifique :

« Un fil de un mètre tendu à un mètre de hauteur, est lâché au-dessus d'un plan

<sup>161</sup> E. H. Gombrich, *L'Art et l'illusion : Psychologie de la représentation picturale*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1987, p.234 (1960).

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>163</sup> Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache : Introduction à la nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Montélimar, Editions du Limon, 1990, p.132.

horizontal. L'opération est accomplie trois fois à chaque fois, les fils sont collés exactement tels qu'ils ont touché le support, sans que leurs méandres soient modifiés. Le tout est soigneusement conservé dans un coffret comme de nouveaux étalons de mesure qui, s'ils pervertissent la rectitude traditionnellement de mise, n'en restent pas moins de fidèles unités du mètre. »<sup>164</sup>.

La même année, Duchamp conçoit *Erratum musical* dont la partition est rédigée avec des notes tirées au sort dans un chapeau. Pour ses collages *Selon les lois du hasard*, Arp laisse tomber des morceaux de papier déchirés sur une feuille, puis les colle tels qu'ils se posent. Par la suite, le Surréalisme revendique l'emploi du hasard, principalement autour de la notion de hasard objectif d'une part et, d'autre part, celle d'automatisme, intimement liée à celle de l'inconscient. Même si le « hasard » peut revêtir des sens très différents les uns des autres (déterminations inconnues d'un effet, zones d'ombre concernant l'explication des événements, ce qui se soustrait à l'explication, à la prévision, au contrôle), le hasard (« azahr » en arabe, qui signifie « jeu de dés ») influe forcément, pour une part, sur la création et fait inévitablement partie de la vie. L'art ne peut pas échapper aux aléas. Plusieurs théoriciens ont travaillé sur les enjeux et conséquences liées au hasard dans l'art : Gombrich comme nous venons de le voir pour la projection, Henri Focillon pour l'irruption de l'inattendu (*Éloge de la main*, (1934)) ou encore Umberto Eco avec sa notion d'*Oeuvre ouverte* (1962) et la multiplicité des interprétations par exemple.

En effet, Henri Focillon, dès 1943, vantait les mérites de « l'irruption de l'inattendu »<sup>165</sup> en s'appuyant sur l'histoire de Protogène. D'après lui, la forme incontrôlée doit être considérée comme un stimulant pour l'imagination. Elle n'est pas un échec, au contraire, celle-ci est l'occasion, pour l'artiste, de s'ouvrir aux évocations qu'elle entraîne. « À mesure que l'accident définit sa forme dans les hasards de la matière, à mesure que la main exploite ce désastre, l'esprit s'éveille à son tour. »<sup>166</sup>. Et en 1962, Umberto Eco se penche sur l'indétermination de la vision et la multitude d'interprétations possibles d'une même œuvre. L'imprécision d'une forme ne peut que suggérer ; ce qui caractérise « l'œuvre ouverte » est qu'elle recherche cette imprécision pour elle-même ; il affirme « Pour réaliser l'ambiguïté comme valeur, les artistes

---

<sup>164</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1976, p.36.

<sup>165</sup> Henri Focillon, *Vie des formes. Éloge de la main*, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1981, p.121 (1943).

<sup>166</sup> *Ibid.*, pp.123-124.

contemporains ont souvent recours à l'informel, au désordre, au hasard, à l'indétermination des résultats »<sup>167</sup>.

L'idée d'ouverture de l'œuvre est basée sur une ambiguïté foncière qui fait sortir de la fixité de la perception. La machine tinguelienne est un stimulant pour l'imagination. Le hasard, chez Tinguely, est explicitement aménagé au sein du processus de création. Il se niche dans les engins motorisés, principalement, d'abord par le jeu laissé dans les engrenages, lequel produit des mouvements, des sons, et prend l'apparence, sinon de happenings, au moins de spectacles. On le retrouve, également, dans le procédé d'objectivation qu'il rend possible lorsque l'artiste prélève des objets dans une décharge par exemple ; on le retrouve aussi dans l'improvisation et la participation du spectateur. Bien que Tinguely lui accorde une place importante, le hasard n'est pas chez lui le seul élément de création ; c'est ainsi que d'une part, les objets trouvés ne sont pas pris / choisis au hasard et, d'autre part ne sont pas assemblés au hasard non plus. L'artiste fait souvent des dessins préparatoires qui indiquent les grandes lignes de ce qui sera réalisé, qui lui donnent une idée du résultat. Mais l'œuvre tinguelienne affiche, non sans provocation, ce qu'elle doit à l'incontrôlé, dans la manière dont elle est faite, la détermination de ce qu'elle produit et la manière dont elle est perçue.

« Je travaille beaucoup avec des choses que je n'ai pas digérées, je ne sais pas toujours ce que je fais, je me laisse aller. Je perds le contrôle et quand je place une roue orange à côté d'une plaque rouillée ça fonctionne avec les racines et l'orange qui vient là. Tout ça c'est un ensemble – c'est une réalité que je fais fonctionner. »<sup>168</sup>.

Le hasard fait phénomène dans les années 1960<sup>169</sup> et l'aléa est mis en avant, de façon explicite, à Paris comme à New York. La plupart de ces œuvres revendiquant un caractère aléatoire furent créées dans un laps de temps très court, principalement entre 1958 et 1962<sup>170</sup>, c'est-à-dire lors d'une période charnière entre l'apparition du Nouveau Réalisme, des happenings new-yorkais et de Fluxus. Les facettes du hasard sont d'autant plus variées qu'il n'est circonscrit ni à un mouvement, ni à une discipline. Au sein même de l'œuvre tinguelienne, celui-ci recouvre

---

<sup>167</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p.9 (1962).

<sup>168</sup> *Tinguely*, réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.

<sup>169</sup> Voir à ce propos : Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.21.

également de nombreux aspects.

La notion d'automatisme, dans l'art, trouve ses origines dans le Surréalisme qu'André Breton définit en 1924 comme un « automatisme psychique pur »<sup>171</sup>. L'automatisme surréaliste repose sur « l'absence de tout contrôle exercé par la raison »<sup>172</sup>, que ce soit pour créer une image ou un texte. C'est le déconditionnement de l'artiste au moment de la création qui importe. Les artistes qui se livrent à l'automatisme, se permettent, selon les termes de Roger Caillois, « de refuser toute intervention réfléchie ou dirigée, de renoncer de parti pris aux avantages que procurent l'ingéniosité, la méthode, la persévérance, la maîtrise »<sup>173</sup>.

Au début des années 1960, la peinture gestuelle apparaît comme un procédé au sein duquel la vitesse d'exécution s'avère déterminante pour que l'esprit ne soit pas rattrapé par la raison et que la réflexion face place à l'improvisation. Cette peinture est donc appréhendée via l'idée d'une lucidité altérée et d'une exécution rapide. Mais la machine-sculpture est-elle une surprise pour son créateur ? Est-ce que le processus de création de Tinguely, pour les sculptures, est un automatisme ?

À priori, seule les mécanismes sont automatiques. Tinguely réalise le plus souvent des schémas préparatoires et, lorsque ce n'est pas le cas, même s'il dit ne pas savoir pourquoi il fait les choses, la collecte et l'assemblage d'objets demande un temps suffisamment long pour qu'il ne s'agisse pas d'une action non contrôlée. Tant que sa sculpture est considérée comme objet fixe, l'artiste sait comment il la réalise, mais une fois qu'elle est mise en mouvement, il ne contrôle plus ce qui se passe.

Ce qui dérange alors est le fait que les dessins, produits par ces petites machines d'apparence bricolée et instable, sont différents à chaque fois qu'une nouvelle feuille de papier sort. Cet aspect aléatoire établit une parenté avec la peinture et le doute s'installe à l'idée qu'une machine puisse avoir une personnalité, ce qui entraîne, non sans ironie, la question de la nature automatique d'un Pollock ou d'un Mathieu. L'automatisme est révélé dans ce cas par l'accident.

L'emploi du hasard dans le processus de création (utilisations d'objets manufacturés, rebuts, trouvés dans des décharges, jeu dans les engrenages) est garant d'une certaine objectivité. Comme la machine est en marche, les accidents ne sont pas les effets de l'état psychique de

---

<sup>171</sup> André Breton, « Manifeste du Surréalisme » (1924), in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert, 1979, p.35.

<sup>172</sup> *Idem.*

<sup>173</sup> Roger Caillois, *Esthétique généralisée*, Paris, Gallimard, 1962, p.15.

Jean Tinguely. La subjectivité de l'artiste ne prend place qu'avant le moment où la machine est mise en fonctionnement. Le travail d'artiste consiste alors, essentiellement, à mettre en œuvre les conditions d'apparition des mouvements, des traces picturales et/ou sonores. Chez Tinguely, il n'y a pas d'abandon de la gestuelle à proprement parlé, d'abord parce qu'il construit la sculpture et, ensuite, parce que les machines font des mouvements et non des gestes. Ces réalisations ne peuvent pas être expressionnistes car ce sont des machines, dépourvues donc de psychisme. Les premiers *Moulins à Prière* de 1954 font découvrir à Tinguely un mécanisme dont le but n'est pas la précision mais l'anti-précision, c'est la mécanique du hasard. Duchamp qualifia certaines de ses propres œuvres de « hasard en conserve », Tinguely, lui, étudie le « hasard en action ».

Les machines de Tinguely sont plus des anti-machines que des machines. En effet comme le précise Pontus Hulten<sup>174</sup>, ce que l'on recherche d'ordinaire dans une machine c'est, d'une part la régularité et, d'autre part, la précision. Ce que cherche Tinguely, c'est le désordre mécanique. L'artiste crée des machines qui sont des systèmes dynamiques, alliant récurrence et présence de la sensibilité, aux conditions initiales. Cette sensibilité explique le fait que, pour un système chaotique, une modification infime des conditions initiales peut entraîner des résultats imprévisibles sur le long terme. Ces deux propriétés entraînent un comportement extrêmement désordonné que l'on peut qualifier de « chaotique ». Les systèmes chaotiques s'opposent notamment aux systèmes intégrables de la mécanique classique, qui furent longtemps les symboles d'une régularité toute puissante en physique théorique. Les créations tingueliennes ne sont pas précises, mécaniquement parlant, même si son art repose sur la répétition et le mouvement perpétuel de la roue, il n'y a, comme nous l'avons vu, ni commencement ni fin, ni passé, ni futur. Le spectateur assiste à une transformation perpétuelle. Pontus Hulten a relevé, fort justement, que l'art de Tinguely apparaissait comme « la matérialisation exemplaire du relativisme »<sup>175</sup> ; à propos des *Méta-Malevitch* le critique dira :

« On peut calculer la périodicité des reliefs. Il est prouvé, par exemple, qu'en fonctionnant sans répit, l'un d'entre eux répétera la même constellation au bout d'un an environ. Mais les embrayages se faussent ; peut-être les formes reprendront-elles leur position initiale au bout de deux mois, peut-être dans

<sup>174</sup> Pontus Hulten in « Le Mouvement », Ed. Denise René « *Tinguely* » cité in *Robots Sculptures – Les machines sentimentales*, catalogue de l'exposition du Centre national de Recherche, de Création et d'Animation de Villeneuve-lez-Avignon à La Chartreuse, juin 1986 – mars 1987, p.90.

<sup>175</sup> *Ibid.*



plusieurs siècles. C'est d'un relativisme exemplaire. »<sup>176</sup>.

Même si les travaux de Tinguely expriment l'usage délibéré du hasard, ils diffèrent de ceux de Marcel Duchamp, par exemple (comme le *Hasard en conserve*), car ses créations sont en mouvement. Nous pouvons même dire que ses créations dépendent de ce hasard, car celui-ci participe pleinement de ses créations. Hulthen voit dans cette part de liberté, une liberté qui dépasse celle des êtres humains :

« [...] Ses travaux sont de la chance en action. Ils dépendent de hasards merveilleux. Ils vivent dans une liberté que l'on peut envier. Ils se tiennent au-delà du cadre des lois et des systèmes. Ils incarnent dans sa pleine beauté, l'anarchie intégrale. C'est là un art totalement révolutionnaire, plus libre que nous ne pourrions jamais espérer l'être nous-même. Il n'est pas interdit de le prendre pour un fragment d'existence pure qui aurait réussi, par-delà la vérité et le mensonge, à désertier le royaume du bien et du mal. »<sup>177</sup>.

Dès 1954, le mouvement des œuvres de Tinguely est régi par le hasard. Intimement associé à la mobilité de ses constructions, il est un élément fondamental de son travail. L'artiste suisse a exploité les possibilités d'un principe mécanique favorisant l'irrégularité, les variabilités du mouvement et de ses combinaisons.

Comme le relève Pierre Saurisse, Tinguely est une figure privilégiée pour comprendre le renouvellement du statut de hasard à la fin des années 1950. Ses œuvres regroupées en plusieurs séries, bien que dérivant pour la plupart d'un même principe mécanique, traduisent à la fois une réaction à l'encontre d'un académisme du hasard, et indiquent une autre voie où le ludique l'emporte sur le spectaculaire<sup>178</sup>.

La sculpture tinguelienne, à l'image d'un organisme vivant, est mobile, a une durée et se transforme ; elle est une forme en devenir, capable de surprises et d'imprévus.

Le mouvement des œuvres de Tinguely est fondamentalement associé au hasard, à l'accident, à l'aléa, à l'incertitude de ce qui advient : hasard dans le processus de création, hasard que ces

---

<sup>176</sup> Pontus Hulthen, « La liberté substitutive ou le mouvement en art et la « méta-mécanique » », dans le catalogue de l'exposition *Jean Tinguely*, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1988, p. 34 (*Kasark*, n°2, octobre 1955).

<sup>177</sup> Pontus Hulthen in « Le Mouvement », Ed. Denise René « *Tinguely* » cité in *Robots Sculptures – Les machines sentimentales*, catalogue de l'exposition du Centre national de Recherche, de Création et d'Animation de Villeneuve-lez-Avignon à La Chartreuse, juin 1986 – mars 1987, p.90.

<sup>178</sup> Pierre Saurisse, *Les 6 faces du dé : Le jeu des hasards dans l'art autour 1960*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain, soutenue à l'Université de Rennes 2, sous la direction de Jean-Marc Poinsot, 2002, p.56.

réalisations produisent en tant que dispositif, hasard lié à la manipulation qu'en fera le spectateur ; de plus, dans le cadre d'une manifestation organisée dans le but de placer le spectateur face à ce qui détermine le hasard, l'artiste favorise l'apparition de ce dernier. Du fonctionnement aléatoire de ses machines, Tinguely disait :

« Je fais éclater les rapports de précision [...] j'introduis des hasards dans le machinisme exact. »<sup>179</sup>.

La situation est, ici, bien différente de celle qui caractérise les « vraies machines » où c'est la régularité qui domine. Ce rôle du hasard avait déjà été signalé par Pontus Hulten, dans son texte de présentation de l'exposition *Peintures cinétiques* (Paris, 1957), où il parlait du « désordre mécanique », de « hasard en fonction », « d'anarchie intégrale, dans toute sa beauté » et des engrenages de ses peintures (qui) n'ont pas d'autre précision que celle du hasard.<sup>180</sup>

La démarche tinguelienne semble être entendue comme une entreprise systématique de « déconstruction » de la machine, au service de la revendication de l'accident comme affirmation d'une liberté qui s'oppose à un monde toujours plus organisé. En effet, si l'artiste affirme la prévalence de l'action sur l'objet, c'est à plusieurs niveaux : lors de la phase de réalisation des sculptures d'abord, puis ensuite, dans le fait qu'une fois mises en marche et sur la base des différentes interprétations qu'elles provoquent chez les spectateurs, ces œuvres créent des situations multiples en engageant la participation active de ceux qui sont en face. La méta-machine tinguelienne voit sa forme modifiée, d'une exécution à l'autre et à l'intérieur d'une structure globale. Tinguely ouvre l'exécution à l'imprévu, que ce soit le sien, celui de sa machine ou celui du spectateur. Mais l'indétermination n'est pas synonyme d'improvisation totale. L'indétermination est la condition d'une certaine liberté créatrice. Elle laisse de la place aux opérations de hasard : celles qui interviennent dans la composition de l'œuvre, dans son fonctionnement d'une part, mais, également, à celles qui trouvent place dans l'interprétation faite par le spectateur, car cette dernière est imprévisible dans son contenu même, son rythme, sa durée, etc. Le hasard, par son caractère totalement incontrôlable, apparaît, aussi et surtout, comme un rempart contre la pression du pouvoir, quel qu'il soit.

---

<sup>179</sup> « J'introduis des hasards dans le machinisme exact », interview accordée à l'occasion de l'exposition *Jean Tinguely, Fribourg – Moscou – Fribourg*, figurant dans un opuscule pédagogique édité à cette occasion par le musée d'art et d'histoire de Fribourg, 1991.

<sup>180</sup> K. G. Pontus Hulten, *Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 8 décembre 1988 au 27 mars 1988 au Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, Paris, Ed. du centre Georges Pompidou, 1988, p.68.

Les machines de Tinguely se dépensent sans compter, produisent des mouvements chaotiques. Celles-ci peuvent être de redoutables instruments d'analyse du langage plastique, poétique, philosophique, tout en étant des prototypes donnant à voir le hasard en action dans tout dispositif créatif : lorsque ce sont des machines à peindre, elles restituent analytiquement les procédés de la peinture, selon le schéma classique de la « déconstruction ». Quand elles sont des *Méta-Harmonie*, elles font de même avec la musique, quand elles sont des *Baloubas*, elles le font avec la danse et quand elles s'adressent aux Philosophes, elles éclairent le processus de notre rapport à la pensée, et sa construction. John Cage voyait, dans l'emploi du hasard, le partage des responsabilités. Boulez, quant à lui, y percevait un travail de composition aux responsabilités qui n'élimine, ni la rigueur, ni le choix car, justement, le choix réside justement dans la nature des questions posées par l'artiste. La question de la méthode est très importante lorsqu'il s'agit d'avoir recours au hasard, dans la création artistique. Pour la composition de musique aléatoire, Pierre Boulez admet qu'« il est logique de rechercher une forme qui ne se fixe pas, une forme évoluant qui se refusera, rebelle, à sa propre répétition ; en bref, une virtualité. »<sup>181</sup>. Mais Boulez relève la contradiction d'une telle issue qu'il considère être une impasse à la composition de musique aléatoire. Il lui apparaît nécessaire de trouver des moyens de maîtriser le hasard, de délimiter le périmètre dans lequel son action pourra librement avoir lieu. C'est pourquoi le compositeur autorise à l'interprète une certaine liberté concernant la lecture de la partition, sans, non plus, lui permettre l'improvisation : « cette liberté a besoin d'être dirigée, d'être projetée car l'imagination « instantanée » est plus susceptible de défaillances que d'illuminations<sup>182</sup>. Comme Boulez, Tinguely reste maître du jeu parce qu'il conditionne le cadre dans lequel pourra s'exprimer le hasard. Il décide des limites et des contraintes auxquelles devra se plier l'exécution. Le hasard est donc dirigé. Il y a du jeu dans les engrenages, mais justement il y a des engrenages, et une structure qui les reçoit. Dans cette mesure, la machine est limitée et limitante. C'est pour cela qu'on ne pourra pas faire sortir d'une *Méta-Harmonie* un son d'oiseau, ni faire accomplir une rotation au piano. Le hasard est modéré. La méta-machine tinguelienne peut faire varier infiniment les combinaisons, mais à l'intérieur d'une structure déterminée. L'apport majeur de Jean Tinguely est ici lié au fait que l'artiste favorise la prolifération anarchique du hasard. C'est ce qui permet de dire que la machine est « libre », elle semble pouvoir improviser et opérer des

---

<sup>181</sup> Pierre Boulez, « Aléa », dans *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par Paul Thévenin, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1966, p.45 (*Nouvelle Revue française*, novembre 1957).

<sup>182</sup> *Ibid.*, p.48.

choix. Le hasard peut s'exprimer au sein des micro-structures de l'œuvre, car chacune des variations, en s'accumulant aux autres, crée un nouveau résultat à chaque instant, car le système est constitué de micro-systèmes. L'ensemble est formellement bien orienté par Tinguely qui conditionne les possibilités de résultats. Même s'il est évident que son comportement est imprévisible, un *Balouba* ne va pas s'envoler, toutefois, il n'est imprévisible que dans une certaine mesure, c'est-à-dire dans la mesure où à l'actualisation de l'imprévisible répond la potentialisation du prévisible.

Le caractère phénoménal de l'œuvre apparaît être sa condition d'existence. Elle est en action. Mais le phénomène Tinguely se mesure aussi à la réception des performances de ses machines par le public.

### 3) Cyclo-matic

La période des *Méta-matics* s'achève par la soirée *Cyclo-matic* de l'Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, fondé en 1948 pour faire connaître l'art moderne en Grande-Bretagne. Tinguely, qui se trouvait à Londres pour exposer à la Kaplan Gallery, se présente le 12 novembre 1959 devant le public de l'ICA avec pour thème : *Art, machines et mouvement, une conférence de Tinguely*. Il s'agit du premier « happening » de Tinguely, au sens où les composantes typiques du happening sont rassemblées, et notamment l'amalgame d'événements programmés et d'éléments improvisés.

Pendant la première partie de la soirée, une femme en bas, robe courte étroite et transparente, présente une machine à dessiner manuelle. Cette femme mâchonne en cadence au rythme de la chanson *I'm just a lonely boy* de Paul Anka qui accompagne sa présentation. Puis deux coureurs cyclistes viennent s'affronter sur la *Méta-matic*. Le but de la soirée est une compétition entre ces deux authentiques coureurs cyclistes. Dans la tenue de leurs clubs respectifs, ils déroulent, à coup de pédale, un kilomètre et demi de papier ainsi transformé en peinture.

« Le starter, en manteau blanc ganté et coiffé d'un bonnet à pompon, donna le départ et le premier coureur se mit à pédaler comme un fou. À cet instant le public comprit qu'il n'était pas seulement venu pour assister à une manifestation artistique, mais aussi pour y participer, car au fur et à mesure que l'interminable papier se transformait en peinture il était projeté sur l'assistance, et lorsque le

coureur accélérât, le papier jaillissait de la machine avec des ondulations merveilleuses et se déversait sur le public. Rien ne pouvait arrêter le processus. Le coureur était déterminé à peindre son kilomètre et demi aussi vite que possible et il y parvint. C'était l'enfer, les gens ne savaient plus ce qui leur arrivait, une merveilleuse catastrophe préméditée. Tandis que le public essayait de se dépêtrer d'un désordre supportable uniquement parce qu'il avait été organisé au nom de l'art, les deux machinistes rechargeaient la machine. »<sup>183</sup>.

La *Méta-matic*, témoigne d'un double refus, tant sur le plan de la pratique gestuelle qu'au niveau d'une tendance envahissante conduisant un grand nombre de peintres à théoriser. Jean Tinguely oppose au seul plaisir rétinien et à la seule jouissance du faire, l'aridité « d'une fabrique d'idée », une construction intellectuelle dont la mise en image doit quand même déclencher le rire.

« Le plaisir de rire n'est pas un plaisir pur, je veux dire un plaisir exclusivement esthétique, absolument désintéressé... il y entre l'intention inavouée d'humilier, et par là il est vrai, de corriger tout au moins extérieurement ».<sup>184</sup>

Il reflète aussi pour Tinguely les aspirations de l'homme à l'amour et à la liberté hors de tout carcan.

« C'est la joie retrouvée dans la folie-révolte : la vraie sagesse »<sup>185</sup>.

La distanciation que l'artiste effectue vis-à-vis de ses machines permet la mise en évidence du processus de création. Jean Tinguely est ambivalent lorsqu'il s'agit de décrire le sien. Il affirme qu'il contrôle, qu'il organise ce qu'il fait, tout en ne le contrôlant pas. Ce qu'il qualifie de folie bien organisée.

« Je ne contrôle pas mon travail mais je m'amuse. Dans mon travail je ne vois rien, je ne vois pas clair, je suis plongé dans le malheur et j'en sors avec un non contrôle complet, je ne sais pas ce que j'ai fait. »<sup>186</sup>.

---

<sup>183</sup> Lettre de Terry Hamilton, « La manifestation de l'Institute of Contemporary Art (ICA) à Londres », citée in Tinguely in Pontus Hulten, *Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 8 décembre 1988 au 27 mars 1988 au Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Ed. du centre Georges Pompidou, Paris, 1988. p.66.

<sup>184</sup> H. Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, PUF, 1978 (1940), p.375.

<sup>185</sup> Catalogue de l'exposition *Méta* à la galerie Alexandre Iolas, 196 bd St Germain, du 10 décembre 1964 au 9 janvier 1965.

<sup>186</sup> Émission *Viva*, « Tinguely 87 », Jacques Huwiler (journaliste), Jaroslav Vizner (réalisateur), RTS – Radio télévision Suisse, 1er décembre 1987.

« Je suis fou à lier mais bien organisé. Je fonctionne à une espèce de rage intérieure qui m'est innée et je 'ai pas besoin de penser le soir à ce que je vais faire demain. C'est un ensemble qui fonctionne très bien. La folie est totale et absolue et bien organisée chez moi. »<sup>187</sup>.

Pour l'exposition nationale de Lausanne en 1964, Tinguely explique qu'il a effectué un travail préparatoire, qu'il a pris des décisions, mesuré, calculé, orienté sa construction par rapport à des critères objectifs tels que les dimensions du terrain et les constructions déjà présentes, tout en utilisant cette construction, basée sur des critères objectifs, dans une improvisation libre. L'artiste semble alors organiser le cadre dans lequel s'exprimera le hasard. Le contrôle, les décisions objectives et raisonnées co-agissent avec le non-contrôle, l'inspiration « spirituelle » et « inconsciente » :

« J'ai fait un effort considérable sur le plan spirituel, moral, écologique. J'ai dû bien me concentrer pour pouvoir commencer, pour pouvoir prendre des décisions, trouver la dimension à l'échelle du terrain, de la construction, de l'architecture autour, et j'ai du alors réfléchir pour pouvoir ensuite utiliser cette construction réfléchie dans une improvisation libre en plus. C'était honorer deux choses à la fois. C'était spirituel, inconscient, tout en moi a dû se concentrer des semaines et des mois. Aussi savoir quels étaient les matériaux disponibles avec lesquels je pouvais la construire. Je voulais des roues de télé-ski, des grandes roues comme ça. C'est grâce à la gentillesse des gens de Chambéry que j'ai pu avoir cet engin. Mais aussi certaines formes comme le toit, j'ai dû faire faire, j'ai dû percer. Il y a évidemment beaucoup de choses qui sont strictement neuves. Ça ne se voit pas. Tous les roulements à billes, moteurs, tout cela est en excellent état. »<sup>188</sup>.

Dans la même interview, l'artiste semble comparer ce qu'il crée à ce qui le constitue : il crée une machine et, lui-même, est à la fois organique et fonctionnel dans son travail ; il est donc rationnel et intuitif. C'est-à-dire que les deux modes de raisonnement participent conjointement à sa créativité. L'artiste souhaite créer un chaos intérieur pour le profane, que le spectateur ressent, par analogie avec ce qu'il voit de la machine, un chaos intérieur, et la machine, est le mélange de ce qui est étudié et de ce qui étudie. Il fait en sorte que le

---

<sup>187</sup> *Idem.*

<sup>188</sup> « Jean Tinguely à l'expo 64 », *Carrefour*, RTS – Radio Télévision Suisse, 24 février 1964.

spectateur se sente troublé, qu'il interroge ses capacités de discernement.

« Oui, elle est décentralisée, c'est-à-dire c'est une machine fédéraliste, elle a sept moteurs. Elle aura sept sources d'énergie différentes. Tout en étant organique et moi-même fonctionnel dans mon travail. J'ai dans ce cas là voulu créer un chaos intérieur pour le profane. Mais en vérité, c'est évidemment très étudié, très très mis au point. Ça c'est technique. »<sup>189</sup>.

Deux ans auparavant, Tinguely déjà expliquait qu'il n'étudiait pas les éléments dont il se servait, mais qu'il s'habituaient à ceux-là. Le savoir-faire semble, ici, être le fruit d'une expérience sensible, mais intuitif plutôt que rationnellement conceptualisé et mesuré.

« G. K. : Et comment pratiquez-vous avec la matière ? Est-ce que vous voyez quelque chose en vous disant : tiens, ça fera ceci ?

J. T. : Je ne sais pas. Je ne peux pas contrôler ça. Je ramasse beaucoup de choses, je les prends, je tourne autour. Parfois je les utilise facilement, parfois je les rejette et je les réutilise plus tard seulement ? Je travaille avec beaucoup d'hésitation.

G. K. : Est-ce que vous étudiez la matière pour essayer de les...

J. T. : Non, non. Je m'habitue à toute sorte de matière. On ne peut pas dire que j'étudie, ce ne serait pas juste. »<sup>190</sup>.

Daniel Spoerri parle de désinvolture à propos de la construction des systèmes électriques et des soudures réalisés par son ami. Tinguely semblait travailler rapidement, sans distance par rapport à ce qu'il était en train de faire.

« Il était très désinvolte, la construction du système électrique ! Les mauvaises soudures ! Comme il découpait le métal aux ciseaux. Comme Schwitters en fait. Sauf que Schwitters découpait du papier et Tinguely du fer. Il se basait sur le principe du collage. Ses sculptures sont en fait des collages spatiaux. Des constructions spatiales en fer. »<sup>191</sup>.

---

<sup>189</sup> *Idem.*

<sup>190</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

<sup>191</sup> *Tinguely* – Ein film von Thomas Thümena, Hugofilm, Frenetic Film, Moviemento, 2011.

Tinguely explique travailler dans la précipitation, vivre l'action, être au service d'une créativité qu'il ne contrôle pas (en tout cas, qu'il ne souhaite pas contrôler). L'artiste reste ainsi ouvert à l'accident, dont il favorise l'apparition. Il considère qu'il peut ainsi régler des problèmes par le moyen de dessins<sup>192</sup> : entre maîtrise et lâcher prise.

« Alors dans ce cas, je suis tombé dans le mouvement, je me suis précipité dans le mouvement alors inévitablement, je me suis élargi. Je ne peux pas m'arrêter. Tout ça s'arrêtera très très bien. Mais je ne peux, à la base, pas m'arrêter. Je suis lancé dans la précipitation, dans la création que je ne contrôle pas. Et je réussis encore à me casser la gueule en travaillant et ça c'est merveilleux. Ça c'est une de mes grandes qualités, de pouvoir se casser la gueule encore. »<sup>193</sup>.

L'impulsion créatrice tinguelienne répond à la distance qu'il installe vis-à-vis de ses sculptures, une fois qu'elles sont en marche. Le hasard, le non-contrôle, sont au cœur d'une procédure qui se veut contradictoire. Dans un premier temps, Tinguely met à distance son esprit critique et rationnel, pour faire corps avec son œuvre, tout en laissant à l'accident la possibilité de s'exprimer. Dans un second temps l'artiste se met à distance de son œuvre par un dispositif de motorisation. La mise en mouvement qui était la sienne est relayée par la mise en mouvement électrique. L'accident a toujours sa place dans l'acte créateur, et ce, grâce au jeu dans les engrenages. Il n'y a donc pas censure de la subjectivité de l'artiste, au moins dans le premier temps de la réalisation. Le spectateur voit alors l'expression de la subjectivité de l'artiste dans le résultat matériel qu'il observe et dans l'analogie avec la machine qui crée. En même temps, le spectateur voit sa propre subjectivité interprétative, rendue hasardeuse par le doute qu'elle instaure. Le dispositif tinguelien apparaît comme un relai entre l'artiste et l'œuvre, entre l'impulsion créatrice et son expression picturale, entre le geste et la trace, entre l'artiste et le spectateur, entre la machine et le spectateur, entre ce que le spectateur perçoit et ce qu'il interprète, en résumé, un relai entre le particulier et le collectif, mais aussi entre ce que la machine est et ce qu'elle produit, entre, également, des états et des phénomènes. Tinguely fait de l'accident le cœur d'une méthode minutieusement mise au point, saisissant le hasard pour le sortir du carcan de l'automatisme. L'automatisme n'est pas seulement parodié par Jean Tinguely qui se l'approprie, il acquiert également une physionomie inattendue par

---

<sup>192</sup> Émission *Viva*, « Tinguely 87 », Jacques Huwiler (journaliste), Jaroslav Vizner (réalisateur), RTS – Radio télévision Suisse, 1er décembre 1987.

<sup>193</sup> *Idem*.



l'intermédiaire des objets, physionomie dont la mécanique fait écho à l'enchevêtrement inextricable de déterminations qui est nommé hasard. Le processus de création est ainsi mis à découvert et s'offre à l'examen. Il apparaît comme le dispositif de la sculpture et son sujet même. Exposé en pleine lumière, le hasard, l'accident, l'aléa, deviennent plus aisément pensés, et formulables, ils sont identifiés, explicitement nommés, et apparaissent progressivement comme des éléments familiers.

Tinguely n'est pas tant intéressé par les images ou interprétation que l'on pourrait découvrir par ses œuvres. Il expérimente l'arbitraire de toute création picturale à son niveau le plus concret, et la capacité des engrenages à créer des formes, des mouvements par leurs seules propriétés physiques confrontées à leur environnement, et cela, sans le contrôle et surtout, sans l'expression directe de l'artiste. Tinguely montre le théâtre de la création, théâtre des possibilités d'apparition et de disparition permanentes des visions et illusions donnant à voir des formes, des couleurs ou une sculpture, des personnages, des mouvements mécaniques, des gestes ou une chorégraphie, à entendre des sons ou de la musique. C'est aussi ce que l'artiste appelle « l'acte gratuit », car il ne veut pas tirer de profit de sa production, en quelque sorte.

« Il y a une grande réponse dans mon travail, je sens une très bonne réaction d'un public. Aussi mon travail... tenter les gênes... et, parfois, la dame du coin qui a vu mon travail à la télé me dit : « oh, on vous a vu hier à la télévision monsieur Tinguely ». C'est pas désagréable du tout, ça fait partie de mon travail, et alors là, ça, ça m'oblige de continuer d'aller un peu plus vite en quelque sorte. De savoir rester bien sur le cap, de savoir rester vivant, de rester poète et de ne pas me laisser impressionner par le succès, la réussite qui sont pour le préciser, sont les ennemies, le succès et la réussite sont les ennemies. Et il faut savoir utiliser cette énergie qui peut se dégager de la réussite pour vraiment en faire quelque chose. Je ne veux pas et je ne voudrai pas simplement faire la même chose pour avoir fait quelque chose. J'aimerais me dépasser, sérieusement. C'est pas beau mais c'est comme ça. Je ne peux faire que ça. »<sup>194</sup>.

Ce qui crisse dans les œuvres de Jean Tinguely, c'est le bruit provoqué par la friction des éléments antagonistes que l'œuvre cherche à concilier. L'œuvre ne transige pas sur les illusions compromises qui rendent la vie vivable. La contradiction reste vivante dans

---

<sup>194</sup> *Idem.*

l'œuvre. Son art ne constitue pas un domaine bien délimité, mais un équilibre momentané et précaire. L'œuvre d'art n'est pas irrationnelle, c'est la réalité qui est contradictoire. Ce n'est pas l'œuvre tinguélienne qui est absurde, c'est l'existence. L'œuvre est une contradiction vivante. Elle refuse d'apaiser la contradiction. Elle n'est jamais un résultat calme. À la fin des années 1980, Jean Tinguely paraît revenir à une pratique plus traditionnelle de l'art. Il laisse son assistant réaliser les actes techniques de la construction et se réserve la conception, l'idée, le projet, le dessin. Même si l'artiste avait engagé Seppi Imhoff pour le *Cyclop* (il cherchait un soudeur professionnel), Tinguely ne se séparera plus de son assistant, ne pouvant physiquement plus se charger de la réalisation de ses œuvres.

« Les périodes constructives sont toujours un peu ennuyeuse, il y a toujours des problèmes de boulot. Où est la clé de 10 et après la 11. Un élément de soudure qui me tombe dans les souliers, ce n'est pas agréable du tout de travailler. J'ai un camarade qui travaille, qui prend du plaisir et qui travaille sereinement. Moi je suis un artiste et quand je travaille, je me précipite, je me brûle. Quand j'ai fait une des *Rotozazas*, la dernière machine que j'ai fait tout seul, sans assistant, je me suis blessé en soudant, j'ai reçu une étincelle qui est rentrée dans mon soulier. Une boule de fer en fusion. Je me suis relevé, me suis tapé la tête et je me suis tapé le coude, j'étais électrocuté. »<sup>195</sup>.

Nous avons vu lors de l'analyse comment, dans le contexte qui l'a vu naître, la mécanique tinguélienne et son fonctionnement, laissent une grande place au hasard dans les sculptures et comment ce hasard intervient, ainsi que cela génère, tant sur le plan de la production que sur celui de la réception. La machine tinguélienne produit des résultats différents à chaque fois. Ce résultat est le fait d'une action conjointe, née des choix de l'artiste, du manipulateur et du hasard. Tinguely contredit le sérieux de l'exposition en proposant des machines ludiques. Il assure un résultat proche des peintures tachistes, tout en excluant toute spontanéité de l'inconscient. Les œuvres sont à la fois contrôlées et incontrôlées. Tinguely s'oppose également au tachisme en présentant une machine elle-même productrice. Cette machine est libérée de sa fonction et de la standardisation dont elle prend le contrepied. C'est le moment où l'œuvre a lieu, lors duquel la machine trace un dessin par exemple, qui est mis à l'honneur, et cela en opposition à la sculpture statique (et de manière plus affirmée que la sculpture

<sup>195</sup> *Idem*.

cinétique), parce qu'elle est participative.

#### 4) Réception de l'œuvre

« Chacune des nouvelles inflexions de la pensée de Tinguely, chacune de ses œuvres est porteuse de nouveaux facteurs d'émerveillement. C'est d'abord parce que chacune de ses sculptures est le témoignage de son énergie créatrice et de la viabilité fondamentale de ses opinions. »<sup>196</sup>.

La dynamique tinguelienne tient pour beaucoup à l'ambivalence de ce qu'elle produit : plaisir, joie, émerveillement, sentiments d'horreur ou de cruauté. Les interprétations sont nombreuses face à une méta-machine tinguelienne qui dépasse et enveloppe le concept de machine. La défaillance apparaît alors comme la paradoxale condition de possibilité de créativité de l'homme. Le plaisir du spectateur, son émerveillement et la joie ressentis au contact de son art sont primordiaux pour Jean Tinguely. L'artiste considère le plaisir éprouvé comme seul critère recevable quant à l'émission d'un jugement concernant la réception de sa production. Il n'accorde pas de crédit aux jugements de valeurs qui seraient le fruit d'une culture « élitiste ». En cela, il se place dans un état d'esprit dadaïste, en dehors des critères de bon ou de mauvais goûts. Il recherche une communication sensible avec le spectateur, en dehors d'un questionnement de la qualité même de ce que doit être ou ne doit pas être une œuvre d'art. L'aspect décoratif de sa sculpture sert principalement à l'accroche du spectateur par la séduction, par le plaisir éprouvé. Il sait s'en servir et il sait pourquoi il s'en sert. Ses témoignages sont nombreux à ce propos :

« Les sculptures dans l'eau facilitent l'approche, l'eau c'est séduisant » ;  
« L'absurdité est bien emballée, le non-sens est bien emballé dans la fontaine Stravinsky [...] aspect décoratif pour plaire aux gosses. »<sup>197</sup>.

« L'étalon mesure de tout ça c'est à la base les enfants. [...] C'est très simple l'approche se fait très facilement. »<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> François Pluchart, « Le siècle de Tinguely » in *Combat* du 24 mai 1971.

<sup>197</sup> Entretien avec Bernard Blistène, enregistrement audio conservé à la bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, (BS 259).

<sup>198</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du cyclope de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

Pour séduire, distraire, amuser, les apparences plaisantes, seules, ne sont pas les seules mises en œuvre par l'artiste. Un glissement s'opère lors de l'expérience artistique tinguelyenne. Par exemple, si *Rotozaza I* est la machine de la bonne humeur et du jeu parce que le spectateur est invité à participer à jouer au ballon avec elle, que ce qu'elle représente se situe entre la joie et la création (Tinguely parle de l'éjaculation des ballons), *Rotozaza I* est tout le contraire de ses consœurs. *Rotozaza II* est une destructrice froide. Comme toutes les sculptures événements, cette œuvre voit le jour pour une occasion bien particulière, ici à l'instigation de Willem Sandberg. L'artiste est invité à concevoir une sculpture pour illustrer un congrès de futurologie : *Vision 67 : Survie et croissance*. Il s'agit du « deuxième congrès mondial sur les communications dans un monde en transformation » qui a lieu au Loeb Student Center (Washington Square) à New York, le 19 octobre 1967. Jean Tinguely crée un véritable spectacle qui s'adresse à tous les sens. Une chaîne de montage achemine des bouteilles de bière vers une énorme masse qui les fracasse impitoyablement. Les giclées de boissons et éclats de verre traversant la scène sont fréquents. La machine est accompagnée d'un Chinois âgé à longue barbe blanche qui ramasse systématiquement et sans émotion apparente, les morceaux à l'aide d'une pelle et d'un balai, pour les jeter dans une poubelle. Il est accompagné d'une chanteuse (Clarice Rivers) vêtue d'une robe rouge et bleue. Les paroles de la chanson qu'elle interprète sont révélatrices de l'ambiance générale qui règne dans la salle : « Trop de vidéo, téléphones, trop de voitures, trop de cigares, trop de fusils, trop de tout ». Le message de Tinguely paraît clairement dénoncer une fatigue éprouvée face à cette société de surproduction. Pour Tinguely, produire pour vendre et consommer ne peut pas être une fin en soi et finira par tuer toute spiritualité chez les êtres humains. Pour lui la surabondance matérielle met en péril la société, en rendant les gens de moins en moins capables de réflexion, de création. Elle ne peut pas servir d'unique moyen de communication. Mais l'artiste use des clichés issus de l'industrie cinématographique pour faire passer ce message. Les personnes sont des acteurs et prennent l'apparence de personnages archétypaux. Le *Rotozaza II* est une sculpture destructrice de biens matériels faite également dans le but d'amener les spectateurs à réfléchir sur la voie de garage où semblent nous mener nos sociétés super-mécanisées. Tinguely fait toujours appel à la destruction dans une optique positive : le choc que provoque ce genre d'action doit être salutaire aux humains. Cette œuvre prouve, comme beaucoup d'autres, que Tinguely possède une fantastique capacité à appréhender puis à « traduire » une situation donnée. Ses machines pétaradantes, ostentatoires, les formes

échevelées, ne sont donc pas uniquement des prétextes à la prise de plaisir gratuit. Même si ses sculptures ont souvent été appréciées pour leur caractère festif et carnavalesque, que les spectateurs ont éprouvé à leur contact de la joie (ce dont témoignent les nombreux clichés photographiques des démonstrations publiques et des spectacles de rue que l'artiste organisait), Tinguely accentue l'aspect tragique de cette dépense. L'énergie mise en jeu, la prouesse technique, servent à communiquer du plaisir certes, mais si l'on pense au contexte dans lequel cela est présenté, il est évident que les intentions d'un tel spectacle apparaissent comme étant ambivalentes. Nous ne pouvons pas passer à côté du caractère grotesque exacerbé d'une telle production ainsi mise en scène. Derrière la monstration de la vie dynamisée par le mouvement, derrière l'euphorie de l'action, se cache la dénonciation du caractère tragique et absurde de ces dépenses jugées inutiles dans cette société de consommation. Le texte intitulé *Pour la statique*, écrit à l'occasion de son exposition personnelle à la galerie Schmela de Düsseldorf en 1959 et imprimé sur 150 000 tracts qui furent tous lancés d'un avion, offre un bel exemple de cette saisie du présent que propose Jean Tinguely. L'artiste, dans un court texte au caractère quasi militaire, dénonce les valeurs traditionnelles et se moque de ses détracteurs, puis invite à vivre « *dans et sur le temps [...] Pour une réalité belle et totale* ». Mais dans un entretien avec Charles Goerg et Rainer Michael Mason, Jean Tinguely admet le caractère éminemment ambivalent de sa démarche :

« L'absurdité totale, le côté dingue, auto-destructif, répétitif, le côté jeu, sisyphien des machines qui sont coincées dans leur va-et-vient ; je me sens assez valablement faire partie de cette société. Disons : mon travail en donne un commentaire salé, satirique, dans lequel entre beaucoup d'équivoque. »<sup>199</sup>.

Cette description décrit de manière très pertinente son travail. Jean Tinguely fait preuve d'une lucidité admirable lorsqu'il décrit le fonctionnement de ses machines. Il admet volontiers que celles-ci ne sont en rien les simples jouets inoffensifs de nombreuses fois décrits par la critique.

La méta-machine tinguelienne possède une identité complexe et fragmentaire. Elle soumet le spectateur à l'alternance et à la nature hétérogène de son propre point de vue. Car, en tentant de déchiffrer ses mécanismes, nous sommes face à nos doutes, hésitants. Ses mouvements, ses

---

<sup>199</sup> Jean Tinguely in extrait d'une interview de Jean Tinguely recueillie par Charles Goerg et Rainer Michael Mason en juin 1976 in Charles Goerg, Rainer Michael Mason (commissaires), *Jean Tinguely, dessins et gravures pour les sculptures*, catalogue d'exposition du 25 juin au 3 octobre 1976 au cabinet des Estampes du musée d'Art et d'Histoire de Genève, Genève, 1976.

oscillations, ses balancements, qu'ils soient continus et saccadés, interminables ou non, interrogent sur les fonctions de l'art, sur notre existence même. Les machines tingueliennes nous font vivre l'indicible, tout en nous rappelant que nous ne pouvons totalement comprendre ou appréhender *ce qui a lieu*.

## 5) Symboles et métaphores

Jean Tinguely a un rapport assez contradictoire concernant la présence de symboles dans son travail. D'une part il rejette l'interprétation en argumentant que toutes sont identiquement valables. D'autre part, les objets choisis et exposés ne le sont pas totalement au hasard, ils relèvent de choix. Les crânes d'animaux représentent bien la mort dans *Mengele* (1986) et les nombreux jouets et déchets incarnent bien de façon exemplaire l'idée explicite de l'abondance et du mercantilisme dans le *Retable de l'Abondance et du mercantilisme totalitaire* (1990).

« Georges Kleinmann : Est-ce que vous mettez des symboles dans les choses que vous faites ?

Jean Tinguely : Des symboles de quel ordre ?

Georges Kleinmann : Est-ce que pour vous le fait d'utiliser une tôle rouillée signifie quelque chose ?

Jean Tinguely : Non je la vois en tant que qualité et structure et couleur. Elle me plaira parfois par sa forme. Je penserai à la peindre, peut-être je ne la peindrai pas, elle me plaira finalement telle qu'elle est. Je travaille avec elle, je ne contrôle pas ce genre de choses. »<sup>200</sup>.

Bien que celui-ci rejette la symbolique au profit des qualités plastiques des matériaux ou objets employés, c'est davantage dans le domaine de l'analogie que semble opérer l'œuvre tinguelienne. En effet, Jean Tinguely se sert de la métaphore, cas particulier de l'analogie qui se manifeste dans le discours, dans la pensée ordinaire. Ordinaire car, comme le philosophe Paul Ricœur en a développé l'idée, ces figures sont présentes partout dans le discours sous

---

<sup>200</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

forme « figée »<sup>201</sup>. Ceci accorde à la pensée analogique une place fondamentale dans le développement du langage et des idées. C'est ce que le linguiste et le philosophe George Lakoff et Mark Johnson ont développé dans *Metaphors We Live By*, une thèse désignant la métaphore comme le principal outil à fabriquer des idées, et pas seulement des mots. Ainsi, écrivaient-ils :

« La métaphore est partout présente dans la vie de tous les jours, non seulement dans le langage, mais dans la pensée et l'action. La plus grande partie de notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique. »<sup>202</sup>.

La poésie tinguelienne joue sur plusieurs niveaux de langage, le sens littéral des mots et des expressions correspond à des objets du monde ou à des concepts abstraits. Le sens figuré n'apparaît alors que comme une approximation, mettant en échec toute certitude concernant l'interprétation. Le relai est alors assuré par la métaphore (souvent visuelle ou situationnelle) qui s'adresse directement aux idées qu'il n'est pas nécessaire de nommer, comme ce serait le cas pour une chose, mais qui œuvre au niveau de l'expérience que nous avons de la situation. Ainsi, les machines de Tinguely n'« attaquent » pas les « nanas » de Niki de Saint Phalle et le marteau ne « déclare » pas son « amour » à la bouteille en lui tapant dessus<sup>203</sup>. Tinguely joue sur l'analogie visuelle, dépassant le jeu de mots. Le *Char KK* n'est pas un char mais il en imite le comportement. Mais le rapprochement qu'effectue Tinguely entre l'image du char et l'image suscitée par l'abréviation « KK » agit efficacement sans pour autant imposer un sens unique à la sculpture. Le caractère mouvant des sculptures ne peut en figer le sens. Les *Méta-Malevitch* (1954) par exemple affichent un potentiel de création de nombreux tableaux dans le style de Malevitch mais jamais aucun n'est fait puisqu'il n'y a pas d'arrêt de la machine et l'image ne se fait pas car elle change en permanence. Surtout, aucune n'est le fait de Malevitch. *L'œuf d'Onocrotale II* (1958) ne ressemble pas à l'objet qu'il évoque mais à une caricature de tableau abstrait lyrique. Il est évident que le lien entre le titre et l'œuvre n'a rien d'évident, justement, à part au niveau du doute qu'il instaure quant à l'interprétation de ce que nous sommes en train de regarder. Le caractère figé de l'interprétation est ainsi évacué. C'est pour cela que Jean Tinguely privilégie la métaphore, le jeu de mots visuel ou l'analogie au

<sup>201</sup> Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.

<sup>202</sup> George Lakoff et Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Minuit, 1985.

<sup>203</sup> *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Les Bonnie and Clyde de l'art*, film documentaire de Louise Faure et Anne Julien, ARTE, 2010.

symbole, qui viendrait figer l'interprétation. L'artiste propose au spectateur d'évoluer dans le monde sensible des idées, des sensations, de l'imaginaire et de leur nature poétique créatrice. C'est une manière de réaffirmer la prééminence de l'expérience de l'art sans qu'aucune transposition soit équivalente au sujet qu'elle observe. En tant que « l'analogie et la métaphore sont des mécanismes de pensée de portée beaucoup plus générale et fondamentale que l'autoriserait une approche littéraire, poétique ou illustrative des mêmes faits »<sup>204</sup>.

## 6) Psychologie de la machine tinguelienne

Nous pouvons définir la psychologie de l'art de la machine tinguelienne comme désignant le domaine des rapports subjectifs créés par le jeu dans l'esprit de l'artiste et de ceux qui assistent aux spectacles de ces créations. Mais peut-on parler de la psychologie des machines qui l'exercent, c'est-à-dire de la psychologie des machines ? Parce que celles-ci sont mises en scène, voire personnifiées. En ce qui concerne les spectateurs par exemple, comment établir avec certitude des « lois » vérifiables pour définir les mécanismes psychiques qui leur permettent d'accéder à l'illusion requise ? Le théâtre des sculptures-machines tingueliennes existe, et le fait même de son existence, en tant que phénomène collectif, confirme que les mécanismes psychiques sont réels. Mais de quel ordre sont-ils ? En quoi diffèrent-ils de ceux qui sont à l'œuvre chez le public du théâtre humain ?

En réfléchissant à un « paradoxe sur le spectateur », André-Charles Gervais estime à propos des spectateurs de spectacles de marionnettes et de théâtre par exemple, qu'il s'agit d'une différence dans l'essence de l'attention. Pour lui, le « pouvoir d'illusionnement » qu'exerce n'importe quelle forme de l'art théâtral est tout d'abord un axiome de l'esprit humain :

« Notre fonction de spectateur nous fait pénétrer d'emblée dans l'univers des personnes qui s'agitent devant nous et cela est vraiment stupéfiant lorsqu'on y réfléchit. L'aisance avec laquelle nous entrons dans le monde de la convention est telle que la plupart des amateurs de théâtre n'ont jamais cherché à l'analyser et ne s'en sont même jamais aperçus. Tout ce qui nous est présenté est faux (et doit l'être). »<sup>205</sup>.

---

<sup>204</sup> Nicolas Journet, « Extension du domaine de l'analogie – L'analogie, moteur de la pensée », in *Sciences Humaines*, n°215, mai 2010.

<sup>205</sup> André Charles Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France : Tableau général de l'activité des manipulateurs de poupées*, précédé de *propos sur la marionnette et d'une grammaire élémentaire de manipulation*, et suivi d'une *bibliographie des marionnettes, imprimés de langue française et documents annexés*, Bordas, Paris, 1947.



Gervais pense donc que dans le théâtre, l'illusion ne peut opérer que sur la base de l'in vraisemblance. Il paraît évident que nous savons que l'acteur qui joue un personnage n'est pas le personnage en réalité mais l'acteur qui joue le personnage. Et davantage, nous savons que la machine à laquelle on fait jouer Bergson n'est pas Bergson (ni Rousseau d'ailleurs). Et d'après Bensky, notre plaisir se compose de cette complexité initiale qui soumet le vrai au faux pour que le faux puisse exprimer la signification supérieure du vrai<sup>206</sup>. Dans la machine de Tinguely, comme chez la marionnette, cette invraisemblance, et notre effort pour la transformer en vraisemblance (au sens d'une conformité ou de la fidélité d'une idée ou d'un jugement avec son objet), acquièrent une intensité tout autre :

« Lorsque j'assiste à un spectacle de marionnettes, j'accepte un nombre d'in vraisemblances encore plus grand. Les personnages ne sont pas en grandeur nature, leur voix disproportionnée, leur marche irréaliste, leur visage figé. Tout repose sur l'illusion et le travail de mon esprit. De temps à autre, la poupée m'offre un tremplin sur lequel mon imagination peut prendre son élan, une formule à partir de laquelle il m'est loisible de créer. Sur l'esquisse qui m'est donnée je dirige ma pensée et mon rêve pour inventer le personnage. »<sup>207</sup>

La mise en mouvement de la sculpture-machine tinguelienne renvoie le spectateur à sa responsabilité créatrice en ce sens qu'elle amplifie l'intensité intellectuelle nécessaire à sa réception. Passant par les filtres et les références de son expérience, de sa culture, de ses perceptions, de ses recherches introspectives et de l'irréalité extérieure qui lui est proposée, le spectateur éprouve le plaisir offert par la souplesse du fonctionnement de son esprit et de son imagination.

Lorsqu'il entre dans le jeu de la sculpture-machine, le spectateur se convainc que les mouvements de cette forme inorganique, cet assemblage d'objets, portent en eux une signification réelle. La puissance subjective du mouvement participe grandement à ce phénomène. Le spectateur fait alors abstraction de sa notion objective de réalité<sup>208</sup>. L'illusion s'incarne d'autant plus que l'imaginaire du spectateur peut se projeter sur un schéma esthétique formel.

---

<sup>206</sup> R-D. Bensky, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Ed. Nizet, 1971. p. 63.

<sup>207</sup> André Charles Gervais, *Marionnettes et marionnetistes de France*, op. cit.

<sup>208</sup> « La réalité » est entendue ici comme désignant l'ensemble des phénomènes considérés comme existant effectivement par un sujet conscient. Ce concept désigne donc ici ce qui est perçu comme concret, par opposition à ce qui est imaginé, rêvé ou fictif.

L'esprit du spectateur enregistre les impressions esthétiques produites par la sculpture animée et, alternativement, son esprit lucide reprend possession de sa vision objective. Cette intermittence dans l'attention du spectateur permet donc à l'esprit de se dédoubler lui-même et produit une tension intérieure qui rompt l'équilibre du « saisissement » intellectuel.

L'esprit est à la fois emporté par la scène évocatrice et créatrice et assiste en toute objectivité aux évolutions d'un agencement d'objets et de ferrailles mis en scène et en mouvement. Un spectateur ayant une approche objective constante ne pourrait pas accéder à la dimension manifestement esthétique de la scène, ni ne saisirait quelque humour, ironie ou sarcasme quel qu'il soit (il faudrait comprendre le décalage en s'éloignant de cette représentation). La sculpture ne serait qu'un amas de fragments d'objets. Sans imagination de la part du spectateur, sans appropriation, le personnage « mimé » par la machine serait irréel, inexpressif voire inexistant.

Dans un va-et-vient le spectateur, en collaboration avec la machine, matière sans esprit, participe donc à la création véritable d'un personnage, puis détruit son illusion. Il permet à l'objet de s'animer, le fait entrer dans une métamorphose libératrice. Il prend conscience en quelque sorte de l'ambivalence profonde de son attitude face à cette sculpture animée réflexive qui lui permet de saisir son illusion dans sa fragilité même. La participation « active » du spectateur (dans les cas où il lui est possible d'animer lui-même la machine) accentue la conscience de vivre du spectateur, sa volonté projective, et le fait accéder à un jeu avec lui-même. Cette activité intellectuelle et sensible a donc de multiples facettes.

L'attitude du spectateur face à la machine-sculpture animée semble ambiguë et complexe. Dans un premier mouvement, la sculpture-machine en marche par la symbolique des images et des gestes provoque une fascination de celui qui assiste au spectacle. Dans un second temps, l'activité intellectuelle du spectateur est créatrice. Dans un troisième temps, le spectateur se voit vivre un dédoublement multiforme de sa personnalité. La machine-sculpture tinguélienne possède donc à la fois une puissance fascinatrice, évocatrice, suggestive et une faculté dédoublante. La machine-sculpture tinguélienne doit, pour manifester un personnage, une parodie, une satire, concentrer les expressions de celui-ci. Pour sa part, le spectateur, lui, doit fournir un effort très intense pour projeter sur la sculpture en action son univers subjectif, son interprétation de ces mouvements, alors devenus signifiants. C'est en ce sens que l'on peut comprendre que la sculpture-machine tinguélienne est toute expression. Chaque « sentiment » est poussé en intensité et chaque situation mise en relief par l'exagération des gestes. La

fascination provient d'une impression d'intensité provoquée par le jeu des interprétations. C'est-à-dire que le spectateur sait que ce qu'il voit n'est pas « réellement » un être vivant, un personnage, mais le fait qu'il comprenne une scène, une action, un sens, montre bien que l'illusion est perçue. Cette illusion stimule l'imaginaire et fait prendre conscience de l'action de celui-ci. Le processus de l'imagination est rendu intelligible. Un tel processus permet à l'artiste d'associer caricature, subversion, transgression et questionnement métaphysique sans pour autant tomber dans la simple image référente. Le référé n'est pas défini ni cerné mais vécu de manière à la fois individuelle et universelle. C'est-à-dire que l'on concède aisément des qualités expressives à un *Balouba* par exemple, mais l'origine de cette expression n'est pas univoque. Cette dernière semble trop éloignée physiquement d'un être humain, avec une gestualité paroxystique complètement exagérée et irréalisable pour un homme, mais cette expression apparaît néanmoins suffisamment signifiante pour donner lieu à une compréhension de la scène comme étant une danse africaine (un grelot et une plume sont signifiants). Il y a pourtant une osmose irréductible entre le personnage et sa forme « incarnée ». Le décalage entre la réalité et le spectacle ne peut être l'expression de la machine ni de Tinguely (rappelons sa volonté de laisser du jeu dans les engrenages pour rendre apparent le hasard agissant) mais il y a pourtant bien un caractère expressif dans cette scène. Il naît dans un jeu entre les projections de l'imagination et de la subjectivité du spectateur et le décalage par rapport aux conventions de représentation habituelles de la sculpture ou de l'installation artistique, voire des matériaux employés et des sons émis. Le spectateur se croit face à un spectacle mais se rend finalement compte qu'il fait partie du spectacle qu celui-ci était venu voir. Le spectateur ne fait que s'extérioriser en somme sur la sculpture animée qui n'existe finalement en tant que telle qu'au moment où elle est imaginée comme imitant un danseur africain. Le travail de Tinguely est anti-subjectif et ne mobilise pas sa personnalité propre dans la mesure du possible, car même si c'est l'artiste qui choisit et assemble les matériaux, ceux-ci sont l'extrait, l'échantillon de la société qui les a créés. Ils sont collectés dans les décharges, constituent en quelque sorte l'essence de la société de consommation, de l'environnement. Ce n'est pas Tinguely qui anime les sculptures et leurs mouvements ne sont pas l'expression de son activité subjective comme ce serait le cas pour les marionnettes. Sa sculpture n'est jamais un instrument contrôlable d'interprétation dramatique. Elle tend toujours à acquérir un certain degré d'autonomie. Et comme nous le savons, Tinguely ne sait définir réellement son personnage avant de l'avoir fabriqué (cf. la galerie des *Philosophes* dont les

noms sont interchangeable). Il en résulte que l'être de ses personnages – bien qu'il ne provienne que d'un néant insaisissable – s'impose physiquement à son créateur autant que celui-ci lui impose sa forme et son existence en le fabriquant. Tinguely n'est pas le démiurge de son univers puisqu'il ne contrôle pas les formes qui le compose, que les formes manifestent leurs exigences dans l'esprit des spectateurs. Les sculptures-machines-personnages tingueliens définissent leur être grâce, et à la fois en dépit de leur créateur. Il se dégage de ce phénomène une prise de conscience particulièrement aiguë de l'objet dans son « devenir » esthétique.

Quand les sculptures sont en marche, on assiste à un phénomène contradictoire : Tinguely ne projette pas sa « substance » intérieure sur l'objet, il ne la projette pas continuellement. Il ne métamorphose pas cet univers en se métamorphosant lui-même dans un acte d'animation mais délègue l'animation des sculptures-machines à elles-mêmes, proposant au spectateur-acteur de vivre une expérience et dotant, en quelque sorte, les machines, d'une vie qui leur est propre. Non seulement l'objet dénonce un processus perpétuel de « devenir » mais aussi le spectateur-manipulateur devient autre en faisant interpréter par la machine-sculpture des sentiments personnels et qui se transforment automatiquement dans le jeu en sentiment symboliques. Le *Cyclograveur* par exemple transforme le spectateur-manipulateur en « objet », en un sens, quand il le rend nécessaire au fonctionnement de son expression. L'homme se retrouve au service de la machine. Double mouvement de compréhension du spectateur qui à la fois s'exprime en faisant exprimer, qui s'interroge en interrogeant cette machine réflexive.

Le manipulateur n'est jamais passif à l'égard d'une sculpture-machine, en raison de « l'irréalité » essentielle de celle-ci. La sculpture-machine, du fait même qu'elle permet à son spectateur de libérer ses sources spirituelles profondément enfouies, acquiert à ses yeux une valeur subjective supérieure à celle qu'il accorde à sa propre réalité physique. Autrement dit, il préfère sacrifier sa conscience logique du réel – c'est-à-dire, de son corps – aux exigences irrationnelles de son « moi » créateur.

L'objet, la sculpture, ne se refuse pas à obéir à son créateur puisqu'il souhaite que celle-ci ne lui obéisse pas. Elle affirme en ce sens une « volonté » autonome somme toute relative. Est-ce obéir que de désobéir si c'est ce qui est demandé ? L'introduction volontaire de hasard insiste sur le fait qu'on ne sait pas qui « décide » de ce qu'il se passe dans ce spectacle. En insistant sur sa volonté que les choses lui échappent, Tinguely souligne qu'elles nous échappent de toute façon. La parodie accentue particulièrement ce point que, la sculpture-machine arrêtée, le néant inhérent à sa qualité d'objet n'en est que plus évident.

La sculpture-machine doit s'animer, elle devient comédienne de théâtre et on doit lui prêter un comportement, subjectif qui plus est. Elle n'a pas besoin d'être passive vis-à-vis de ce qu'elle ressent, comme un être humain devrait le faire pour jouer la comédie ou pour imiter une autre personnalité. En cela la machine tinguelienne est la comédienne idéale. La sculpture-machine tinguelienne est une virtualité expressive, n'ayant aucune « ipséité » (par ce terme nous entendons la notion « d'inhérence » ou encore de « qualité intrinsèque ») autre que formelle. Elle est un objet prenant l'apparence d'un être par la vertu créatrice d'un jeu.

Il est important de relever la fascination qu'exerce la sculpture-machine sur l'esprit du spectateur qui connaît alors une transformation radicale de sa perception. Sous l'influence d'une machine-sculpture, que le spectateur (acteur) a contribué activement à créer (par ses projections et son imagination), l'esprit voit se matérialiser devant lui une illusion qu'il considère momentanément comme vraie. À partir des roues, matériaux de récupération, morceaux de ferrailles mis en mouvement nous voyons des attitudes, des gestes, une personnalité. C'est que la sculpture-machine, bien qu'abstraite, permet à l'imaginaire de prendre forme et de se manifester au-dehors.

L'ambivalence irréductible du spectacle de la méta-machine tinguelienne, nous l'avons vu, tient au fait que celle-ci est la manifestation sous forme de projection de la vision onirique du spectateur. L'apparence que prendra la sculpture dépend du spectateur, de sa conception du possible de sa part d'irréalité. Et en même temps, cette sculpture possède une réalité matérielle, elle est palpable, tangible. Elle possède plusieurs réalités : une réalité physique et une réalité de l'imagination sans laquelle il n'y aurait pas de personnification possible mais juste un amas de ferrailles grinçantes en mouvement.

Face à ses propres incertitudes l'esprit oscille entre sa notion objective des éventualités et la puissance libératrice de son imaginaire. Dans un mouvement de va-et-vient, et à mesure qu'il étend sa perception du connu, l'esprit doute de sa propre réalité. Il s'agit d'un processus réflexif puisque les fantasmes sont matérialisés dans une forme et dans le temps. Et en même temps ces fantasmes connaissent une révélation sur leur signification, sur l'esprit, sur eux-mêmes. C'est l'esprit du spectateur, s'ouvre à ce qu'il voit en se fixant sur une forme « réelle ». Et l'échec relatif de cette sortie, par intermittence, lui fait prendre conscience de son propre désir d'irréalité, puisqu'il renvoie une image inconnue de lui-même. Il ne s'agit pas tant de subjectivité, comme l'écrit Adorno, car « le spectateur ne doit pas projeter sur l'œuvre ce qui se passe en lui comme pour s'y voir valorisé, confirmé, satisfait. Il doit au contraire sortir de

soi pour s'ouvrir à l'œuvre, se faire semblable à elle et l'accomplir à partir de lui. »<sup>209</sup>. Comme je ne vois pas l'espace mais je vois dans l'espace, je ne vois pas l'aura d'une œuvre mais je vois dans son aura les éléments comme éléments constitutifs d'une œuvre d'art (et pas comme une juxtaposition dénuée de sens).

Les mouvements deviennent « gestes » presque instantanément. Le spectateur leur prête des significations pour mieux les saisir. À nouveau l'esprit fixe son attention sur la réalité matérielle de l'objet, le voyant comme une machine anonyme. L'émotion que produit l'œuvre d'art constitue alors, pour certains, le moyen d'accéder à l'inconnu de ce qui raisonne, de ce qui tombe sous le sens, d'entrer dans le domaine du rêve, de la féerie, du fantastique. Nous sommes dans le monde au-delà des mots, de ce que suggère leur musique. Ce qui dépasse les formes, les couleurs et qui est le fait leur harmonie. Le système en action nous révèle, davantage que la représentation, le chant des lignes de la sculpture et nous montre ce qui éclaire certaines profondeurs de l'âme. L'art de Tinguely est révolte ici aussi. Mais révolte contre l'emprise de la raison et des principes psychologiques. L'artiste impose une certaine abstraction formelle à ses réalisations pour éviter la fixité et l'exclusivité d'une interprétation ou d'une forme. Cela correspond à un désir d'absolu, un désir de pénétrer dans l'inexprimable tout en évitant d'imposer sa propre vision. L'abstraction est également une recherche d'origine formelle. La machine-sculpture exprimerait un inexprimable ? Il semblerait à priori que ce soit un non-sens. C'est en cela, aussi que l'art de Tinguely apparaît comme paradoxal, contradictoire. La machine-sculpture ne peut pas « exprimer » puisque c'est une machine. Le non-sens apparaît ici dans la mise en échec de la logique : la machine n'exprime pas un inexprimable. Par contre Jean Tinguely (avec la complicité du spectateur) lui « fait interpréter » des sentiments qui, par rapport à ceux que nous manifestons habituellement, relèvent du « jamais exprimé » ou du « non-exprimé ». La vision logique du réel est alors énergiquement repoussée (sans pour autant que l'activité de la raison soit intégralement abandonnée), pour que l'imaginaire puisse s'accrocher afin d'exercer ses pouvoirs révélateurs. La machine-sculpture tinguelienne est un moyen d'expression dont les manifestations sont quasi-imprévisibles à cause d'une part de sa plasticité et d'autre part, du jeu laissé volontairement dans ses rouages. Bien évidemment, la dynamique de cette plasticité est associée aux impressions, aux évocations que font naître, chez le spectateur, les morceaux de ferrailles, les objets de natures hétéroclites usés, etc. Cet ensemble conditionne le « devenir »

---

<sup>209</sup> T. W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974.

expressif de la sculpture-machine et peut, de ce fait, amener l'esprit à concevoir un « devenir » connu en spéculant à partir de sa propre expérience.

Le spectateur qui regarde croit percevoir dans la sculpture animée une métamorphose progressive du réel. C'est le jeu entre son imagination et les formes en mouvement qui dévoile les aspects inconnus et inexprimables selon des voies d'expression plus habituelles.

En ce qui concerne la recherche de l'abstraction, il n'est en réalité pas paradoxal qu'un univers formel même s'il est schématique, soit propice à l'appel des idées abstraites. Puisque la nature protéiforme des « expressions » de la sculpture-machines provoque une prise de conscience très fine de la fragilité des formes et des significations qu'elle représente. Car celles-ci sont figurées dans le temps, saisies lorsqu'elles sont dessaisies.

Dans l'esprit du spectateur, l'attention est divisée entre la connaissance qu'il a du « néant essentiel » de l'objet qui est un assemblage d'objets de récupération et de ferrailles ; et d'autre part celle de la liberté d'investissement expressif que la machine lui offre dans un espace onirique. Ce duo – impression de néant / fixation intense – dans un mouvement incessant, finit par abolir la stabilité des formes en faisant ressortir leurs fluctuations. À la manière de l'œil qui, ne parvenant pas à faire la mise au point sur un contraste optique, se déplacerait incessamment – donnant au cerveau l'impression que c'est ce qui est observé qui bouge-, la forme, le geste, l'attitude, – virtuels -, une fois surgis de leur inexistence primitive, semblent prêts à chaque moment à y retourner en devenant autres.

Par conséquent, l'esprit finit par percevoir le mouvement intérieur des formes les unes par rapport aux autres, les mouvements les uns par rapport aux autres. L'esprit perçoit leur réorganisation permanente par-delà les formes elles-mêmes et leur valeur significative. Le spectateur ressent le sentiment contradictoire d'un « informel multiforme » qui est essentiellement cinétique. Les machines-sculptures de Jean Tinguely, en proposant un domaine abstrait à partir d'un univers formel rejoignent, en ce sens, sur le plan philosophique, le plan de « l'inconnu ».

Même si Jean Tinguely a une part de responsabilité au niveau de la création matérielle des sculptures (par les choix des matériaux, des couleurs, des formes qu'il opère et les assemblages qu'il fait), ni l'artiste, ni le spectateur ne contrôlent physiquement les formes virtuelles des machines en mouvement. On ne peut donc pas parler d'une formulation de l'expression d'un Jean Tinguely. Comme nous l'avons vu, l'artiste n'anime pas lui-même la machine (qui est motorisée), il laisse le hasard agir pour une bonne part. Le sculpteur ne crée

pas un être pour plonger en lui-même.

Les machines-sculptures produisent l'espace en s'y déployant. Elles sont un espace et ont un espace. L'espace est lui-même une image sonore des objets qui le peuplent, de leurs déplacements, de leurs entrecroisements. L'ambiance sonore est très évocatrice, elle laisse beaucoup de place à l'imaginaire. Notre perception du réel et de l'imaginaire n'est pas celle de deux entités en opposition s'excluant l'une l'autre. L'imaginaire fait partie intégrante de l'entité du réel. Ils participent tous deux et en même temps aux multiples instants créateurs de notre vie quotidienne. En ce sens, l'imaginaire apparaît comme un laboratoire des formes possibles et entretient avec le réel une relation mouvante. Il est un processus dynamique et créatif qui relève de la pratique, il est une autre expérience du réel.

Même si Tinguely a créé la machine-sculpture, matériellement et pensé les grandes lignes de ses mouvements potentiels, ce qu'elle produit ne relève pas uniquement de ses choix. Et pourtant celle-ci *vit* dans l'espace de telle manière qu'un public rassemblé en confirme l'existence. Et sa réalité est différente de celle du spectateur. Elle exerce une certaine fascination sur lui parce qu'elle n'est pas humaine et pourtant il semblerait qu'elle ait des activités, des réactions humaines. Tinguely nous offre l'exemple du créateur formant la machine à son image, une machine-sculpture investie d'une valeur symbolique de « microcosme », par rapport à un « macrocosme ». Cette tendance s'apparente à la pensée symbolique au sens où celle-ci se référerait à un ordre prétendu supérieur de la réalité pour se définir soi.

## **7) *Baloubas*, les sculptures qui dansent**

Dans un entretien avec Bernard Blistène<sup>210</sup>, Jean Tinguely indique que la rencontre avec Niki de Saint Phalle va apporter de la joie dans son travail. Il cite comme exemple les *Baloubas* qui « gigotaient pour fâcher les critiques d'art ». Ces sculptures incarnent la folie. Pour l'artiste, ils sont à la fois « pas sérieux et très sérieux », « Post-modernes plus que modernes »<sup>211</sup>. C'est à partir du mois d'octobre 1960 que Jean Tinguely va vivre avec l'artiste Niki de Saint Phalle dans l'atelier de l'impasse Ronsin. C'est en s'inspirant de l'œuvre de sa compagne que Tinguely intègre des plumes de couleurs à ses *Baloubas*. C'est ce qui leur

---

<sup>210</sup> Entretien avec Bernard Blistène, enregistrement audio conservé à la bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, (BS 259).

<sup>211</sup> Interview de Jean Tinguely par Alfred Pacquement, du 5 mai 1971, enregistrement sur cassette audio, bibliothèque Kandinsky (BS92).



donnera un caractère joyeux. La construction en fil de fer est à peine enroulée à certains endroits ou rapidement fixée par du ruban adhésif. Cela lui donne une apparence de structure improvisée et également une bonne idée du mode de travail rapide et intuitif de l'artiste. Certains *Baloubas* paraissent tenir en équilibre incertain et donnent l'impression d'avoir été rapidement esquissés dans l'espace. (Cf. planche 6. *Sans titre, Balouba*, 1961).

Lorsque le moteur Liliput (ce nom n'est pas sans rappeler le roman de Jonathan Swift, auteur du fameux voyage de Gulliver en 1737) de 110V est en marche, les sculptures se mettent en branle immédiatement. Dans une syncope frénétique, leurs mouvements sont imprévisibles et désordonnés. Comme dans un emballement, une perte de contrôle, chaque action les entraîne au bord de l'autodestruction. Avec ses *Baloubas*, Tinguely semble montrer combien l'art et la vie sont à la fois éphémères et immatériels. Cette série de sculptures est produite entre l'automne 1961 et le printemps 1963. Tinguely met en scène des danses sauvages et provocantes dans une véritable profusion de déchets produits par la civilisation et la consommation. Provocation que le sculpteur inscrit dans l'héritage de l'intention dadaïste :

« Le dernier des Baloubas c'est l'anti-sculpture, le geste dada organisé en quelque sorte. »<sup>212</sup>.

Morceaux de fer et fils métalliques, fragments de plastique, plumes de toutes les couleurs, bandes de caoutchouc, fourrures, jouets, objets banals et quotidiens se retrouvent montés ici en de fragiles assemblages. La juxtaposition de tous ces éléments disparates, qui n'ont rien à voir les uns avec les autres, produit un effet à la fois bizarre et déroutant. Le nom de ces sculptures provient d'après l'artiste de sa réaction face à la situation politique contemporaine du Congo. Tinguely, spontanément, nomme ces sculptures *Balouba* car c'est le nom d'une tribu des Bantous qui, sous la conduite de Patrice Lumumba, se battit en 1960 pour un Congo libre et indépendant. Par ce titre, Tinguely exprime sa sympathie particulière pour Lumumba, assassiné début 1961. La danse sauvage et ironique de ces objets éliminés, rejetés, illustre la tragédie d'un peuple combatif. *Les Baloubas* sont marqués par la joie et le désespoir, la fascination et la désillusion. (Cf. planche 7 *Sans Titre, Balouba*, 1962).

Les *Baloubas* véhiculent des sensations plus fortes que le réel malgré qu'ils ne soient pas factices dans leur apparence. Leur caractère de séduction, ce qui les rend davantage attractif qu'une simple effigie, c'est le mouvement qui les anime, venant renforcer l'artifice. La danse

---

<sup>212</sup> Bernard Blistène, entretien du 10 mai 1984 avec Jean Tinguely, conservé à la bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, (BS 259).

est ici particulièrement efficace. Les mouvements des figures animées répondent à une musique qui « révèle les mouvements immatériels de l'âme »<sup>213</sup>.

#### **IV. La machine comme système de pensée**

##### **1) La machine pour penser le vivant**

Bruno Munari disait que comprendre la vraie nature des machines permettait d'en détourner le sens ; Paul Valéry : « 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. »<sup>214</sup>. Comment Tinguely pense-t-il la nature de la machine ? Quelles contradictions sont à l'œuvre dans ces rouages mécaniques ?

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 tinguelyenne qui les rassemble tout en les opposant. À la même époque, Gilbert Simondon questionne l'appartenance de l'homme au vivant, les nouvelles formes d'aliénation et la place de la technique dans la philosophie<sup>215</sup>. Déjà, Bergson disait : « *La machine c'est de l'humain cristallisé* »<sup>216</sup>. 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. Elle est ambivalente dans la mesure où elle

---

<sup>213</sup> Laurent Guido, « Modèles et images de la danse(use) mécanique, des automates à l'être électro-humain », in Laurence Schifano, dir. *La vie filmique des marionnettes*. Actes du colloque de Nanterre, Paris-Nanterre, 17-18 novembre 2005, Presses universitaires de Paris Ouest, 2008. pp.107-125.

<sup>214</sup> Paul Valéry, *Tel quel*, Cahier B, 1910.

<sup>215</sup> Son œuvre est produite pour l'essentiel entre 1954 et 1968.

<sup>216</sup> In Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1958.

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 premier lieu, dans son étude de la philosophie de la machine, Frédéric Vengeon<sup>217</sup> 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. »<sup>218</sup>.

Mais l'angle de recherche de cette thèse étant l'histoire de l'art, il convient de rester dans la mesure du possible proche de l'observation et de l'interprétation de faits artistiques sans partir

---

<sup>217</sup> 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).

<sup>218</sup> <http://www.ciph.org/recherche.php?idDP=70>

dans des spéculations philosophiques autres que celles proposées par l'artiste ou de ses contemporains ayant influencé son œuvre. 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 mécanique 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 »<sup>219</sup>. 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 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 humaine<sup>220</sup>. 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, puisque ce qui caractérise une machine n'est pas la technicité mais l'usage qu'on en fait d'après Frédéric Vengeon. 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

---

<sup>219</sup> 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.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p.177.

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. »<sup>221</sup>.

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 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... »<sup>222</sup>.

Pour l'exposition à la galerie Arnaud en juin 1954 lors de laquelle étaient présentés 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

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.179.

<sup>222</sup> Jean Tinguely interviewé par Alain Jouffroy, in *L'Oeil*, avril 1966.

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 »<sup>223</sup>.

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 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

---

<sup>223</sup> 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.

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. »<sup>224</sup>.

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. »<sup>225</sup>.

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

---

<sup>224</sup> Boris Vian, « Approche discrète de l'objet », *Dossiers acénonètes du Collège de Pataphysique*, n°12, juin 1960.

<sup>225</sup> 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.

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.

## 2) Le mouvement machinique pour penser le geste humain

À partir de déchets mécaniques de vieilles ferrailles, Tinguely compose des machines de plus en plus folles, de plus en plus baroques qui tressautent, éructent, dansent, se trémoussent, se contorsionnent en émettant des bruits énervants du style « enfant insupportable qui frappe comme un sourd sur une vieille casserole »<sup>226</sup>.

Comparé à l'écriture automatique, à l'*action-painting*, ou encore aux autres procédés dérivés de la méthode, le geste machinal tinguelien, celui que nous tentons de cerner dans notre étude, se définit de manière bien différente. Celui-ci implique une rythmique qui est désordonnée et chaotique. Ses résultats se rapprochent formellement davantage de l'improvisation gestuelle qu'ils ne présentent une régularité – celle que l'on attend d'une machine –. Les mouvements se succèdent et sont marqués par des événements irréguliers tant dans leur rythme que dans leur amplitude et leur source. Il n'y a pas de répétition régulière, pas de ponctuation continue. La répétition des mouvements machiniques tingueliens est très spécifique en ce qu'elle inclut, accueille, toutes figures atypiques. Le geste machinal n'imité pas, ne dresse pas lui-même ses limites ni ses trajectoires. Il n'est pas conditionné par des repères précis, il n'est ni uniforme ni standard. Les formes qu'il revêt sont le fruit des scansionnements irréguliers, rejoués de manière

---

<sup>226</sup> Jean-Jacques Lévêque, « Tinguely : folles machines caricatures de l'homme », in *Nouvelles Littéraires*, 25 juin 1971.



impermanente. Ces formes sont sans cesse nouvelles et, par voie de conséquence, et dans une certaine mesure, peu propices à la création de phénomènes d'accumulation. Dans une certaine mesure, parce qu'elles accumulent les accidents, les irrégularités, les arythmies. Elles sont reconnaissables justement par ces caractéristiques formelles. La mécanique alors engagée ne se contente pas de reproduire les mêmes figures. Ces mouvements et les traces qu'ils laissent ne sont pas séparés par des intervalles identiques. Il n'y a rien de continu, à part l'exemplarité d'une discontinuité continue. Cette continuité de la discontinuité apparaît donc comme contradictoire. Elle est tout à la fois un exemple d'impermanence, de stabilité et de permanence, d'instabilité. En effet le geste machinal tinguelien est la traduction concrète de la prégnance obsédante d'un temps à la fois lisse, sans accrocs et sans syncopes et d'un temps discontinu, aux multiples saccades et pauses imprévues. Un temps continu et discontinu. Sa fuite en avant ne peut être programmée car pleine d'incertitudes. Dans cette programmation du temps, le présent et le futur se singularisent. Et ces gestes machiniques empreints d'accidents vantent la permanence d'un présent sans cesse renouvelé, singulier à chaque instant. Le futur est imprévisible, les possibilités formelles illimitées.

Ce qui caractérise plus particulièrement encore le geste machinal tinguelien, ce qui le différencie nettement du geste automatique, c'est l'absence fondamentale de projet, d'objectif de production. Le futur n'est que le présent constamment transformé. L'innovation est perpétuelle. Ce fait rapproche le geste de la machine tinguelienne du processus génératif de la vie. Car le machinal efficace, productif, est habituellement réfractaire à tout ce qui viendrait menacer son avancée ou compromettre sa marche. Sans but mais pourtant décidée, cette marche préfère s'en tenir à un parcours, tracé d'avance, qu'elle s'applique à suivre du mieux possible. Le machinal tinguelien pour sa part est particulièrement ouvert aux situations de changements qui, par définition, exigent des réponses nouvelles et en appellent aux capacités d'innovation de celui qui y est confronté. Tout changement veut des solutions non encore envisagées. Il accueille les effets de l'entropie. Paradoxalement, les machines tingueliennes pratiquent le sur-place. Elles miment les machines efficaces. Et le mime n'est efficace que parce que la copie qu'il présente de la réalité est assez éloignée de celle-ci. Ce mime livre quelque chose de grotesque, « car de toute évidence, le trait grossi souligne encore plus le manque, et le pathétique lorsqu'il est exprimé en quelque mise en scène, contient toujours une part de comique »<sup>227</sup>.

---

<sup>227</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, op. cit., p.90.

Le mime que les machines tingueliennes proposent apparaît comme interrogation du geste, de son apparence formelle, de sa technicité. Les sculptures, en imitant les gestes de l'homme, nous montrent ce qui fait naître ces gestes, leur mécanique. En l'occurrence l'origine de ce geste est machinique ici. Maurice Fréchuret explique que « l'histoire de l'art se doit d'être attentive à ce qui fait advenir les formes, à ce qui leur confère poids et matérialité, à ce qui leur donne vie. Elle se doit de prendre en considération l'intentionnalité du créateur, de comprendre son état d'esprit au moment où il se met à l'œuvre, ses mobiles peut-être, son irrépressible envie de dire ou de faire ou tout simplement son impossibilité de donner du sens à son œuvre »<sup>228</sup>. C'est dans cette optique que nous souhaitons comprendre les origines de l'attitude de l'artiste tout autant que celle de ses créations. « Geste, attitude, intention, font partie de l'œuvre, et, à une époque où la personne même de l'artiste est tout entière mobilisée autour du projet artistique, il en constitue souvent l'ossature principale. À certains égards, les attitudes fournissent les éléments premiers pour que la forme puisse exister, en conséquence de quoi, il appartient à l'historien de l'art de les appréhender en tant que telles »<sup>229</sup>.

Dada est le premier groupe d'artiste ayant fait primer l'intention sur la forme. Cette intention était mise à l'honneur par les attitudes des artistes que ce soit au cours de manifestations ou au quotidien. Ce penchant s'est poursuivi au cours du siècle jusqu'à exclure tout ce qui ne faisait pas partie du comportement à proprement parlé. C'est l'attitude artistique qui sera ainsi mise à l'honneur, se suffisant à elle-même, effaçant une quelconque élaboration de l'œuvre, n'engendrant aucune forme, ou plutôt devenant la forme même de l'art, une forme comportementale. Ce fut le cas par exemple avec les poètes bruitistes, jouant des procédures du langage, ou encore celles ayant lieu lors de performances ou de happenings dans les années 1960. La mise à mal de l'aspect visuel de l'œuvre d'art est également le signe d'un rejet, ou d'une mise au second plan de la forme (c'est le cas par exemple des productions du groupe Fluxus). L'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* met bien l'accent sur le point d'articulation entre les deux<sup>230</sup>.

Dans tous les cas la forme, ce qui la fait naître ou ce qui tend, à un des moments cruciaux de l'histoire, à la remplacer, mérite la plus grande attention de la part de l'historien. Elle est par sa présence ou par le « vide substantiel » qu'induisent certains projets artistiques, le point de départ obligé et quelques fois, comme nous voudrions le montrer dans cette étude, une source

---

<sup>228</sup> *Idem.*

<sup>229</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>230</sup> *Quand les attitudes deviennent formes*, exposition organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1969 et qui était sous-titrée « Live in your head ».

intéressante d'indications méthodologiques<sup>231</sup>.

Mais les attitudes que nous étudions, en tant qu'elles sont des formes d'expression, sont porteuses de qui contribue à les rendre visibles. Le geste qui est à leur origine, qui les a amorcées, est révélateur d'un état d'esprit particulier. La machine tinguélienne interroge la notion de geste créateur tout autant qu'elle est la résultante des gestes de celui qui l'a conçue et fabriquée, de celui qui est également à l'origine de « gestes » (même s'il ne les contrôle pas totalement, il les conditionne). En ce sens, la méta-machine est une objectalisation d'une attitude et feint des attitudes.

Si le lien à la machine est aussi serré – au point que l'artiste entend s'identifier à elle – la fascination trahit un malaise face à la conception de l'art ou à celle de la vie. Tinguely avec sa création des *métas* entend créer le substitut, la métaphore ou l'image d'êtres animés dotés de quelque pouvoir expressionniste ou physiognomique, incarnant même la puissance sexuelle : c'est ainsi qu'il dressa autrefois devant la cathédrale de Milan une machine auto-destructrice intitulée la *Vittoria*, à laquelle il avait donné la forme d'un immense phallus doré. Tinguely instaure une déviance à l'égard des jeux ordinaires. Par surenchère, excès, l'artiste crée des figures de substitution non d'une production mécanique mais de la réalité vivante. La méta-machine tinguélienne ambitionne même de prendre la place de cette créature réfléchie qui s'est fait une spécialité de la pensée, du philosophe en personne<sup>232</sup>. Les machines de Tinguely sont provocantes. Par exemple, *Zing-Zing* (1963) répète cette même dialectique entre fond et forme. Le théâtre Nô ne lui inspire que du sarcasme : « Comme ils se traînent partout ici, il faut bien aussi que les sculptures se couchent »<sup>233</sup> ou encore : « C'est une sorte de théâtre-danse-concert-messe (catholique)-opéra-ballet qui s'appelle No, écrit-il à un ami, c'est un genre de Zing-zing... si on ne s'endort pas »<sup>234</sup>. Chaque fois l'artiste surcharge le corps de l'objet d'une intention qui oriente la compréhension de l'œuvre. Indissociable de la machinerie, il chuchote en demi teinte ce qui doit être soustrait à l'intelligence du plus grand nombre<sup>235</sup>.

La machine tinguélienne tente d'introduire du désordre dans les définitions habituelles de l'art et, en préconisant un fonctionnement mécanique du créateur, en appelle à une désincarnation

---

<sup>231</sup> Maurice Fréchuret, *op. cit.*, p.12.

<sup>232</sup> Éveline Pinto, « Modernité, tradition, portraits et « méta » : Tinguely et la galerie des Hommes illustres », *Revue d'esthétique*, 23/93, p.125.

<sup>233</sup> Pontus Hulten, *Méta*, Pierre Horay, Paris, 1972, p.251.

<sup>234</sup> Cité in Liliane Blum-Touraine, *De la logique symbolique de la Fasnacht aux machineries de Jean Tinguely*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Paris 8, sous la direction de Franck Popper, 1982, p.101.

<sup>235</sup> *Ibid.* p.102.

totale de l'art. Cette mise à plat est l'aboutissement attendu d'une série de tentatives, depuis longtemps exercées, qui se donnent pour but de ramener tout langage à ses données propres et, par là même, de le protéger des pressions de l'image et de l'illusion. Elle est élément favorisant « l'autarcique autorité d'une gloire propre »<sup>236</sup>. Celle d'une peinture qui simplement invite le regard à appréhender la double réalité du support et de la surface d'une *tabula rasa* définitive. Ainsi, le plan vide de la table qui recevait, il y a peu encore, les objets mous aux contours irréguliers de Claes Oldenburg puis, un peu plus tard, les reliefs baroques de Spoerri, machinalement déposés par des mains anonymes, n'offre plus à voir que des formes répétitives dont la stéréotypie volontaire est le gage le plus évident du non-engagement de l'artiste dans son œuvre. BMPT conduit au plus loin cette expérience qui, reposant sur une pratique *ad minima*, exclut toute autre réalité que les seuls constituants de la toile et veut aboutir à une réduction ou une mise en abîme irréversible de l'art lui-même. Une telle visée tend à exclure au maximum la personne même de l'artiste et ne veut prendre en compte que les problèmes afférents à la forme. Daniel Buren est, sur ce point, catégorique quand il indique à Georges Boudaille, dans un entretien réalisé en 1968, la manière d'opérer :

« La seule solution réside dans la création – si ce mot peut encore être employé – d'une chose totalement déconnectée d'avec celui qui y procède, dans laquelle celui-ci n'a mis aucune charge, la chose s'exprimant alors pour rien. »<sup>237</sup>.

Alors que par la phrase célèbre de Joseph Kosuth « L'absence de réalité en art est exactement la réalité de l'art »<sup>238</sup>, se résume toute une conception de l'art qui trouve sa légitimation dans la révocation définitive de tout ce qui ne le définit pas en propre, alors même que certains artistes tentent de ne pas altérer la peinture par quelque autre présence étrangère, s'employant, à l'instar de Frank Stella, à conserver sur la toile la qualité initiale de la peinture lorsqu'elle était dans son bidon, d'autres créateurs entreprennent le long déchiffrement de l'art, du geste qui le porte, de l'image qui est la sienne, non pour laisser au seul visible le soin de dégager de lui-même<sup>239</sup>, mais pour engager ce dernier dans un processus de dénonciation de la réalité. La mise à plat ainsi effectuée ne se limite plus à une simple opération de remise à niveau mais entend poser les bases d'une remise en question radicale de l'art et de l'ensemble des fonctions

---

<sup>236</sup> Jean Luc Marion, *La croisée du visible*, Ed. La différence, Paris, 1991, p.63.

<sup>237</sup> Daniel Buren, « L'art n'est plus justifiable, ou les points sur les i », Propos recueillis par Georges Boudaille, in *Les Lettres françaises*, mars 1968.

<sup>238</sup> Joseph Kosuth, *The Sixth Investigation, Proposition 14*, Ed. Gerd de Vries, Cologne, 1969. Cité par Benjamin Buchloh, *Formalisme et historicité*, Ed. Territoires, Paris, 1982, p.6.

<sup>239</sup> Cf. Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Ed. La Différence, Paris, 1979, p.37.

qui lui sont habituellement attachées. La machine dadaïste, plus particulièrement active dans l'œuvre de Picabia, d'Hausmann et de Duchamp, a sans doute été une des premières tentatives opérées en ce sens, mais ses propositions restèrent pour une bonne part intuitives et hésitantes. Bien que moins connu que Picabia, « cet auteur de la mauvaise tenue », ou Raoul Hausmann, cet autre témoin de *L'esprit de notre temps*, le dadaïste lyonnais, Émile Malespine, auteur d'une revue au titre révélateur de *Manomètre*<sup>240</sup>, invente en 1944 une machine à enregistrer les mouvements et plus spécialement ceux de la main dans son exercice d'écriture. Les applications de cette machine touchent plus au domaine médical qu'artistique mais le médecin qu'est Malespine n'exclut pas, selon les termes mêmes du brevet déposé, d'autres types d'application possibles<sup>241</sup>.

Cette posture exprime un double refus : celui de supprimer l'art sans le réaliser et celui de le réaliser sans le supprimer<sup>242</sup>. Dans cette optique, Tinguely souhaite, pour sa part, contredire l'usage de la machine.

### 3) Un art anti-illusionniste

Adolf Hildebrand formulait, en 1893, une théorie concernant la spatialité de la sculpture qui lui soit propre et spécifique. Dans *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* : théorie globale des arts figuratifs visuels, la spécificité et l'altérité de la représentation expressive et de la représentation spatiale de l'œuvre d'art par rapport à ce qu'elle se donne comme motif, sont affirmés avec force, qu'il s'agisse de la peinture ou de la sculpture<sup>243</sup>.

« Valeurs visuelles de l'espace // On a établi qu'une œuvre d'art est une organisation complexe d'éléments visuels qui, dans le but de créer une idée vivante de la réalité spatiale de la nature, doit provoquer en nous cette idée d'espace, aussi bien dans sa globalité que dans le jeu des relations mutuelles de ces éléments. C'est dans cette dépendance mutuelle des différents détails picturaux et dans leur stimulation commune d'une idée complète de l'espace que l'on doit trouver l'unité artistique de perception. Cette unité artistique de la perception est totalement différente de l'unité biologique et fonctionnelle que l'on a dans la

<sup>240</sup> contemporaine de *Mecano* de I.K. Bonset, pseudonyme dadaïste de Theo van Doesburg.

<sup>241</sup> Cf. Marnix Bonniker, *Malespine, Manomètre et l'avant-garde*, Institut d'histoire de l'art, Lyon, septembre 1988.

<sup>242</sup> Cette position critique est clairement définie par Guy Debord dans *la société du spectacle* qui, démontre avec rigueur comment : « la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même dépassement de l'art ». Guy Debord, *La société du spectacle*, Ed. Buchet-Chastel, Paris, 1967, p. 156.

<sup>243</sup> Maxy, « Cubismul si constructivismul », *Foaiie Timerimi*, Bucarest, 1925, n°5, pp. 70-71.

nature... »<sup>244</sup>.

Hildebrand expose ainsi la qualité d'une visualité pure de l'œuvre d'art. L'œuvre s'affirmerait dans sa seule matérialité visuelle. Elle devrait être incarnée par ses formants structurés, indépendamment d'un sujet. Ce sujet serait davantage produit que représenté car, même lorsque l'œuvre conserve un programme et une représentativité voulue, celle-ci ne parvient à représenter un sujet seulement en prenant en compte le fait que les seules valeurs visuelles de l'espace produisent l'idée de l'espace de l'image. Il s'agirait donc d'une représentation autre que le réel qu'elle représente. Cette recherche d'objectivité, cette abstraction formelle permet de dépasser l'illustration et l'imitation pour produire un effet (conceptuel, sensible, idéal, émotif, suggestif), de la réalité visuelle. Comme le relève Denis Milhau<sup>245</sup>, les valeurs visuelles de l'espace agissent dans le réel empirique vécu comme dans l'œuvre d'art. La physiologie de la vision, par un même processus de stimulations sensorielles produit les mêmes mécanismes mentaux et cérébraux d'interprétation du donné, à la sensibilité dans le réel et dans l'art.

« Le problème de la création est donc bien, sachant cette identité du potentiel de production d'effets spatiaux dans le réel et dans l'art, de savoir que la valeur de l'image, la nature de la qualité de la création de l'œuvre d'art, résident fondamentalement dans l'altérité de l'œuvre d'art, dans le fait que sa propre matérialité totalement différente du réel, elle se fait passer pour lui en son image parce qu'elle produit les mêmes effets pour l'esprit et la sensibilité mais par des moyens différents, autres, qui ne sont qu'à elles et pas au réel représenté, moyens unifiés pour aboutir à l'unité de l'effet idéal et conceptuel de la suggestion figurante et représentative. Si le réel et l'art produisent les mêmes effets perceptifs visuels, si les valeurs visuelles de l'espace y jouent le même rôle constitutif, ces valeurs n'y sont pas portées par les mêmes vecteurs, ni de la même façon »<sup>246</sup>.

Dans un cas, c'est l'ordre naturel de la perception du réel, dans l'autre cas, c'est l'ordre de la pensée organisatrice et réorganisatrice, l'ordre de l'idée, du concept et de la conception, incarnés artificiellement et volontairement dans l'œuvre visuelle, créée de toutes pièces,

---

<sup>244</sup> Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasbourg, 1893, p.13.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77835z/f17.image>

<sup>245</sup> Denis Milhau, « Cheminements théoriques et pratiques de l'abstraction en sculpture (1890-1925) », in Université de Saint Étienne, *Les Abstractions I : la diffusion des abstractions, hommage à Jean Laude*. Ed. Université de Saint Étienne, 1986. p.32 – 42.

<sup>246</sup> László Moholy-Nagy, « Von material zu Architektur », *Bauhausbücher*, n°14, Albert Langen, München, 1929, p.108.

représentative mais autre que ce qu'elle représente<sup>247</sup>. Cette « nouvelle conscience de la représentation spatiale » apparaît dès le début du XXe siècle. Les transformations de la peinture et de la sculpture sont allées de concert malgré d'inévitables décalages individuels ou techniques et cette nouvelle conscience de la représentation spatiale, comme l'a bien remarqué Andrei B. Nakov, a émergé dans plusieurs foyers à la fois ce qui lui donnait le caractère d'une « internationale de l'esprit »<sup>248</sup>.

Comme Jean Laude rappelle que ce fut le cas pour Matisse et Picasso, et comme on peut l'affirmer de façon analogue ou comparative, pour Boccioni, pour Tatline et pour Malevitch, la sculpture aura été, aux moments les plus cruciaux de leur pratique transgressive et révolutionnaire, conjointement à la peinture, le lieu nodal de leur mutation. Ainsi, l'invention attribuée à Tatline est absolument contemporaine, sinon légèrement antérieure, des inventions suprématises de Malevitch, du *De Stijl* de Mondrian, Van Doesburg et Vantongerloo par exemple que Jean Tinguely connaissait bien. Au-delà également de ce que les Avant-gardes avaient, par exemple, libéré les peintres de l'imitation de la nature et de l'illusionnisme. Il ne s'agit pas non plus pour Tinguely également d'imiter le visible mais de rendre visible, comme l'écrivait Paul Klee. Et ce, en mouvement, dans le temps, mouvements associés à des images connus du spectateur, dans un va-et-vient permanent entre illusion de voir un être animé et perception que ce sont des fragments mis en mouvement.

Bien qu'elles soient souvent comparées à des automates, les productions tingueliennes ne sont pas illusionnistes comme pouvaient l'être les automates du XVIIIe siècle. Ou plutôt, l'illusion proposée ne se situe pas au même niveau que celle recherchée par les automatiers de l'époque classique. Ces derniers avaient la prétention scientifique de présenter des êtres artificiels, des androïdes (c'est le nom – attesté dès le milieu du XVIIIe siècle – qui leur est donné lorsqu'ils ont « forme humaine »), aussi proches que possible de l'original dans sa forme. Mais qu'en était-il de la question de leur fonctionnement ? On peut retrouver l'origine de l'ironie tinguelienne, à propos de l'automate, dans la production de l'automate – écrivain de Pierre et Henri-Louis Jaquet-Droz (dont les œuvres réalisées dans les années 1770 sont visibles au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel). Celui-ci est porteur, dans ses gestes programmés, de l'ironie de ses créateurs à propos de la prétendue réflexion de l'âme humaine. Parmi les

---

<sup>247</sup> Denis Milhau, « Cheminements théoriques et pratiques de l'abstraction en sculpture (1890-1925) », in Université de Saint Étienne, *Les Abstractions I : la diffusion des abstractions, hommage à Jean Laude*. Ed. Université de Saint Étienne, 1986.p.32 – 42

<sup>248</sup> Mieczylaw Szczuka, « Co to jest konstruktivismier », *Blok*, Warszawa, n°6-7, 1924, in Stephen Bann, *The tradition : Constructivism*, Londres, Ed. Thames and Hudson, 1974, pp.103-106.

phrases qu'ils lui font tracer sur le papier se trouve la fameuse citation de René Descartes : « Je pense donc je suis » (la pensée serait ce qui sépare l'homme de la machine). Au XVIIIe siècle, l'automate doit surprendre en imitant le vivant mais n'a de la vie que l'apparence et est insensible à ce qui l'entoure : les stimuli extérieurs ne le touchent pas (cette notion sera reconnue comme essentielle à l'autonomie des machines par Nikola Tesla, préfigurant ainsi toute la robotique moderne), et bien sûr, l'automate ne possède pas de conscience.

Dans le cas des automates du XVIIIe comme des sculptures-machines-imitatives des gestes et comportements humains tinguéliennes, il ne s'agit certes pas d'exhiber au public un mécanisme de haute complexité. Mais, là où la dimension technique doit être cachée pour entretenir l'illusion, dans le cas des automates (réalisations, commanditées par la belle société qui doivent susciter l'amusement dans les salons), la dimension technique est largement mise en avant dans le cas des sculptures-machines tinguéliennes. Il ne s'agit pas simplement d'imiter l'être en imitant ce qu'il fait mais de révéler ce *qui fait* qu'il *est*. Nous ne sommes pas tout à fait dans la recherche d'une vraisemblance de l'automate en tant qu'être vivant tel qu'elle avait rendue célèbre le joueur d'échecs de Wolfgang von Kempelen (1769), automate qui contenait en fait une cachette permettant à un homme de s'y glisser et de diriger ses coups. Car l'imitation des attitudes ou des gestes humains par les sculptures-machines tinguéliennes est au cœur de l'effet burlesque, de la parodie, du rire qu'elles provoquent. Elles sont, pour une part, imitatives, mais à la fois, elles vont au-delà d'une simple imitation. C'est ce dépassement qui en fait des œuvres d'art et non des accessoires, de simples objets ou des gadgets.

Au début du XXe siècle, les dessins mécaniques de Picabia (*Stieglitz* (1915) ou *Marie Laurencin* (1916-1917) étaient des métaphores de personnes humaines et ses schémas de mouvements amoureux simulaient l'action humaine. Ces créations illustraient une humanisation de la machine qui apparaissait sous la forme de mécanismes se comportant comme des êtres humains ou bien sous la forme d'êtres humains se comportant comme des machines. Tinguely a très bien su l'exprimer dans sa série de *Philosophes* par exemple ou dans celle des *Copultrices*.

Pontus Hulten voyait dans les nouveaux appareils électroniques et chimiques l'imitation des processus du cerveau et du système nerveux<sup>249</sup>.

Se vouloir en toute conscience « machine à peindre » ou, à défaut, s'appliquer à travailler comme une mécanique, c'est nécessairement accepter la régression ou, mais cela revient au

---

<sup>249</sup> Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992 (1972), p.171.



même, « objecter à la responsabilité » habituelle de l'artistique (cette formule est de Marcel Duchamp). Elle apparaît, dans un entretien avec Pierre Cabane, quand sont évoquées la pratique du dessin mécanique et celle du ready-made qui sont toutes deux, quoique à des niveaux différents, des objections à la responsabilité. Parlant plus précisément des objets manufacturés désignés par les œuvres d'art, Duchamp précise : « ...je n'étais pas responsable. C'était fait, ce n'était pas moi qui l'avais fait. Il y a une défense ; j'objectais à la responsabilité »<sup>250</sup>. Se « défausser » de la sorte de sa responsabilité d'artiste, ou décliner l'invitation à rendre compte de son intention – notion inhérente à tout acte artistique – revient, pour Duchamp, à brouiller les cartes d'une manière subtile et inattendue. Peindre comme une machine, devient pour bon nombre d'artistes le moyen de manifester leur refus des conventions liées au goût et au jugement de valeurs, mais aussi le moyen adéquat pour interroger la notion même de responsabilité artistique<sup>251</sup>. Tinguely ne peint pas comme une machine mais anthropomorphise la machine, la dit « joyeuse » ou « folle ». Les deux sculptures intitulées *Sisyphus* (1964) et *Sisyphus MK IV* (1966) semblent peiner, comme si elles subissaient le châtement auquel avait été condamné Sisyphus. L'artiste donne une signification psychologique à ses sculptures. Elles semblent sursauter, ralentir, se répéter inutilement. Ses machines paraissent haletantes, gémissantes, en état de dysfonctionnement. Cela peut paraître contradictoire au regard de la passion qu'avait l'artiste pour la course automobile, la performance mécanique et les moteurs puissants.

Tinguely a donné à la sculpture métallique une allure caractéristique. Celle-ci semble avoir une psychologie qui lui est propre, variant dans sa typologie. Par exemple, *Les Baloubas* (1961) semblent énervés, voire hystériques alors que *Balouba fourrure* (1962) s'apparente davantage à la transcription mécanique d'un frisson. Certaines machines de Tinguely comme *Hannibal* (1963) par exemple, ont une dimension érotique. Le va-et-vient qu'elle produit lui vaut le sous-titre de « Machine copulatrice ». *Dissecting machine* (1965) quant à elle se montre sadique.

Les machines tingueliennes sont apparues aux yeux des spectateurs comme des parodies grimaçantes de la réalité. Par mime, les sculptures se comportent comme des acteurs postiches, robots grotesques, la caricature de l'homme dans laquelle l'objet revêt l'apparence de l'humain. Tinguely, par contraste, cherche à mettre au jour ce que nous pourrions appeler le sentiment d'humanité, toujours par les droits de l'imagination comme moyen salutaire de

---

<sup>250</sup> Pierre Cabane, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, ed. Pierre Belfond, Paris 1967, p.84.

<sup>251</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, op. cit., p.49.

métamorphose. Il s'agit de libérer l'esprit des entraves du réel afin que celui-ci puisse prendre son vol vers le possible, le spéculatif. La machine-sculpture tinguelienne affirme toutes les possibilités enfouies de la nature humaine dans son désir de rêve et d'illusion, dans ses débordements lyriques, c'est-à-dire, dans sa soif de liberté infinie. L'objet, dans ce mouvement de va-et-vient, permet la transition du réel à l'irréel et inversement, encourageant les élans de l'esprit.

Même si l'imagination peut receler de pensées destructrices pour le sentiment d'humanité, même si ce qui est imaginé est précisément la fin, l'objet concentre, encourage le potentiel vital de l'esprit, la volonté de liberté. L'objet ne fonctionne pas seul, il ne contraint pas l'esprit morbide à abandonner son autonomie, ni à jouer à son égard un rôle passif. L'imagination s'accroche sur un être factice l'invitant à un dépassement de sa corporéité d'objet. L'esprit encouragé dans son élan, ne se contente pas de croire y percevoir son image propre ni n'entretient un rapport narcissique avec la machine-sculpture. L'ambivalence peut apparaître au moment où l'objet, en renvoyant une image déformée de sa condition propre à l'homme, le fait retomber dans une matière dépourvue de signification supérieure ; il est lui aussi « objet ». À ce moment là, la machine-sculpture tinguelienne, privée de son pouvoir libérateur, n'offre plus qu'un miroir sans âme. Si Tinguely se sert du symbole pour accéder à l'inconscient, ce n'est pas pour autant qu'il pense que la vie de l'inconscient soit figurale et symbolique. L'artiste s'inscrit davantage dans une optique proche de celle de Deleuze qui voyait les processus mémoriaux à l'origine de la conscience comme un ensemble de connexions machiniques :

« C'est en ce sens qu'il faudrait distinguer les blocs d'enfance et les souvenirs d'enfance et le bloc d'enfance, c'est vraiment de la petite enfance [...], et là, je dis que, dans le bloc d'enfance, vous n'y trouverez rien de ce que la psychanalyse nous dit être la vie de l'enfance, vous n'y trouverez rien d'oedipien, vous y trouverez une tout autre affaire, vous y trouverez tout un ensemble de connexions machiniques, des connexions machiniques qui forment la vraie vie de l'inconscient, non figural et non symbolique. Un enfant qui joue à la marelle ou qui joue à la balle, là il y a tout un système, des blocs. »<sup>252</sup>.

---

<sup>252</sup> Cours de Deleuze à Vincennes : Les conceptions de l'énoncé, le 04 juin 1973. <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=173&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1>

#### 4) Une mécanique du rire ?

Jean Tinguely « fabrique » donc des idées et adore l'humour qui naît des contrastes, des paradoxes. L'artiste oppose au seul plaisir rétinien et à la seule jouissance du faire, l'aridité de cette « fabrique d'idée », une construction intellectuelle dont la mise en image doit quand même déclencher le rire.

« Cette forme de réaction, le rire, je teste ça. Là, j'étais bien décidé à faire rire le paysan, le prolo ou le profane qui généralement n'a pas d'idée sur l'art. Je voulais bien placé ça devant lui, je voulais bien qu'il soit un peu devant une situation équivoque. Son rire sera pour moi un degré d'indication du degré de réussite de certaines parties de la machine.

Sa beauté en tant que sculpture, ça c'est mon affaire. Mais en ce qui concerne la réaction collective vis-à-vis du problème machine inutile, machine qui ne fait rien, qui est placée au fond comme une sculpture, là je crois que ce rire qui j'espère sera provoqué, sera une forme de gêne et d'hésitation et ce sera un peu comparable à certaines scènes que Chaplin réussit souvent à créer qui faisaient éclater le public de rire et en réalité derrière ce rire il y a une peine, une réaction, presque une défaillance de réaction et le rire était la seule forme de réaction qui était encore possible.

[...] Peut-être que certains spectateurs ne savent pas pourquoi ils rient mais ça n'a peut-être pas d'importance.

[...] Non, pas d'importance, parfait, pas besoin de s'en rendre compte mais leur rire sera certainement un facteur, une forme de réaction que moi j'apprécierai beaucoup. »<sup>253</sup>.

« Après Eurêka j'ai continué à faire mon apprentissage de technicien, juste pour pouvoir m'exprimer... afin de fabriquer mes idées, je cherchais toujours certains aspects dont j'avais besoin. Il fallait que je donne une certaine forme et que ça devienne quand même à la fin une clownerie. »<sup>254</sup>.

<sup>253</sup> « Jean Tinguely à l'expo 64 », *Carrefour*, RTS – Radio Télévision Suisse, 24 février 1964.

<sup>254</sup> Tinguely in *Parole d'artiste*. Cabinet des estampes ; musée d'art et d'histoire de Genève. Exposition dessins et gravures pour les sculptures, 25 juin 1976. pp.11-13. « *Le métier ne sert à rien, il faut du délire* » Tinguely in

Ces lignes sont révélatrices de la démarche tinguelienne, d'une hiérarchie d'objectifs comme de l'élaboration d'une stratégie. Sa démarche à moins à voir avec la gratuité qu'avec l'exigence de communicabilité. Souvent, Tinguely choisit d'exploiter son talent dans le cadre des actualités contemporaines. Et la plupart du temps, il tire parti des glissements et des retournements possibles de plusieurs situations, de plusieurs lectures. Ainsi, pour être comprise, la caricature s'appuie sur une trame de faits susceptibles d'être reconnus, de ces faits qui, selon les publics espérés, défrayent la grande presse ou un cercle plus restreint. Et ces faits, ne cessent de jalonner le déroulement de l'œuvre, lui insufflant cette structure de discours en forme de chronique illustrée. « Le rire a besoin d'écho, il doit répondre à certaines exigences de la vie en commun[...] il doit voir une signification sociale », disait Bergson<sup>255</sup>. Cette signification sociale légitime la marge de réserve que l'artiste insère entre le relevé du fait qu'il met en exergue et l'inscription de ses propres sentiments, opérant par là une dissociation entre sa personne et sa production. Une exposition ayant eu lieu en 1965, au musée des Arts Décoratifs de Paris, met en évidence de quelle prudence s'accompagne cette recherche du clownesque et combien peut être froide la lame que forge le rire. L'exposition réunissait des œuvres de César, de Roël d'Haesse et de Tinguely. Non loin d'ébouriffantes *Baloubas* de la période 1960-1963, se tenait une sculpture de 1961 dédiée à la mémoire du leader noir assassiné : *À Lumumba*, réalisée l'année même du drame. Il s'agit d'une œuvre torturée, une asse crispée dont surgissent une semelle et des mains méconnaissables<sup>256</sup>. Comme rarement, Tinguely laisse une grande place à l'expression de sa subjectivité dans cette sculpture. Il traduit dans le bronze l'intensité du chagrin et de l'horreur qu'il a ressenties à l'annonce de la tragédie. Touche après touche, il a façonné un plâtre qui rappelle les conditions sordides d'une exécution relevant du crime d'état. Les *Baloubas* ne racontent pas l'Afrique et ne la valorise pas et, tout comme les autres pièces de l'exposition, elles n'expriment pas un tel engagement politique. Les *Baloubas*, font rire de ce rire « toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet et qui exige pour produire tout son effet quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur »<sup>257</sup>. De même que pour les contemporains de la grande quête de liberté qui s'ouvre à cette époque en Afrique, les *Baloubas*, tout comme *Vive la liberté* ou *Totem*. Et c'est une vision tendancieuse, faite de raccourcis et de clichés que nous propose Tinguely. Une vision qui assimile les africains à des pantins articulés gigotant

---

« Des sculptures qui grincent », Otto Hahn, *L'Express*, 31 mai – 6 juin 1971.

<sup>255</sup> Henri Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, PUF, 1978 (1940), pp.4-6.

<sup>256</sup> Michel Conil-Lacoste, « Dissonances à trois », in *Le Monde*, 17 septembre 1965.

<sup>257</sup> Henri Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, p.108.

comiquement sur des sonorités féroces et criardes. Il y a dans ces pièces un jeu sur l'image des ragtimes, ces contorsions humiliantes imposées aux danseurs noirs par les blancs américains au début du siècle. Tinguely ne dénonce-t-il pas à ce moment là, la bêtise des clichés et des *aprioris* ? Le rapprochement fortuit d'œuvres exposées au musée des arts décoratifs donne la mesure de l'ambiguïté des créations tingueliennes. *Les Baloubas* brossent à grands traits de généralités, un portrait de caractère dont le sens ne se laisse entrevoir qu'au terme d'une succession de tableaux sonores et cinétiques proches du jeu théâtral où l'œuvre n'est saisie que dans sa performance. L'astuce du titre tinguelien est alors de plaquer une certaine idée de l'humain sur des mouvements mécaniques et saccadés, volontairement exagérés, que l'on peut associer à des spasmes. C'est un subterfuge de comédie classique et auquel Charlie Chaplin a eu largement recours. Mais dans les années soixante, cette image est anachronique et tout à fait étonnante. Et le gouvernement français de l'époque s'honorait de compter dans ces rangs et à l'intérieur des universités, des sages et des poètes de la qualité d'Houphouët Boigny et de Léopold Senghor. L'image de l'africain que nous montre Tinguely est davantage révélatrice de l'état d'esprit d'un courant d'opinion qu'elle ne décrit la réalité de l'objet ou du personnage désigné. Il s'agit en ce sens d'une parodie, d'un cliché. Dans son essai sur le rire, Bergson affirme que « l'art vise toujours l'individuel [...] tandis que la comédie est une observation extérieure qui s'exerce sur les autres et par là prendra un caractère de généralité »<sup>258</sup>. L'art tinguelien relève de ces deux caractéristiques. La critique reconnaît très largement la part humoristique de l'œuvre tinguelienne. L'artiste affirme jouer de l'humour mais le rire n'est pas l'objectif qu'il vise :

« Georges Kleinmann : On ne vous a jamais traité de farceur ?

Jean Tinguely : Si, avec juste raison d'ailleurs. Parce que j'aime bien travailler avec l'élément de la farce. C'est un facteur avec lequel on arrive à décontracter les gens et qui me paraît parfaitement utilisable.

G. K. : Et vous aimez décontracter les gens ?

J. T. : Oui, pour avoir la possibilité disons en quelque sorte de pouvoir augmenter l'intensification de la communication. Pour augmenter aussi l'intensité du rapport

---

<sup>258</sup> Henri Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, op. cit., p.121.

entre l'objet d'art et disons le spectateur-contemplateur.

G. K. : L'éclat de rire ne peut pas être une barrière ?

J. T. : Il l'est souvent oui. C'est même un phénomène d'autodéfense pour celui qui rit aux éclats. Mais je pense en général que c'est de toute façon un contact. Alors à ce moment là c'est bon. C'est bon dans ces rapports que je veux changer, modifier. Ces rapports que j'essaie d'amplifier.

G. K. : Vous cherchez délibérément à faire rire ?

J. T. : Non, ce que je cherche c'est autre chose. Souvent en même temps ça fait rire. Mais ce que je cherche surtout c'est un mélange de réaction chez le spectateur qui peut aussi bien être un sentiment d'inquiétude, un sentiment d'être devant une chose absurde, de parfois aussi une réaction très simple qu'on peut avoir devant un film de Chaplin ou de Harold Lloyd. Ce sont des sensations que je considère comme très importantes. »<sup>259</sup>.

« Georges Kleinmann : Certaines de vos sculptures sont parfois très inquiétantes.

Jean Tinguely : En même temps oui, mais elles font rire les uns, inquiètent les autres. Ça les réactions sont alors individuelles. On a pensé que la machine à dessiner était une grande farce. En même temps c'est une recherche très sérieuse de ma part. Il y avait un côté farce dedans, c'était un côté voulu et en même temps j'aimais bien ça. Alors je ne pouvais pas être sérieux si on me traitait de farceur. C'était pour moi une chose très réelle et très bien. C'était sérieux. »<sup>260</sup>.

L'art tinguelien ne peut être réduit à un reflet passif de la réalité, à un instrument de distinction de classe ou encore à celui d'un rôle idéologique de légitimation sociale, comme le fait Bourdieu dans *La Distinction*. D'après Bourdieu, la principale fonction de l'art est d'ordre social, la pratique culturelle sert à différencier les classes et les fractions de classes, à justifier la domination des uns par les autres. Même si pour Tinguely, comme pour Marx, l'art fait partie de l'idéologie et a à voir avec la structure sociale : « La religion, la famille, l'État, le

<sup>259</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

<sup>260</sup> *Idem*.

droit, la morale, la science, l'art, etc. ne sont que des modes particuliers de la production et tombent sous sa loi générale. »<sup>261</sup>. Mais même si l'art tinguelien parle de l'actualité de son temps (dont il est l'expression) au sens littéral comme au sens métaphorique, il met en mouvement quelque chose d'intemporel. Et en même temps, l'aspect miteux des premiers reliefs cinétiques de Tinguely leur confère un caractère de plaisanterie, de gag<sup>262</sup>.

« Il fallait qu'une machine à dessiner soit chouette, rigolo, que le gosse qui joue avec elle n'ait à aucun moment le problème qu'il s'agisse ou non d'une œuvre d'art. Et quand elle bougeait, je l'aimais bien, arrivée à un certain degré de vitesse où tout devenait ridicule, et que c'était du burlesque. »<sup>263</sup>

Comment l'artiste provoque-t-il le rire ? Les principes d'imitation et de transgression sont cruciaux. Mais tout le monde ne rit pas de la même chose au contact de ces machines-sculptures et l'œuvre n'est pas définie comme telle par son créateur, elle le devient aussi par la société qui la reconnaît en tant que telle. Il y a une part d'imprévisibilité de l'effet comique et une impossibilité d'établir des règles universellement établies qui seraient à l'origine de ce processus somme toute relatif à l'esprit et à la sensibilité, individuels, avec lesquels le dialogue se met en place et qui est à l'origine d'un sentiment comique personnel. Pourtant, il est possible d'affirmer que les machines-sculptures tingueliennes sont drôles d'une manière générale et la critique leur a presque toujours reconnu cette qualité. Cet esprit comique que nous leur prêtons est basé pour une grande part sur l'imitation qui joue des excès et des surenchères de la déformation ou se lit dans une représentation des contraires. Chaque œuvre tinguelienne doit se saisir dans le cinétisme sonore de sa performance (associé à des « gestes » quand elle est anthropomorphique) qu'éclaire la force du titre. Un titre qui, étroitement accolé à la production graphique et sonore, recrée l'image d'un fait, d'un lieu ou d'un personnage, connus en partant d'éléments à la fois signifiants et expressifs. D'un point de vue général encore, nous pouvons constater que les procédés du rire tinguelien sont variés. Certains sont élémentaires comme la mise en place d'une liaison de sens burlesque entre l'assonance de titres comme *Bing-Bing*, *la Cloche*, *Zing-Zing*, *Radio-sculpture* ou *Klamauk* et les caractéristiques sonores des objets. Il s'agit dans ce cas d'un processus d'imitation stricte, et non d'une suggestion ou d'une transposition. Ces titres usent d'une répétition rudimentaire

---

<sup>261</sup> Marx, *Manuscrits de 1844*, Paris, Éditions Sociales, trad. Émile Bottigelli, 1969, p.88.

<sup>262</sup> *Tinguely* – Ein film von Thomas Thümena, Hugofilm, Frenetic Film, Movimiento, 2011.

<sup>263</sup> Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le Mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, 1992, p.98.

comme d'autres machines – à peindre, à graver, à casser ou à disséquer – redoublent la perception du « geste » qu'elles exécutent.

Le rapprochement d'un titre et d'une sculpture condense le rapport du spectateur à l'objet. Il opère alors une réduction brutale de la profondeur du champ dialectique habituelle. C'est-à-dire, qu'en s'éloignant de la recherche de repère de compréhension ou d'évaluation du caractère de « ressemblance », d'un jugement qui serait traditionnellement basé sur la ressemblance de la sculpture et du spectacle représenté de manière dialectique, mais au contraire en usant de l'allitération, Tinguely répète, redouble ce que le signifié représente. Il lie phoniquement et sémantiquement des qualités ou caractéristiques tenant du propos afin d'en renforcer la teneur ou la portée sur le spectateur. D'autres conjonctions jouent des incongruités malsonnantes d'une panoplie de guerrier ou de rockers placées dans l'espace « vénérable » du musée. Des titres comme *Revolver*, *Char* ou *Canon*, *Honda*, *Suzuki* et autres *Fraiseuses* chargent les objets de dérision, voire d'une certaine violence qui ne peut alors se résoudre que dans la plaisanterie.

Ainsi, la réception humoristique des sculptures-machines tingueliennes tient du fait qu'elles s'insèrent volontairement mal dans le contexte choisi. Il s'agit donc d'un comique de l'espace qui vient perturber les relations du spectateur aux objets et au monde extérieur. La marque d'irrespect dont témoigne le *Grand Charles* provoque un facile sourire qui s'épanouit d'autant plus à la lecture de projets provocateurs sortis d'un catalogue d'exposition contenu dans une mallette en forme de cartable d'écolier. Les machines à déchirer les robes et les chapeaux, les machines à casser des services à thé ou à s'enterrer dans le sous-sol d'un musée, provoquent des rêves de complicités enfantines et d'actions défendues. Ils ouvrent sur un comique de montage qui bientôt, « transforme la réalité, en une simple représentation de l'imaginaire »<sup>264</sup>. Le comique tinguelien peut aussi être le fruit d'une recherche plus élaborée. C'est le cas avec les *Baloubas* ou *Pop*, *Hop* und *Op* qui invoquent quelques souvenirs enfouis au fond des mémoires collectives ou individuelles. En associant des fragments d'images et de sonorités connus du spectateur avec la justesse du décalage qui lui est propre, Jean Tinguely fait surgir le comique. Ainsi, le seul rapprochement entre un titre comme *Balouba* et les mouvements spasmodiques d'une sculpture faite d'objets de récupération hétéroclites évoque une transe sur une mélodie africaine complètement exagérée. De même, une suite d'injonctions apparaissant à première vue comme peu rationnelles que peuvent l'être entre-elles *Pop*, *Hop*, *Op* et un

---

<sup>264</sup> Bertold Brecht, *Sur le réalisme, écrits sur la littérature et l'art*, Ed. L'Arche, 1970.



article alémanique *Und* induisent une apparence d'unicité évidente, une unité de sens qui s'inspire des intonations et de la rythmique anglaise. Circule alors dans ce titre quelques réminiscences du grand succès américain de 1954 de Bill Harley : « Rock around the clock », qui fut sur toutes les lèvres de la jeunesse occidentale au cours des années soixante. De par sa virtuosité à unir de telles dissemblances, le titre tinguelien provoque une sorte de télescopage entre le sensoriel et l'intellect qui se surprend, malgré lui, à trouver du sens dans un non-sens apparent. De l'absurdité de la situation surgit le rire, surgit le gag. L'esprit sensible de Tinguely joue avec pertinence et lucidité sur la polysémie, la multitude d'interprétations possible d'un même énoncé. Dépassant de loin la simple opération de montage, il opère une description par détournement de la raison en une sorte de « *vérité transformée par l'imagination créatrice en un équivalent poétique* »<sup>265</sup>. Un grand nombre de ses œuvres jouent de cette technique du collage de deux chroniques relevant de registres différents. L'une sert de cadre géographique ou social à quelque mise en évidence d'une situation artistique vécue personnellement par l'artiste, ce fut le cas pour *Pop, Hop und Op*, mais d'autres titres sont des emprunts directs à des œuvres déjà existantes. Des titres comme *Revolver, Isidore, La roue, Mes roues, La fontaine d'Etienne, Dylaby, Totem II* ou *la Tour* répètent *Moteur I* (un sèche-cheveux en forme de revolver, 1960) de César, *L'énigme d'Isidore Ducasse* de Man Ray (d'après le texte de Lautréamont, 1920), les ready made de Duchamp *La roue de bicyclette*, 1913 et *la Fontaine*, (1915), le *Dylaby* de Rauschenberg exposé chez Sonnabend, comme *Totem I* de Pollock (1944) et *Totem* de Max Ernst ou *les tours* de Calder, *La tour bifurquée* comme *la tour blindée* de 1954.

## 5) Des machines sombres et graves

Il y aurait dans l'attitude de Tinguely quelque chose de l'ordre du désir de voir, une sorte de pulsion scopique. Mais nous n'entrerons pas dans les spéculations psychanalytiques de l'art pour comprendre une telle tendance. L'artiste procède à une mise à nu de la machine. Il commence par l'ouvrir, la désarticuler, la casser. Il pratique à une échelle supérieure ce que les enfants font subir à leurs jouets. Et en faisant cela, Tinguely ne fait pas qu'exacerber une envie voyeuriste mais il nous propose un modèle de vision, il offre à notre regard la possibilité de voir l'hégémonie mécaniste à l'ère de sa déclinaison. Son œuvre anticipe dans les années cinquante, un certain regard que nous pouvons porter sur l'histoire contemporaine. Les

---

<sup>265</sup> Stanislawski, *Le métier d'acteur*, ed. Perrin, 1958.

matériaux qu'il privilégie sont en fer. Il s'agit de courroies, de poulies, d'engrenages, de roues, etc., dont l'aspect général évoque un temps révolu. Un temps où la machine était lourde, imposante, imprécise, branlante, avant l'avènement du design. L'artiste laisse volontairement de côté les éléments électroniques, informatiques, miniaturisés ou les matières plastiques. Sa machine ne cache pas des organes, elle est comme éhontée. Les sculptures de Tinguely sont des sculptures qui râlent, qui gémissent continuellement. Grinçantes, haletantes, fourbues par les longues heures de fonctionnement qu'on leur impose, elles semblent malades. Elles paraissent s'efforcer de poursuivre le but vide de sens auquel on les a assigné. La dépense énergétique est inutile, les mouvements sont chaotiques ne sont jamais récompensés. Aucune production ne sera le fruit de cette agitation, aucun objet n'est fabriqué. Les *Méta-matics*, machines à peindre, sont les seules sculptures-machines qui produisent quelque chose. Mais leurs résultats sont semblables à l'outil qui les a faites naître : tremblants, informes, sans structure apparente, hésitants, indécis. Hormis les machines à peindre, les sculptures-machines tinguéliennes ne produisent rien. Ces machines relèvent quelque chose de ce que Georges Bataille appelle, dans *La notion de dépense*<sup>266</sup>, une dépense improductive. À la rationalité froide d'une économie à l'image de l'*homo oeconomicus* de l'école néoclassique, Bataille oppose la nécessité de penser une économie fondée sur la notion de dépense improductive. Il y aurait donc deux formes de l'activité économique :

« La première, réductible, est représentée par l'usage du minimum nécessaire, pour les individus d'une société donnée, à la conservation de la vie et à la continuation de l'activité productive : il s'agit donc simplement de la condition fondamentale de cette dernière.

La seconde part est représentée par les dépenses dites improductives : le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse (détournée de la finalité génitale) représentent autant d'activités qui, tout au moins dans les conditions primitives, ont leur fin en elles-mêmes. »<sup>267</sup>.

La méta-machine tinguélienne relève de cette dernière. De cette chaîne dérisoire naissent des images instables propres à déclencher la réflexion sur le sens de l'existence. Ces machines

---

<sup>266</sup> Georges Bataille, *La Notion de dépense* (1933), éd. Éditions de Minuit, coll. Critique, 2003 (publiée dans la revue *Critique Sociale* de janvier 1933).

<sup>267</sup> *Ibid.*, p.28.

dites « inutiles » parce qu'elles ne produisent pas d'objet, « fabriquent » du rire, du rêve et parfois de l'effroi. Ce sont des machines de théâtre, des machines à communiquer. Leur image, actuelle (même dans leur obsolescence affirmée) et concrète, simule une réalité contemporaine, ancrée sensiblement dans la vision de ceux qui la vivent. Même la fin d'une performance tinguelienne est spectaculaire. La rupture ou l'explosion sont leurs modes privilégiés de terminaison. Mais même mené à leur paroxysme, le délire de ses machines-sculptures n'est qu'apparent. Car, tout comme n'importe quel robot, celles-ci sont obéissantes. À la différence d'œuvres ouvertes où le compositeur ne livre qu'une liste d'événements et de parcours, laissant à d'autres le soin de les organiser et de les vivre différemment, les machines tingueliennes sont répétitives. Tinguely apparaît en quelque sorte comme un anti-ingénieur lorsqu'il affirme : « Le moteur, je lui fais faire des tours pour lesquels il n'est pas prévu », ou encore : « Mes machines sont innocentes, je suis un pacifiste ». Il crée des anti-machines de guerre contre la guerre pour laquelle on mobilise les machines et semble se mouvoir avec aisance et plaisir dans toutes sortes d'ambiguïtés. Son art est plein d'humour, anti-rationnel et anti-traditionnel. Mais il est poétiquement classique au sens où il parle les aspirations humaines à l'amour et à la liberté, hors de tout carcan géométrique, mathématique, rationaliste. Certaines de ses machines sont mues par l'homme comme le *Cyclograveur*. Mais d'autres de ses machines-sculptures, et la majorité d'entre elles, sont les parfaites antithèses du robot. Elles prennent des initiatives uniquement conditionnées par le hasard. Elles sont auto-créatrices. Machines folles, elles ont des comportements et des fonctions incongrus. Elles peuvent se servir d'une machine à écrire n'importe comment, piler du verre en tout format ou peindre un très grand nombre de tableaux abstraits en une heure. Pontus Hulten dira à leur propos qu'elles sont la joie retrouvée dans la folie-révolte, et parlera même de « vraie sagesse ». La sagesse et la folie co-existent dans la méta-machine tinguelienne. Celles-ci évoquent l'absurdité, contribuent à créer un sentiment ambivalent, contradictoire. La machine auto-destructrice que Tinguely qualifie d'« improvisation », évoque à la fois l'éphémère et le définitif. Par exemple, l'artiste dit à propos d'Homage à New York qu'elle était une allusion au côté éphémère de la vie, qu'il s'était adonné à une construction complètement folle et libre<sup>268</sup>.

Les titres donnés aux œuvres confirment encore le caractère grave de ses propositions. C'est le cas par exemple avec la *Dissecting Machine* (1965) qui évoque la machine de la *Colonie*

---

<sup>268</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

*pénitentiaire* (1914) de Franz Kafka. Un explorateur découvre le système judiciaire particulièrement monstrueux. Chaque accusé est battu individuellement pendant des heures par une machine de mort qui torture les suppliciés en inscrivant dans leur chair le motif de leur punition. L'appareil, qui est manipulé par un officier, fonctionne selon un mécanisme complexe. Après un spectacle long et sanglant, l'accusé finit par mourir. Par la suite, l'appareil va se dérégler et se s'autodétruire. Cela rappelle la machine tinguelienne.

La cruauté que Jean Tinguely insufflé à ses œuvres (*Dissecting Machine, Enfer, etc.*) ne fait pour lui que faire écho à celle de la vie. Le relativisme dont le sculpteur fait preuve (« La mort de l'un est la vie de l'autre » par exemple) est mis au service d'une certaine joie, et relativement, au service d'une cruauté. Cette cruauté, comme cette joie sont les effets que Jean Tinguely cherche à faire surgir non pas pour rappeler au spectateur la violence de la vie dans un monde qui s'en voudrait à l'abri mais pour faire sortir le spectateur de l'aveuglement, pour faire de l'expérience poétique une réalité à laquelle on puisse croire, une sensation vraie en tant qu'elle serait la fin et le moyen. En exacerbant les sens, Tinguely multiplie les effets de l'impact que procure un tel spectacle. Dans cette optique de production de sensations variées, l'artiste multiplie les effets de sons, de lumières et les contrastes. Il s'agit de bousculer le spectateur en profondeur, et viser ses sentiments les plus forts, les plus violents, ceux qu'il n'est pas convenable d'exprimer habituellement dans le contexte d'un musée ou d'une galerie d'art. Tinguely provoque en usant de la cruauté, entre autres, afin de libérer les sentiments contenus des spectateurs ; enfouis sous d'épaisses couches d'éducation et de bienséance. Ces derniers ne sont pas obligés de s'identifier aux sculptures ou aux personnages représentés. Le fait que l'expérience apparaisse comme dangereuse, étrange, qu'elle suscite des émotions ambivalentes, antagonistes, les plus immédiates, le fait que Jean Tinguely cherche à faire émerger les sensations les moins raisonnées trouve une explication dans *Le Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud :

« Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits. »<sup>269</sup>.

Jean Tinguely s'amuse des nombreuses interprétations, souvent contradictoires, qui sont faites à propos de ces sculptures. L'artiste a expliqué que ce qu'il recherchait était de la provocation

---

<sup>269</sup> Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté (premier manifeste) », dans *Œuvres complètes*, t. IV, cité in *La Nouvelle Revue française*, n°229, 1er octobre 1932.

des réactions chez le spectateur (rires, cris, expressions, onomatopées, colères, etc.), que toutes les interprétations étaient bonnes et que ce n'est pas ce qui l'intéressait. Il se préoccupait de la perception sensorielle du spectacle de ses sculptures parce qu'il voulait provoquer des sensations épidermiques, instantanées.

Il semble que les installations comme *Enfer* soient la résultante, pour une part, des réflexions de Jean Tinguely à propos du rapprochement de l'art et de la vie. L'artiste tente de minimiser, voire d'abolir les frontières physiques entre le public et le spectacle de ses machines en mouvement. Ces installations, leurs dispositifs, ne sont pas sans rappeler les indications techniques destinées à la réinvention de la relation physique entre le public et le spectacle qu'Antonin Artaud développait dans le *Théâtre de la cruauté* mais également comme c'est le cas dans le cadre de la Fasnacht (le carnaval bâlois qu'il fréquente assidument). Il propose une proximité, un lieu unique, sans séparation.

« Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle. »<sup>270</sup>.

## 6) Folie de la machine / folie de l'homme : Sisyphe l'absurde répétition

« Là où il y a répétition, nous soupçonnons du mécanisme fonctionnant derrière le vivant. »<sup>271</sup>.

La machine tinguelienne qu'il qualifie lui-même d'« idiotie » ou de « folle », cette machine qui va parfois jusqu'au suicide, se distingue de la machine fonctionnelle et toute-puissante telle qu'on peut la voir dans *Les Temps Modernes* de Charlie Chaplin. Tinguely fait lui même cette distinction et insiste sur le caractère d'opposition qui sépare ces deux types de machines.

« Chaplin et Goethe sont les deux personnes qui m'ont montré le ridicule, le danger, le burlesque la folie de l'Occident. Avec *Les Temps Modernes* de Chaplin,

---

<sup>270</sup> Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté (premier manifeste) », *op. cit.*

<sup>271</sup> Bergson, *Le rire*, *op. cit.*, p.26.

c'est tout à fait clair. Ma machine est idiote. Sa machine à lui est forte, elle domine l'homme. Elle est impressionnante avec ses engrenages. Chez moi, la machine est folle dès le début. Ce n'est pas l'homme qui devient fou, c'est la machine qui est folle. Elle se suicide. *L'Hommage à New York* est la pièce centrale d'une façon de penser de mon travail. Elle s'autodétruit c'est parfait. C'est l'antithèse de Chaplin. Il n'y a aucun rapport avec lui. Chez lui c'est le fonctionnalisme qui règne, et l'homme est ridiculisé, esclave. Il est mis à la disposition du rythme de la machine, ce qui est le cas dans le monde. Chez moi, dans l'ensemble, je doute de l'efficacité de la machine. »<sup>272</sup>.

Jean Tinguely introduit le doute dans la manière de voir la machine en général ainsi que dans la distinction entre deux types de machines qui renvoient à des réalités humaines antithétiques. Les machines de Chaplin causent des mésaventures au personnage, allant jusqu'à le rendre fou. Alors que l'effet comique de la machine tinguelyenne tient davantage à son caractère ridicule, bancal, au bord de la panne, à ses effets brinquebalant. Jean Tinguely voit la machine comme un moyen d'aborder la folie de l'homme, la gratuité, l'absence de finalité également. C'est une des raisons expliquant sa démarche. Il n'est pas contradictoire que l'artiste, d'un côté mette la machine en état de dysfonctionnement, et de l'autre ait une passion pour la course automobile – où l'essentiel est fondé sur les performances mécaniques –, car dans les deux cas, la machine est ce lieu de rencontre avec l'homme. Tinguely dit aimer la Formule 1 parce qu'elle est la preuve de la folie de l'homme<sup>273</sup>. Mais la temporalité de l'homme n'est pas la même que celle de la machine. Le sculpteur raille quelque peu cette comparaison rapide :

« Avant Hiroshima il y avait eu les Égyptiens avec leurs pyramides pour l'éternité. Tout avait été pour l'éternité. L'art c'était pour l'éternité – c'est terminé – à partir de 45 avec la bombe atomique, le moyen absolu de faire le suicide collectif. On est sur le chemin de se suicider en permanence en créant, en se développant et je crois qu'il y a des thèses très simples de philosophes qui ont dit : il n'y pas de construction sans destruction. Et je crois que ça fonctionne. C'est une thèse logique et elle est contenue dans vos lunettes, vos caméras, vos appareils, vos

---

<sup>272</sup> Entretien du 14 août 1990 avec J-P Keller à l'atelier de la Verrerie, in Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992. p.21.

<sup>273</sup> M.Palakarkina, « Mémorial Joakim-Lola » in *Tinguely par Jean Tinguely*, « vidéo-catalogue », Centre Georges Pompidou, Paris, 1988, p.109.

chariots, votre sac ou ces tapis. Tout ça est destiné à foutre le camp. »<sup>274</sup>.

Car comme l'artiste le rappelait, la panne n'est que ponctuelle, un moteur se remplace, tout se répare. Mais toutes les productions humaines sont éphémères. C'est de manière paradoxale que l'artiste tente d'échapper à l'éphémère : avec la répétition, le va-et-vient incessant. En effet, il tente d'annuler l'impermanence par la permanence et inversement. Les deux qualités co-existent au sein de ses sculptures. À partir de 1975, Jean Tinguely tente de redevenir constructif. Il parle de la force de l'inutilité dans un entretien avec Blistène :

« C'est quelque chose qui m'avait frappé, qui était très fort, sur l'inutilité d'amener quelque chose là-haut alors que tout s'écroule, n'est-ce pas. C'est un vieux mythe très beau et j'ai fait des machines où le va-et-vient était attaché, c'était sans espoir. C'était pas seulement dérisoire, c'était obsédant. Le va-et-vient c'était complètement affolant. J'ai fait une série de machine comme ça où le constructivisme était encore largement amené à travailler avec l'absurde qui était pour moi un élément de travail qui a toujours fonctionné, combiné avec l'inutilité de tout effort des *Hannibal* l'impact était complet. J'ai repris ça après avec les *Rotozaza*, où j'ai réintroduit le jeu. »<sup>275</sup>.

Les accélérations soudaines, les ralentissements, les sursauts et soubresauts, les dilatations suivies de rétrécissements, les bruits entrecoupés de silences, tout semble fait, dans les machines de Tinguely, pour démentir l'idée de régularité généralement associée à la machine. En même temps, ces machines répètent constamment le même mouvement, le même « geste » inutile, la même opération dépourvue de finalité. Ces machines-sculptures paraissent peiner, se démener, faire des efforts énormes, elles gesticulent, elles grincent, elles soupirent, semblant être condamnées au châtement qu'avait dû subir Sisyphe. Tinguely a lui-même suggéré une telle interprétation en intitulant deux sculptures *Sisyphus* (1964) et *Sisyphus, MK IV* (1966)<sup>276</sup>.

D'après Roland Barthes : « Répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte du signifié ». C'est, dit-il, trouver le moyen d'accéder à un certain érotisme, à condition, ajoute-t-il, que la répétition

---

<sup>274</sup> *Tinguely*, réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.

<sup>275</sup> Entretien avec Bernard Blistène, enregistrement audio conservé à la bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, (BS 259).

<sup>276</sup> Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992.

soit formelle et littérale<sup>277</sup>. Le mouvement machinal est, par définition, répétitif. Il anime de cette façon, l'ensemble du système qui le fait naître. Comme le relève Maurice Fréchuret, le roulement machinal, quand il ne suit pas un parcours en simple boucle linéaire, peut s'exercer en fonction d'une composition de type binaire, éventuellement suivant une figure plus complexe encore faite d'éléments multiples qui déterminent un processus d'alternance et reconduction permanentes<sup>278</sup>. En ce sens, dans une même séquence, les notions de début et de fin apparaissent comme arbitraires et sont parfaitement interchangeables. La naissance et la mort sont suggérées par l'analogie ou par la comparaison. Et dans un mouvement perpétuel d'enroulement et de déroulement – sans limite stricte entre les deux –, elles paraissent se rejouer à l'infini. La répétition est une reconduction systématique des choses, elle est une résistance à la mort, une reconduction perpétuelle de ce qui a été et qui est à nouveau. Le répétitif est le refus de la fin, le refus de la mort. Du moins, à première vue, tant que l'usure ne vient pas la compromettre, tant que l'on ne voit pas la part d'entropie, de chaos, omniprésents bien qu'invisibles, imperceptibles à notre échelle. La répétition machinale tient davantage de l'annulation d'un concept de début de fin, de naissance et de mort. La répétition, dans son entrain dynamique, ne connaît ni début ni fin. Cette mise en mouvement cumulant l'effet du répétitif et celui du machinal, entraîne un questionnement métaphysique, notamment sur les qualités mêmes de la vie. Les interrogations esthétiques et éthiques se posent systématiquement dans ce cas. Il semble que le sentiment d'absurdité recherché par une telle mise en mouvement tienne pour une bonne part de la redite continue, le faisant apparaître comme la marque d'une pauvreté fondamentale. Ces répétitions, ces redites révèlent le rapport essentiel du geste mécanique au temps. Et ce temps est, en quelque sorte, stabilisé dans une telle production. Le temps machinal est rendu perceptible par son cumul et sa répétition. Il est découpé en unité sans début ni fin mais il est appréhendable parce que vécu à une échelle saisissable pour le spectateur. Tinguely fait de ce temps, un terrain plastique au potentiel intéressant au sens où celui-ci donne une valeur plastique à ce qui le crée, à ce qui le fait naître, autant qu'à ce qui s'y passe, à ce qui y a lieu. Parce que la répétition de cet événement donne un aspect *a priori* simple au phénomène qui se déroule devant nos yeux.

---

<sup>277</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Ed. Du Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 1973, p.67.

<sup>278</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, op. cit., p.41.



## V. Machines destructrices

### 1) Une mise à distance

On assiste à une véritable exécution de certaines de ses propres œuvres par Jean Tinguely. Ce fut le cas pour *Hommage à New York*, les *Fins du monde* ou encore *la Vittoria*. Le procédé de destruction est toujours déclenché à distance et la naissance de l'œuvre se confond avec sa mise à mort. Le hasard tient une part importante de la procédure de mise à distance de l'artiste vis-à-vis de son œuvre. Pour autant, ce hasard, dû aux approximations du montage et au jeu laissé volontairement dans les engrenages, n'est pas une censure de la subjectivité. Pierre Saurisse parle d'un relai entre l'artiste et l'œuvre, entre l'impulsion créatrice et son expression picturale, entre le geste et la trace<sup>279</sup>.

Le choix de l'objet mécanique semble être en adéquation avec la volonté d'établir une distance entre l'artiste, l'objet créé et l'événement de sa mise en action. Car les engrenages de l'objet mécanique, ses rouages, créent un résultat unique à chaque fois, échappant au contrôle de l'artiste (comme c'est le cas avec les dessins créés par une *Méta-matic*) mais, la mise en exergue des effets de l'indétermination est aussi évidente dans les machines auto-destructives. Une fois l'artiste a-t-il mis en route la machine, celle-ci échappe en grande partie à son contrôle. Même s'il a prévu en grande partie les possibilités d'action de ses machines, n'a pu faire que des probabilités quant à la tournure que prendraient les événements. L'artiste assiste, impuissant et amusé à l'autodestruction de ses sculptures, aux créations des machines à peindre, aux danses des *Baloubas*, aux musiques d'une *Méta-Harmonie*. C'est pour cela que l'automatisme n'est pas seulement parodié, mais il acquiert également, comme le relève Pierre Saurisse, une physionomie inattendue par l'intermédiaire des objets, dont la mécanique fait écho à l'enchevêtrement inextricable de déterminations qui est nommé hasard<sup>280</sup>.

Cette mise à distance a lieu non pas avec l'objet créé quand il est figé, – quoique son potentiel d'action puisse nous faire imaginer les mouvements qui seront effectués –, mais avec l'objet animé. Tinguely prévoit donc que ses machines soient imprévisibles. Cela peut sembler paradoxal dans un premier temps car la machine est prévue par l'artiste (schéma préparatoire pour les sculptures les plus monumentales, choix des pièces et assemblage fonctionnel) mais

---

<sup>279</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.55.

<sup>280</sup> *Idem*.

l'artiste cherche à rendre apparent l'aléa, le non-contrôle. C'est pour cela qu'il se met à distance des effets produit par ses sculptures. Il révèle leur propre action créatrice. Les défauts de fonctionnement sont favorisés afin que puisse s'exprimer l'indétermination *en train de se faire*. Ce que Pontus Hulten nomme le hasard en action. C'est en ce sens que l'aléa apparaît comme une paradoxale condition de créativité. Il ne s'agit pas de la créativité de Jean Tinguely puisque celui-ci ne contrôle pas ce qui se produit quand ses machines sont en marche (même s'il a prévu les grandes possibilités d'action de celles-ci), non plus de la créativité des sculptures, qui sont des machines et donc sont dénuées de volonté, mais il s'agit de mettre en évidence la créativité au sens général du terme. Tinguely crée un cadre en quelque sorte, dans lequel une certaine liberté peut s'exprimer.

Cette créativité que Tinguely cherche à rendre apparente en mettant à distance sa propre action créatrice est la conséquence de l'aléa. Il introduit un doute concernant les critères d'évaluation conventionnels de l'art puisque ce que le spectateur regarde est une œuvre de Jean Tinguely et à la fois, elle est la démonstration de l'expression des lois de la nature. Nous étudierons les mécanismes et les contradictions des rapports entre la sculpture de Jean Tinguely et la nature par la suite. Car il s'agit ici de mettre en évidence pourquoi et comment l'art de Tinguely est un art de la destruction. Et de comprendre quelle est la part de contradiction dans ce processus dynamique.

## 2) L'art comme destruction et la destruction en tant qu'art

D'une part, l'artiste emploie des objets détruits. D'autre part, celui-ci les amène parfois à s'auto-détruire. Les titres des expositions sont évocateurs : *Under Destruction* du musée Jean Tinguely de Bâle, ou encore *Débricolages*. Les titres des articles qui parlent de ses créations : « L'art amusant de la destruction, sous toutes ses formes »<sup>281</sup>, les slogans : « Achetez les vite avant que Tinguely ne casse tout », expriment clairement que la destruction est au cœur de l'œuvre tinguelienne. Mais ces approches rapides restent superficielles. Dans le travail de Tinguely, la destruction doit non pas être pensée comme promesse du néant mais comme force dynamique. Les kilomètres de peintures produites à la chaîne, ne sont pas la négation de l'œuvre d'art, elles ne sont pas un simulacre. Davantage que la simple dérision, que la subversion ou la moquerie des tâchistes, Tinguely interroge en passant par l'exemple, la

---

<sup>281</sup> « L'art amusant de la destruction, sous toutes ses formes », *Le Monde*, 13 janvier 2011, p. 21.

nature même d'une telle production, le statut de celle-ci, le geste créateur. Il questionne les fondements mêmes de l'art. La production est machinique, mais le contexte la reconnaît en tant qu'œuvre. La biennale de Paris (1959) où il présente sa *Méta-matic*, les artistes, le public, l'histoire de l'art, d'aucun ne doute qu'au-delà du geste artistique, les peintures produites soient des œuvres d'art. Cela nous interroge sur la place de l'auteur dans l'art. Et à l'inverse, l'apogée du caractère éminemment destructeur des machines tingueliennes est sans aucun doute porté à son paroxysme dans les machines auto-destructrices. C'est ce caractère qui est mis en avant par la critique. Mais nulle trace d'une réception qui pencherait vers une analyse globale. Car Tinguely met également au jour un questionnement sur le caractère générateur d'une relative association entre machines et hasard, voire une possible hétérogénèse machinique, celle dont parle Guattari<sup>282</sup>. Des machines qui créent des machines, qui les réparent, et des machines qui se génèrent elles-mêmes.

Nous avons vu que l'artiste s'était confronté à son impossibilité de finir une peinture. Que pour éviter le problème, en quelque sorte, il avait trouvé une solution dans la mise en mouvement de l'œuvre. Mais ce sont deux choses bien distinctes. Car la machine qui est mise en mouvement par un moteur est une sculpture. Elle est finie à un moment que l'artiste choisit. Il annonce l'impossibilité qu'il a de peindre mais n'admet pas l'impossibilité de créer. Il ne s'agit aucunement d'un drame. Parce que l'œuvre tinguelienne commence au moment où nous dépassons nos habitudes de lectures habituelles pour voir la création *avoir lieu*. En ce sens, il s'agit de performance. Il ne s'agit pas d'une mise en scène de son échec personnel à arrêter une peinture, il ne s'agit pas simplement non plus d'une critique laissant penser que les machines bientôt remplaceront les êtres humains et qu'elles peuvent ou ne peuvent pas faire de l'art, mais bien de voir la création avoir lieu, considérer le geste, la performance, l'intention, comme les lieux de son art – au moins autant – que ces sculptures elles-mêmes. Même si l'artiste avait été enthousiaste à la lecture des tonitruantes déclarations de Bruno Munari en 1952, qu'il l'avait lu avec un réel intérêt<sup>283</sup> et rencontré, il faut dépasser les simples questions et critiques de société ou celles des conséquences de la mécanisation de la production humaine comme quelque chose de figé et d'appréhensible de fait. Au-delà du simple jugement de valeur, il y a une mise en place des circonstances machiniques dans un champ d'expérimentation artistique.

La seule évidence notable est que Tinguely ait employé des éléments mécaniques pour les

---

<sup>282</sup> Félix Guattari, « L'hétérogénèse machinique », in *Chimères*, n°11, 1991.

<sup>283</sup> Texte reproduit dans Pontus Hulten, *Tinguely*, Ed. du Centre Georges Pompidou, Paris, 1988, p.29.

mettre en scène en train de subir des perturbations fonctionnelles, prévues ou non, sur la scène artistique. Parce que selon lui la fixation de l'art dans un objet d'art et la confusion qui s'installe par glissement entre l'art et les objets d'art est mortifère : « l'exercice de l'art, c'est une forme d'anarchie, une révolte... il s'agit de se défendre contre ceux qui veulent faire de nous des objets de musée. »<sup>284</sup>. C'est donc en tant que défenseur de l'action artistique qu'il considérait « l'œuvre d'art comme attentat »<sup>285</sup>. Il a mis l'accent sur la confusion qui s'établissait entre l'art et l'objet d'art. Ce qui a valeur artistique dans son travail est insaisissable. Que ce soit parce que c'est en mouvement, parce que c'est chaotique, parce que c'est ambivalent, parce que cela produit en détruisant, voire en s'autodétruisant. Ce n'est jamais l'objet figé qui intéresse Tinguely. L'objet est toujours un moyen et non une fin. Il lutte en permanence pour éviter que les gens, la critique, les conservateurs, puissent confondre l'objet et l'art. Il voyait le potentiel des objets rebuts. Comme disait Billy Klüver, en tant qu'homme libre, Jean Tinguely voulait passer sa vie sur un tas d'immondices.

« Il aurait fait surgir des décombres de grandes constructions compliquées et aurait persuadé, petit à petit, les vagabonds installés dans les petites cabanes proches du dépôt d'ordures qu'il travaillerait à des projets grandioses. Peut-être se seraient-ils joints à lui et l'auraient-ils aidé à construire ? Il n'aurait naturellement jamais été question d'art et ses machines n'auraient eu d'autre vocation que celle de faire partie du tas d'immondices. L'anarchie et le chaos qui règnent dans la décharge constituent un terrain propice au développement de la machine. »<sup>286</sup>.

User d'objets de récupération est comme user d'une source destructrice, il s'agit de détruire les habitudes de réception artistiques, les attentes formelles bien ancrées. C'est une destruction, mais c'est une création aussi, celle de nouvelles formes, de nouveaux modes de réceptions. Le principe d'opposition, de contradiction, de provocation est à l'origine d'une dynamique. Il apparaît dans cette optique une contradiction, dans le sens de l'opposition, comme un attentat contre l'ordre établi.

---

<sup>284</sup> Tinguely, in Jacques Michel, « Un mécanisme de l'absurde », *Le Monde*, 23 juin 1967.

<sup>285</sup> Par P. Hulten, « Jean Tinguely : l'œuvre d'art comme attentat », dans *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 18 novembre 1974. p.13.

<sup>286</sup> Billy Klüver, *La Garden Party*, in Pontus Hulten, *Tinguely*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988. p. 74.

### 3) Les machines auto-destructrices de Jean Tinguely, un attentat contre l'ordre établi

Pour l'exposition nationale de Lausanne de 1964, Jean Tinguely propose un labyrinthe dynamique. Une construction tubulaire dans laquelle seraient montés successivement des attractions foraines classiques (modifiées parfois), des restaurants, des événements « un peu extra forains », des « phénomènes étranges » et « le tout très moderne, très mécanisé, très beau ». Cela aurait été une grande tour lumineuse la nuit<sup>287</sup>. Le visiteur était appelé à s'égarer dans le *Dynamisches Labyrinth* que Spoerri, Tinguely et Bernard Luginbühl avaient conçu dès 1960. Cette construction verticale qui aurait atteint cent mètres de haut aurait multiplié les espaces, les couloirs, les escaliers et les passages. La participation du spectateur aurait été de mise tout comme le hasard inhérent à la succession de ses choix et de ses hésitations. Mais ce projet n'est pas accepté par les organisateurs de l'exposition nationale. Lorsqu'un journaliste demande à Jean Tinguely d'expliquer les motifs de leur refus, celui-ci dit avec beaucoup d'ironie :

« Parce que c'était trop important. Les organisateurs ont dit que c'était quelque chose qui risquait de dévier l'esprit, d'être trop attractif, étant donné que c'est pour le plaisir... ça n'aurait pas été bien. »<sup>288</sup>.

Tinguely marque ici la différence qu'il entend entre « sérieux » et « profond ». Cette nuance revient régulièrement dans les propos de l'artiste. Pour ce dernier, la beauté est la maîtrise de la forme sur le contenu. Et ce contenu doit être dense et contradictoire pour que l'art soit profond d'après lui. Ses œuvres ne sont pas naïves, elles ne véhiculent pas l'idée d'un monde idyllique. Chacune d'entre elles, par l'équilibre qu'elle crée entre beauté et laideur, donne un exemple de beauté. Mais Tinguely ne donne pas de définition générale du beau. Celui-ci apparaît davantage comme une lutte que comme un contenu.

C'est donc à l'occasion de l'exposition nationale de 1964, au cœur de la mise en scène d'une Suisse moderne, que Tinguely construit sa plus grande machine jamais réalisée jusqu'alors, celle qui sera nommée par la suite *Eurêka*. Jean Tinguely présente une sculpture qui apparaît comme une provocation et divise le public. Celle-ci était placée non loin du pavillon de

<sup>287</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

<sup>288</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

l'armée intitulé « La Suisse vigilante » et des bâtiments à l'esthétique rationaliste de Max Bill. Tinguely souhaite présenter un symbole pour une manifestation destinée à fêter le génie Suisse et ses prouesses. L'après-guerre s'achève et l'économie est florissante en Suisse. Malgré la Guerre froide entre l'Est et l'Ouest, le pays reste neutre. L'exposition nationale vente la beauté et le sens pratique du pays. C'est avec ironie que Jean Tinguely explique à une journaliste que le chef-d'œuvre qu'il construit pour cette occasion est réalisé à la grâce de l'effort considérable du peuple Suisse et à la bienveillance des organisateurs<sup>289</sup>. L'artiste explique qu'il ne connaît pas les critères d'attente des organisateurs avec lesquels il a eu des échanges très vagues. Ces derniers ayant demandé au sculpteur de réfléchir et d'étudier plusieurs solutions pour la réalisation d'une construction. Le seul critère retenu étant que cette structure devait être réalisée en extérieur.

« Et bien je n'ai pas connu exactement les critères. J'ai su que ici c'était la voie Suisse. Il fallait attirer et faire monter les gens. J'ai pensé qu'il y avait déjà un côté fonctionnel dans le placement de ma sculpture et de ma machine et les éléments de mon spectacle à la fois qui étaient destinés à drainer les gens vers le haut. Ça c'était une raison fonctionnelle. Il y a dû avoir d'autres raisons évidemment. Je n'ai jamais discuté avec les organisateurs. C'était peut-être une espèce de sel et poivre en plus, je ne sais pas... ajouter ça en contraste général avec l'ambiance générale. Ça a peut-être été décidé de mettre une chose ultra joyeuse et un peu triste, sinistre à la fois. »<sup>290</sup>.

Jean Tinguely pense que sa proposition a été approuvée par les organisateurs parce qu'elle n'avait aucun rapport avec cette exposition nationale, parce qu'elle venait interroger le sens d'une telle proposition dans un tel contexte. Il pense que sa machine n'a pas de rapport avec ce qui est présenté, que son placement apparaîtrait comme un questionnement par rapport à l'exposition nationale. En somme, qu'elle vient quelque peu contredire cet événement, ou du moins le contraster.

Tinguely propose une « machine qui résume des millions de machines »<sup>291</sup>, une machine « qui ne sert à rien ». Il explique que celle-ci est placée dans un contexte de machines fonctionnelles (comme c'était le cas lors de cette exposition nationale), elle devient

---

<sup>289</sup> « Jean Tinguely à l'expo 64 », *Carrefour*, RTS – Radio Télévision Suisse, 24 février 1964.

<sup>290</sup> *Idem.*

<sup>291</sup> *Idem.*

« automatiquement poétique ». Et l'artiste souhaite fournir au public ce côté « poétique » qu'il qualifie également de « joyeux ».

« N'étant pas ingénieur né, n'ayant aucune fonction utilitaire à assumer, je me trouvais automatiquement sur le terrain de la poésie pure. Ce qui fait qu'une machine poétique est automatiquement méta, c'est-à-dire en dehors de sa fonction originale. »<sup>292</sup>.

Une contradiction certaine se situe ici dans le statut que Jean Tinguely accorde à sa production. Comme nous venons de le voir, il revendique le caractère « poétique » de celle-ci, mais, dans le même entretien, le sculpteur va insister davantage sur le caractère fondamentalement technique de sa machine :

« Oui, j'ai un peu oublié cette idée méta, j'ai simplement voulu construire une machine. [...] Actuellement, je me suis transformé en technicien et mécanicien. Au fond, mes problèmes sont uniquement d'ordre technique. C'est-à-dire que j'essaie de faire un travail aussi bien, aussi propre, aussi qualitativement élevé que possible. »<sup>293</sup>.

Le philosophe Martin Heidegger écrivait dans son essai *La question de la technique* que : « la réflexion essentielle sur la technique et l'explication décisive avec elle doivent avoir lieu dans un domaine, qui d'une part soit apparenté à l'essence de la technique, et qui d'autre part n'en soit pas moins foncièrement différent d'elle. L'art est un tel domaine. »<sup>294</sup>. Heidegger remarquait qu'un seul mot, *techné*, désignait en Grèce le « faire » de l'artisan mais aussi l'art au sens élevé du mot<sup>295</sup>. Il concluait : « l'essence de la technique n'est absolument rien de technique »<sup>296</sup> et nous conseillait d'interroger ce que nous dit l'art de l'essence de la technique. La considération de la technique est au cœur de l'œuvre tinguelyenne. D'après l'artiste, la machine est un instrument qui lui permet d'être poétique<sup>297</sup>. Jean Tinguely recherche une alliance entre technique et poésie mais ne dit pas dans quelle mesure.

---

<sup>292</sup> *Idem.*

<sup>293</sup> *Idem.*

<sup>294</sup> Martin Heidegger, « La question de la technique », in *Essais et conférences (Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954)*, Paris, Gallimard, 1958.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>297</sup> Pontus Hulten, « Méta », Pierre Horay éd., Paris, 1973, p.83.

#### 4) Semer le doute

L'artiste assume la contradiction en acceptant toutes les interprétations possibles. Il reconnaît volontiers qu'à travers cette machine à la fois tragique et humoristique l'on peut voir une forme de désespoir existentiel. Mais bien que sa machine soit sonore, elle reste silencieuse quant à une éventuelle signification. L'artiste accepte toutes les significations mais n'en accepte aucune. Ce qui semble important aux yeux de Tinguely est le fait que cette machine fonctionne en générant des interrogations de la part des spectateurs.

« Il y a beaucoup de choses. Je ne suis pas dans l'état actuellement de pouvoir vous donner une description, je n'en ai même plus besoin parce qu'elle va fonctionner, elle sera là, elle sera un problème pour tout le monde. Les uns vont rire, les autres vont voir une quantité de possibilités dramatiques ou comparer ça à Kafka, Charlie Chaplin, etc., et c'est très bien. Moi, je suis d'accord pour toutes les formes d'explications, toutes les formes de réactions également. Je suis en dehors du circuit de celui qui a des réflexions. Je suis en train de construire, je suis une unité totale. Je ne sais plus si je suis poète ou mécanicien, je travaille c'est tout. Je crois que la machine ne sera pas facilement digestible. »<sup>298</sup>.

L'interprétation de l'œuvre ne peut consister dans sa seule analyse. Il faut donc saisir les rapports entre la totalité et les éléments dans l'œuvre. « Le critère qui sert à juger des œuvres d'art est équivoque : à savoir si elles réussissent à intégrer les niveaux thématiques et les détails dans leur loi formelle immanente et à conserver dans une telle intégration, même avec des failles, l'élément qui leur est contraire. »<sup>299</sup>. Adorno écrit que toute œuvre authentique est la résultante de forces centripètes et de forces centrifuges, entre les détails et la totalité<sup>300</sup>. Il faut parvenir dans la réception de l'œuvre à donner leur importance aux détails tout en les comprenant à l'intérieur du tout. L'œuvre est donc le fait de faire tenir ensemble des éléments dont la somme est plus que leur simple addition, c'est pourquoi Adorno prend la métaphore du « tour de force »<sup>301</sup> : « Le tour de force n'est pas une forme première de l'art, ni une aberration, ni une dégénérescence mais le secret de l'art qu'il tait pour ne le livrer qu'à la fin. ». On ne peut donc pas juger les œuvres sur un critère formel ou de contenu. Elles se

---

<sup>298</sup> *Idem.*

<sup>299</sup> Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995 (1970).

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> *Ibid.*



jugent elles-mêmes dans leurs rapports mutuels : les œuvres sont leur propre critère. En conséquence, l'interprétation de l'œuvre en peut se réduire à une décomposition analytique de ses éléments constitutifs. « Les grandes œuvres attendent. Il y a dans leur contenu de vérité – difficile à cerner avec précision – quelque chose qui ne se dissout pas avec leur sens métaphysique : ce par quoi elles restent éloquentes. »<sup>302</sup>. Leur aura ne peut être cernée par un discours définitif, ni sur leur sens, ni sur leurs éléments. Interpréter une œuvre n'est pas analyser ses éléments mais comprendre les conflits qu'elle maintient en équilibre. La comprendre comme un « tour de force ». Il n'y a rien de mystérieux, d'incompréhensible dans l'œuvre mais elle n'est pas réductible par l'analyse car le conflit est dynamique, vivant. Il se saisit dans ses interactions et non dans la dissection de ses composants. Il s'agit d'identifier non pas une essence de l'art mais une saisie dialectique des œuvres. Les œuvres les plus grandes en se laissent pas déchiffrer immédiatement. Tinguely ne donne pas de signification à sa sculpture mais accepte qu'elle soit signifiante pour le spectateur. Car les choix de l'artiste sont signifiants. Par exemple, Tinguely joue sur le contexte de présentation et le caractère inhabituel de la scène montrant une machine inutile en tant que sculpture. L'artiste espère provoquer par ce « choc » une réaction collective quant aux problèmes que pose cette machine qui ne fait rien. Elle est une machine mais semble gaspiller son énergie à effectuer des mouvements qui ne produisent rien, comme une sculpture, mais elle est également une sculpture à l'apparence inhabituelle pour une œuvre d'art, car elle ressemble beaucoup à une machine. Jean Tinguely espère que le rire provoqué par la présence d'un tel objet sera la conséquence d'une forme de gêne et d'hésitation de la part du public. Cette machine doit déclencher « beaucoup de problèmes pour beaucoup de gens »<sup>303</sup>. Ils pourront par exemple se poser des questions au sujet de la machine, de « la roue qui a fait notre civilisation et qui a bouleversé l'humanité »<sup>304</sup>.

La gêne que cette œuvre suscite chez certaines personnes est mise en avant par la Radio-télévision Suisse qui diffuse quelques images de cette exposition accompagnée du commentaire assez emblématique d'un visiteur :

« Dans l'ensemble le Suisse est plutôt conservateur, ce qui n'est certainement pas un mal dès que quelque chose qui n'a aucun sens, mais vraiment aucun sens se

---

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> « Jean Tinguely à l'expo 64 », *Carrefour*, RTS – Radio Télévision Suisse, 24 février 1964.

<sup>304</sup> *Idem.*

présente, le Suisse le rejette. C'est le bon sens populaire. »<sup>305</sup>.

Mais Tinguely ne rejette pas le caractère mémoriel et nostalgique que revêt sa machine qui est également un :

« Monument à une certaine forme de machine qui est en train de disparaître. C'est-à-dire la machine type Bugatti, la belle machine du XIXe siècle qui aujourd'hui, avec la technique qui s'améliore, devient de moins en moins spectaculaire, tout en devenant de plus en plus rationnelle. La machine devient de plus en plus un coffre, et presque triste. La vraie machine fonctionnelle de notre époque technique, et la belle époque de la machine est en train de disparaître je crois. Et ceci sera une forme de monument à la belle époque. »<sup>306</sup>.

Davantage que l'innovation, Tinguely cherche la constante actualité. C'est en proposant un art essentiellement basé sur la contradiction, un art dynamique, que Tinguely pense échapper, au moins pour un temps, à la fixation. Adorno avait analysé la situation « aporétique » de l'art contemporain<sup>307</sup>. Selon lui, toute œuvre cherche à innover mais inévitablement, la société la récupère. Ainsi, malgré le message de souffrance et le discours sur l'absurde qu'il véhicule, l'art contemporain est récupéré. C'est ce que Tinguely redoute, que l'art devienne décoratif. L'artiste refuse les normes établies, critique le caractère aliéné de l'art conçu comme une marchandise et revendique le fait que l'œuvre ne puisse plus être l'objet d'une évaluation sociale. De manière contradictoire, Tinguely revendique le caractère éphémère de ses sculptures qu'il développe entre 1960 et 1970. L'artiste aborde, au travers de ces machines conçues dans un but précis, pour un lieu donné et dans un temps limité, l'art sous un angle assez neuf. Toutes ont pour base une idée commune et fondamentale : la destruction. « J'ai voulu trouver quelque chose qui passe entre l'art et la sculpture, mais la notion d'art est une charge, alors j'ai résolu le problème : on s'en fout de l'art ! »<sup>308</sup>.

---

<sup>305</sup> *Tinguely* – Ein film von Thomas Thümena, Hugofilm, Frenetic Film, Moviemento, 2011.

<sup>306</sup> « Jean Tinguely à l'expo 64 », *Carrefour*, RTS – Radio Télévision Suisse, 24 février 1964.

<sup>307</sup> In Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995 (1970).

<sup>308</sup> O. Hahn, « Tinguely », in *Connaissance des arts* n°368, 1982.

## 5) Hommage à New York

En 1960, Tinguely construit dans le jardin du Museum of modern Art de New York « *Homage to New York* », une sculpture-machine de seize mètres de long qui, au cours d'un happening, s'autodétruit devant le public. Par cette action, spectaculaire, Tinguely fait son entrée dans le monde de l'art américain. La collection du Musée Tinguely de Bâle abrite un fragment de la sculpture, un des rares débris, avec celui qui est conservé au Museum of modern Art de New York, de cette action spectaculaire. Il n'existe autrement que par des photos, un film et de nombreux témoignages, ainsi que par des articles de presse commentant avec euphorie pour certains, avec désapprobation pour d'autres, la nouveauté – même aux États-Unis – de cet art. (Cf. planche 8, *Homage to New York (Klaxon)*, Fragment, 1960 et esquisse planche 9, *Homage to New York*, Esquisse du projet, 1960).

D'après Pontus Hulten, Tinguely aurait créé deux des idées les plus fascinantes de l'art moderne : la machine qui dessine, la *Méta-matic*, et la sculpture auto-destructive. Ainsi, l'*Hommage à New York* s'est-il autodétruit dans le jardin du Museum of Modern Art de New York le 17 mars 1960.

Cette célèbre machine n'a vécu que le temps de son autodestruction. Intégralement repeint en blanc à la dernière minute, comme une vierge avant le mariage<sup>309</sup>, cet assemblage de dizaines de roues de bicyclette (environ 80) ou de voitures d'enfant, de pièces de moteur, de poulies, de tubes, de minuteriers, de pétards et de fumigènes, de morceaux de postes de radio, d'un piano, d'un kart, de minuteriers, d'une batterie, d'une machine *Méta-matic*, d'innombrables tubes, d'objets hétéroclites, étaient animés par des dizaines de moteurs aux prises notamment avec une machine à imprimer les adresses. À l'ensemble s'ajoutait un piano réduit à trois notes tristement lancinantes, et qui chapeauté, pour bien faire, d'un ballon météorologique orange et doté *in fine* d'un lanceur de pièces de monnaie conçu par Robert Rauschenberg. L'*Hommage à New York* tenta effectivement, quoi que sans y parvenir complètement, de s'immoler. Le critique Harold Rosenberg a écrit à propos de cet événement :

« Aujourd'hui, *Homage* survit grâce aux photographies, prises lors de son auto-démolition, qui, livre après livre traitant de l'avant-garde, ne cessent de réapparaître ; sa manifestation figurant dans les pages de couverture du catalogue de l'exposition du Museum of modern Art intitulée *The Machine as seen at the*

---

<sup>309</sup> D'après Daniel Soutif, « Tinguely Ltd ou le crépuscule des machines », in *Art Studio*, automne 1991, p.74.

*End of the Mechanical Age*. Là, il pourrait paraître avoir trouvé sa signification la plus complète, puisque, de toute évidence, rien ne pourrait servir plus adéquatement de monument marquant la fin de l'époque qu'une machine construite sans autre but que de se suicider en se fracassant, s'explosant elle-même pour finalement se noyer dans le bassin du premier musée d'art moderne du monde pour entrer dans l'art, et hors de l'art pour entrer dans le geste de l'avant-garde. »<sup>310</sup>.

À propos d'*Hommage à New York*, Tinguely explique :

« La destruction était d'une part une allusion au côté éphémère de la vie, d'autre part une boutade par rapport à New York et le côté magnifiquement définitif de cette ville et d'autre part c'était surtout une liberté complète que je me donnais en construisant toujours en envisageant la possibilité destructive. C'est à dire en construisant quelque chose pour lequel je n'envisageais jamais de savoir est-ce que ça va durer une minute ou dix minute ou deux heures ou dix ans. Mon problème là était uniquement de m'adonner à une construction complètement folle et libre »<sup>311</sup>.

Le choix du lieu (symbolique) fait sens pour Tinguely qui, dès son arrivée à New York, avait confié à Dore Ashton, une critique d'art du *New York Times* qui avait vu son travail à Paris : « *Il faut que ça se fasse au Museum of modern Art, il faut que ça finisse dans les poubelles du museum* »<sup>312</sup>. C'est grâce à l'aide de Ashton et, entre autres, de l'ancien dadaïste Richard Huelsenbeck, de Marcel Duchamp, sans oublier celle de son galeriste George Staempfli, que Tinguely parvint finalement à convaincre le personnel du Museum, d'autant plus réticent, que l'un des étages du musée avait récemment été la proie d'un incendie. L'artiste finance entièrement son œuvre, et Billy Klüver, alors ingénieur au Bell Laboratory. À la dix-huitième minute, l'extincteur d'incendie devait se mettre en marche derrière le piano, mais le piano s'était enflammé et le tuyau de caoutchouc était bouché car il avait brûlé. L'extincteur ne se mit donc pas en marche, et le véhicule suicidaire se propulsa de trois mètres en avant. Le

---

<sup>310</sup> Harold Rosenberg, *Past Machines, Future Art, in The De-définition of Art, [1972]*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983. p.155.

<sup>311</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

<sup>312</sup> D'après Dore Ashton citée in Tomkins, *Jean Tinguely, The Bride and the Bachelors. Five Master of the Avant-garde, Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*, New York, The Viking Press, 1965, p.167.

moteur était si faible que Jean Tinguely dut le pousser. D'après Billy Klüver<sup>313</sup>, l'artiste savait, dès le départ, que ce moteur n'arriverait pas faire parcourir à la machine la distance qui la séparait de la pièce d'eau, mais il ne voulait cependant pas remplacer le moteur par un autre qui aurait été plus puissant. La sculpture comportait, à d'autres endroits, de gros moteurs qui ne faisaient pratiquement rien ; l'un d'entre eux servait même de contrepoids. Pour l'artiste, le moteur faisait partie de la sculpture. D'après Billy Klüver, pas plus qu'une expérience scientifique, cette expérience artistique ne pouvait se solder par un échec complet, car la machine n'était pas traitée comme un objet fonctionnel et n'avait jamais été considérée comme tel.

« C'est pourquoi des formules comme « ceci ou cela a marché » et « ceci ou cela n'a pas marché » ne s'appliquaient guère à notre action. Pendant que nous construisions la machine, je ne cessais de m'étonner du mépris total de Jean à l'égard des principes fondamentaux de la mécanique. Il exigeait soudainement qu'un élément fonctionne, pour le détruire aussitôt après par une intervention triviale. Jean travaillait en artiste et c'est en artiste qu'il choisissait et posait moteurs et courroies de transmission. Seules l'intéressaient les fonctions qui lui étaient accessibles et il les utilisait ou les rejetait à sa guise. Il était séduit, cependant, par les possibilités de la technique et conscient de pouvoir en tirer parti. Tant qu'il les maîtrisait entièrement. En tant qu'ingénieur et collaborateur, je faisais partie de la machine et j'étais investi d'une responsabilité proportionnelle à ses dimensions et à la complexité de sa construction. »<sup>314</sup>.

Aussi, ce que Tinguely introduit frauduleusement dans l'univers du musée, ce ne sont pas seulement des ordures – les fragments de l'œuvre ont été ramassés par le public, privant le musée de l'objet – mais bien une autre conception de l'art que celle imposée par l'institution la plus représentative du monde en la matière. Tinguely présente une machine-sculpture au comportement décalé, au sein d'une institution dont la fonction principale est de cerner une civilisation, de délimiter une culture en la fixant, mais la plupart des journalistes admettent n'avoir rien compris. Le *New York Time* publie, en première page, un compte-rendu relativement circonstancié et positif de John Canaday, intitulé « *Machine tries to Die for Its Art* » (« Une machine tente de mourir pour son art »). D'autres journaux titrent : « *Blazing*

---

<sup>313</sup> Billy Klüver, « La Garden Party », in Pontus Hulten, *Tinguely*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988. p.77.

<sup>314</sup> Billy Klüver, *La Garden Party*, in Pontus Hulten, *Tinguely*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988. p. 77.

*Sculpture watered down* » (« Sculpture en flamme inondée ») ; « *Warmed-Over Junk Hot Item at N.Y. Art Show* » (« Succès sensationnel d'une camelote réchauffée à une exposition d'art de New York ») ; « *Gadget to End All Gadgets, Burns Out* » (« Incendie total d'un gadget pour en finir avec tous les gadgets ») ; « *Self-Destroying Contraption Quenched by N.Y. Fireman* » (« Engin autodestructeur éteint par un pompier de New York »). Le 27 mars, le *New York Times* publie un deuxième article de John Canaday, intitulé « *Odd kind of Art* » (« Drôle d'art »), qui analyse avec sérieux et attention la machine de Tinguely et place l'art autodestructeur dans une perspective historique.

« C'était un projet cynique, à la fois luciférien et fantomatique – un fantôme qui leur échappait. J'étais sûr que c'était quelque chose que les Américains ne pourraient jamais absorber [...] Tout le monde par ailleurs était furieux, tout le monde en parlait, personne ne l'avait vue ! C'était vraiment merveilleux ! Vraiment une œuvre d'art idéalisée ».<sup>315</sup>

La nouveauté était trop grande pour pouvoir être assimilée immédiatement. La surprise des spectateurs faisait partie intégrante de l'œuvre. Pour Jean Tinguely, le moyen le plus efficace de libérer l'art de sa dimension matérielle, passe par sa destruction. Il se situe à la croisée entre la répétition et l'art éphémère, l'art théâtral, les gigantesques feux d'artifice chinois, et autres manifestations spectaculaires, courtes et paroxystiques. Tel l'*Objet à détruire* de Man Ray (1923), métronome sur lequel l'artiste avait fixé la photographie d'un œil, l'œuvre répétitive de Tinguely appelle la démolition comme seul échappatoire. *Hommage à New York*, est, d'après Tinguely, « une œuvre éphémère, passagère, comme une étoile filante, et surtout destinée à ne pas être récupérée par les musées. Elle ne devait pas être « muséifiée ». il fallait qu'elle passe, qu'on en rêve, qu'on en parle, et c'est tout ; le lendemain il n'y avait plus rien. Tout retournait aux poubelles. Elle possédait une certaine sophistication compliquée qui la destinait à se détruire elle-même, elle était une machine qui se suicidait ».<sup>316</sup> Nous pouvons penser que Tinguely défendait « l'anti-muséification » comme une idéologie. « Je voulais faire un chef d'œuvre que le musée n'aurait pas. C'était un mythe pur dès le début qui devait finir à la poubelle. Surtout pas de traces. Je voulais une œuvre d'art propre, sans retombées commerciales ou autres »<sup>317</sup>.

<sup>315</sup> Alain Jouffroy, *L'Oeil*, n°136, 1966.

<sup>316</sup> Jean Tinguely in *Tinguely parle de Tinguely*, émission de la Radio-Télévision belge de la communauté française, présentée par Jean-Pierre Van Tieghem, 13 décembre 1982.

<sup>317</sup> Tinguely, in *Le Monde*, 23 juin 1967, « Un mécanisme de l'absurde », Jacques Michel.

Dans un entretien avec Alfred Pacquement<sup>318</sup>, Tinguely parle d'une mort libre, d'une purification par l'autodestruction. Pour lui, *Hommage à New York* est à l'image de la ville de New York, une œuvre performative qui apparaît comme confuse, chaotique et incontrôlable. Il s'agit également pour Tinguely de stigmatiser les errements de notre société de consommation. Certains n'apprécient guère la performance. Ainsi, le fameux critique d'art britannique David Sylvester, fit une sortie spectaculaire avant même que le suicide n'eût débuté, lançant « *I don't like tuxedo Dada* », suivi de deux peintres expressionnistes abstraits réputés mécontents<sup>319</sup>. Le critique de théâtre Kenneth Tynan déclara à un journaliste qui l'interrogeait « Je dirais que c'est la fin de la civilisation telle que nous la connaissons... »<sup>320</sup>. (Voir annexe 1).

Suivirent trente minutes d'un délirant survoltage qui provoqua toutes sortes d'émotions. Elle produisit des sentiments ambivalents dans le public qui rit, fut ému et séduit, agressé, meurtri et, peut-être également gêné d'avoir applaudi une attaque qui aurait pu être tournée contre lui, contre l'art, contre l'esprit. Le doute était fort, en effet, concernant la possibilité qu'*Hommage à New York* eut été une attaque, la dénonciation d'une régression de l'art, d'une décadence. Mais, même si l'artiste voulait faire un objet cynique, luciférien et fantomatique<sup>321</sup>, la performance n'était aucunement une fin. Nous pouvons la voir comme l'adhésion dynamique au slogan vengeur de Bakounine : « La destruction est aussi création ». L'œuvre inclut, en effet, l'idée d'une production libre, capable de fonctionner seule ou, pour le moins, avec une participation limitée de l'artiste<sup>322</sup>. Elle se situe, en ce sens, dans la lignée des machines célibataires. Jean Tinguely, en introduisant la confusion et le chaos, permet que le sentiment de l'incontrôlable purifie, en quelque sorte, l'idée de la mort. Il donne donc à l'œuvre d'art une nouvelle liberté par l'autodestruction. Jean Tinguely prenait très au sérieux ses recherches plastiques. Pour lui, *Hommage à New York* était un simulacre de catastrophe. Dans son idée, l'apocalypse devait être un événement plastique, il voulait créer plastiquement la fin de la civilisation<sup>323</sup>. L'artiste affirmait que le matériel n'étant pas gage d'éternité, nous ne pouvons pas baser notre vie sur des valeurs aussi « futiles ». Il y a un message politique voire idéologique dans son propos : notre société super industrialisée doit prendre conscience qu'il

<sup>318</sup> Interview de Jean Tinguely par Alfred Pacquement, du 5 mai 1971, enregistrement sur cassette audio, bibliothèque Kandinsky (BS92).

<sup>319</sup> D'après Tomkins, *op. cit.*, p.177 cité in Daniel Soutif, *Tinguely Ltd ou le crépuscule des machines*, in *Art Studio*, automne 1991, pp.79-80.

<sup>320</sup> *Idem.*

<sup>321</sup> Alain Jouffroy, « Jean Tinguely », *l'Oeil*, n.136 avril 1966. pp.33-43.

<sup>322</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, Ed. Jacqueline Chambon, 1994, p.119.

<sup>323</sup> C. Francblin, « Jean Tinguely, farces et attrapes », *Artpress*, n°131, décembre 1988.

lui faut essayer de préserver un équilibre entre le matériel et le spirituel et qu'il faut lutter contre ses propres excès sous peine d'un avenir incertain et peu attrayant, voire sous peine de destruction. Tinguely aimait revenir à « l'esprit » des choses et aimait l'immatériel (ce qu'il partagera avec son ami Yves Klein : « Je crois que nous sommes là-devant une tentative pour rendre à notre univers sa dimension spirituelle par le moyen d'une critique mordante. »<sup>324</sup>). Pour lui, l'art est en toute chose : dans l'action, dans les souvenirs et non pas exclusivement dans le résultat. Il rappelait, également, que même si *Hommage à New York* n'a duré que trente minute, cette oeuvre existe puissamment.

## 6) Études pour une fin du monde

*Étude pour une fin du monde, sculpture monstre autodestructrice-dynamique et agressive* est la deuxième machine autodestructrice de Tinguely. Elle est commandée par le Louisiana Museum de Humlebaek, près de Copenhague et se compose d'un groupe de cinq grandes figures et de formes plus petites. La plupart des éléments (ferraille, plâtre, dynamite, feux d'artifice) sont peints en blanc et enveloppés dans du papier d'aluminium. À la tombée de la nuit, le 22 septembre 1961, Tinguely met en marche ses sculptures devant un vaste public, venu de Copenhague et de la banlieue résidentielle, ainsi que le premier ministre danois. Le spectacle est étonnant. Les fusées brûlent et explosent dans le ciel, un cheval à bascule se balance sauvagement, une poussette pour poupées se détache de la sculpture, l'astronaute Youri Gagarine, représenté par un pantin cassé, fait une culbute dans l'espace. Pour finir, le drapeau français, accroché à un parachute, descend lentement vers le sol. Les déflagrations sont d'une violence telle que les vêtements des spectateurs sont soufflés par les explosions. Au-dessus de leurs têtes, les fusées passent en émettant un puissant sifflement. Le plâtrage des explosifs augmentent l'efficacité et le résultat s'avère impressionnant<sup>325</sup>.

D'après Pontus Hulten<sup>326</sup>, au début des années soixante, la Suède était un foyer de rationalité parce que les ingénieurs jouaient un rôle important et que peu de suédois contestaient la suprématie du progrès technologique. Le fait que Tinguely eut tourné en dérision les machines et les eut privées de leur fonction pratique, provoqua à la fois un dérangement mais aussi un certain amusement. Car cette manifestation transformait la solennité, qui a longtemps dominé

---

<sup>324</sup> Liliane Blum-Touraine, *De la logique symbolique de la Fasnacht aux machineries de Jean Tinguely*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Paris 8, sous la direction de Franck Popper, 1982, p.34.

<sup>325</sup> Pontus Hulten, *Tinguely*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988. p.98.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p.97.



la scène artistique, pour laisser place à un art gai, amusant et inquiétant à la fois. Néanmoins, lors de la performance, des pigeons furent tués et Tinguely fut condamné à deux mois de prison avec sursis ainsi qu'à 800 francs d'amende.

En 1962, Tinguely se rend compte que des actions comme *Hommage à New York* ou *Étude pour une fin du monde* peuvent mener à une impasse car ces moyens d'expression risquent de dissimuler le véritable problème, à savoir l'impossibilité de saisir l'insaisissable. Il décide, malgré tout, de produire une autre sculpture spectacle autodestructrice, et ceci aux États Unis, à cette époque, centre de l'art moderne. Tinguely se rend en Californie en février 1962. C'est début février que la NBC sollicite l'artiste qui exposait alors à la Everett Ellin Gallery de Los Angeles. La chaîne lui demande de préparer un happening pour le programme de télévision David Brinkley's journal. Tinguely décide alors de créer une nouvelle vision apocalyptique : *Étude pour une fin du monde n°2*. Sa tentative au Louisiana Museum lui a donné envie d'utiliser des feux d'artifice et des explosifs puissants. Ce genre de projet exclut, a priori, un public traditionnel. C'est donc la télévision qui diffusera les images de l'événement. Les spectateurs pourront-ils assister, en toute sécurité, aux explosions les plus terribles et les plus extraordinaires ? Il est libre de choisir son lieu et la chaîne finance le projet. Le sculpteur pense immédiatement au désert du Nevada – où se sont déroulés les premiers essais nucléaires –, et plus particulièrement au lac salé asséché, situé à 40 km de Las Vegas – une ville bâtie par les gangsters à la fin des années quarante, dont la principale source de revenus repose sur les jeux de hasard –. Elle convient parfaitement aux intentions de Tinguely et à son amour de l'absurde et du risque.

« Quinze ans auparavant on a fait exploser une bombe atomique qui est plus qu'un symbole de la fin du monde. À la même époque se tenait une conférence du désarmement à Genève qui conférait mais ne désarmait pas. »<sup>327</sup>.

Il construit les différentes pièces de l'*Opéra-Burlesque-Dramatique-Big-Thing-Sculpture-Boum*, dans le parking de l'hôtel Flamingo. Il dispose ensuite tous ses éléments sur le lieu de l'événement, en une ligne horizontale étirée, afin de mieux respecter la planéité désertique, incompatible avec les constructions en hauteur : le moindre mégot y assume des proportions monumentales, d'après lui. Le Nevada réunit les conditions matérielles du désert, car l'espace est à la fois vaste en hauteur et en profondeur. Répondant au paysage environnant, les

---

<sup>327</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

éléments de l'installation sont posés à même le sol et s'échelonnent sur une totale horizontalité. Tout doit fonctionner sur une séquence de mises à feu successives programmées sur deux heures. Tinguely achète plusieurs centaines de kilogrammes d'explosif, et le 21 mars, en fin de journée, il met le feu aux différentes parties de *l'Étude pour une fin du monde n°2*. Un chariot à provision plein de paquets de lessive et autres produits de consommation, actionné par un câble, s'écrase sur un butoir, avant la spectaculaire explosion d'un frigidaire suspendu à un mât et rempli de plumes. Mais le seul générateur diesel ne suffit pas à fournir l'énergie nécessaire aux allumages et aux caméras. Il faut choisir. Les électriciens soutiennent Tinguely. Les caméras ne peuvent donc filmer tous les épisodes. Le spectacle dure une demi-heure environ. Conservant l'ambivalence habituelle de l'événement ironique et joyeux, l'artiste dira : « On ne peut tout de même pas s'attendre à ce qu'une fin du monde arrive comme on l'avait imaginée ». Il pense que, quel que soit notre degré de civilisation, la part du hasard reste active. Pour lui le hasard est un matériau au même titre que les autres, et il ne cesse de s'en servir, de compter sur lui. Ici, l'emploi du hasard entre dans la composition de la représentation d'un événement difficilement concevable. En développant une idée à première vue absurde, il a réussi à ridiculiser les valeurs conventionnelles et à susciter des doutes sur une civilisation jugée arrogante et sur sa technologie. Pour permettre aux machines de s'autodétruire, il s'est servi des moyens les plus violents et les plus brutaux, et a remporté ainsi une victoire sur la violence et la brutalité du monde ; c'est un événement doublement ironique, puisqu'il se situe dans le domaine de l'art.

Un des journalistes présents, Herm Lewis, conclut son article sur le happening de Tinguely en ces termes :

« En réalité, nous n'avions pas prévu que les erreurs commises auraient permis à Jean de faire partie intégrante de sa création. Lorsqu'une charge de dynamite n'arrivait pas exploser, il se précipitait dans la fumée et les flammes pour la faire sauter lui-même. Plus tard, une fois le danger passé, il est retourné parmi les débris fumants et il en a sorti un moteur encore utilisable. Certains spectateurs ont vu dans ce geste le signe qu'on arrivera pas à détruire complètement le monde : l'homme renaîtra de ses cendres et, emportant sous le bras un objet sauvé, il repartira de zéro. »<sup>328</sup>.

Autre happening, *Toro del fuego* est un événement organisé par Marcel Duchamp en l'honneur

---

<sup>328</sup> Pontus Hulten, *Tinguely*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988. p.119.

de Salvador Dali à Figueras en 1962. Tinguely réalisera, à cette occasion, un taureau de feu doré, autodestructeur, de 280 cm bourré de pétards. Les fusées provoquaient des nuages de fumée et déclenchèrent une explosion finale qui dura trois minutes. Les machines de Tinguely ne sont pas seulement des caricatures de l'homme, elles sont aussi des caricatures de la vie, et du monde. La fin du monde qu'il avait imaginée dans le désert, spectacle que seul le film pouvait enregistrer, un peu comme une explosion atomique, est le message de Tinguely. Derrière tous ces rires communicatifs, cette agitation, ce burlesque, cette vulgarité, il y a une grande amertume. Cette ambivalence est au cœur même de sa démarche<sup>329</sup>.

Jean Tinguely cherche une solution à la fixité, en créant des œuvres en mouvement. Mais le contexte d'exposition apparaît rapidement aux yeux de l'artiste comme un danger de stabilisation. C'est ce qu'il appelle le danger de la « muséification ». Celui-ci, d'après le sculpteur, est un moyen d'absorption, d'amenuisement, voire d'anéantissement de la charge provocatrice de l'art. Le danger est alors celui d'ôter le caractère poétique des propositions, ainsi que les possibilités de questionnements face à l'incongruité de la présence inhabituelle de tels objets au sein de ce contexte codifié. Tinguely craint la fétichisation de son travail (et de celui des autres « poètes » comme il s'emploie à appeler les artistes), la catégorisation, en tant que celles-ci lui semblent être des dispositifs stabilisateurs, annihilateurs de poésie, destructeurs de l'expérience du doute et du questionnement.

« Vous voyez on est officialisé. Finalement on sait ce qu'il se passe. Tout le dispositif de la société... je ne veux pas dire tout le dispositif de la société mais dans la société il y a des dispositifs qui sont par exemple là pour absorber certaines tendances ou certaines activités de l'homme. Par exemple pour le voleur il y a les prisons et pour les artistes, on les fout dans les musées. On arrive presque à les immobiliser. Je crois qu'on arrive à tuer la vie dans l'art, en quelque sorte, à désamorcer la poésie, en la déclarant art, en la piédestalifiant et en la muséifiant. Alors vous voyez que l'on ne peut pas beaucoup là-dedans n'est-ce pas. »<sup>330</sup>.

Afin d'échapper à la catégorisation, à la rationalisation muséale, Jean Tinguely la met en tension, la provoque, tente de la forcer au mouvement. C'est par exemple en imposant une

---

<sup>329</sup> Jean-Jacques Lesveque, « Tinguely : folles machines caricatures de l'homme », in *Nouvelles Littéraires*, 25 juin 1971.

<sup>330</sup> *Tinguely* – Ein film von Thomas Thümena, Hugofilm, Frenetic Film, Movimiento, 2011.

« anarchie totale »<sup>331</sup> dans la présentation de ses machines, qu'il essaie de « fasciner »<sup>332</sup> le public, lors de sa première rétrospective en Suisse, au début des années 1980 (170 000 visiteurs sont venus en sept semaines). Le commissaire en charge de l'exposition témoigne du fait que « rien ne se passait comme prévu », qu'il y avait un « bruit infernal », un « bruit d'enfer », car l'artiste avait tenu à ce que toutes les machines fonctionnent en même temps et en permanence.

Au terme de cette première partie, il apparaît que, chez Tinguely, l'esprit de subversion, de renversement des conventions communément admises, est l'héritage des futuristes, constructivistes et dadaïstes. Nous avons vu que, dès le départ, l'artiste s'oriente vers le cinétisme, intègre le mouvement, dans sa production, pour échapper à la fixité et que, la contradiction, la mécanique et la métamorphose sont bien des principes dont use l'artiste pour leur pouvoir générateur.

Son œuvre apparaît à la fois comme une mise en espace de la contradiction et, également, comme le résultat du contradictoire, en tant qu'il la constitue.

Nous avons mis en évidence que Tinguely, d'une part, se sert des moyens de la caricature, de la parodie, de la synthétisation et du raccourci, mais que, d'autre part, il n'y a pas, dans sa sculpture, d'unité du symbole, ni d'univocité.

Il est apparu que l'artiste rejette la symbolique au profit des qualités plastiques des matériaux ou objets employés, et, tout à la fois, que l'artiste fait usage de mécanismes machiniques pour rendre intelligibles les métamorphoses et processus de la vie, souvent, en se servant de l'analogie.

Une contradiction majeure est apparue, ici, dans le fait que le sculpteur semble tendre vers une sacralisation de l'art, qu'il oppose aux autres activités humaines, considérées comme intrinsèquement aliénées, alors que Tinguely, désacralise l'art, en inscrivant ses œuvres dans le banal, l'utilisation de rebuts et de machines, mais, surtout, en le rapprochant de la vie quotidienne.

L'œuvre tinguelienne apparaît sous des aspects contradictoires : elle est à la fois vitaliste et mécaniste, attachée à une tradition philosophique de l'art et détachée de toute illusion, qu'elle souhaite abolir.

---

<sup>331</sup> Commissaire du Zürich Kunsthhaus in *Tinguely* – Ein film von Thomas Thümena, Hugofilm, Frenetic Film, Movimiento, 2011.

<sup>332</sup> *Idem.*

Aux mécanismes mécaniques, la sculpture tinguelienne intègre les effets du hasard, en cela, elle contredit l'usage habituel des machines, supposées précises, et contredit les procédés traditionnels de la création artistique. Cette contradiction génère une réflexion sur les procédés de l'art, et, en cela, la machine tinguelienne (notamment la machine à peindre et à dessiner), est auto-reflexive.

Nous avons vu, également, que l'œuvre de Jean Tinguely interroge les comportements humains : suicide, danse, rire, folie, questionnement existentiel, guerre, etc., et qu'elle est un champ d'expérimentation pour penser le réel, le vivant et l'homme en particulier.

L'art de Jean Tinguely est apparu, à la fois, illusionniste, car il passe par le mime, et anti-illusionniste, car il met au jour les mécanismes qui sont à l'origine de ces illusions, ainsi que leurs fonctionnements.

Nous avons relevé, au sein de la sculpture tinguelienne, de nombreuses contradictions, nées de la co-existence de certains phénomènes. En effet, ces sculptures mettent en évidence, à la fois : le mouvement et la stabilité, la répétition et la métamorphose, le contrôle et le non-contrôle, la continuité et la discontinuité, la stabilité et l'instabilité, le réel et le virtuel, l'éphémère et le définitif, la création et la destruction, un jeu sur les significations potentielles et l'absence de signification, etc.

Le caractère dynamique de l'art tinguelien se trouve, également, dans l'animation des machines par des moteurs, dans le caractère spectaculaire et théâtral de sa sculpture, qui prend souvent l'allure d'évènement, de performance, ce qui en fait, à la fois, un lieu d'expérimentation et un lieu d'illusionnement.

Nous avons démontré que la machine tinguelienne permet de penser l'articulation du théorique et du pratique, en tant que celle-ci intervient, de manière concomitante, dans les réalisations effectives, et comme paradigme d'intelligibilité. La machine tinguelienne semble réflexive, ouverte sur de nombreux champs d'opérativité et déploie un milieu d'expérience qui permet un retour de conscience. En cela, elle ouvre la compréhension du spectateur sur les effets intimes que des dispositifs automatiques peuvent avoir, ainsi que sur la manière dont ces dispositifs participent à la configuration de l'intériorité elle-même.

Nous avons remarqué que Jean Tinguely n'oppose pas ses machines au domaine des fonctions spirituelles (intériorité, religion, art, philosophie), tout en les voyant comme un élément de déshumanisation.

Cette première partie nous a permis de mettre en évidence les multiples formes que revêtent les contradictions dans l'œuvre de Jean Tinguely. Mais, nous voudrions montrer, dans la seconde partie de ce travail, que cette contradiction est utilisée par Tinguely pour son pouvoir générateur, parce qu'elle met en mouvement, que c'est par esprit de contradiction que l'artiste provoque (les institutions culturelles, le milieu de l'art, la passivité du spectateur, la critique, etc.), que le mouvement, entendu par l'artiste, revêt des conceptions variées (mouvement de la matière, mouvement perçu, mouvement de la pensée, etc.), que son art est analytique et qu'il fonctionne sur la base d'un principe du contradictoire lupascien.

Dans cette seconde partie, nous ouvrirons notre analyse aux influences philosophiques et politiques de Tinguely, afin de mettre en évidence que celui-ci avait une conception spéculative de l'art mais que son usage de la contradiction semble s'apparenter davantage à la logique dynamique du contradictoire de Lupasco. Le rapprochement de théories irréconciliables ne sera alors pris que comme l'une des nombreuses contradictions à l'œuvre dans la sculpture tinguelienne, c'est à dire en tant que phénomène actualisé quand son antagoniste est potentialisé et inversement.

## **2nde partie : Le dynamisme, la mise en mouvement**

## VI. Provoquer

### 1) L'anti-musée<sup>333</sup>

Ce n'est pas un hasard si Tinguely cite, parmi les sources qui l'ont inspiré, les grandes sculptures et monuments réalisés par les Russes après la révolution, les Tours de Simon de Rodia à Watts et Los Angeles, le château de rêve du Facteur Cheval et le parc de Bormazo. Tinguely souhaitait un art joyeux, libéré des contraintes de l'objet commercialisable et de l'idée de conservation :

« Laissons les cathédrales et les pyramides s'effriter pour retrouver une nouvelle statique »<sup>334</sup>.

L'artiste va faire en sorte de réintégrer le dynamisme dans l'expérience de réception artistique, créer des lieux, des formats, des environnements rendant possible la symbiose de l'art et du public, faisant du visiteur un participant actif, afin que le « public » n'en soit plus un, mais pour qu'il fasse partie de l'œuvre, activement. Il va tenter de plusieurs manières, de créer un environnement de réception artistique nouveau (ou constamment actuel). Il y a eu des projets n'ayant jamais été réalisés comme le *Festival de l'Art Total*, *Les Nouveaux Habits de l'empereur*, *Liberty Hall* et *Oui c'est ça* ainsi que le *Gigentoleum* (station culturelle) imaginé par Tinguely et Luginbühl en 1968, qui était une proposition pour l'exposition universelle d'Osaka en 1970. Mais nombreuses d'entre-elles ont été réalisées. Ce fut le cas pour le *Dylaby* du Stedelijk d'Amsterdam en 1962. il s'agissait d'une collaboration entre Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Per Olaf Ultred. Ce fut également le cas de la *Hon* de Stockholm en 1966 et ses variantes : le *Paradis* de Montréal en 1967, le *Golem* de Jérusalem en 1971 et le *Dragon de Knokke*, de *Le Zoute* en 1973. Bien qu'ayant eu une durée de vie plus courte, il semble que les sculptures autodestructrices fassent partie de ces propositions anti-musée, car elles relèvent de la même idéologie du refus de la « muséification » (dans un entretien avec Alfred Pacquement<sup>335</sup> Jean Tinguely va dans le sens d'une telle justification sur sa démarche).

---

<sup>333</sup> Jacques Michel, « Tinguely-Hulten : un anti-musée dans une valise », in *Le Monde* 22 novembre 1974.

<sup>334</sup> Jean Tinguely, manifeste *Für Statik*, lâché d'avion au-dessus de Düsseldorf en 1959.

<sup>335</sup> Interview de Jean Tinguely par Alfred Pacquement, 5 mai 1971 (BS 92).



## 2) Hon

De manière plus évidente encore, la provocation envers le lieu et les habitudes d'exposition est à son comble à Stockholm avec *Hon* (1966), gigantesque « Nana » (co-réalisée avec Niki de Saint Phalle, Per-Olof Ultvedt et Pontus Hulten) qui appelait les visiteurs à la pénétrer par son sexe que découvraient largement ses deux jambes écartées. Le public faisait d'abord la queue, puis, une fois le feu tricolore passé au vert, entrait dans la structure et était accueilli par une hôtesse. À l'intérieur de cet antre sphérique se trouvaient une galerie de faux tableaux peints par Ulf Linde (des faux Klee, Dubuffet, Pollock, Fautrier, Soulages), un cinéma où était diffusé la séquence de la baignade du premier film de Greta Garbo, *Lullarpetter* (1921), un mini-bar rose avec néon, la machine à briser les verres de Jean Tinguely, un planétarium dans le sein droit et un homme dans un fauteuil regardant la télévision pendant que des mains le massaient dans le sein gauche. Il y avait également un restaurant tenu par l'artiste suisse Rico Weber, ainsi qu'un distributeur automatique de sandwiches. Des poissons étaient placés à l'intérieur, ainsi que des roues qui tournaient, dans le but d'intensifier les sentiments. Un microphone caché transmettait à un haut-parleur ce que les couples se disaient tout bas sur le « banc des amoureux ». Il y avait aussi des cartes postales reproduisant des œuvres de Klein, Léger, Bacon, Kandinsky et Wallman qui, ensemble, constituaient la « Piennale » de Stockholm. Le visiteur pouvait sortir de la structure par une échelle au niveau du nombril, afin de bénéficier d'une vue de l'extérieur depuis une plateforme sur laquelle était placée une banquette. *Hon* est une œuvre collective et éphémère (détruite trois mois après son ouverture) réalisée à l'invitation de Pontus Hulten au Stedelijk Museum. Niki de Saint Phalle la décrivait comme une déesse païenne de la fécondité<sup>336</sup>. Gigantesque par ses dimensions (28 mètres de long, 7 mètres de haut et 9 mètres de large. Trois étages à l'intérieur), elle l'est également par sa nature :

« Elle est une cathédrale, c'est la plus belle et la plus grande femme du monde. Voici notre première tentative à Jean et à moi de battre le facteur Cheval et Gaudi.<sup>337</sup> ».

*Hon* avait pour sous-titre « La Cathédrale », en hommage à Kurt Schwitters.

---

<sup>336</sup> *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Les Bonnie and Clyde de l'art*, film documentaire de Louise Faure et Anne Julien, ARTE, 2010.

<sup>337</sup> *Idem*.

Pontus Hulten avait conscience de la nature provocante d'une telle proposition, c'est pourquoi il avait fait placer un écran géant devant l'œuvre en montage, afin que les autorités ne ferment pas l'exposition avant l'inauguration. D'après Thierry Dufrêne, l'idée de l'exposition *Hon* était venu à Pontus Hulten alors que celui-ci était directeur du musée de Stockholm et voyait capoter le projet de réalisation d'une œuvre collective qui aurait rassemblé à nouveau l'équipe qui avait déjà construit le labyrinthe *Dylaby* (1962) au Stedelijk Museum d'Amsterdam, plus quelques autres comme Claes Oldenburg<sup>338</sup>. Pontus Hulten se servait de l'événement pour frapper l'imagination et renouveler la vision que les gens avaient du musée. Il provoque un regard nouveau sur le musée à partir d'un habitacle construit en son sein et qui le questionne de l'intérieur<sup>339</sup>.

La dimension provocatrice de l'exposition tient également au fait que l'action se faisait au musée d'une part, mais surtout parce que le directeur de celui-ci (Pontus Hulten) en était l'auteur, au même titre que les artistes. D'après Thierry Dufrêne, la provocation est politique et sa dimension utopique. *Hon* moque la « visite au monument public »<sup>340</sup>. Elle est également une prise de position des artistes sur le rapport de notre société à la production.

La *Hon* rejoint la théorie de l'art comme attentat, exprimée par Tinguely dans le *National Zeitung* de Bâle le 13 octobre 1967 :

« L'attentat est la plus belle fonction de l'art [...] la folie permet beaucoup de liberté et d'actes gratuits – elle en fait comme le pétrole ! – elle confère par exemple à mes constructions un élément de provocation en même temps qu'une dimension sisyphéenne [...] il est plus facile d'aborder l'inconscient par la folie. ».

### 3) L'exposition comme manifestation

À partir de 1959, Jean Tinguely et ses machines vont s'exporter à l'international. Toutes les expositions traitant du cinétisme ou de la métamorphose des objets figuratifs ou abstraits, toutes les rétrospectives de sculpture contemporaine, exposent l'apport inédit de quelques sculptures tingueliennes. Après *Hommage à New York*, les musées d'Amsterdam et de Copenhague s'offrent une « fin du monde » dans le cadre de « Mouvement dans l'art ». En

<sup>338</sup> Thierry Dufrêne, « L'exposition Hon au Moderna Museet de Stockholm (1966), in Eric Darragon (dir.), *La provocation, une dimension de l'art contemporain*, Ed. La Sorbonne, 2004, p.179.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p.190.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p.182.

1962, alors que le musée de Seattle incorpore l'artiste à l'exposition « Art since 1950 », Tinguely prépare déjà son envol pour Tokyo, en 1963, pour participer à la « 8ème Exposition d'Art International ». En 1964, Tinguely revient à Londres, où le musée présente « 1954-1964 Painting and Sculpture of a Decade ». En 1965, année très chargée, Tinguely cumule le « New Realism and Pop Art » à Berlin, « Le merveilleux moderne » à Lund, « Lumière, Mouvement et Optique » à Bruxelles et « Lumière et Mouvement » à Berne. En 1966, l'Ohio State University l'invite pour « Artvirement » et en 1967, les machines voyagent entre les musées de Montréal (Art et Mouvement), de Boston (Beacon Collection of Contemporary Art), de Vienne (Kinetism) ainsi qu'à la Fondation Maeght qui commémore « 10 ans d'art vivant ». À nouveau à New York en 1967, dans le cadre de « Sculpture of twenty nations » au musée Guggenheim, puis à Nüremberg avec « Von der Collage zur Assemblage ». Les sculptures de Tinguely parcourent ainsi l'Occident. Et, en plus des grands musées nationaux, elles sont demandées dans les foires internationales, commerciales et industrielles. À celle de Seattle en 1962, à Lausanne en 1964, à Montréal en 1967. Loeb, le grand magasin de Berne, commande une *Rotozaza*, pour sa vitrine. Face à un public ébahi, celle-ci massacra quelque 140 000 pièces de vaisselles. À New York en 1968, lors de la clôture d'un congrès scientifique de futurologie une autre *Rotozaza* concassera des fiasques de bière. Une dizaine d'années plus tard, à Bâle, une chaîne de restaurateurs commande à Tinguely un dessin qui sera imprimé sur quelques douzaines de sous-verres à bière. Son œuvre connaît une très grande vitalité et la distribution de ces objets fonctionne très bien. Mais l'artiste, dégoûté du marché de l'art, s'oppose à la cotation des dessins et peintures produits par les *Méta-matics*, comme à leur intégration au Catalogue Raisonné.

Tinguely investit différents lieux et, même si son travail est exposé dans des musées et des galeries d'art, l'artiste privilégie les événements non-artistiques ainsi que les entreprises et les magasins.

Hormis *La Tête* (que nous étudierons dans un chapitre ultérieur), la production tinguelienne répond à la commande. Cela la rapproche des entreprises de spectacle. Mais c'est une commande aveugle à laquelle il répond et qui en ces années, ressemble davantage à un contrat de Music Hall qu'à un achat muséal ; c'est une commande aveugle puisqu'à New York, à Paris, à Montréal, les commissaires sont dans l'ignorance du résultat à venir ; ils ne choisissent pas l'œuvre au regard des critères de l'histoire ou de l'esthétique, cette dernière leur est imposée.

Par exemple, Tinguely réalise le *Crocrodrome* – boutique aberrante et le *Musée sentimental*

de *Zig et Puce*, le 14 juin 1977 au Musée national d'Art Moderne à propos duquel il écrit « *Le Crocodrome en dépit de son aspect champ de bataille et quincaillerie sera qu'un mirage. Il se retrouvera cristallisé ailleurs – repurifié encore plus obscure.* »<sup>341</sup>. Il s'agit d'une installation collaborative à laquelle ont collaboré Seppi Imhoff, Alain Péclard, Armin Hausser, Alain Milon, Rico Weber, Marc Audouin, Niki de Saint Phalle, Bernard Luginbühl, Gérard Rigaudeau, Marcel Bonnaud, Daniel Spoerri, Patrice Barret, Billy Klüver et Pontus Hulten. Tinguely prévoyait de réaliser un *Cacadrome* : installation monumentale pour enfants et adultes, qui aurait ressemblé à une kermesse. Cette structure culturelle, rebaptisée par la suite *Crocodrome*, fut réalisée à l'occasion de l'inauguration du Centre Pompidou à Paris en 1977 et disposée dans le forum même du Centre.

« Le Crocodrome, c'est méta-archi[itecture], c'est le fantôme du fonctionnel. L'anti-contre-para culturel. Le Crocodrome sera-est-était raté dans le meilleur (bon) sens du mot. Le Crocodrome n'est pas non problématique »<sup>342</sup>.

Cette installation évoque un dragon dont la puissante tête ouvre et referme lentement la mâchoire. L'intérieur de la construction abrite un train fantôme. Jean Tinguely a façonné les crêtes dorsales avec des barres, des rouages et des lettres lumineuses. La partie postérieure, faite d'énormes plaques de métal rouillé et de gros tubes en mouvement, a été construite par Bernhard Luginbühl. Entre les pattes (l'une des pattes arrières est recouverte de chocolat) se trouvent une version plus élaborée du *Ballet des pauvres* de Tinguely et un gigantesque flipper en fer rouillé de Bernhard Luginbühl qui, après le démontage du *Crocodrome* fut installé dans le *Cyclop*. Les visiteurs pénétraient à l'intérieur de l'ouvrage par une entrée séparée, qui donnait accès à la *Boutique aberrante* et au *Musée sentimental* : un cabinet de curiosités et de fétiches signés Daniel Spoerri. Les artistes démarrent la construction du *Crocodrome* du début du mois de mars et le 1er juin 1977, jour de l'inauguration, celle-ci n'est pas entièrement terminée. Les artistes ne cesseront alors pas de travailler à la réalisation du *Crocodrome* qui, jusqu'à sa destruction, aura été perçu par le public comme un véritable « work in progress ». La démolition complète et définitive de l'installation, dans la nuit du 17 au 18 janvier 1978, fera l'objet d'un faire-part de décès.

Il convient ici de relever que de telles propositions engagent des réflexions profondes sur les modes de réception de l'art, d'une part, mais également sur la porosité des frontières établies

<sup>341</sup> in affiche dépliant du Centre Georges Pompidou de 1977.

<sup>342</sup> Jean Tinguely avec essai d'affiche : *Train fantôme Le Crocodrome de Zig et Puce* (affiche barrée) et inscription : « distributeur de chocolat dans l'installation ».

entre les arts, notamment entre la sculpture et l'architecture. Jean Tinguely ne souhaitait pas mettre ses productions dans un musée, il va donc créer des sculptures qui sont des espaces, des environnements, des événements, des aires de jeu, mais dans lesquelles les règles du musée n'appliquent pas car elles sont des espaces de liberté. La notion de non finitude de l'œuvre est importante dans ces installations et interroge également l'œuvre en devenir, ainsi que la frontière entre sculpture, architecture, happening et performance.

#### **4) La Vittoria**

*La Vittoria* est la dernière sculpture événement de Tinguely. En automne 1970, le Nouveau Réalisme fête son dixième anniversaire. Une grande manifestation est organisée par la ville de Milan et par Pierre Restany, fondateur du mouvement : elle comprend une exposition collective à la Rotonda di Besana et des happenings à plusieurs endroits de la ville. Tinguely profite de l'occasion pour réaliser un projet qui lui tient à cœur : construire, sur le parvis de la cathédrale, une machine analogue à l'*Hommage à New York*. Le projet ne rencontre miraculeusement pas d'obstacles. Une partie des frais incombe à Tinguely qui, une fois encore, auto-finance sa production (à hauteur de trois millions d'anciens francs) mais le comte Giuseppe Panza di Biumo offre plusieurs millions de lires pour construire cette machine autodestructrice dont la forme demeure secrète. Pour détourner l'attention des gens, on diffuse une fausse description, celle d'une grande machine noire qui, en se découvrant à l'improviste, virera au blanc avant de quitter la place. Tinguely procède à un véritable camouflage, il invente une histoire pour être tranquille. Le char blanc est peint en permanence pour éviter les inspections. Les charges explosives ne seront posées qu'à huit heures. Il fait stationner un camion avec des fleurs pour éviter la méfiance des gens et inspirer confiance. Une fanfare fait diversion auprès des policiers afin que ceux-ci n'interviennent pas. L'énorme bâche pourpre qui recouvre la construction devant la cathédrale, avec les lettres « NR » (Nouveau Réalisme) inscrites en blanc, crée une ambiance solennelle, presque religieuse, NR évoquant INRI, acronyme dit titulus crucis, de l'expression latine « Iesus Nazarenus, Rex Iudæorum » (« Jésus le Nazaréen, roi des Juifs »). L'aspect extérieur, en fin de compte relativement banal, ne permet pas d'imaginer ce qui se cache derrière la toile. Les différentes parties de la machine, réalisées dans plusieurs quartiers de Milan, sont l'une après l'autre placées à trois mètres du sol sur une plate-forme constamment repeinte, afin de décourager les pompiers et employés municipaux à venir voir ce que l'artiste est en train de réaliser.

Pour ses précédentes machines autodestructrices, Tinguely s'en était remis au hasard et avait multiplié les effets parallèles. Pour la *Vittoria*, généralement appelée la « machine milanaise », l'artiste prévoit des mesures de sécurité destinées à protéger les spectateurs, la cathédrale, ainsi que les autres édifices de la place, des conséquences éventuelles d'un spectacle pyrotechnique. Le soir du 28 novembre, la *Piazza del Duomo* est bondée, huit mille personnes environ assistent à l'événement. Le spectacle commence à neuf heures. Le poète François Dufrêne monte sur un podium et harangue la foule. Les haut-parleurs diffusent un discours lettriste, en une langue imaginaire entièrement inventée. La foule est survoltée. La fanfare de l'entreprise de transports métropolitains fait plusieurs fois le tour de la place, en jouant d'authentiques marches italiennes. Pendant ce temps, les maoïstes entonnent l'*Internationale*, en s'accompagnant d'instruments disparates. Une cinquantaine de policiers surveillent la plateforme et la construction de Tinguely. La tension atteint son paroxysme. La foule se presse autour des barrières entourant la structure éclairée par les projecteurs. Des équipes de télévision préparent leurs caméras. On s'attend à ce que le tissu s'ouvre comme un rideau de scène, mais c'est la structure entière, tissu et échafaudage, qui s'effondre sur le devant. Les photographes ont juste le temps de s'écarter. Un phallus d'or, d'une hauteur de 11 mètres, se dresse devant la cathédrale, tandis que les haut-parleurs diffusent un enregistrement de *O sole mio*, chantée par un ivrogne. De la fumée sort de l'extrémité du phallus. Les détonations sont extrêmement violentes et certaines fusées s'élèvent jusqu'à 250 mètres dans le ciel. Bananes et raisins en plastique doré ornent les testicules. Quant à l'homme qui tourne la grande roue actionnant l'énorme mécanisme interne, il arbore un habit d'amiante, scintillant comme l'argent. La gaité et l'incertitude dominent le spectacle qui dure une-demi heure environ. Puis la foule, fascinée, se disperse lentement<sup>343</sup>. Les bruits des détonations et les feux d'artifice confèrent à l'œuvre son caractère extraordinaire qu'accompagne l'explosion des testicules en jets latéraux.

Les milieux officiels milanais décident de ne pas accorder d'importance à l'événement. Une décision municipale est prise afin de ne pas mentionner l'événement. Dans le principal quotidien, le *Corriere della sera*, un simple entrefilet mentionne une « sculpture verticale, de caractère symbolique, évoquant le dieu grec de la fécondité ». Pas de photos, pas d'articles. La société bien pensante rend à Tinguely la monnaie de sa pièce : il a caché son jeu, tant pis pour lui<sup>344</sup>.

---

<sup>343</sup> Pontus Hulten, *Tinguely*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988. p.196.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p.197.

Tinguely s'est particulièrement intéressé au problème de l'attentat comme œuvre d'art et de l'œuvre d'art comme attentat. Personne n'a réussi à rapprocher ces deux réalités aussi étroitement qu'il le fit à Milan en 1970 avec la *Vittoria*. L'artiste instaure une déviance à l'égard des événements commémoratifs ordinaires par surenchère, excès. Comment doit-on comprendre cette action délirante ? Dans un article, Tinguely qualifia *La Vittoria* comme un immense phallus « anti-phalocrate », contre la technologie de la mort, « avec toute une machinerie dans les couilles. Et le tout flambait comme à la fin d'une civilisation »<sup>345</sup>. L'art de Tinguely est tout le contraire de la vulgarité et a toujours quelque chose de fort à dire. Pour lui, le phallus est l'emblème du pur créateur. Placé devant une cathédrale, c'est un hommage à la création. Créer et détruire sont des actes fondamentaux. Il les mettra en parallèle avec les actions de donner la vie et de donner la mort. Le ludique et le ténébreux sont indissociables à ses yeux, car il les voit comme étant complémentaires.

## 5) La transgression des règles pour un nouveau regard

L'artiste dote ses sculptures-machines des armes de l'imitation caricaturale ainsi que de celles de l'inversion. Par effet de retournement, l'imitation devient transgression. Transgressant des règles, comme nous l'avons vu, Tinguely pointe, exacerbe, joue, dénonce les règles érigées au rang des convenances, les mœurs faisant implicitement force de loi.

La première transgression est celle des convenances dans le milieu artistique qui l'accueille : le sculpteur parodie la pratique artistique, réalise des canulars dans le lieu sacré de l'art, dénonce le trop sérieux, le formalisme et la privation de liberté qu'induisent les milieux artistiques. Tinguely transgresse les valeurs de bienséance, également, en dotant ses œuvres de titres obscènes de type scatologique : *Char KK*, *Chiottes*. Ou libidineux : *Monocouillon*, *Gwenn* ou *la Fontaine d'Étienne*. Il s'amuse de contrepèteries douteuses, laissant volontiers apparaître un caractère que l'on peut qualifier de voyeuriste. La forme même de ses productions est bien éloignée d'un académisme lisse et immaculé. L'artiste travestit ce qui pourrait s'apparenter à un bricolage de roues, courroies, bielles, ressorts, boulons, rivets, plumes, couvercles de casseroles, et toutes sortes d'objets rebuts et/ou issus du quotidien, en œuvre d'art. Dépassant les convenances, il élève la production industrielle banale au rang des icônes contemporaines, choisit ses matériaux dans les décharges, les accumule au lieu de réaliser avec maîtrise une sculpture en marbre ou en bronze. Il recourt à des titres qui prennent

---

<sup>345</sup> Jean Tinguely in Catherine Francblin, « Jean Tinguely, farces et attrapes », *Artpress*, n°131, décembre 1988.

la forme de charades ou de pataquès : « *Si c'est noir, je m'appelle Jean* », « *Vasidas* », « *Requiem pour une feuille morte* », etc. Les cocasses assemblages, l'effondrement du caractère univoque des mots, participent de cette surprise éprouvée face à de telles productions et déclenchent le rire.

Jean Tinguely dépasse largement les limites de la convenance en créant des machines dont les mouvements miment ce qui ne se dit pas, ce qui ne se montre pas. Il transgresse les mœurs avec des machines présentant, sans équivoque ni retenue l'érotisme, la trivialité, la brutalité. Le montage tinguelien peut être grivois, mettant le prohibé en avant, exposant ce qui fait l'objet d'inhibitions. Ses machines exhibent, dévoilent des phallus et des testicules, simulent le mouvement des érections, pénétrations, copulations, masturbations et autres rapports sexuels. Une sexualité ostentatoire qui explose et mouille le sable de l'arène de Figueras (*Taureau del fuego*), s'écoule et se répand sur le sol ou éructe de matières. Le sexuel et l'excrémentiel, associés ou non, sont montrés sans pudeur. L'ensemble qui constitue le théâtre de la sculpture tinguelienne est empreint de l'obscénité du verbe, du sacrilège du lieu (tel que celui du parvis du Dôme de Milan et, l'excitation visuelle des mouvements, se répondent et stimulent l'imaginaire du spectateur. Tinguely met en scène la frustration mécanisée, l'impuissance et suggère, de manière évidente, les jouissances perverses de l'onanisme, celles des « *Masturbatrices* », des « *Eos* », des bascules et autres spirales. « J'en suis arrivé à faire des machines qui baisent » dira-t-il<sup>346</sup>. Mais les machines, ne se reproduisant pas, interrogent par leurs actions, ce qu'il y a de propre aux êtres vivants dans l'acte sexuel. Ici aussi, il ne s'agit plus de la contemplation d'une nature imposant un ordre excluant chaos et artifice, mais d'un milieu à la fois métallique, vivant et sexué, agissant tout autant spirituellement, chimiquement et mécaniquement sur le narrateur. Parfois, les sculptures se parent d'un corps de femme nue, un corps artificiel loin des canons académiques classiques de la statuaire. Poupées et mannequins publicitaires, le corps féminin est davantage la « composante primaire de la libido et substitut d'un plaisir qu'on peut considérer comme primaire : à savoir celui de toucher les parties sexuelles »<sup>347</sup>. De la même manière, la monstrueuse *Hon* qui, les jambes écartées, accueille les passants à la pénétrer par l'entrejambe de son « *Tunnel d'amour* ». Le sadisme est à l'honneur quand la machine écartèle et torture un corps de femme en plastique (*Dissecting Machine*) ou feint d'en déchirer la robe. Le rire est libéré des conventions sociales,

---

<sup>346</sup> in *Parole d'artiste*, Cabinet des estampes, musée d'art et d'histoire de Genève, exposition dessins et gravures pour les sculptures. 25 juin 1976.

<sup>347</sup> Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, coll. Idées Gallimard, 1930. p.159.



lorqu'une image, un ensemble de gestes ou une titre provoquent le rire. Qu'il soit dans le registre de l'invective ou du déboutonnage, le rire est d'autant plus intense que les pudeurs et les inhibitions à surmonter sont fortes. Le comique n'est pas uniquement immédiat, il se dévoile au fur et à mesure de la fréquentation des œuvres, car Tinguely masque quelques audaces et égare volontairement son public : « Je ne veux pas trop laisser entrevoir ce que je fais » dit-il<sup>348</sup>.

Comme nous l'avons vu précédemment, le ballet mécanique des *Méta-matics* transforme le regard que nous portons sur la pratique gestuelle, à laquelle se livrent les peintres de l'abstraction lyrique et du tachisme, en une technique risible et ridicule. Dans ce cas, les machines tingueliennes proclament que l'œuvre d'art n'est pas le réceptacle privilégié de l'intériorité, de la subjectivité d'un artiste et encore moins le lieu de son asservissement, ou la transformation de celui-ci en moyen de communication.

Dans les années 1960, les Nouveaux Réalistes (dont va faire partie Jean Tinguely), posent un regard critique sur la société industrielle. Pour s'approprier le monde urbain moderne, ils s'expulsent hors de l'œuvre. Comme c'est le cas pour Tinguely, l'expression personnelle du créateur est mise de côté. C'est le cas, par exemple, dans le travail des affichistes comme Raymond Hains ou Jacques Villégé qui, de manière systématique, collecte des échantillons de la réalité pour les assembler sur une toile. Cette condensation de lambeaux d'affiches est formellement proche des coulures des peintures réalisées par les *Méta-matics* mais, surtout, l'attitude de l'artiste tend vers la mise à distance de son intériorité pour la captation sinon mécanique, au moins systématique, comme un protocole sociologique, un prélèvement scientifique, une méthodologie qui va dans le sens d'une recherche de non contamination de l'œuvre d'art par sa subjectivité.

La mise en exergue des débordements subjectifs, la dénonciation d'une idéologie élitiste et bourgeoise, l'esprit critique et ironique, les recherches de provocation aux effets polémiques, sont les résultats de procédés usant d'équivalences, de métaphores, de référents, d'un jeu d'idées. Mais plus en profondeur, le référé est l'œuvre d'art elle-même.

---

<sup>348</sup> Warvara de la Vaissière, « D'autres machines, la mariée mise à nu par Jean Tinguely » in *Plaisir de France*, juin 1971.

## 6) Une démarche analytique

Le fonctionnement des machines à peindre de Tinguely est une mise en évidence spectaculaire des procédés de la peinture. La démarche de l'artiste, à ce niveau de compréhension de son œuvre, est structuraliste. Car en « déconstruisant », Jean Tinguely présente un découpage puis un grossissement méthodique des processus picturaux. Par un va-et-vient entre signifiant et signifié, entre synchronie et diachronie, il pose les questions telles : Qu'est-ce que la peinture ? Qu'est-ce que l'acte de peindre ? Tinguely présente ces questionnements de manière logique. Il pose la question d'une description la plus large de la nature même de l'art, cherche une définition à un autre niveau que celui que l'on pourrait qualifier de réflexif, par la réalisation. Les processus rendent ici intelligible le fait que réaliser une peinture c'est disposer des couleurs, inscrire des lignes, à l'aide d'outils, sur un support. La valeur de l'objet n'est pas artistique en soi. C'est une valeur qui est donnée par l'environnement social qui le reconnaît comme tel. Peut-on prêter une valeur artistique à un objet mécaniquement réalisé ? Quelle place sensible reste-t-il à l'homme dans la réalisation d'un tel objet, après la mise en évidence de ce procédé de successions de différents modes d'opération ?

D'après Roland Barthes, « le but de toute activité structuraliste, qu'elle soit réflexive ou poétique, est de reconstituer un « objet », de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les « fonctions ») de cet objet »<sup>349</sup>. La structure est un *simulacre* de l'objet, faisant apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si l'on préfère, inintelligible dans l'objet initial. Tinguely prend le « réel » de l'activité picturale telle qu'elle est pratiquée par les peintres contemporains, le décompose, puis le recompose. C'est entre les deux objets, ou les deux temps de l'activité structuraliste, dans cet écart que se produit *du nouveau*. D'après Barthes, le nouveau n'est rien moins que l'intelligible général : « Le simulacre, c'est l'intellect ajouté à l'objet, et cette addition a une valeur anthropologique, en ceci qu'elle est l'homme même, son histoire, sa situation, sa liberté et la résistance même que la nature oppose à son esprit. »<sup>350</sup>.

Jean Tinguely partage, avec le Nouveau Réalisme, le rejet de l'expression de l'intériorité d'un artiste, la conception romantique de l'art et de l'artiste génial, des intentions de captation de ce

---

<sup>349</sup> Roland Barthes, « L'activité structuraliste », in *Lettres Nouvelles*, 1963, p.214.

<sup>350</sup> *Ibid.*

qu'est la « réalité » du Nouveau Réalisme. La machine à peindre tinguélienne en particulier, met en évidence cette compréhension de l'artiste du fait que la création ou la réflexion ne sont pas « impression » originale du monde, mais fabrication véritable d'un monde qui ressemble au premier, le but n'étant pas de le copier mais de le rendre intelligible. La dimension structuraliste de la démarche tinguélienne est, à ce point de vue, évidente. D'après Barthes, le structuralisme est essentiellement une activité d'imitation, et c'est en cela qu'il n'y a, à proprement parler, aucune différence *technique* entre le structuralisme savant d'une part et la littérature en particulier ou l'art en général, d'autre part : « car tous deux relèvent d'une mimesis, fondée non sur l'analogie des substances (comme dans l'art dit réaliste), mais sur celle des fonctions (que Lévi-Strauss appelle homologie) »<sup>351</sup>.

La *mimesis* tinguélienne ne s'arrête pas à l'apparence figée des choses ; c'est en cherchant à mettre en évidence les fonctionnements du monde, en recréant des systèmes, des mouvements fondamentaux, qu'il rend le processus comme une expérience à éprouver. Pour cela, l'artiste brise constamment les habitudes (culturelles, sociales, etc.) et les attentes implicites des spectateurs, en ayant recours au décalage permanent, au mouvement, à l'inattendu, à l'échec, à l'aléa, au hasard, etc. Son art n'est donc pas uniquement critique: en proposant une expérience esthétique, il est performatif, anti-illusionniste et pourvoyeur de vérité.

Mais que reste-t-il de l'homme dans la création machinique d'une machine à peindre, si, comme Roland Barthes l'indique, il importe peu que l'objet premier soit prélevé dans le réel social ou imaginaire, parce que ce n'est pas la nature de l'objet copié qui définit un art, c'est ce que l'homme y ajoute en le reconstituant, que la technique est l'être de toute création et que les fins de l'activité structuraliste sont indissolublement liées à une certaine technique<sup>352</sup>. Le participant ne sait pas ce qu'il y ajoute, puisque cela est associé aux effets des hasards mécaniques. L'objet a été décomposé puis recomposé pour faire apparaître des fonctions, dont celle du hasard. Le propos métaphysique paraît se situer à ce moment là, c'est-à-dire lorsque l'activité structuraliste a permis de révéler les fonctions, parties prenantes d'une création artistique, et que nous sommes face à ce qui ne se conçoit pas. Tinguely met le spectateur dans une position ambivalente, car le concept de hasard pur, absolu, apparaît comme une absurdité. Rationnellement, ce qui le représente est le concept de probabilité. Mais le hasard lui-même, consistant à attribuer à une et une seule des possibilités le titre de réalité, est un concept portant sur l'existence réelle. Celle-ci n'est pas un concept rationalisable. Par conséquent, on

---

<sup>351</sup> *Ibid.*

<sup>352</sup> *Ibid.*, p.215.

ne peut pas attribuer un sens rationnel au mot « hasard » sans le vider de sa substance, à savoir abandonner le concept de réalité auquel il se rapporte. Cependant, cette vérité ne concerne que la métaphysique. La création produite ici est également mécanique et, dans ce cas, le hasard est une notion pratique : l'approximation permettant de décrire les expériences physiques et de faire fonctionner des machines. Dans ce cas précis, le hasard se manifeste de façon conforme à son concept rationnel, à la philosophie matérialiste à son égard. La question existentielle qui se pose alors est : quelle est la limite de cette approximation et quelle est l'origine spirituelle effective des choix effectués ? Comment et dans quelle mesure l'origine de ces choix nous concerne-t-elle ?

La machine à peindre, tout comme toutes les autres méta-machines de Jean Tinguely est, d'après un point de vue plus poussé que celui de la simple critique contestataire, la farce ou l'ironie, une activité structuraliste. Elle comporte deux opérations typiques : le découpage et l'agencement. Tinguely découpe le premier objet, dans le cas d'une *Méta-matic* c'est l'acte de peindre, c'est celui qui est donné à l'activité de simulacre. Il trouve en cet objet des fragments mobiles dont la situation différentielle engendre un certain sens : outils techniques typiques de cette activité (pinceaux, crayons, peinture, support, mouvements des bras, etc.) ; le fragment n'a pas de sens en soi, mais il est cependant tel, que la moindre variation apportée à sa configuration produit un changement de l'ensemble. C'est cela qui est intéressant car le changement c'est justement la création à l'œuvre. C'est ce changement qui est donné à voir et c'est parce qu'il est à l'œuvre qu'aucun dessin produit par la machine n'est identique.

La machine à peindre est un paradigme, « une réserve, aussi limitée que possible, d'objets (d'unités), hors de laquelle on appelle, par un acte de citation, l'objet ou l'unité que l'on veut douer d'un sens actuel »<sup>353</sup>. Et comme le dit Barthes, « ce qui caractérise l'objet paradigmatique, c'est qu'il est vis-à-vis des autres objets de sa classe dans un certain rapport d'affinité et de dissemblance : deux unités d'un même paradigme doivent se ressembler quelque peu pour que la différence qui les sépare ait l'évidence d'un éclat »<sup>354</sup>. Ici, ce que nous pouvons qualifier de vocabulaire formel est constitué de formes facilement identifiables, produites par la machine à dessiner par exemple (hachures, traits, virgules caractéristiques). Ce vocabulaire rapproche les productions les unes des autres par leur apparence caractéristique et, à la fois, met en évidence ce qui les différencie : le hasard en action (associé aux choix du spectateur concernant les outils et couleurs employés par la machine). Ce qui est

---

<sup>353</sup> *Ibid.*

<sup>354</sup> *Ibid.*, p.216.

donné à voir est le processus de création, par les traces qu'il laisse. Les productions ont des traits communs et des traits distinctifs. Pour « déconstruire » et reconstruire, il faut avoir recours à l'enregistrement des données. Dans le cas des machines à peindre, les données sont captées et rendues sous une forme différente, à la manière d'un sismographe qui rend visibles les ondes sismiques provoquées par les mouvements et frottements des plaques tectoniques. Nos sens ne percevaient que certaines conséquences sur notre environnement (grondements, vibrations éprouvées par le corps et visibles par les effets produits sur l'environnement). Dans le cas des machines à peindre, les pulsations et autres vibrations des bras mobiles rendent compte des effets de mouvements mécaniques, mais les effets graphiques rendent également compte des effets causés par le jeu laissé dans les engrenages. Ils enregistrent et retranscrivent les effets du hasard, soulevant, par là même, de manière évidente, les questions de causalité, de déterminisme. Tinguely insistait très souvent sur le fait que tout est en mouvement. Le mouvement et le hasard associés ne peuvent rendre compte de quoi que ce soit sans le transformer. La transformation est permanente. Il joue sur la coexistence des points de vue d'un individu et d'un groupe d'individu, dans un va-et-vient permanent entre points de vue synchronique et diachronique. Ce rendu sensible et intelligible des mouvements attentionnels est au cœur même de son travail : il donne, à nous en faire éprouver les effets, au sens où il crée une situation lors de laquelle le spectateur, libéré de ses habitudes, peut être attentif à ce qui a lieu. Il dirige l'attention du spectateur sur *ce qui a lieu* à ce moment là, par la séparation des opérations bien distinctes et par le mouvement permanent qui empêche le saisissement de toute unité, de toute forme, de tout moment, car il est à chaque fois nouveau et donc unique. Ils s'agit d'un processus de virtualisation, d'une fiction. Par la suite, nous reviendrons sur les conséquences de tels procédés sur la perception de la réalité, et nous aborderons les questions de causalité.

Ce qu'il faut relevé ici est que, comme nous l'avons vu précédemment, le protocole d'action d'une machine à peindre (défini par la co-action du système mécanique conçu par Tinguely, du hasard, du choix des outils par le participant) constitue des données. Et conformément à ce que dit Roland Barthes, la nécessité pour l'homme structural, est alors de découvrir ou de fixer des règles d'association à ces unités posées (ce qu'il appelle l'activité d'agencement, qui succède à l'activité d'appel)<sup>355</sup>. Bien que la syntaxe des arts en général soit extrêmement variée, et que l'on y retrouve une forme de soumission à des contraintes régulières dont le

---

<sup>355</sup> *Ibid.*

formalisme importe moins que la stabilité, ce qui se joue à ce stade de l'activité de simulacre n'est pas « une sorte de combat contre le hasard » comme Barthes le décrit, à propos des activités structuralistes, mais c'est un jeu avec lui, une manière de le rendre visible. Et cela n'empêche pas le retour régulier des unités et des associations d'unités donnant une apparence construite à l'œuvre ; c'est ce qui lui donne un sens, une forme. La contiguïté des unités n'apparaît pas comme un unique effet du hasard, malgré le fait que Roland Barthes affirme que l'œuvre d'art est ce que l'homme arrache au hasard<sup>356</sup>. C'est la résultante d'une co-construction, d'une coexistence de paramètres créateurs, dont le hasard fait partie, même dans la création artistique ; cette dernière est alors libérée de l'association à l'image d'un artiste romantique génial qui exprimerait son intériorité, unique.

Ce qui est rendu intelligible par une machine à peindre tinguelyenne est que le hasard est une condition de la créativité. Il fait partie de l'acte de peindre. L'enregistrement, la nostalgie romantique et passéiste, la volonté de figer le temps, de saisir un moment sont évités par Tinguely (n'oublions pas ses origines dadaïstes), et ce, grâce à l'inclusion volontaire et revendiquée du hasard dans les engrenages de ses machines. Cela fait de son œuvre une création originale, car le projet d'une machine capable de peindre ou de dessiner inclut par ailleurs, presque toujours, un procédé d'enregistrement systématique ; c'est le cas pour les films fixes de Wharol, pour les *Lignes continues* de Manzoni, pour les *Dates Paintings* de On Kawara, tous ne procèdent pas sans enregistrer, voire capitaliser les données avec lesquelles toutes les machines composent. Pour ces travaux, l'acte d'enregistrement confère la majorité de sa légitimité et de sa raison d'être à la machine à peindre.

Ce que dessine une *Méta-matic* n'est pas la retranscription d'un simple enregistrement de données. Les macules des dessins des *Méta-matics* ne sont pas insignifiants puisqu'ils sont la trace de la créativité à l'état pur, de l'action du hasard. L'art de Tinguely apparaît comme une conquête du hasard, mais l'artiste joue aussi des métaphores, des symboles et des illusions.

## 7) Fictionner pour penser le réel

Nous sommes face au processus de fictionnalité *en train de se faire*, au cœur même de cette expérience du virtuel que ces machines-sculptures interrogent, présentent, rendent perceptibles, intelligibles, etc.

La fiction mise en place par Tinguely est une tactique. Elle permet de comprendre comment

---

<sup>356</sup> *Ibid.*

l'idée de fiction peut « prendre corps », avoir « des effets réels, plutôt que d'être des reflets du réel »<sup>357</sup> ou comment « le réel doit être fictionné pour être pensé »<sup>358</sup>. Jacques Rancière, dans son ouvrage *Partage du sensible, esthétique et politique* (2000), soulève que « la révolution esthétique bouleverse les choses : le témoignage et la fiction relève d'un même régime de sens. »<sup>359</sup>. L'art tinguélien est une de ces manières de penser le réel, en le fonctionnalisant, en élaborant des structures intelligibles qui nous permettent de construire notre pensée. De Certeau, dans *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*<sup>360</sup>, revalorise le quotidien en révélant les potentialités cachées. Il définit la « tactique » par opposition à la « stratégie », selon Pierre Macherey.

« En mettant en avant cette distinction, de Certeau veut faire comprendre que tout système, si fermé et oppressif soit-il, comporte des failles : la tactique est précisément cet “art de faire” qui “joue” sur les failles du système et qui, sans sortir du système, s’y invente des marges de manœuvre qui, à défaut de pouvoir se libérer du système, permettent de se libérer dans les limites imposées par le système, en dépit des contraintes que celui-ci impose, et même d’une certaine façon grâce à ces contraintes, en les exploitant astucieusement. »<sup>361</sup>.

De même, les tactiques de la fiction désigneraient cet art de fictionner le réel pour le penser, à l'intérieur de ce réel même. Les tactiques de la fiction ne désignent pas une invention fantasmée, une création d'un monde parallèle ou encore la représentation du réel via la feinte, le leurre, mais bien plutôt mais une réelle construction intelligible avec et à l'intérieur d'un « déjà donné ». Ainsi, si les « tactiques de la fiction » s'opposent aux « stratégies du réel », ce serait en cela que la stratégie est le mode d'activité propre aux décideurs, et le réel une suite désordonnée de faits empiriques. Au contraire, la fiction s'introduit dans les failles, afin de penser ce réel. L'art de Tinguely ignore la représentation de l'illusion naturaliste, mais cultive les jeux de la dénotation métaphorique et de la métaphore expressive. Comme l'écrit Éveline

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>358</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, ed. La Fabrique, 2000.

<sup>359</sup> *Idem.*, p.59.

<sup>360</sup> Michel De Certeau, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris : coll. « Folio essais », Éditions Gallimard, 1990. J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. » p. XLVI.

<sup>361</sup> Pierre Macherey, « Michel De Certeau et la Mystique du quotidien ». <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/macherey06042005.html>

Pinto, l'artiste n'ignore pas l'usage et la fonction des symboles, aucune règle du goût ou même du bon goût ne prescrit de s'abstenir de rechercher ce qu'elle dit ou transmet, elle-même, incontestablement, et autre chose, qu'elle fait, et qu'il s'agit pour nous de faire fonctionner<sup>362</sup>. D'après Jesus-Rafael Soto, Tinguely a gardé un esprit dada après son passage dans le monde d'Iris Clert. Pour lui, les *Méta-Malevitch* sont une prolongation des œuvres de Malevitch dans l'espace et dans le temps. En 2005, Soto disait encore :

« Je pense qu'il [Tinguely] est plus grand que ce que pensent les historiens de l'art, il est beaucoup plus grand. C'est un grand créateur qui n'est pas à sa place il faut l'étudier davantage et voir que sa proposition c'est une révolution dans l'art. »<sup>363</sup>.

Il est indéniable que la création de Tinguely a été reconnue par les historiens de l'art comme étant moderne, d'une part, parce que l'étude faite de son œuvre, l'inscrit pleinement dans ce champ de force historique à l'origine des conditions propres à l'art du XXe siècle, mais également parce que ses sculptures ont pertinemment répondu à l'attente, aux dispositions perceptives et appréciatives de ses contemporains. La rencontre de l'art méta-mécanique avec la littérature de science-fiction de la même période, et plus précisément avec la nouvelle *Le Réacteur Worp*<sup>364</sup>, témoigne par coïncidence, d'une même inspiration. Dans l'histoire de Lion Miller, le personnage principal, Aldous Worp, est un jeune garçon dont toute la capacité linguistique est réduite à prononcer l'interjection monosyllabique *Whee !* chaque fois que son attention est attirée par la vue d'objets tels que des cailloux avec des formes étranges, une canne, ou encore ses propres doigts ; ce garçon a pour unique passion la recherche, dans un dépotoir municipal, d'objets trouvés ; au début il stocke, dans un poulailler désaffecté, une roue dentée, puis il y entpose une multitude d'objets métalliques. Par une sorte de don, il sélectionne, dans sa réserve, des éléments qui finissent par s'ajuster les uns aux autres, si bien qu'il réussit le montage d'un engin hétéroclite. Pour terminer l'objet il descend, dans ses profondeurs, la roue dentée. Et alors, par miracle, à l'aide d'une barre munie d'une boule de cuivre provenant d'un pied de lit, il impulse un mouvement à l'ensemble qui s'élève de quelques mètres au-dessus du sol de quelques mètres. L'enfant saute de joie autour de sa

<sup>362</sup> Eveline Pinto, « Modernité, tradition, portraits et « méta » : Tinguely et la galerie des hommes illustres » in *Revue d'esthétique, Russie où en est l'art ?*, n°23, 1993, pp. 125-146.

<sup>363</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du Cyclop de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

<sup>364</sup> Lion Miller, « The available data on the Worp reaction », 1953 (première parution VF : « Le réacteur Worp », in *Fiction n°6*, OPTA, mai 1954), cité in Jacques Goimard, Demètre Loakimidis, Gérard Klein, *Histoires de machines / La grande anthologie de la science-fiction*, Librairie générale française, coll. Le livre de poche, 4e trimestre, Paris, 1974, n°3768.



machine, en criant avec enthousiasme sa monosyllabe favorite, puis, à l'aide d'un vieux moulin à café dont il tourne la roue, il immobilise le tout. Hélas, le préposé aux *recherches préliminaires en certains cas d'anomalie unique* et la télévision s'emparent de l'affaire. Le jeune Worp ramène alors silencieusement la roue dentée là où il l'avait prise, puis rapporte au dépotoir, dans l'ordre inverse du montage, chacune des pièces qu'il avait trouvées, le tout se faisant silencieusement, sans plus aucun *Whee !*. Ernst Gombrich voit dans cette histoire, une version avant-gardiste du traditionnel cheval de bois. D'après lui, le *Réacteur Wrop* illustre la réalisation du désir de créer un objet de substitution à l'aide de matériaux déjà œuvrés, et ceci à une fin purement ludique<sup>365</sup>. Ce qu'il convient de relever ici, par souci de comparaison avec la méta-machine tinguélienne contemporaine, est que la machine créée par le personnage n'est ni une maquette, ni une image faisant référence à un modèle. Il s'agit d'une machine douée d'articulations et de mouvements internes, à laquelle il manque néanmoins une caractéristique essentielle à toute machine, à savoir la répétitivité, la sérialité, c'est-à-dire la reproductibilité du même mouvement. Ce qui fait de cette production, un cas d'anomalie unique, un ersatz de la machine, ayant pour trait l'individualité, possédant même un nom de baptême.

La fonction que les traditionnels substituts remplissent, est, selon Eveline Pinto, « d'offrir à leur utilisateur l'équivalent de l'expérience qu'un être humain peut faire de sa propre humanité dans les relations fondamentales qu'il entretient avec la transcendance, avec autrui, ou avec la vie universelle qui circule en lui et autour de lui ». Or, le réacteur Wrop ne prend pas la place d'un dieu, d'un animal ou d'un être aimé puisqu'il laisse Worp (son usager) à son autisme et à sa solitude, au milieu des déjections de son environnement industriel quotidien<sup>366</sup>. Dépossédé de la capacité verbale, le jeune Wrop « exprime son humanité dans une acceptation presque kantienne, en manifestant que le propre de l'homme consiste moins dans la rationalité d'un univers édifié par la science que dans l'inutilité et la gratuité de l'espace ouvert par le libre jeu de l'imagination »<sup>367</sup>. L'auteur prouve l'humanité de Worp en le faisant non seulement jouer, mais, également, en le faisant refuser un mode de communication publicitaire, en remettant à la poubelle les débris qu'il avait soustraits, l'espace d'un instant, à la décharge ; tous ces actes fonctionnent sur le procédé de l'analogie et c'est ce dernier qui confère à Worp son caractère enfantin. Mais l'analogie ainsi invoquée nous rend contemporains du jeune Worp dans l'expérience que nous faisons alors de la modernité. C'est ce que Roger Caillois propose dans

<sup>365</sup> Ernst Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois*, Éditions W, Mâcon, 1986.

<sup>366</sup> Eveline Pinto, « Modernité, tradition, portraits et « méta » : Tinguely et la galerie des hommes illustres » in *Revue d'esthétique, Russie où en est l'art ?*, n°23, 1993, pp.132-133.

<sup>367</sup> *Idem*.

son concept « d'esthétique généralisée »<sup>368</sup>. Cette esthétique, souligne Jean Galard, n'affirme pas « qu'une poésie déjà constituée habite chaque objet, mais qu'une poétique en acte peut partout éveiller les concordances du monde »<sup>369</sup>. Galard pousse l'élucidation des opérations de l'acte en question, en disant que, non seulement « l'imaginaire fait irruption partout », comme par exemple dans « l'enseigne de la rue », « la roue abandonnée », « la flamme d'une chandelle », mais aussi dans « l'économie de moyens et le refus de la redondance », « la saisie analogique et la resémantisation métaphorique des objets symboliquement morts », « la restitution du sens dans l'empire de l'insignifiant »<sup>370</sup>. C'est dans cette acceptation de la poétique moderne que d'après Éveline Pinto, Tinguely rejoint l'enfant de la nursery et le jeune Worp. Tinguely crée, lui-aussi, à l'aide de déchets ramassés dans les décharges publiques et rebuts de la civilisation industrielle. On peut voir dans son *Cheval Fellada*, confectionné pour l'une de ses compagnes, un *hobby horse*, sorte d'objets de remplacement. Toutefois ses créations sont empreintes d'une ambition artistique qui n'est pas présente dans les chevaux de bois ordinaires ou dans leurs simulacres actuels. Le héros de science-fiction crée, certes, un modèle unique de machine de série, mais Tinguely, avec ses méta-mécaniques ne passe pas à côté de la fonction magique et vitale de l'ersatz. Il réalise le substitut, la métaphore ou l'image d'êtres animés dotés d'un pouvoir expressionniste ou physiognomique. La déviance à l'égard des jeux ordinaires, Tinguely l'instaure autrement que Worp, non par carence mais par surenchère, par excès, c'est une figure de substitution, non d'une production mécanique mais de la réalité vivante<sup>371</sup>.

Même si elles ne sont pas crédibles, formellement parlant, en tant que personnages réels, ses machines s'approchent de la réalité dans sa forme épurée, simplifiée, essentielle, passant par le raccourci. Et Tinguely met en évidence ce décalage entre réalité et réalité « inventée », ou autrement dit, avec la fiction. Cette fiction permet, en soulignant les différences qui le décalent du monde « réel », de mieux le percevoir, de mieux le comprendre ou du moins d'en saisir certains aspects, autrement noyés dans une masse de détails les rendant habituellement invisibles. Tinguely, comme les cubistes synthétiques, ne montre pas les choses telles qu'on pourrait les voir, mais il nous montre ce que nous savons d'elles, ce que nous connaissons

---

<sup>368</sup> Roger Caillois, *Esthétique généralisée*, 1962.

<sup>369</sup> Jean Galard, cité in Éveline Pinto, « Modernité, tradition, portraits et « méta » : Tinguely et la galerie des hommes illustres » in *Revue d'esthétique, Russie où en est l'art ?*, n°23, 1993, pp. 125-146.

<sup>370</sup> *Ibid.*

<sup>371</sup> Éveline Pinto, « Modernité, tradition, portraits et « méta » : Tinguely et la galerie des hommes illustres » in *Revue d'esthétique, Russie où en est l'art ?*, n°23, 1993, p.133.

d'elles. C'est pour cela que nous pouvons les reconnaître.

L'apparence d'une peinture ou d'un poème produits par une machine, peut être formellement très proche de ceux créés par l'homme. Nous l'avons vu, Tinguely parodiait les tachistes avec ses *Méta-matics*, mais davantage que la parodie, ses productions soulevaient la question de la définition de ce qu'est l'art. Roger Caillois<sup>372</sup> relate une expérience qui semble comparable à celle des machines à produire de l'art tinguélienne. Il s'agit d'une conférence proposée à l'occasion des Rencontres Internationales de Genève, le 4 septembre 1965. Lors de cet événement, les conférenciers présentent deux poèmes au public. L'un des deux est écrit par un homme (Paul Eluard), et l'autre par une machine. Ils demandent alors au public de deviner lequel des deux poèmes est produit par le poète. Il est impossible, pour le public, de répondre avec certitude lequel des deux poèmes est le fait d'un homme. Dans cette expérience, le phénomène esthétique se révèle dépendre, dans une certaine mesure, de la personne recevant l'œuvre et non de celui qui l'a créée. Il s'agit davantage d'un jugement que d'une perception. Au contact de la sculpture tinguélienne, nous sommes face au phénomène sur lequel prend appui toute fiction, à savoir la suspension consentie de l'incrédulité. Le moteur à fiction tinguélien fonctionne dans l'adhésion à la supercherie du spectateur. C'est grâce à l'expérience éprouvée de cette supercherie que l'œuvre peut véritablement avoir lieu. En d'autres termes, celle-ci est une œuvre de fiction qui transforme le regard que nous portons sur ce que nous voyons dans un premier temps comme une mécanique, le spectateur lui prête aisément des facultés d'émotion, de création et, non de raisonnement – car les machines tinguéliennes sont tout sauf raisonnables –, mais du moins, de dé-raisonnement, de folie, et un caractère joueur, farceur, moqueur, etc. Nous les savons artificielles mais nous les voyons vivre. Les machines-sculptures de Jean Tinguely nous « émerveillent » et nous « illusionnent » mais elles le font, tout en permettant de circonscrire les interrogations sur notre propre nature d'êtres humains et donc, en nous désillusionnant, en nous révélant ce que nous ne pouvions pas voir. Alors que nous ne pouvons y répondre de manière définitive, Tinguely nous met en situation de vivre ces questionnements de manière métaphorique et sensible, et d'en éprouver les forces et les effets sur nous-mêmes, dans l'expérience esthétique.

Ces sculptures-machines seraient des androïdes, volontairement éloignés du modèle humain dans leurs formes et leurs apparences, mais extrêmement proches dans leurs attitudes, leurs

---

<sup>372</sup> Roger Caillois, Stanislaw Ulam, Jacques Monod... [et al.], *Le robot, la bête et l'homme, textes des conférences et des entretiens organisés par les Rencontres internationales de Genève, 1965*, Ed. La Baconnière, Neuchâtel, 1966.

paradoxes, leurs connivences, l'humour qu'elles provoquent. Elles sont suffisamment proches de nous pour que dans un phénomène de reconnaissance, puis de réflexivité, le regard du spectateur puisse, en les contemplant, être renvoyé à lui-même. Ainsi, les sculptures de Jean Tinguely permettent de dépasser la figure de l'indivisible et du permanent, au profit d'une multiplicité mouvante et hétérogène des identités qu'on leur prête. Elles sont construites à partir de référents multiples, mais elles-mêmes plurielles et mouvantes. En ce sens, Tinguely valorise l'aspect pluriel des choses. L'expérience du jeu permet l'appropriation d'un espace symbolique où l'œuvre d'art se trouve dégagée du poids des constructions sociales. Tinguely crée un terrain d'expérimentation. L'expérience de contemplation de la sculpture-machine alimente des fictions, qui alimentent elles-mêmes la réalité.

« Les mondes virtuels nous confrontent à de nouvelles expériences de l'espace et du corps et à des paradoxes d'un nouveau genre. Mais surtout ils nous obligent à un effort d'intelligibilité, à une meilleure intelligence des liens et des nœuds entrelaçant les réalités et les apparences, les illusions et les symptômes, les images et les modèles. »<sup>373</sup>.

Les univers tingueliens ont pour particularité le fait qu'ils sont des lieux où les modèles et les images ne sont pas hiérarchiquement cloisonnés, mais qui participent, conjointement, de manière sensible et intellectuelle. Le virtuel est une simulation – et non une représentation ou une mise en image d'un autre réel possible – et possède une pleine réalité, en tant que virtuel.

## **VII. Le mouvement**

### **1) Un art en mouvement**

Jean Tinguely se joint très régulièrement aux expositions d'art cinétique. En plus de la multiplication des expositions d'art cinétique qui s'organisent à travers l'Europe au début des années 1960, des groupes d'artistes se forment autour d'un désir commun, celui de faire du mouvement un médium à part entière et de libérer la création en touchant un public jusqu'alors exclu, par une tradition que ces artistes qualifient de trop intellectuelle. C'est ainsi qu'en 1961 naît à Paris le G.R.A.V., Groupe de Recherche d'Art Visuel et, dans les années 60, le Groupe N à Padoue, le Groupe T à Milan, à Düsseldorf le Groupe Zéro, en Hollande le

---

<sup>373</sup> Philippe Quéau, *Le Virtuel – Vertus et Vertiges*, Éditions Champ Vallon/INA, 1993.

Groupe Nul, à Moscou le Groupe Dvizhenie, aux États-Unis le Groupe Anonima de Cleveland, dans l'Ohio. La plupart de ces groupes témoignent d'un intérêt commun pour l'organisation d'expositions et de manifestations, hors du circuit officiel des galeries et des musées. Ils souhaitent mettre en œuvre des méthodes de production collectives, allant jusqu'à remettre en cause la figure sacralisée de l'artiste. Dans ce contexte, Tinguely privilégie les œuvres montrant la transformation, toujours dans l'évocation du chaos, du désordre, de l'entropie (qui caractérise le degré d'organisation ou d'information d'un système et sa transformation). L'œuvre agit comme un vecteur, comme une démonstration : la mécanique joue un rôle prépondérant dans l'émergence d'une idée de liberté, grâce à l'inexactitude, au relativisme. L'expérience artistique fait prendre conscience que le jeu, l'aléa, peuvent être à la fois un degré de contrainte et une liberté.

Le sculpteur est loin d'adhérer à l'idéologie rationaliste, à l'aspect lisse et clinquant des matériaux industriels, comme les aplats de couleur impeccables, et le mouvement parfaitement maîtrisé des rouages tels que les artistes de l'*Art cinétique* et d'*Op'art* les conçoivent et telles qu'on pouvait les voir dès l'exposition *Le Mouvement* en 1955, puis lors de différentes expositions organisées notamment par Pontus Hulten dans les années 1960<sup>374</sup>. Lors de l'exposition *Le Mouvement*, les débats sont provoqués lorsque Victor Vasarely publie, en couverture du fascicule qui constituait le catalogue de l'exposition, des *Notes pour un manifeste* ou *Manifeste Jaune*, dont voici quelques extraits significatifs :

« Dès le début, l'abstraction dépouille et agrandit ses éléments de composition. Bientôt, la forme-couleur envahit toute la surface bidimensionnelle, le tableau-objet s'offre à cette métamorphose qui le conduit, par les voies de l'architecture, à l'univers spatial de la polychromie. [...] LA COMPOSITION PURE est encore une plastique plane où de rigoureux éléments abstraits, peu nombreux et exprimés en peu de couleurs (mates ou brillantes à plat) possèdent, sur toute la surface la même qualité plastique complète : POSITIVE-NÉGATIVE. Mais, par l'effet de perspectives opposées, ces éléments font naître et s'évanouir tour à tour un « sentiment spatial » et donc, l'illusion du mouvement et de la durée. / FORME

---

<sup>374</sup> L'exposition *Rorelse i Konsten* organisée en 1961 par Pontus Hulten, au Moderna Museet de Stockholm, reprend l'exposition *Bewogen Beweging* que Daniel Spoerri avait organisée au Stedelijk Museum d'Amsterdam, la même année. *Bewogen Beweging* se traduit par « Émouvant mouvement » et *Rorelse i Konsten* par « Le mouvement dans l'art », in K. G. Pontus Hulten, catalogue de l'exposition *The Machine as seen at the end of the mechanical age*, qui s'est tenue au MoMA de New-York du 25 novembre 1968 au 9 février 1969, Ed. New-York Museum of modern art, New York, 1968.

ET COULEUR NE FONT QU'UN. La forme ne peut exister qu'une fois signalée par une qualité colorée. La couleur n'est qualité qu'une fois délimitée par la forme. Le trait (dessin, contour) est une fiction qui n'appartient pas à une, mais à deux formes-couleurs à la fois. Il n'engendre pas les formes-couleurs, il résulte de leur rencontre. / Deux formes-couleurs nécessairement contrastées, constituent l'UNITÉ PLASTIQUE, donc l'UNITÉ de la création : éternelle dualité de toutes choses, reconnues enfin pour inséparables.

[...] Nous possédons, et l'outil et la technique, et enfin la science pour tenter l'aventure plastique-cinétique. [...] L'animation de la Plastique se développe de nos jours de trois manières distinctes : 1) Mouvement dans une synthèse architecturale, où une œuvre plastique spatiale et monumentale est conçue de telle sorte que des métamorphoses s'y opèrent par la suite du déplacement du point de vue du spectateur. 2) Objets plastiques automatiques qui – tout en possédant une qualité intrinsèque – servent surtout comme moyen d'animation au moment du filmage. Enfin, 3) L'investissement méthodique du DOMAINE CINÉMATOGRAPHIQUE par la discipline abstraite. ».

Au sortir du vernissage, les jeunes artistes s'insurgent contre l'appropriation de leurs démarches qui réduit la portée de chacune d'elles à la seule utilisation du mouvement. Au-delà des questions d'orgueil, un véritable débat de fond se met en place : là où la galerie, avec Vasarely, cherche à inscrire l'utilisation du mouvement dans la tradition de l'art géométrique et dans une rigueur rationaliste, ces jeunes artistes aspirent à la création d'œuvres ouvertes qui intègrent les constituants sensibles de leur univers jusque dans sa dimension sociale. Tinguely quitte la galerie en 1956 pour rejoindre celle d'Iris Clert en 1958, même s'il revient par la suite. Soto s'en va également. Nicolas Schöffer, le concepteur de sculptures « spatiodynamiques » et « cybernétiques », après s'être distingué au *Festival d'art d'avant-garde de Marseille*, entre à la galerie en 1956, mais il s'en éloignera quelques temps. François Morellet, futur membre du G.R.A.V., sollicite Denise René dès 1956, sans obtenir satisfaction. Il ne présentera ses œuvres dans son espace qu'à l'occasion des événements que le groupe y organisera peu après sa création, et il n'y aura sa première exposition personnelle que dix ans plus tard. À la différence des artistes de l'*Art cinétique*, l'originalité de Tinguely se manifeste dans la construction de machines qui semblent s'insurger contre les machines, ce

sont des machines rouillées dont les rouages ne tournent pas rond et qui n'ont rien de lisse. Tinguely souhaite mettre en péril le mouvement même du rationalisme, car ces machines bringuebalent et prennent dès leur création, des allures de carcasse, état que nous serons plutôt enclins à voir comme le résultat de leur devenir leur devenir. Leur futur étant précipité au présent, en quelque sorte, c'est également le rationalisme historique que l'artiste met en branle.

Avec l'internationalisation du marché de l'art et son orientation de plus en plus affirmée vers la spéculation, le mouvement, seul, ne peut pas libérer l'art de ses carcans, comme les artistes de l'*Art cinétique* semblaient le penser. L'emploi du mouvement en art n'est plus, seul, synonyme d'une libération des pratiques. Les œuvres perdent rapidement leur caractère d'actualité, malgré leur cinétisme. En revanche, les productions de Tinguely, échappant à la seule mouvance cinétique, revêtent un continuel caractère d'actualité. Elles affirment la nature précaire des modes et des styles, en utilisant des matériaux déjà datés. L'obsolescence est toujours d'actualité.

Le mouvement, au départ, est employé par Jean Tinguely pour résoudre un problème esthétique et moral :

« J'ai été maltraité par la reconnaissance de l'art moderne et j'en suis sorti énormément complexé. Je me suis échappé avec le mouvement. J'ai trouvé dans le mouvement un moyen d'expression vraiment valable ».<sup>375</sup>

« Le mouvement est une chose merveilleuse avec laquelle je peux m'exprimer. »<sup>376</sup>.

De la même manière que toute une génération d'artistes pratiquant l'abstraction, Jean Tinguely est confronté à un problème artistique fondamental : comment justifier la supériorité de la localisation déterminée d'une forme ? L'artiste s'interroge à propos de la prééminence d'une construction sur une autre, de la supériorité de telle ou telle manière d'ériger une construction sur une autre. L'œuvre d'art peut, en effet, être elle-même créatrice et c'est l'un des apports majeurs de Tinguely à l'art de son temps, que d'avoir mis en œuvre des œuvres d'art qui créent leur vie propre, dans toute l'étendue de ses possibilités, c'est-à-dire d'avoir rendu intelligible et perceptible l'idée qu'une œuvre d'art n'est pas une création définitive ni close.

---

<sup>375</sup> *Tinguely*, réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.

<sup>376</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du cyclope de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

Ces œuvres avaient pour but de représenter la plus grande liberté possible. Leur faculté créatrice était un élément essentiel. Tinguely a exploité cette idée avec encore plus d'insistance dans la série des *Méta-matics*, lesquelles produisaient des traces de leur propre création, sur le papier.

## 2) Le mouvement et le désordre

Deux tendances dominent la scène artistique parisienne dans les années 1950 : la jeune école de Paris et la peinture informelle. Jean Tinguely ne s'inspire d'aucune des deux. Il est fasciné par l'action temporelle et la mutation : le mouvement. L'objectif de Tinguely est bien de remplacer la notion du définitif par celle du mouvement.

« On a compris que le définitif sera le mouvement et son développement. [...] La seule et grande possibilité que nous avons c'est de vivre avec le mouvement, de nous développer avec les transformations et d'essayer de les dominer. [...] C'est un chaos permanent qui finit par fonctionner. On croit que c'est le désordre mais le désordre c'est l'ordre. »<sup>377</sup>.

La contradiction ici semble être celle de la bonne marche des choses. Tinguely défend le mouvement et le désordre<sup>378</sup> :

« Georges Kleinmann : Vous êtes suisse ?

Jean Tinguely : Oui.

G. K. : Alors pourquoi ne restez-vous pas en Suisse ?

J. T. : J'aime énormément la Suisse, j'y vais souvent. Je préfère me situer à Paris. Parce que c'est plus stimulant, plus libre, plus anarchique et plus ouvert. Alors qu'en Suisse il y a un certain ordre qui règne et une étroitesse qui m'embarrasse un peu. Je préfère travailler à Paris.

G. K. : Vous n'aimez pas l'ordre ?

---

<sup>377</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du Cyclop de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

<sup>378</sup> Sylvie Guerreiro, « Que vivent le mouvement et le désordre », *La tribune de Genève*, n°289, mars 2001.



J. T. : Si beaucoup.

G. K. : Alors ?

J. T. : Mais je préfère l'éviter... Je pense qu'un certain désordre contribue à me donner une idée de vide, de non existence de problèmes. J'oublie mieux un désordre qu'un ordre. Un ordre c'est quelque chose dont on s'aperçoit très vite et qui a ses lois. Et c'est un phénomène beaucoup plus puissant qu'un désordre. »<sup>379</sup>.

L'œuvre *Cercle et carré – éclatés* (1981), machine monumentale exposée au musée d'art et d'histoire de Genève, doit son titre au nom de la revue « cercle et carré » parue en 1930, sous la direction de Michel Seuphor. Elle incarne une interprétation ironique des idées philosophiques défendant le « juste équilibre » de la culture que défendait Michel Seuphor, écrivain, poète et artiste constructiviste. D'après lui, si la dualité naturellement présente en tout homme parvient à s'équilibrer dans l'équivalence, alors il y a équilibre. Il pensait que le propre de la culture était de tendre vers ce but. À l'inverse, Jean Tinguely définissait l'équilibre par la fluctuation perpétuelle, autrement dit, par la dualité changeante, celle-là même qui est illustrée par le mouvement de ses machines. D'un point de vue général, le silence des historiens d'art concernant l'approche spirituelle, métaphysique ou philosophique de la sculpture semble, pour une part, lié au fait que les avant-gardes ayant évacué la tradition académique, l'histoire de l'art a évacué la dimension spéculative de l'œuvre contemporaine<sup>380</sup>. De manière a priori paradoxale, l'intention de Tinguely semble avoir été, du début à la fin de sa carrière, celle de réaliser les mille et unes variantes d'une seule et même machine, à savoir la machine à arrêter le temps. Tinguely a toujours été fasciné par la vitesse, mais il n'en considérait pas moins celle-ci comme une aberration de notre civilisation, ne manquant pas de relever, qu'à un certain stade, elle cesse d'être perceptible et donc d'être un objet de contemplation :

« Vous avez déjà vu une machine qui imprime un journal ? Il n'y a rien à voir tellement ça va vite. C'est fou ... alors que mes machines à moi sont toujours garanties inutiles, toujours garanties visuelles. Je traîne, je suis un lent. »<sup>381</sup>.

<sup>379</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

<sup>380</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>381</sup> Entretien du 21 août 1990 avec J-P Keller à l'atelier de la Verrerie, in Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992. p.41.

La rapidité technologique contemporaine est telle que la panne elle-même peut être invisible à l'œil nu, comme, par exemple dans les usines :

« On ne voit rien, on ne voit même plus les pannes ; ils filment la panne et après ils la regardent au ralenti. Moi je crée la panne perceptible en permanence. C'est la panne organisée et totale... Ce n'est qu'une seule grande panne ! »<sup>382</sup>.

Il semble approprié, à ce niveau de l'étude, de s'étendre davantage sur la coexistence, au sein des œuvres tingueliennes, du maintien et du suspens, de l'immobilité et du mouvement, entre les deux, une translation s'opère, une sorte de métamorphose, et celle-ci est de plus en plus lente avec le temps : « Je m'aperçois qu'avec le temps mes machines s'éloignent de l'esprit ludique qui les habita longtemps. Elles tournent toujours, elles bougent, mais selon des mouvements de plus en plus lents. Elles glissent vers le tragique. »<sup>383</sup>. D'après Tinguely, on ne voit plus la vitesse, avec les machines modernes, alors que dans ses œuvres, on peut voir, grâce à la lenteur des mouvements, comment une machine peut fonctionner à ne rien faire<sup>384</sup>. Pontus Hulten reconnaissait dans les machines à dessiner de Tinguely, ainsi que dans les machines auto-destructives, les potentiels méditatifs et réflexifs, capables de transporter des actions et de permettre de saisir la vie et la société. D'après lui, l'artiste avait redécouvert, par le mouvement, des relations et des significations dont l'art de l'époque était, en majorité, est dépourvu. Il expliquait l'accessibilité de l'art tinguelien par le fait qu'il s'adressait à tous, justement parce qu'il mettait en scène, par le mouvement, des mécanismes universels, reconnaissables au-delà des jugements de valeurs culturels et moraux. Cela permettait de dépasser l'appréciation de son œuvre par les seuls critères du bon, du mauvais, du vrai, du faux, du beau, du laid<sup>385</sup>. En cela, on comprend pourquoi Hulten considérait cet art comme « une anarchie en pleine force », comme une « parcelle de vie pure », « un peu d'existence véritable », la mise en scène de « l'éternel changement n'ayant besoin de vouloir dire quoi que ce soit et qui ne cherche rien »<sup>386</sup>.

Dans plusieurs de ses œuvres, l'artiste faisait remarquer que le mouvement n'était qu'une

---

<sup>382</sup> Entretien du 15 mars 1991 à l'atelier de la Verrerie. Cité p.41. Tinguely et le mystère de la roue manquante, Jean-Pierre Keller, Ed. Zoe, Genève, 1992.

<sup>383</sup> Mhahnloser-Ingold, « Pandémonium – Jean Tinguely, Lausanne / Zurich », *Nice-Matin*, 2 novembre 1986.

<sup>384</sup> Émission *Viva*, « Tinguely 87 », Jacques Huwiler (journaliste), Jaroslav Vizner (réalisateur), RTS – Radio télévision Suisse, 1er décembre 1987.

<sup>385</sup> Pontus Hulten, *Méta*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue à la galerie Alexandre Iolas, 196 bd St Germain à Paris, du 10 décembre 1964 au 9 janvier 1965, p.15.

<sup>386</sup> *Ibid.*

illusion : « Tu crois que ça bouge et quand tu regardes deux fois, rien ne bouge ! »<sup>387</sup>, ou bien qu'il était inutile : « Tu vois ça tourne ! Mais ça tourne pour rien, ça n'anime même pas les crânes. C'est absolument à la limite du dérisoire, du minable, du sous-dérisoire. »<sup>388</sup>. Il était également prévu que ce mouvement, à un moment donné, allait s'arrêter : « Dès que tu fais quelque chose qui est en mouvement, il est inclus dans son prix que tu auras un arrêt »<sup>389</sup>. Jean-Pierre Keller fait remarquer que la panne n'est pas « la vérité » du mouvement, parce qu'elle n'est pas toujours souhaitable. Il voit l'affirmation de Tinguely : « Le non-mouvement, c'est la panne. Mais j'ai un esprit de réparation. Je rêve même d'une pièce de théâtre qui s'appellerait Réparation »<sup>390</sup>. On perçoit ici la relation étrange et contradictoire entretenue par l'artiste avec le mouvement ; il appuie son avis sur le fait que cette contradiction ait été plusieurs fois remarquée par la critique. Keller invoque les propos que Frank Popper tient dans son ouvrage sur l'art cinétique : « l'un de ces paradoxes chers à Tinguely concerne directement le mouvement, il veut montrer sa stabilité »<sup>391</sup>. Nous verrons par la suite que c'est, précisément, de la contradiction que l'art tinguelien, loin d'en faire une faiblesse, tire sa force et son potentiel. C'est également, et nous le verrons, ce que Stéphane Lupasco aurait perçu comme le lieu de l'expérience de sa *logique dynamique du contradictoire*. C'est ce que la critique n'a pas vu dans son œuvre (même si Hulten et Restany l'ont évoqué à plusieurs reprises), la contradiction a été perçue comme une lacune, une faiblesse du sens parce que le mouvement regardé n'était pas le seul qu'il fallait voir.

Tinguely travaille dans un contexte de sculpture moderne où l'irruption du fer revêt une importance considérable. En effet, celle-ci dépasse le cadre de l'inventaire des matériaux pour générer une réflexion sur le devenir existentiel de la sculpture. La structure métallique de la sculpture permet de créer un espace dont la profondeur, en raccourci, tient pour être apparenté à de l'anti-sculpture. On refuse à la masse son caractère, déterminant lorsque celle-ci est remplacée par des traversées de lumière. L'opacité étale de la matière est en quelque sorte dépassée ou du moins délaissée, à ce moment là, par les sculpteurs qui voient dans cette technique, un potentiel de communication, en plus de celui de révélation. « Pas plus qu'il n'y a

---

<sup>387</sup> Tinguely, entretien du 15 mars 1991 à l'atelier de la verrerie avec Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992.

<sup>388</sup> Tinguely, entretien du 15 mars 1991 à l'atelier de la verrerie avec Jean-Pierre Keller, cité in Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992.

<sup>389</sup> Tinguely, entretien du 21 décembre 1990 à l'atelier de la Verrerie avec Jean-Pierre Keller, cité in Jean-Pierre Keller, *op. cit.*

<sup>390</sup> Tinguely, entretien du 15 mars 1991 à l'atelier de la Verrerie avec Jean-Pierre Keller, cité in Jean-Pierre Keller, *op. cit.*

<sup>391</sup> Tinguely et le mystère de la roue manquante, Jean-Pierre Keller, Ed. Zoe, Genève, 1992.

de mouvement sans matière, il n'y a de matière sans mouvement » écrivait Hegel<sup>392</sup>. Dans le travail de Jean Tinguely, le mouvement est un révélateur de l'énergie, dont il est le témoignage des effets sur la matière et l'énergie est révélatrice de la vitalité de tout un œuvre. L'évolution des tendances du vingtième siècle ne suit pas un chemin linéaire et jaillit d'une pluralité de sources qui rebondissent, se croisent et se séparent. La transgression de la mystique, de la forme et du matériau se régénèrent. Ainsi, le questionnement inhérent à l'emploi du mouvement dans la sculpture n'est bien sûr pas le propre de Tinguely. Par exemple, pour Calder, le volume n'existe plus « même pas à l'état virtuel, car le mobile ne procède pas de la volonté de dépasser la sculpture, mais bel et bien de faire bouger la peinture ». « On crée des couleurs et des formes, constate Calder, on peut aussi créer des mouvements »<sup>393</sup>. Comme tout élément soumis aux pressions de notre système solaire, les séquences colorées se chargent d'énergie. Elles poussent, sont poussées puis « prennent possession de l'espace réel, à trois dimensions, non pour le faire cristalliser en une architecture de volume mais pour y introduire par le déplacement rythmique de plans colorés, le temps »<sup>394</sup>.

### 3) Un art du mouvement mécanique

Tinguely se dit toujours artiste du mouvement mais la notion même de mouvement, en tant qu'il est un phénomène, implique son contraire, c'est-à-dire l'immobilité, la fixité. Les degrés d'actualisation du mouvement et donc de potentialisation de la fixité sont infinis. Le phénomène contradictoire, ainsi en marche, est dynamique. La méta-machine de Jean Tinguely est dotée d'une faculté d'autopoïèse<sup>395</sup> (du grec *auto* soi-même, et *poiësis* production, création), qui est la propriété d'un système de se produire lui-même, en permanence et en interaction avec son environnement, et ainsi, de maintenir son organisation malgré le changement de composants (structure).

Dans un premier temps, nous pouvons relever la grande diversité des mouvements mécaniques, ainsi que leurs nombreuses possibilités, que se soient les rotations, les translations, les balancements pendulaires, les va-et-vient, les embrayages et débrayages, les

---

<sup>392</sup> G. W. F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, tome II: *Philosophie de la nature*, trad. Bernard Bourgeois, Vrin, 2004 (1830).

<sup>393</sup> Fondation Maeght, *Calder*, catalogue de l'exposition Fondation Maeght. 2 avril – 31 mai 1969.

<sup>394</sup> Maurice Besset, « Calder, retour au mobile », *Derrière le miroir*, n°201, ed. Maeght, 1973.

<sup>395</sup> Le concept d'autopoïèse est inventé par Humberto Maturana et Francisco Varela dans l'article *Autopoietic Systems*, présenté dans un séminaire de recherche de l'Université de Santiago en 1972.

enclenchements, etc, sans oublier les variations de vitesse, d'orientation, d'inclinaison, les volumes virtuels. Les effets créés sont extrêmement modulables et les possibilités infinies : Tinguely exploite les possibilités de la mécanique, mais aussi leurs échecs et les dérèglements imprévus. L'intérêt porté par l'artiste au cinétisme, tient pour beaucoup au fait que le mouvement soit lié à la mécanique et aux machines<sup>396</sup>, mais il n'ignorait pas les potentiels expressifs du mouvement : avec celui-ci, il voyait la possibilité de réaliser des choses plastiquement différentes de ce qui s'était fait auparavant. Comme nous l'avons vu, il avait été marqué par les mobiles de Alexandre Calder et par sa rencontre avec Antoine Pevsner qui avait signé le manifeste constructiviste russe. Rompre avec l'art du passé est l'une des raisons de sa volonté d'exploiter les possibilités du mouvement. Il abolit les principes artistiques traditionnels en incorporant, dans la sculpture, la quatrième dimension, c'est-à-dire le facteur temps. Il confère ainsi à l'œuvre d'art un caractère continuellement changeant et abandonne les sacro-saintes valeurs de l'art précédent. Par ce choix, Tinguely conteste la nécessité même d'une recherche de beauté établie et d'ordre éternel que l'académie hissait parmi les fonctions ultimes de l'art ; il propose la beauté du changement perpétuel en remplacement de l'ordre établi, achevé, et voit dans le mouvement, continuellement changeant, est une manifestation de l'action du hasard, alors même que ce dernier était considéré comme la réalité la moins artistique que l'on pouvait imaginer<sup>397</sup>.

(Cf. planche 10, « *Maquette pour un mur animé* », *Esquisse de fonctions et de mouvements*, 1954).

Dans ses dessins des débuts (dont aucun n'est daté mais qui ont certainement tous vu le jour, juste avant ou après son voyage à Paris), Tinguely cherche le moyen de préciser ses idées sur l'art cinétique. Son regard se porte sur des matériaux comme le Plexiglas et il imagine comment des sculptures, se multipliant les unes derrière ou à côté des autres, peuvent se compléter ou renforcer leur effet. (Cf. planche 11, « *Plexiglas... auch mehrere Plexiglaswände hintereinander* » *Esquisse de fonctions et de mouvements*, 1954 et planche 12).

Dès les débuts de son travail artistique, on constate que les reliefs de Tinguely ont quelque chose d'exceptionnel : ils bougent automatiquement. Ces reliefs sont donc toujours, malgré les parentés que l'on peut percevoir avec des œuvres d'autres artistes, des créations nouvelles.

---

<sup>396</sup> Daniel Soutif, « Tinguely Ltd ou le crépuscule des machines », in *Art Studio*, n°22, automne 1991, p. 62.

<sup>397</sup> Pontus Hulten, « La liberté substitutive ou le mouvement en art et la méta-mécanique de Tinguely », 1955, in Pontus Hulten, *Tinguely*, Paris, Ed. Du Centre Georges Pompidou, 1988, p.32.

Au milieu des années 1950, l'idée qu'une composition abstraite puisse constamment se réinventer en constellations nouvelles et aléatoires, est inclassable parmi les tendances artistiques dominantes. Les tachistes servent ces tendances ; Tinguely relève, lui de l'avant-garde. (Cf. planche 13, *P. No. 9 Constante totale, Relief stabilité*, 1959).

En 1954, pour des expositions à Paris et Milan, Tinguely crée un groupe d'œuvres connues aujourd'hui sous l'appellation générique de *Méta-Malevitch*. Il s'agit de reliefs faits de caisses en bois carrées ou parallélépipédiques, devant lesquelles semblent flotter des éléments métalliques aux formes géométriques simples, linéaires ou circulaires, toutes en blanc (dans quelques rares cas, aussi, dans un rouge lumineux).

Ces formes, en suspens, sont fixées sur des fils métalliques, rattachés derrière la « surface de l'image » à des roues en bois et en métal de différentes tailles. Si celles-ci sont actionnées, à leur tour, par un moteur lui aussi caché, au moyen de courroies de transmission, la « surface de l'image » change alors sans cesse de configuration. L'effet ainsi atteint est encore renforcé du fait que le pivot ne se trouve pas au milieu de chaque ligne et que les roues ont des diamètres différents ; les éléments tournent ainsi tous à des vitesses différentes, ce qui empêche en outre que des constellations symétriques se reproduisent au bout d'un certain temps – ou, comme le formula Tinguely lui-même avec emphase : « Il faudrait au moins 10 000 ans pour que cette extraordinaire machine fasse à nouveau passer sous nos yeux la même composition. ». (Cf. planches 14 et 15, *Méta-Malevitch, Relief méta-mécanique*, 1954).

En 1955, après un séjour en Suède où il a travaillé à douze reliefs et sculptures, il va continuer de développer ses idées. Il exécute des grands reliefs de couleurs vives, en juxtaposant des formes statiques et des formes mobiles. Plus tard il appellera ces reliefs *Méta-Kandinsky* et *Méta-Herbin*. Des reliefs, légèrement antérieurs, constitués de formes blanches rectangulaires sur fond noir, s'intituleront *Méta-Malevitch*. Les reliefs *Méta-Malevitch* sont une série de plus de vingt œuvres qui virent le jour entre 1954 et 1955. Tinguely les concevait comme un hommage à Casimir Malevitch, le constructiviste russe dont il reprend les compositions statiques pour les mettre ici en mouvement, créant ainsi des constellations sans cesse renouvelées. Le hasard joue un rôle important dans le détail, car les éléments tournent à des vitesses différentes et donnent, de ce fait, des compositions qui changent sans cesse. Chaque image est nouvelle et ne se répète quasiment pas. C'est l'historien d'art Pontus Hulten, ami proche de Tinguely qui, dès 1954, proposa comme appellation générique pour les constructions de Tinguely, le terme de *Méta-mécaniques*, car la largeur du champ sémantique

du préfixe grec « méta » (qui suit, qui change, qui participe) lui semblait adaptée au caractère transformable des œuvres. Tinguely, alors enthousiasmé par cette suggestion, donnera par la suite ses groupes d'œuvres, des noms qui font formellement référence à d'autres artistes : *Méta-Kandinsky*, *Méta-Herbin*, *Méta-Mortensen* ou, justement, *Méta-Malevitch*. Plusieurs « Méta-mécaniques » sont intitulées *Méta-Herbin*, en référence au peintre français abstrait Auguste Herbin.

« L'idée du méta c'est Herbin, c'est à dire de persifler, de paraphraser l'œuvre d'un artiste comme le méta Kandinsky, le méta Malevitch, le méta Herbin. Herbin, je l'aimais bien, il était gentil, il m'a toujours aidé, il n'était pas agressé par moi mais je ne l'attaquait pas trop sur son communisme. »<sup>398</sup>.

Les éléments géométriques et peints dans des couleurs claires, qui sont mis en mouvement dans les sculptures en fil métallique, évoquent ainsi les compositions abstraites de Herbin et montrent tout l'intérêt que Tinguely porte au mouvement et à la transformation de l'art statique. La transformabilité et la variabilité des œuvres d'art sont un motif omniprésent dans l'œuvre de Tinguely. Partant de l'idée que les images abstraites sont modifiables, et ce dans un cadre marqué par le hasard et l'imperfection mécanique, Tinguely apporte à l'art cinétique, tel qu'il s'épanouira dans les années 1950, une contribution majeure. (Cf. planche 9).

Comme nous l'avons évoqué, l'épopée de l'*Art cinétique* débute en 1955, date à laquelle la galerie Denise René présente au public la célèbre exposition *Le Mouvement*, sur une proposition de Victor Vasarely qui y présente ses premières pièces abstraites en noir et blanc, aux côtés de celles de tutélares telles que Marcel Duchamp et Alexander Calder mais aussi de réalisations de jeunes artistes : Agam, Bury, Jacobsen, Soto et Tinguely.

La galerie Denise René avait ouvert ses portes à Paris en 1945 quelques mois avant la Libération, avec l'exposition des travaux figuratifs de Vasarely réalisés à la fin des années 1930. Dès 1946, la galerie se consacrait à l'abstraction, puis à l'abstraction géométrique. Son rôle allait être central dans la diffusion de ce qui serait désigné sous les termes « d'art cinétique » et plus tard « d'Op'art ». Tinguely y expose deux *Machines à peindre* qui, tout en dessinant, émettent une musique concrète. À l'occasion de l'exposition, Pontus Hulten rédige

---

<sup>398</sup> Entretien avec Bernard Blistène, enregistrement audio conservé à la bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, (BS 259).

un texte intitulé : « MOUVEMENT-TEMPS ou les quatre dimensions de la PLASTIQUE CINÉTIQUE », qui sera intégré dans le fascicule :

« L'une des grandes inventions de notre siècle, c'est que l'art a fait sien et utilise le facteur temps, nommément la quatrième dimension. [...] Le mouvement est une étincelle de vie qui rend l'art humain et véritablement réaliste. Une œuvre d'art douée d'un rythme cinétique qui ne se répète jamais est un des êtres les plus libres que l'on puisse imaginer. Une création qui, échappant à tous les systèmes, vit de beauté. A l'aide du mouvement, l'assertion que l'on fait en créant ne risque pas de faire figure de vérité définitive. Le problème qui se pose à l'art abstrait constructif semble bien être celui-ci [...] C'est un art moral, et même si c'est là une morale anarchique et uniquement subjective, elle englobe tous les problèmes qu'implique toute position morale. L'artiste constructeur affirme, sans autre aspect que celui qu'il trouve en lui, cette opinion morale que la sincérité personnelle consciemment réfléchie a une valeur propre en tant que force constructive. [...] Lorsque la tâche de l'artiste cesse d'être explicative, au sein d'un système établi, la vision statique de l'image se trouve nécessairement en recul. [...] Lorsqu'il veut se réaliser dans son art, pourquoi lui faudrait-il restreindre la richesse merveilleuse de ses possibilités ? Il ne peut plus se contenter d'une perspective ou de toute autre méthode déjà inventée. Ses images, sa réalité, ne peuvent pas rester toujours liées à un lieu fixe, dans le temps et dans l'espace. Ces symboles de sa liberté doivent être plus libres encore qu'il n'a la force de l'être lui-même. ».

Hulten insiste sur le fait que le mouvement confère à l'art son caractère réaliste, que c'est cela qui rend l'art libre, plus libre que ne peut être l'artiste. Entre le 8 et le 22 octobre 1955 a lieu une exposition, instiguée par Pontus Hulten, à la Galerie Samlaren de Stockholm, et intitulée « Jean Tinguely Méta-mécaniques » ; Tinguely montre un ensemble de travaux récents dont le titre, à lui seul révèle la singularité : dans les œuvres *Trois points blancs* et *Blanc-bleu-noir n° I*, le relief devient couleur ; austères, principalement en noir et blanc, les *Éléments détachés* et *Méta-Malevitch* s'associent au chromatisme des *Méta-Herbin*, engendrant ainsi la succession harmonieuse des *Reliefs polychromes*. Tinguely ne révèle pas encore la différence que ses travaux apportent dans le champ artistique, ne montre pas encore leur caractère profondément novateur. Il parle encore de peinture à leur sujet : « *J'expose des "peintures"*,



*la machine c'est mon châssis* » et non de sculpture, et interroge, par là même nos habitudes de compréhension de ce qu'est une peinture, nos attentes, avec une démarche à la fois structuraliste et métaphorique. Le glissement par le jeu des équivalences s'opère peu à peu. Comme dans les *Méta-Malevitch*, les *Reliefs polychromes* sont constitués de divers éléments sur un fond généralement monochrome et à la polychromie correspondent, toutefois, plus de variantes dans la forme des éléments de composition. Si les premiers étaient encore dominés par la ligne et le cercle, on trouve, dans des œuvres comme *Bleu, jaune sur fond noir* (1955) ou le *Relief cinétique I* (1956), des triangles à angles aigus et obtus, des crochets, des quadrilatères irréguliers, etc. Deux œuvres de 1955, *Ocre, bistre, vert* et *Trois points blancs*, sont faites de formes spéciales : la seconde présente un deuxième niveau de relief, derrière lequel certains éléments de composition disparaissent partiellement ou complètement pendant l'enchaînement du mouvement ; dans la première, Tinguely insère des formes en négatif ou en positif, qui rappellent Henri Matisse, Sophie Taeuber Arp ou Hans Arp, et qui, à certains stades de l'enchaînement du mouvement, se complètent en nouvelles formes d'ensemble. Ces travaux anticipent déjà sur les groupes d'œuvres réalisés à partir de 1956, comme les *Reliefs blanc sur noir*, les *Reliefs blanc sur blanc* ou les *Œufs d'onocrotales*. (Cf. planche 13, *Wundermaschine – Méta-Kandinsky I, Relief polychrome*, 1956 et planche 17, *Œuf d'Onocrotale No. 2, Relief Œuf d'Onocrotale*, 1958). La série *Œuf d'Onocrotale* frappe en ce sens que les éléments peuvent être assemblés dans une forme ovale. Il ne s'agit là, toutefois, que d'une supposition purement théorique, puisque la probabilité pour que les éléments tournant à des vitesses différentes donnent cette forme, est infime. C'est donc seulement l'idée de l'œuf qui sous-tend ces reliefs. Lors de cette exposition Jean Tinguely présente quelques reliefs polychromes, deux sculptures *Méta-Herbin* et une sculpture cinétique intitulée *Sculpture virtuelle, 2 500 tours/min*. C'est la première trace d'une série d'œuvres à part qui trouve fin en 1960 ou plus exactement en 1964, avec le tirage des *Constantes indéterminées* pour l'édition MAT de Daniel Spoerri. En 1955, Jean Tinguely avait fait la connaissance de l'artiste originaire de Nice, Yves Klein, dont le tableau *Expression de l'Univers de la Couleur Mine Orange* (1955) venait d'être refusé par le jury du Salon des Réalités Nouvelles à Paris. Une très forte amitié naît, aussitôt, entre les deux artistes qui, ensemble, aimeront débattre d'art. Yves Klein et Jean Tinguely avaient, pour intérêt commun, un art dont la forme physique tendait de plus en plus vers la dématérialisation. Pour Yves Klein, l'art était surtout un phénomène spirituel, celui-ci devant à l'avenir se détacher de toute

concrétisation extérieure. Les deux artistes accordaient beaucoup d'importance à la création de volumes virtuels et c'est dans ce contexte dynamique, engendré par une vive amitié et des intérêts communs, qu'est réalisée la première *Constante indéterminée*. Tinguely poursuit le travail sur *Concert pour sept peintures* avec les *Variations* réalisées entre 1958 et 1959. La série des petites sculptures murales, que l'on peut, la plupart du temps, aussi poser sur une table ou sur un socle, fonctionne fondamentalement selon le même principe : des fils métalliques vissés sur l'axe d'un moteur électrique. Lorsqu'ils sont mis en mouvement, leur rotation les fait se heurter les uns aux autres ou bien à d'autres fils fixés sur la sculpture. Ces rencontres produisent un cliquetis irrégulier et intense. Les petits éléments en forme de cercle, de triangle ou de spirale, fixés à l'extrémité des fils, tracent dans leur rotation, des lignes virtuelles devant la plaque de support, comme c'est le cas par exemple dans les *Constantes indéterminées*. Toutefois, la création de formes régulières est empêchée par les fils venant perturber la rotation par le bas. Les cercles virtuels se défont constamment en ellipses déformées et autres formes ressemblant aux figures de Lissajous. (Cf. planche 16, *Translation No 1 – pour un triangle, Variation*, 1958).

#### 4) Pour la statique

De manière équivoque, l'artiste affirme ses prérogatives en mars 1959, dans le ciel de Düsseldorf. D'un avion, Jean Tinguely lance plus de 15.000 tracs sur lesquels il a fait imprimer son manifeste pour la statique :

« Tout bouge, il n'y a pas d'immobilité. Ne vous laissez pas terroriser par des notions de temps périmées. Laissez tomber les minutes, les secondes et les heures. Arrêtez de résister à la transformation. Soyez dans le temps, soyez stables, avec le mouvement. Pour une stabilité dans le présent. Résistez à la faiblesse apeurée de stopper le mouvement, de pétrifier les instants et de tuer le vivant. Arrêtez-vous de toujours peindre le temps. Laissez tomber la construction des cathédrales et pyramides qui s'écroulent quand même comme des cartes. Respirez profondément. Vivez à présent, vivez dans et sur le temps, pour une réalité belle et totale »<sup>399</sup>.

---

<sup>399</sup> Jean Tinguely, « Fur Statik » (« Pour la statique »), Catalogue de l'exposition *Motion i Vision – Vision in Motion*, Hesselhuis Anvers, 1959.

Son texte et son action apparaissent comme un véritable plaidoyer poétique. Avec efficacité, il éveille à « une réalité belle et absolue » et se place contre l'étrangement des valeurs idéalisées, toujours en opposition à l'idée d'un éternel fil chronologique du temps. Jean Tinguely y fait l'éloge d'un présent intense, attentif à l'avenir et au devenir<sup>400</sup>. Tinguely voue une attention tout entière aux formes de vie sociales modernes et à leurs images mystérieuses. Son affirmation de l'existence du hasard et du risque est complémentaire de celle du devenir ; il ne s'agit plus simplement d'un devenir, d'un mobilisme universel encadré par des cycles, des lois, mais bien d'un emballement radical, qui disparaît dans un flux incontrôlé de forces et d'énergie immatérielle et vivante, au comportement tour à tour aveuglement mécanique et humain, et tout aussi bien incohérent que chaotique. Le mobilisme et l'énergétique vitale de Tinguely impliquent, à ses yeux, un Devenir fou qui exclut toute Fin des Temps, tout un cycle cosmique présocratique ou orientalisant et, enfin, toute rationalisation positiviste de l'évolution anthropoïde.

Les *Probabilités* que Tinguely appelle aussi *Relief Stabilité*, sont une des dernières séries de reliefs se référant ainsi directement au manifeste *Für Statik*. (Cf. planche 17, Jean Tinguely, *Probabilité No. 6 = p, Relief Stabilité*, 1959).

Très peu de temps après la diffusion de son texte, Jean Tinguely mène une « conférence » à l'Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres<sup>401</sup> lors de laquelle il met à l'honneur les idées de son manifeste. Sur une estrade faisant face au public, sont posés une machine parlante ainsi qu'un microphone. Présenté par Jacques Brunius, l'artiste apparaît dans la lumière du projecteur et annonce la conférence à l'aide du microphone. Bruce Lacey, qui s'occupait à l'époque des effets sonores pour le Goon Show, avait fait un montage de la conférence préalablement enregistrée par Tinguely. Deux versions identiques passent en même temps mais à des vitesses différentes, avec un léger décalage, ce qui produit une sorte d'écho. L'artiste se tient sur la scène où il reste immobile et silencieux, écoutant avec le public la conférence qui avait été enregistrée à Paris. Sur ces deux bandes sonores diffusées simultanément, Jean Tinguely, dans un anglais très approximatif, explique ses théories de la stabilité pour le mouvement machiniste moderne. La voix agressive d'un Britannique corrige

---

<sup>400</sup> Jean-Hubert Martin, Rainer Zimmermann, Catherine Millet, Bazon Brock, *Zéro, Avant-garde internationale des années 1950-1960*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Museum Kunst Palast de Düsseldorf du 8 avril au 9 juillet 2006 et au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne du 15 septembre 2006 au 15 janvier 2007, Ed. Un, Deux... Quatre, Saint-Étienne : Musée d'art moderne, 2006, p.32.

<sup>401</sup> le 12 novembre 1959.

ses fautes et interrompt constamment l'enregistrement<sup>402</sup>. Les décalages donnent un caractère imprévu à l'ensemble. Les difficultés d'élocution de l'artiste, associées à l'habileté technique qui préside à l'ensemble conféraient à la situation un caractère burlesque certain.

« C'était vraiment drôle et très beau aussi par moments. Nous entendions Static, static, no static, static... sensationnel, le tout était totalement incompréhensible à part quelques mots clés qui arrivaient à passer. »<sup>403</sup>.

Tinguely reprend, en les développant les idées déjà évoquées dans son manifeste *Für Statik* (diffusé en mars de la même année), à savoir celles d'un présent engendré par un certain déterminisme héréditaire, mais apparaissant aussi comme libre génération spontanée ; Tinguely affirme ainsi la valeur du hasard et du risque, et présente une notion du Devenir, éloignée du mobilisme au profit d'un flux incontrôlé de forces, d'énergie immatérielle et vivante ; l'artiste défend le mobilisme et l'énergétique vitale : la matière est en mouvement, et ce mouvement, loin d'être une caractéristique accidentelle extrinsèque, en est l'essence même, l'élan vital continu.

« Statique, statique, statique ! Soyez statique ! Le mouvement est statique ! Le mouvement est statique parce qu'il est la seule chose immuable – la seule certitude, le seul inchangeable. La seule certitude est que le mouvement, le changement et la métamorphose existent. C'est pourquoi le mouvement est statique. Le soi-disant objet immobile n'existe qu'en mouvement. Les choses, idées, œuvres et croyances immobiles, certaines et permanentes changent, se transforment et se désintègrent. Nous refusons d'accepter l'existence des objets immobiles et les instantanés d'un mouvement, parce que nous ne sommes nous-mêmes qu'un instant dans le grand mouvement.

Le mouvement est la seule chose statique, finale, permanente et certaine.

Statique signifie transformation. Laissons nous être statiques ensemble avec le mouvement. Bougeons statiquement ! Soyons statiques ! Soyons mouvement ! Croyons en la qualité du mouvement statique. Croyons en le changement. Ne définissez rien avec exactitude ! Tout de nous est mouvement. Tout change autour

---

<sup>402</sup> A. Fermigier, « La Machine à décerveler », in *Le Nouvel Observateur*, 24 mai 1971.

<sup>403</sup> K. G. Pontus Hulten, *Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 8 décembre 1988 au 27 mars 1988 au Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, Paris, Ed. du centre Georges Pompidou, 1988, p.66.

de nous. Croyez en la qualité statique du mouvement. Soyez statique !

Le constant du mouvement, de la désintégration, du changement et de la construction est statique. Soyez constant ! Habituez-vous à voir les choses, les idées et les œuvres dans leur état de changement incessant. Vous vivrez plus longtemps. Soyez permanent en étant statique ! Soyez une partie du mouvement ! Seul le mouvement nous permet de trouver la véritable essence des choses. Nous ne pouvons pas continuer à croire aujourd'hui aux lois permanentes, qui définissent la religion, l'architecture durable des royaumes éternels. L'immutabilité n'existe pas. Tout est mouvement. Tout est statique. Nous avons peur du mouvement parce qu'il signifie la décomposition – parce que nous voyons notre désintégration dans le mouvement. Le mouvement statique continu est en marche ! Il ne peut pas être stoppé. Nous nous trompons si nous fermons les yeux et refusons de reconnaître le changement. En fait, la décomposition n'existe pas ! La décomposition n'existe pas ! La décomposition est un état que nous envisageons seulement parce que nous ne voulons pas qu'elle existe, et parce que nous la redoutons.

Il n'y a pas de mort ! La mort existe seulement pour ceux qui ne peuvent pas accepter l'évolution. Tout change. La mort est une transition d'un mouvement vers un mouvement. La mort est statique. La mort est mouvement.

Soyez vous-même en vous dépassant. Ne bloquez pas votre propre route. Laissons-nous changer avec, et non contre le mouvement. Alors nous serons statiques et ne nous décomposerons pas. Alors il n'y aura ni bon, ni mauvais, ni beauté, ni in-esthétisme, aucune vérité ni de mensonge. Les conceptions sont des fixations. Si nous restons immobiles, nous bloquons notre propre course et nous nous confrontons à nos propres controverses. Laissons-nous nous contredire nous-même parce que nous changeons. Laissons nous être bons et mauvais, vrais et faux, beaux et détestables. Nous sommes tout cela. Laissons-nous l'admettre en acceptant le mouvement.

Laissons-nous être statique ! Soyons statiques !

Nous sommes toujours très ennuyés par des notions de temps périmées. S'il vous plaît, jetez vos montres ! Rejetez au moins les minutes et les heures.

Évidemment, nous nous rendons tous compte que nous ne sommes pas éternels.

Notre peur de la mort a inspiré la création de belles œuvres d'art. Et c'était aussi une bonne chose. Nous voudrions tellement pouvoir posséder et penser par nous-même. Nous voudrions tellement posséder, penser ou être quelque chose de statique, d'éternel et de permanent.

Cependant, notre seule possession éternelle sera le changement.

Essayer de retenir l'instant est incertain.

Capter une émotion est impensable.

Pétrifier l'amour est impossible.

C'est magnifique d'être transitoire.

Comme il est beau de ne pas avoir à vivre pour toujours.

Par chance il n'y a rien de bon et rien de mauvais.

Vivons dans le temps, avec le temps – et lorsque le temps s'est épuisé jusqu'à disparaître, contre lui.

N'essayez pas de le retenir. Ne construisez pas de barrages pour le restreindre. L'eau peut être stockée. Elle coule entre vos doigts. Mais le temps, vous ne pouvez pas le retenir. Le temps est le mouvement et il ne peut être contrôlé.

Le temps passe et poursuit sa course, et nous restons derrière, vieux et en ruine. Mais nous sommes rajeunis encore et encore par le mouvement statique et continu. Laissons-nous être transformés ! Laissons-nous être statiques ! Laissons-nous être contre la stagnation et pour le statique ! ».

Tinguely rédige une apologie lyrique, militante et survoltée, dans laquelle se mêlent des descriptions aux rythmes saccadés, des dramatisations dialogiques, des échappées utopiques tout comme des parenthèses scientifiques et des définitions paradoxales, des répétitions martelantes d'impératifs éthiques, d'abstractions elliptiques, d'images poétiques paroxystiques. Ce texte est, tant dans la forme que dans le contenu, très proche de certains textes futuristes (Marinetti, *Il teatro Futurista Sintetico*, 1915 par exemple). L'univers évoqué par les textes de propagande futuriste est en effet défini, quels que soient les rédacteurs et la date du manifeste, avec des termes qui renvoient fondamentalement aux caractéristiques suivantes, qui sont le dynamisme, le hasard et le conflit. Il s'agit pour Marinetti d'un univers « éphémère, instable et symphonique » (F.T. Marinetti, *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della*

luna, in *Guerra sola igiene del mondo*, Edizione futuriste di poesia, 1915 (1911), E. Settimelli, *Antitedeschismo : questione d'architettura*, 1917).

## 5) Une matière en mouvement

C'est à partir d'un positivisme dépassé au profit de l'intuitionnisme bergsonien et du mouvement brownien (d'après Robert Brown, naturaliste anglais dont les recherches, autour de 1827, mettent en évidence le mouvement et les heurts continuels des molécules) que parle Tinguely. En d'autres termes, c'est la continuité entre le mouvement perpétuel de l'infiniment petit et l'échelle humaine, qui est ici illustrée de façon extrêmement claire. Ce lien, dont la base semble être alors la théorie cinétique de la matière, constitue un principe fondamental. C'est bien l'intuition qui seule est déclarée en mesure de saisir et de reproduire analogiquement le mouvement perpétuel de la matière. L'universalité d'une vitesse ondulatoire (la vibration) s'impose en effet en tant que substrat physique autant que la matière elle-même. C'est *L'Évolution créatrice*, publié à Paris en 1907, qui nous permettra de comprendre le plus clairement l'influence de Bergson sur Tinguely. Dans cet essai, Bergson examine le concept d'évolution, en repoussant à la fois le mécanisme déterministe et le finalisme métaphysique. Il élabore une théorie proche du vitalisme où le temps est réinterprété comme durée créatrice insécable, que seule l'intuition, une sorte de sympathie instinctive et consciente, est capable de saisir. Le monde, pour Bergson, est un devenir fluctuant et vivant, en perpétuelle évolution, où les espèces sont régies par un transformatisme explicitement repris au néo-lamarckisme, pour le généraliser et le soustraire à tout déterminisme mécaniste. « Le mouvement est sans doute la réalité même », écrit-il encore, évoquant dans des termes très proches de ceux que nous citons en début de chapitre « le flux réel » et « l'élan vital qui traverse la matière ». Pour illustrer ses idées, Tinguely invite deux coureurs cycliste à venir rivaliser sur la scène de l'ICA. Chacun d'eux pédale à tour de rôle sur une machine réalisée par Tinguely et qualifiée pour l'occasion de « Cyclo-graveur ». L'objectif étant de dérouler un kilomètre et demi de papier, projeté dans la salle, sur le public, en un minimum de temps. Lorsque le départ est donné, le public reçoit des gerbes de papier dessiné, éjecté par les machines ainsi mises en mouvement par les coureurs. Le vainqueur réalise le temps d'une minute cinquante-sept secondes pour un mile. Puis une jeune femme fait son apparition dans le faisceau du projecteur et présente une petite machine à dessiner manuelle, accompagnée par

la chanson de Paul Anka *I am just a lonely boy* (elle mâchonnait en cadence). Comme une marchande de cigarettes, elle montait et descendait le passage, s'occupait des œuvres d'art, et les distribuait au public avide<sup>404</sup>. Son caractère performatif fait de cet événement un véritable happening. Pontus Hulten estime que cette performance est la première en Europe<sup>405</sup>.

Cette performance qui fit beaucoup rire, présentait une machine humaine à la manière des *Méta-Matics* à dessiner. Elle témoignait, comme dans le cas des machines à peindre, du double refus de Jean Tinguely, d'une part de la pratique gestuelle et d'autre part de l'implication que cette tendance provoquait chez les peintres qui la pratiquaient, c'est-à-dire la théorisation. Cette performance s'est tenue à Londres, foyer de la révolution industrielle et du machinisme, creuset de la tradition de pantomime, là où Charlie Chaplin avait tourné, en 1914, le film *Le Champion*. Dans lequel il mettait en scène de manière burlesque les aléas d'une compétition sportive : un match de box. La presse des années 1950 parlait alors beaucoup du comique et s'indignait des persécutions que les maccarthistes lui faisaient subir. Puis se réjouissait de son retour en Europe lorsque la cour d'Angleterre l'avait accueilli triomphalement, puis lorsqu'il était allé à Paris, avant de s'installer, à la grande fierté du peuple helvétique, dans une villa au bord du lac Léman. Il y a une résonance évidente entre les confidences du grand comique et certaines paroles de Jean Tinguely. Chaplin disait qu'il ne croyait pas à la technique mais au style, à la mimique. Que son but était de donner du plaisir aux gens.

Avec Bruno Munari et dès 1930 également, le mouvement pour Tinguely n'existe plus en tant que vecteur d'effets plastiques mais s'intellectualise, se charge de dérision et de ruse<sup>406</sup>. L'artiste se plaisait à dire que chaque corps en mouvement émet un son et que tout est en mouvement. Le silence n'existant pas dans l'absolu il est néanmoins nécessaire pour faire exister (de manière relative) le bruit. Tinguely employait le silence pour mettre en évidence la relativité des concepts. L'absence de bruit peut aussi être révélatrice de l'incapacité de l'homme à entendre. Mais ni l'analyse des sources ni celle des procédés n'aident à comprendre ou à rendre intelligible ce qui se manifeste de manière si efficace et directe. La récupération, les assemblages changent de sens. Par exemple dans les *Mengele*, les *Sorcières* et *Cenodoxus*, le spectateur capte ce qui est mis en scène : la puissance de la mort, la magie noire. Il vit le culte des ténèbres et du néant, sent que c'est là où tout finit : hommes, animaux et machines.

---

<sup>404</sup> P. Restany, J. Tinguely, *Tinguely*, Galerie Schmela, Düsseldorf, du 30 janvier au 30 février 1959.

<sup>405</sup> Pontus Hulten, *Tinguely*, Ed. Du Centre Georges Pompidou, Paris, 1988.

<sup>406</sup> *Ibid.*



Ce qui était jubilation tourne à la déploration<sup>407</sup>.

Lorsque Tinguely rédige son manifeste, qui l'occupera durant plusieurs mois, et qu'il le lâche sur Düsseldorf le 14 mars 1959, c'est pour répondre à son objectif initial : analyser le monde ambiant, s'en emparer et l'incorporer à son art<sup>408</sup>. Mais à partir de 1954, Tinguely avance dans ses recherches. Il n'utilise plus le mouvement pour résoudre un problème à la fois esthétique et moral mais, fasciné par celui-ci et son antithèse, exploite les possibles connotations métaphysiques nées ou révélées par leur rapprochement au sein de machines-sculptures.

« J'ai quand même été loin. J'ai essayé de me déborder à gauche, j'ai essayé de me doubler, j'ai essayé de faire quelque chose pour moi, propensionnellement nouveau ; je sais que j'ai un fil rouge et que je ne changerai essentiellement pas l'idée du mouvement, que je ne vais pas commencer à faire du travail avec du béton, probablement pas, ni avec de la pierre. Que je vais continuer avec le mouvement. »<sup>409</sup>.

Le fait que Tinguely utilise presque toujours le mouvement dans ses sculptures a souvent masqué le but véritable de sa démarche : faire que l'art conquiert le monde. Pierre Restany ne s'y trompa pas lorsqu'il mit en relation la prospective et la poésie-ingénierie de l'espace dans le titre d'un de ses textes : La « prospective » en plein essor : les ingénieurs-poètes de l'espace<sup>410</sup>.

## **6) Contradiction de la passivité : la mise en mouvement du spectateur, participation**

L'influence de l'art cinétique a lieu également au niveau des questionnements liés à la perception. Ainsi, de nombreuses productions conjuguent mouvement, espace, lumière, sons, afin d'interroger les phénomènes perceptifs, tout en mettant l'accent sur une dimension ludique et spectaculaire. Les œuvres ainsi proposées sont, la plupart du temps, détachées du contexte social qui les a vues naître, s'inscrivant pour une grande part dans un jeu de références à l'histoire de l'abstraction géométrique et plus généralement à l'histoire de l'art.

Mais, Jean Tinguely ne déroge pas à la règle de l'époque. Celui-ci avait été membre du groupe

<sup>407</sup> Philippe Dagen, « Enfers mécaniques, l'exposition Tinguely », *Le Monde*, mercredi 7 décembre 1988.

<sup>408</sup> Pontus Hulten, *Méta*, Pierre Horay, 1973.

<sup>409</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du Cyclop de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005

<sup>410</sup> Pierre Restany, tapuscrit *Pour la sculpture en mouvement ?*, p.3, conservé aux Archives de la Critique d'Art, Rennes.

Zéro en particulier. L'artiste a très souvent revendiqué la participation du spectateur comme un objectif majeur dans son travail.

« La participation m'intéresse sous toutes ses formes parce qu'elle est subversive. Elle vous éloigne de l'idée de l'œuvre d'art. Je veux la participation parce qu'elle est nécessaire à une nouvelle situation que je sens venir. Je vois mal une œuvre comme celle-là muséifiée. On veut faire des choses comme ça peut-être dans les structures de musée et dispositifs culturels actuellement en marche par exemple comme Beaubourg où la rue rentre dans l'art carrément. Nous voulons aller dans ce sens aussi, dans le même sens mais encore plus loin, c'est-à-dire en échappant encore plus à la muséification à la pedestalification. Pour ça il n'y a rien de mieux que de faire participer le public physiquement, l'intégrer dedans, le loger dedans, le faire sentir, le faire toucher, le faire bouffer, le faire avoir des émotions rudimentaires c'est très bien. »<sup>411</sup>.

D'après Tinguely l'expérience esthétique ne se résume pas à un art de l'analyse et de la synthèse bien dosé. Elle a un fort contenu émotif. Adorno évoque le sentiment d'être assailli que l'on éprouve devant toute œuvre importante. D'après le philosophe, l'émotion esthétique est constitutive de l'œuvre. On a donc une compréhension qui reste contradictoire car incomplète : « La compréhension n'anéantit pas le caractère énigmatique. »<sup>412</sup>. Je comprends une œuvre mais j'ai toujours du mal à comprendre pourquoi il y a de l'art.

La distance physique que Tinguely instaure avec les productions de ses dispositifs semble signifier avant tout une distance émotionnelle. Au sens où les dessins produits par les machines ne sont pas l'expression de l'artiste. Ou pas uniquement son expression – car il a conditionné l'amplitude des jeux possible par ses choix -. Il a créé le cadre où peut s'exprimer le hasard en quelque sorte, ou du moins, où on peut l'observer en action. La mise en scène n'est pas imprévue par exemple. Ainsi, quand Tinguely présente ses *Méta-matics* à la galerie Iris Clert, en juillet 1959, ce sont les spectateurs qui sont invités à utiliser les machines, comme la publicité le souligne : « LIBEREZ VOUS EN CREANT VOUS-MÊME VOS OEUVRES D'ART avec les machines à peindre META-MATICS de TINGUELY. Do it yourself ! »<sup>413</sup>. Cette invitation à manipuler les œuvres d'art est peu banale, mais comme nous

---

<sup>411</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du Cyclop de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

<sup>412</sup> Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995 (1970).

<sup>413</sup> Iris Clert, *Iris-Time (l'Aventure)*, Paris, Denoël, 1978, p.177.

l'avons vu, elle n'est pas exceptionnelle dans le contexte de l'art cinétique et du retentissement que celle-ci avait connu dès l'exposition de 1955 à la galerie Denise René où les objets pourvus d'une réelle mobilité avaient la capacité d'être « activés » par les visiteurs. Ainsi, un souffle animait les *Mobiles* de Calder accrochés au plafond, et un geste simple faisait tourner les sculptures de Jacobsen.

Ce sont les œuvres présentées lors de l'exposition *Le Mouvement* qui semblent avoir amené Umberto Eco à différencier, dans le cadre de *L'Œuvre ouverte*, une catégorie plus étroite de créations, susceptible d'assumer des structures imprévues et matériellement inachevées, qu'il qualifiera d'œuvres en mouvement<sup>414</sup>. Davantage que la possibilité d'une liberté d'interprétation, les œuvres en mouvement ont, d'après Eco, une structure qui les rend matériellement inachevées. En prenant pour exemple les *Mobiles* de Calder, Eco explique que le mouvement serait le résultat de la forme même de l'œuvre. Mais, comme le précise Pierre Saurisse<sup>415</sup>, alors que cette conception des œuvres en mouvement implique leur modification imprévisible, et qu'elles « se caractérisent par une invitation à faire l'œuvre avec l'auteur »<sup>416</sup>, l'exemple des *Mobiles*, sculptures suspendues et simplement mues par l'air, révèle une nuance importante dont Eco ne parle pas : la différence entre une œuvre inachevée et une œuvre simplement mobile. Pierre Saurisse explicite son propos en invoquant, au sujet de l'œuvre en mouvement, l'exemple de la partition musicale : celle-ci autorisant des initiatives à l'interprète. Comme l'historien de l'art le souligne, il est difficile de trouver des équivalents dans les arts plastiques. Mais les *Méta-matics* de Jean Tinguely en sont un bon exemple. En effet, l'inachèvement matériel est aisément identifiable dans ses machines à dessiner. Celles-ci sont capables de mouvements internes, modifiables et impliquant effectivement le hasard. Les machines présentées chez Iris Clert (*Méta-Malevitch, Volume virtuel n°1, plusieurs Méta-matics*, dont un posé sur roulettes, qui se déplace dans la pièce, et la *Machine à dessiner N°1*) sont donc des œuvres en mouvement, ouvertes à la durée, à la mobilité, à la transformation. Il ne s'agit pas simplement du déplacement d'une structure fixe dans l'espace (comme les *Mobiles* de Calder le proposent) car la structure interne des machines à dessiner se déplace également. Et certaines œuvres appelant la participation active du spectateur (*Méta-matics* et *Machines à dessiner*) affichent les traces des interventions successives de ceux-ci. Insistant sur le fait que c'est dans cette manipulation particulière, dans la prise d'initiatives, que le

---

<sup>414</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, 1979, p.25.

<sup>415</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.47.

<sup>416</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte, op. cit.*, p.35.

hasard se déploie. Alors même que le manipulateur pense contrôler le résultat, il assiste à l'expression du hasard dont il n'a, comme Jean Tinguely, que limité quelques possibilités (choix des couleurs, de leur nombre, de l'épaisseur des lignes, etc.).

Les œuvres transformables sont donc transformées par le hasard, comme toute chose, elles se métamorphosent en fonction des différents jeux, effets des forces et poussées irrégulières – imposant au système son devenir aléatoire -. Tinguely accentue ces jeux, les rends visibles. Ce qui confère à sa sculpture son caractère particulier. Elles sont transformées également par l'action du spectateur, elle-même conditionnée par les très nombreuses possibilités offertes à son champ d'action par l'artiste. Tinguely met à mal la traditionnelle distance physique établit entre l'œuvre et le spectateur d'une part mais également la distribution des tâches entre l'artiste (habituellement celui qui crée) et le spectateur (celui qui regarde). Dans le cas des sculptures tingueliennes, le doute s'installe quant à la répartition des tâches. La part du hasard dans l'aspect de l'objet semble tellement conditionnant que le fait de savoir qui est l'artiste devient presque secondaire. Car, que celui-ci soit Tinguely ou le spectateur, ou les deux, on voit qu'aucun n'est entièrement responsable de l'aspect de ce qui est créé, qu'aucun n'est le créateur. Que la création est un système dans lequel le participant n'est qu'un rouage. Et enfin, les œuvres transformables (même d'apparence immobile) ne peuvent pas être statiques car tout est en mouvement.

Il y a donc différents types de systèmes dont le rôle est mis en exergue et dont la compréhension trop simpliste est mise en défaut par l'entreprise tinguelienne : le système mécanique (le contrôle du résultat), le système social de l'art (l'artiste crée un objet statique avec des techniques et matériaux traditionnels, le spectateur contemple un objet, le tout dans un lieu spécifique à la monstration artistique), le système de création de toute chose (part d'aléa, de chaos, d'entropie), le système psychologique (ensemble des choix effectués par les participants, influences, comportements, émotions, etc.). En favorisant l'action du hasard dans la création de l'œuvre d'art, Tinguely introduit de nombreux doutes sur la nature même de ce que le spectateur pense regarder. Ainsi, ce dernier est mis face aux faits que :

- L'artiste n'est pas le (seul) créateur de l'œuvre.
- Le spectateur n'est pas le (seul) créateur de l'œuvre.

Tinguely propose des œuvres à la fois mobiles et sollicitant l'action du spectateur tout en affirmant qu'il ne pourrait prévoir les actions de ses machines puisque celles-ci, étant truffées d'accidents, agissent de concert avec le hasard. Cette distance vis-à-vis du résultat n'est pas

revendiquée ni assumée de la même manière par Yaacov Agam, par exemple. Alors que celui-ci laisse la possibilité d'agir au spectateur dans ses *Tableaux transformables* (1953) ou son *Tactile sonore* (1963), plus proche encore de notre sujet puisque cette œuvre est également mobile, il affirme néanmoins :

« Je tiens à le souligner : le spectateur ne crée rien. Il ne fait que choisir l'une des nombreuses positions / situations / propositions que j'ai toutes pré-inclues virtuellement. »<sup>417</sup>.

À la différence de Jean Tinguely, Yaacov Agam ne revendique aucun intermédiaire entre le créateur (lui-même) et l'œuvre créée. Au contraire, ce dernier réaffirme son contrôle sur le résultat final, sans jamais évoquer l'action du hasard.

L'originalité de Tinguely repose donc, pour une part, sur l'abandon du contrôle de l'artiste sur l'œuvre, au cours de son exposition de *Méta-matics* chez Iris Clert, à l'été 1959. L'œuvre n'a plus de fin, elle est en mouvement, et elle est l'expression, pour une grande part, de l'action du hasard. À cette exposition, chaque visiteur (parmi eux Duchamp, Arp, Hartung, Roberto Matta et Man Ray) est invité à appuyer sur un interrupteur, afin de faire se produire son propre dessin automatique, et ce, alors même que Tinguely reste ostensiblement étranger à la procédure. Le résultat apparaît étrangement contradictoire, puisque le dessin est, à la fois, le propre du visiteur (chaque dessin est unique) et, en même temps, le propre de l'automatisme et de l'action du hasard sur ce dernier (donc, il ne peut être compris comme le résultat de l'intention du spectateur). L'artiste est manifestement l'auteur des machines, mais ce qui est mis en avant est son désengagement vis-à-vis du processus de création, qu'il a pourtant initié. Tinguely, dans la revendication d'un double mouvement de saisissement et de dé-saisissement du processus de création (de contrôle et de non contrôle), se distingue des artistes de son temps. Cette même distance entre l'artiste et l'œuvre sera au cœur de la présentation de *Art, machines et mouvement*, conférence donnée à l'Institute of Contemporary Art de Londres, le 12 novembre 1959. Lors de cet événement, Tinguely ne parle pas, puisque le texte de la conférence qu'il est censé donner (sur le thème du mouvement) est enregistré au préalable, et qu'un technicien manipule les bandes magnétiques, faisant se chevaucher les phrases. Tinguely ne dessinera pas non plus car, sur la scène, ce sont deux coureurs cyclistes qui actionneront les machines à dessiner, alors que l'artiste prendra l'attitude d'un simple spectateur.

---

<sup>417</sup> Yaacov Agam, Neuchâtel, Éditions du Griffon, coll. « La sculpture du 20e siècle », 1962, pp.6-7.

Dans le cas des *Méta-matics* en particulier, et des *Machines à dessiner* en général, nous pouvons voir que la prise de distance de l'artiste, vis-à-vis des productions issues de ses sculptures, apparaît, non pas comme une indifférence, mais bien comme une revendication. Car la production de dessins par ses machines avec la complicité des participants a lieu dans un contexte précis, un contexte déterminé par l'artiste lui-même. Ce contexte de distanciation n'est pas dénué de charge affective, d'une part, et surtout, si distanciation il y a, c'est relativement par rapport à quelque chose, ce quelque chose qui est forcément invoqué lorsque Tinguely cherche à s'en distancier, ce quelque chose qui a une présence virtuelle aussi forte que l'actualisation de son antagonisme peut l'être.

La charge affective, dont est porteuse la mise en scène, n'apparaît pas, quant à elle, comme un processus de distanciation. C'est sur le mode de la destruction, et d'une certaine violence, que Tinguely orchestre ses manifestations. La destruction des sacro-saintes valeurs de l'art, des illusions, de la notion d'art et des attentes que celle-ci suscite auprès du spectateur, la distance de Tinguely vis-à-vis de la destruction d'*Hommage à New York*, par exemple, naissent aux yeux du public, au moment où l'artiste ne se manifeste que comme un déclencheur. La cascade d'événements ne semble pas prévue ni contrôlée par celui-ci, et elle ne l'est, en effet, que dans une certaine mesure. Tinguely avait passé les jours précédents l'événement à rassembler, non au hasard, de nombreux objets. Ces objets n'étaient pas n'importe quels objets puisqu'il s'agissait, en grande partie, de roues et de moteurs (c'est une constante dans sa production de l'aléa). Ces objets ne sont pas vraiment trouvés au hasard, parce que l'artiste va les chercher dans des décharges, là où il sait qu'il pourra les trouver. Par contre, il ne sait pas quels roues, ni quels moteurs il y trouvera. Mais il sait, dans une certaine mesure, ce qu'il cherche. Le sculpteur se laisse également surprendre par des objets de toute nature, qu'il ne prend que parce qu'ils lui plaisent, ne sachant pas s'il va les utiliser, ni de quelle manière il le fera. Pour *Hommage à New York* par exemple, Tinguely ramasse un piano, des postes de radio, une baignoire et des rebuts divers. Ceux-ci ne sont pas assemblés au hasard non plus, car l'artiste souhaite réaliser une machine ayant une fonction : celle de se détruire. L'aide de l'ingénieur Billy Klüver (qui travaillait également avec Robert Rauschenberg) ne semble pas, non plus, laisser de place, à ce stade, à l'indétermination hasardeuse. La sculpture est mise en mouvement, non par hasard, malgré ce que l'imposante apparence hétéroclite et chaotique de l'ensemble peut laisser penser.

La mise en scène est le cadre que Tinguely détermine, comme contexte d'observation du

champ d'action du hasard. Ainsi, à la date prévue, Tinguely lance la mise à feu de sa machine devant le public (convié non par hasard pour l'occasion).

Mais l'imprévu est bien au rendez-vous, car le hasard mécanique est d'une ampleur imprévue, à cause des très nombreux dysfonctionnements.

« À la vingt-troisième minute, le petit véhicule caché sous le piano prend son élan subitement, tandis qu'un avertisseur se met à hurler. Le feu gagne alors très vite l'ensemble du piano, au point d'affoler Tinguely, qui fait appeler un pompier avant que l'ensemble ne finisse dans le bruit et les flammes, sous les yeux ahuris des spectateurs transis de froid, mais qui l'applaudissent à tout rompre. »<sup>418</sup>.

La machine s'est autodétruite, à la façon d'un suicide soigneusement élaboré par son auteur. La charge affective inhérente à la violence de la destruction est également au cœur d'un double mouvement, de rapprochement et de distanciation (grâce à l'œuvre du hasard), dans le cas des *Études pour une fin du monde*. Une véritable violence est, alors, orchestrée par Tinguely. Et comme pour *Hommage à New York*, les imprévus donnent de l'intensité à la brutalité de la destruction :

« Le petit chariot qui devait entrer en collision avec le caddie manque son but, la conséquence d'un groupe électrogène défectueux. La bétonnière conçue pour arriver en roulant et « exploser par contact » reste coincée dans un câble. Un groupe de bombes reste endormi dans le sable du désert. »<sup>419</sup>.

À New York, Humlebaek et dans le Nevada, la violence des mises en scène tient principalement à leur caractère autodestructeur. Tinguely construit ces installations dans le but de mettre en scène leur anéantissement, la sculpture semble alors secondaire à la performance lors de laquelle a lieu sa destruction. Le paradoxe, ici, tient au fait que Tinguely présente des machines et pourtant, il offre le spectacle de leur naissance, comme de leur mort. Les automates tingueliens sont capables de créer et de détruire, d'être créés et d'être détruits. C'est en ce sens que Pierre Saurisse peut affirmer que les événements se déroulant au rythme des sculptures de Tinguely ne rejouent rien de moins que le processus de la vie et de la mort, des processus éminemment chargés d'affect<sup>420</sup>.

---

<sup>418</sup> Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Ordre sauvage : Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, coll. « Arts et artistes », 2004, pp.248-249.

<sup>419</sup> Pamela Lee, *Chronophobia : On time in the Art of the 1960's*, Cambridge (Mass.), Londres, the MIT Press, 2004, p.147.

<sup>420</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007,

L'automatisme tinguelien apparaît donc, à la fois, comme une procédure de distanciation, et comme une procédure de rapprochement du spectateur. Même si la machine ne prolonge pas le corps de l'artiste, n'en traduit pas les émotions, elle est le résultat, pour une part, des effets du hasard, elle est, également, à l'image de l'homme, et peut apparaître comme un reflet, à distance de son modèle.

« L'homme qui se dessine, au bout du compte, est à l'image de ces mécaniques précaires : imparfaite et fragile. »<sup>421</sup>.

Mais, il semble important de nuancer les termes d'une telle compréhension de l'œuvre de Jean Tinguely, car s'il semble, effectivement, que la mécanique tinguelienne offre une image, un miroir de l'homme, le spectateur n'est pas, uniquement, face à une image. La mobilité des pièces donne à vivre une expérience du mouvement, une expérience du geste, qui se déroule dans un temps différent de celui de l'image. Les sculptures-machines amènent, dans le domaine artistique, les notions de réemploi, de recyclage. L'artiste se plaît à répéter que nous sommes et seront poussière, quelle partie de l'homme n'est pas recyclable ? Son corps l'est, sa production l'est également. Par là, Tinguely aborde la question de la transmission (au sens propre comme au sens figuré), avec beaucoup d'humour. L'artiste voyait toute participation du spectateur comme la possibilité d'éprouver l'art, en tant qu'expérience de vie plutôt que de penser au concept « art », en tant qu'idée modelée par une culture. La subversion se situe dans le glissement de ce qui est entendu, communément admis, au niveau des attentes concernant l'art, et l'expérience de l'art elle-même. Tinguely, pour les adeptes de la « démocratisation » de l'art, est un modèle de réussite, car, parti de l'Avant-garde, il a su toucher le grand public. Il y a dans son œuvre une force de vie, une force vitale, très forte, qui continuent à passer, encore aujourd'hui<sup>422</sup>.

La participation du spectateur est facilitée, par ce que, ce que celui-ci voit s'animer, ce sont les objets de son quotidien, il n'y a nul besoin de médiation face à une œuvre dont les matériaux sont conformes à ce qu'écrivait Marcel Duchamp en 1967 :

« Le matériau de l'œuvre d'art moderne est un chaos de matières : whisky, aluminium, chocolat aux noisettes, salade de saucisson, essence, caramel fruité

---

pp.51-52.

<sup>421</sup> *Ibid.*

<sup>422</sup> *Tinguely*, réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.



complexes, argent, hélice pâtisserie, moteurs. »<sup>423</sup>.

Les objets sont issus du quotidien, mais le sujet, né de leur assemblage, et de leur mise en mouvement, n'est pas figuratif, dans l'image qu'il renvoie. Pourtant, il est reconnaissable, car Tinguely ne cherche pas une représentation raisonnée du sujet, il ne cherche pas non plus une représentation du sujet géométriquement recomposé (comme le ferait Cézanne). Tinguely œuvre dans l'apriorisme de sensations visuelles qui suscitent, ou évoquent, sur un mode lacunaire cher à Ionesco, une profusion « d'images » intérieures, aussi éclectiques qu'insaisissables, et qui, ensemble, constituent un univers.

À la recherche d'une hypothétique identification du sujet, le spectateur, face à l'œuvre tinguelyenne, invoque de manière réflexive, les enregistrements mécanistes de l'œil mouvant et les images fluctuantes de la mémoire. Leur association donne naissance à des images (visuelles, sonores, tactiles, etc.) hésitantes, empreintes de l'histoire sensible de chacun, ainsi que de la culture, l'histoire, l'environnement collectifs. Tout cela à lieu, non sans ambiguïté et confusion, provoquant doutes, malaises de ne pas comprendre, ou justement d'avoir cru comprendre, surprises, rires, étonnements, etc. Tel un écho de ce qu'écrivait Paul Klee, dans sa *Confession créatrices* : « L'art ne reproduit pas ce qui est visible, il rend visible »<sup>424</sup>. Quoi qu'il en soit, Jean Tinguely n'a pas exprimé une volonté de s'inscrire dans la veine de Klee, même pour aller au-delà. Il n'a pas créé de *Méta-Klee* (même sous la porte, alors que le jeu de mots était tentant). Par contre, *Méta-Kandinsky* évoque ce que le maître de l'abstraction lyrique prêtait comme finalité à l'art, finalité que les dadaïstes allaient déchirer, mais que Tinguely allait intégrer, pour mieux la dépasser :

« Si nous brisons tout de suite les liens qui nous attachent à la nature et nous nous consacrons uniquement à des combinaisons de couleur pure et de forme indépendante, nous créerons des œuvres qui ne seront que des cravates ou des tapis. La beauté de la forme et de la couleur n'est pas un but suffisant en soi... il ne suffit pas dans un art de composition pur, de faire appel à la sensation, l'œuvre d'art doit provoquer une réaction au niveau le plus profond, celui de l'inconscient et les vibrations spirituelles qui se produisent sont alors soit personnelles en ce qu'elles expriment et libèrent nos émotions et nos désirs confus, soit suprapersonnelles en ce qu'elles expriment les formes éternelles à travers

---

<sup>423</sup> Marcel Duchamp, *Vingtième Siècle*, n°XXVIII, juin 1967.

<sup>424</sup> Paul Klee, « Credo du créateur » (1920), in *Théorie de l'art moderne*, Ed. Gallimard, coll. Folio Essais, 1998.

lesquelles l'humanité projette une explication de son destin. »<sup>425</sup>.

Ces œuvres ne sont pas uniquement des machines, la nature est toujours présente, même s'il s'agit, simplement, de représenter des images qui l'évoque. Ce que la méta-machine tinguelienne met au jour, ce sont les mouvements fondamentaux qui régissent les lois de la nature, celle-ci ne représente pas l'image de la nature, mais, ses fondements mêmes : les forces, tensions, mouvements créateurs, car empreints de hasards. Tinguely rejoint ce que Bertolt Brecht écrivait dans *Sur le réalisme* : « On ne tire rien de rien, le nouveau vient de l'ancien, mais il n'en est pas moins le nouveau »<sup>426</sup>.

Dans la sculpture de Jean Tinguely, le hasard est lié à l'aspect spectaculaire de l'ensemble, mais, de manière différente qu'il avait pu l'être dans la peinture expressionniste abstraite, car le propos n'est plus de perpétuer l'artiste en génie romantique ou en héros existentialiste, ni d'épaissir l'énigme de la création, mais bien, d'observer le monde tel qu'il est. Les machines tingueliennes manifestent un hasard purement mécanique, sans emphase, ce hasard est produit au sein d'une composition motorisée, faite de roues et de courroies, qui affiche une certaine rusticité matérielle. Mais l'expression artistique modelée par l'aléa ne perd rien de son pouvoir émotionnel, ce hasard ordinaire, même s'il met l'artiste à distance du résultat produit par ses œuvres. Si ce ne sont pas les gestes de l'artiste que l'on voit, cela ne veut pas dire qu'il s'agisse d'indifférence de la part de Tinguely, comme le rappelle à juste titre Pierre Saurisse : trier, déchirer, jeter, découper, sont des gestes investis d'une violence ou d'un pouvoir de destruction qui ne sont pas dépourvus d'une charge affective<sup>427</sup>, surtout dans un contexte que Laurence Bertrand-Dorléac décrit comme, un monde hanté par « ses nouvelles peurs : la guerre froide, les guerres coloniales, la guerre des sexes, les dérèglements écologiques, la machinisation, la déshumanisation. »<sup>428</sup>.

Mais derrière cette apparente opposition à la machinisation, Tinguely revendique le bricolage, l'anti-technicité et le plaisir de la manipulation de sa machine. C'est le spectateur que l'artiste souhaite mettre en mouvement. Les sculptures tingueliennes sont réalisées à l'aide de matériaux pas trop travaillés, ce qui dégage un sentiment de spontanéité et de liberté, comme s'il s'agissait d'objets réalisés par des amateurs, tenant davantage du bricolage que de la

---

<sup>425</sup> Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Munich, 1912, trad. fr. 1969, 2e ed. Gonthier/Denoël.

<sup>426</sup> Bertolt Brecht, *Sur le réalisme, écrits sur la littérature et l'art*, T.2, Paris, Ed. L'Arche, 1976, trad. André Gisselbrecht.

<sup>427</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.234.

<sup>428</sup> Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Ordre sauvage...*, op. cit., p.7.

maîtrise d'une technique de sculpture traditionnelle, et empreints d'anti-technicité. L'artiste n'était pas intéressé par la conservation des éléments de notre civilisation qu'il qualifiait « de déchet ». L'emploi de tels matériaux n'a aucun rapport avec une quelconque nostalgie<sup>429</sup>. « Ce qui m'intéresse c'est si je n'ai pas fait d'erreur là. Je prends refuge dans les détails techniques de mon œuvre et mes machines. La seule inquiétude c'est toujours de savoir, est-ce que c'est soudé là ou pas. Est-ce que c'est solide ou pas ? »<sup>430</sup>.

Cependant, en évitant délibérément d'employer tout ce qui évoque, avec trop d'évidence, le monde moderne (l'électronique, la miniaturisation, les matières plastiques), Tinguely a créé des œuvres dont le matériau principal (le fer), tout comme les éléments constitutifs (poulies, courroies, etc.), donnant un aspect général à l'œuvre, lui conférant une certaine patine, et évoquent un temps révolu : celui où la machine était lourde, souvent imprécise et maladroite, mais où elle n'avait pas encore cette honte d'elle-même qui, depuis l'avènement du design, la conduit à cacher ses organes<sup>431</sup>.

L'artiste ne s'arrête pas là, en 1960, pour une exposition au musée Haus Lange à Krefeld, Tinguely crée le multiple *Maschinenbild* « Haus Lange » (*Reliefs méta-mécanique*). L'objectif était que l'acquéreur du plan de montage, obtenait par son achat, le droit de construire un exemplaire de ce relief dans le style des *Méta-Malevitch*. L'œuvre était, par la suite, présentée à Jean Tinguely, qui la signait et la numérotait. La nouveauté était que l'on pouvait ainsi monter soi-même une œuvre de Jean Tinguely. Le technicien du musée Haus Lange a construit une grande quantité de reliefs à la demande des clients, et quelques autres ont été montés par les acheteurs eux-mêmes, qui ont pu alors connaître les « joies de la manipulation ». En 2004, au moyen d'un plan de montage encore inutilisé, le musée Tinguely de Bâle a réalisé un de ces reliefs de la série des multiples. (Cf. planche 18, *Maschinenbild "Haus Lange", Relief méta-mécanique, 1960-2004*).

Si l'artiste ne réalise, à la manière d'un architecte, que le plan de ces reliefs, ils n'en demeurent pas moins tous différents, car ils sont réalisés à la main. Tinguely fait de ces sculptures à monter soi-même des objets de consommations, mais, c'est celui qui monte la sculpture qui lui donne une « survaleur ». L'artiste se parodie lui-même, il se moque de son propre « style » en vendant des sculptures « à la manière de Tinguely ». Il s'en remettait au hasard pour co-

---

<sup>429</sup> Jean Tinguely, entretien du 15 mars 1991 avec J-P Keller à l'atelier de la Verrerie in Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992.

<sup>430</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du Cyclop de Jean Tinguely*., réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

<sup>431</sup> Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992.

constituer ses sculptures, et surtout pour ne pas les terminer, à ce moment là, il s'en remet au participant. Le catalogue de l'exposition *Débricolages « Bricoler-Débris-collage »* qui s'est tenue du 15 novembre 1974 au 15 janvier 1975, à la galerie Bischofberger de Zürich, rend bien compte de l'état d'esprit de cette exposition. Avec ou sans sens, ou, peut être, avec tout cela à la fois, les phrases prennent la tournure d'une parodie absurde, et absolument pas sérieuse. L'introduction d'un tel décalage éloignerait toute critique d'art d'une interprétation quelle qu'elle soit, surtout s'il la prenait au sérieux. L'absurdité résonne à la manière pataphysique :

« Lois et degrés de liberté chez Jean Flügelrad ou lois à degrés libres chez Jean Tinguely ou degrés libres des lois chez Jean Flüguely : catalogue pour de nouvelles machines à bruits disciplinés et de hasards considérants »

- 1) L'aspect musical du silence (allumage, extinction ou panne de la machine)
- 2) Le mouvement für statik : faut-il toujours faire des trous partout et faut-il toujours les boucher ? (rôle des doigts, le toucher)
- 3) La forme. Y a-t-il des formes sérieuses ? (rôle des autruches et des rhinocéros sur la scène)
- 4) La vitesse : peut-on déjà plaisanter le matin de bonne heure ?
- 5) Le temps. Conserve de temps. Le temps peut-il se gâter ?

(interlude)

- a) Les outils de travail sont-ils un instrument de critique uniquement ? Parce qu'ils évitent de se ressembler les uns les autres ou bien simplement parce qu'avec les uns on peut assembler les autres ? Exemple : si on met une pierre dans sa bouche qu'elle fonde et qu'elle est soluble c'est peut-être du chocolat.
- b) Peut-on lire quelque chose à ce sujet et penser en même temps à autre chose ? Y a-t-il quelque chose entre les lignes qui permettrait de comprendre tout cela ? Faut-il écrire seulement entre les lignes ? Peut-on faire quoi que ce soit

d'intelligible qui ne soit pas entre les lignes ? Les machines de Tinguely sont des machines entre les machines. C.Q.F.D. Une machine alternative ne s'use pas si l'on s'en sert (wonder).

6) Si chaque fois qu'un Indien fait un concours hippique en formule un il gagne un aigle la moindre hésitation devient la plus intolérable des fautes de goût.

7) Comment choisir : « biffer ce qui ne convient pas » ou biffer « biffer ce qui ne convient pas »?

Gérard Minkoff, 26 X 1974 ».

La sculpture, même si elle n'est pas techniquement, systématiquement, participative (comme peuvent l'être les *Méta-matics*), est une expérience. Elle est participative en tant qu'elle stimule les sens, la perception, l'interrogation, en tant qu'elle met en mouvement celui qui la regarde, et éveille son âme noétique, faisant de cette expérience, une expérience esthétique. La présence, l'imaginaire, la sensation, sont autant de questions que soulève la méta-sculpture tinguelienne. Ces questions ont pour point commun la mémoire. En effet la mémoire est présente à plusieurs niveaux. En tant qu'elle conditionne l'Histoire, fait exister le présent, réinvente le passé. Nous pouvons parler de fantômes à son propos, fantômes comme les réminiscences historiques, culturelles, ré-activées dans l'expérience présente, références assumées à la guerre, par exemple, fantômes des formes, dont les mouvements, trop rapides, ne laissent au spectateur que la trace de leur passage, dessinant des volumes virtuels. Le geste mécanique se réinvente dans la durée, car il s'agit de réinventions, au sens où, ce sont des archéologies qui sont données à voir (processus indispensable à l'existence même d'une culture par exemple). Les sculptures-machines de Jean Tinguely racontent, fictionnent, réalisent des chorégraphies (et donc des stabilisations). Pouvons-nous parler de métabolisation ? Pour répondre à cette question, il faut savoir d'où émerge le geste, et qu'est-ce qui le convoque ? La matérialité apparente de ce qui est donné à voir, ainsi que, dans un même temps, de la perception. Les fantômes convoqués donnent une fragilité à l'expérience de la gestuelle mécanique des méta-machine-sculptures de Jean Tinguely, cela met le spectateur face à la vulnérabilité de ce qui ne l'est à priori pas : la machine. Le « geste » peut-il être celui du hasard ? Il est à chaque fois différent, mais toujours dans la même gamme, en quelque sorte, car les possibilités sont limités autant qu'elles sont extrêmement nombreuses.

Toute machine, même parfaitement réglée, n'est elle pas soumise aux lois de l'entropie ? La machine laisse faire la danse sans la retenir, car elle ne danse pas ni ne « fait » quoi que ce soit. Ce qui est à l'origine de ses gestes n'est pas sa « volonté », mais quoi de mieux qu'une machine pour mettre en évidence l'absence de volonté ? La constante du mouvement coexiste avec la transformation, la gestuelle machinique peut être signifiante et faire appel à la mémoire du spectateur, au sens où elle a la capacité à pouvoir convoquer, dans une présence, ce qui n'est pas là. Il y a une simultanéité de plusieurs temporalités, de plusieurs actions, mais ce n'est pas la machine qui agit (ni l'artiste). Le geste est également le résultat de la dynamique qui l'entraîne, il y a quelque chose d'instantané dans ces gestes, et de diffus. L'œuvre fonctionne en tant qu'expérience, dans ces ouvertures, dans les micros changements, qui se mettent en place dans les répétitions, comme autant d'ouvertures. Le spectateur est sollicité pour entrer en contact avec l'espace antinomique et complémentaire. La différence foncière avec la danse est que l'intention ne peut être captée par le spectateur, telle qu'il pourrait la voir dans les pré-gestes d'un danseur, en observant ses yeux ou ses mains, mais la danse a lieu dans l'esprit du spectateur.

L'art de la machine-sculpture tinguelienne tient à sa nature théâtrale, à la mise en scène d'objets en mouvement, dont la fonction « supérieure », est d'établir, dans les limites de ses moyens, une parfaite coïncidence de l'action du hasard, des mouvements associés à l'expression des gestes humains, des volumes virtuels abstraits et de la matière.

## 7) Dynamisme et phénomènes génératifs

Encore en 1988, Tinguely parle de la relativité de la beauté et affirme trouver intéressant le fait de travailler avec quelque chose qui peut se faire remarquer par son absence :

« Le côté moche, le côté pas beau, vous soulevez une planche pourrie et dessous il y a quelque chose, c'est très relatif la beauté. Allez me discuter ça. Je ne sais pas ce que c'est. C'est intéressant de travailler avec quelque chose qu'on a pas non plus défini. »<sup>432</sup>.

Tinguely exploitait beaucoup les relativismes, concernant des concepts qu'il mettait en

---

<sup>432</sup> *Tinguely*, réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.

opposition, de manière sensible, dans ses sculptures et assemblages. Par exemple avec des titres qui rendent évidentes les limites d'un qualificatif, faisant douter en permanence de l'interprétation que le spectateur pouvait faire.

« Dans les titres, il y a toujours un petit humour, il y a une marge, avec de l'espace autour, qui aide parfois la sculpture, qui l'oriente, ou qui est en une nette coupure avec elle, comme pour *Eurêka, Hannibal, Chaos I.* »<sup>433</sup>.

Les titres étaient des noms d'appellation désignant les sculptures, mais les rapports entre les deux n'a rien d'évident, la spécificité non-verbale de la sculpture apparaît plus évidente, car l'œuvre n'est pas transposable en mots.

C'est en considérant la relativité des interprétations des termes « stabilité » et « éphémère », que le spectateur peut penser la stabilité du caractère éphémère de la sculpture. « Stabilité » et « éphémère » peuvent s'exprimer de manière simultanée, quand le spectateur est face à l'objet, alors que dans l'idée, lorsque l'un s'actualise, l'autre se potentialise. Entre les deux états, une infinité de phénomènes peuvent s'exprimer, phénomènes qui se vivent intuitivement lorsque nous sommes face à une sculpture de Tinguely. L'artiste laisse le doute d'une logique rationaliste (faite de contrastes et d'oppositions duelles), dépasser ses propres limites, en jouant sur le relativisme de ses propositions sensibles. C'est un jeu de mise en échec de la logique traditionnelle qui s'opère, le spectateur est face à des propositions paradoxales, *a priori* de type : « si tout est relatif la relativité l'est aussi », ou encore : « le caractère immuable du mouvement », et cela fonctionne, quand même, dans l'expérience, ce qui déroute les spectateurs, réagissant par le rire ou autres onomatopées.

Tinguely introduit le doute et le hasard dans « le machinisme exact »<sup>434</sup>, l'artiste écorche les mouvements et les rythmes des machines, les mélange, les conjugue, les contrarie. Les pannes, les accidents sont organisés par ces modalités du doute et du hasard, un axe est tordu dans les *Tableaux-reliefs*, et ce sont toutes les formes de tôle découpée qui s'accrochent entre elles, et provoque une variété de saccades, dans tout le système. C'est une allure asynchrone, syncopée qui caractérise la plupart des machines de Tinguely. « Le mot asynchrone dit Tinguely, tu peux l'écrire mais en petit. C'était plutôt un défaut, mais j'ai découvert que la

---

<sup>433</sup> Jean Tinguely in extrait d'une interview de Jean Tinguely recueillie par Charles Goerg et Rainer Michael Mason en juin 1976 in Charles Goerg, Rainer Michael Mason (commissaires), *Jean Tinguely, dessins et gravures pour les sculptures*, catalogue d'exposition du 25 juin au 3 octobre 1976 au cabinet des Estampes du musée d'Art et d'Histoire de Genève, Genève, 1976.

<sup>434</sup> Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992, p.29.

création était là, la combinaison infinie : ce n'était plus calculable »<sup>435</sup>. Le mécanisme de la machine tinguélienne repose sur l'antagonisme des phénomènes de répétition et de changement, sur un mouvement rotatoire perpétuel, bien qu'à vitesses variables.

Dans la réalité, les contradictions perdurent, et elles sont même d'une grande importance. Le philosophe Hegel a été l'un des premiers à souligner que les contradictions sont le moteur de la dynamique. Cette philosophie est essentiellement déterminée par la notion de dialectique, qui est tout à la fois un concept, un principe d'intelligibilité, et un moyen d'appréhender le mouvement réel, qui gouverne les choses du monde. Contrairement à la logique formelle, pour laquelle contradiction signifie erreur, la dialectique étudie les contradictions internes d'un système et y voit la base de la dynamique et de la fabrication de nouveauté qualitative, aujourd'hui nous dirions de l'émergence de structure. Hegel expose dans sa « Petite Logique » :

« Lorsqu'on rencontre, dans un objet ou dans une notion, la contradiction (et il n'y a pas d'objet où l'on ne puisse trouver une contradiction, c'est-à-dire deux déterminations opposées et nécessaires, un objet sans contradiction n'étant que pure abstraction de l'entendement qui maintient avec une sorte de violence l'une des deux déterminations et s'efforce d'éloigner et de dérober à la conscience la détermination opposée que contient la première), lorsqu'on rencontre, disons-nous, la contradiction, l'on a l'habitude de conclure qu'elle donne pour résultat le néant. (...) Ici, c'est le néant, mais le néant qui contient l'être, et réciproquement, c'est l'être, mais l'être qui contient le néant. »<sup>436</sup>.

Friedrich Engels dans l'*Anti-Dühring* (1878), expose la dialectique matérialiste, fondée sur l'existence de contradictions réelles. Par exemple, la science s'efforce d'acquérir une connaissance exhaustive du système de l'univers et de l'ensemble de ses relations, mais ne peut, en aucun cas, y parvenir, en raison de la nature humaine, qui est limitée, et de celle de l'univers, qui est en mouvement perpétuel. Tinguely, lecteur d'Engels, retiendra du philosophe la conception du terrain moral en tant qu'il appartient à l'histoire des hommes. D'après lui, le bien et le mal ne sont nullement des vérités éternelles, mais des conceptions relatives, variant avec la société. Engels défend deux lois de la dialectique :

---

<sup>435</sup> Michel Conil-Lacoste, *Tinguely, l'énergétique de l'insolence*, Paris, Ed. La Différence, coll. La Vue le Texte, 1989, p.33.

<sup>436</sup> *Encyclopédie des sciences philosophiques* (1<sup>re</sup> éd. 1817 ; 2<sup>o</sup> éd. refaite et augmentée 1827 ; 3<sup>o</sup> éd. revue et corrigée 1830). T. I : *Logique* (résume *Science de la logique*).



1) La transformation du quantitatif en qualitatif. Par exemple, lorsqu'on augmente la température de l'eau (changement quantitatif), elle finit par s'évaporer, ce passage de l'état liquide à l'état gazeux étant un changement qualitatif. Cette loi dialectique se retrouve dans la nature.

2) La négation de la négation. Pour illustrer cette deuxième loi de la dialectique, Engels donne pour exemple la destinée d'un grain d'orge dans la nature. Le grain est « nié » par la plante qui en émerge, puis, cette dernière est « niée », à son tour, par l'épi qui en découle, apportant de nouvelles graines, mais sans revenir à la situation antérieure, puisqu'on a maintenant plusieurs graines au lieu d'une.

Ces lois dialectiques, ont pour point commun, d'envisager les choses et les rapports, non pas de manière statique, comme le font Dühring et les métaphysiciens, mais de manière dynamique, dans leur mouvement réciproque, dans leur développement historique. C'est, d'après lui, le seul moyen de prendre en compte les contradictions réelles, la vie elle-même étant une contradiction puisque, à chaque instant, un être vivant est lui-même et un autre. De telles conceptions marqueront profondément Tinguely.

« Tant que nous considérons les choses comme en repos et sans vie, chacune pour soi, l'une à côté de l'autre et l'une après l'autre, nous ne nous heurtons certes à aucune contradiction en elles. Nous trouvons là certaines propriétés qui sont en partie communes, en partie diverses, voire contradictoires l'une à l'autre, mais qui, dans ce cas, sont réparties sur des choses différentes et ne contiennent donc pas en elles-mêmes de contradiction. Dans les limites de ce domaine d'observation, nous nous en tirons avec le mode de pensée courant, le mode métaphysique. Mais il en va tout autrement dès que nous considérons les choses dans leur mouvement, leur changement, leur vie, leur action réciproque l'une sur l'autre. Là nous tombons immédiatement dans des contradictions. Le mouvement lui-même est une contradiction ; déjà, le simple changement mécanique de lieu lui-même ne peut s'accomplir que parce qu'à un seul et même moment, un corps est à la fois dans un lieu et dans un autre lieu, en un seul et même lieu et non en lui. Et c'est dans la façon que cette contradiction a de se poser continuellement et de se résoudre en même temps, que réside précisément le mouvement.

Nous avons donc ici une contradiction qui se rencontre objectivement présente et

pour ainsi dire en chair et en os dans les choses et les processus eux-mêmes (...)

Si le simple changement mécanique de lieu contient déjà en lui-même une contradiction, à plus forte raison les formes supérieures de mouvement de la matière et tout particulièrement la vie organique et son développement. Nous avons vu plus haut que la vie consiste au premier chef précisément en ce qu'un être est à chaque instant le même et pourtant un autre. La vie est donc également une contradiction qui, présente dans les choses et les processus eux-mêmes, se pose et se résout constamment. Et dès que la contradiction cesse, la vie cesse aussi, la mort intervient. De même, nous avons vu que dans le domaine de la pensée également, nous ne pouvons pas échapper aux contradictions et que, par exemple, la contradiction entre l'humaine faculté de connaître intérieurement infinie et son existence réelle dans des hommes qui sont tous limités extérieurement et dont la connaissance est limitée, se résout dans la série des générations, série qui, pour nous, n'a pratiquement pas de fin, – tout au moins dans le progrès sans fin. »<sup>437</sup>.

En physique, l'action et la réaction se combattent, mais, aucune ne l'emporte définitivement, sinon, toute dynamique mènerait rapidement à l'immobilité. Par exemple, au sein de la matière, à toutes les échelles, il y a toujours une contradiction entre attraction et répulsion, mais, aucune ne l'emporte définitivement, sinon, la matière s'éparpillerait ou s'agglutinerait, l'atome se dissocierait ou s'écraserait sur lui-même.

Les contradictions se constatent dans tous les domaines, contrairement à ce que croit le bon sens ou à ce que défend la logique formelle, elles ne sont pas synonymes d'erreur. Par exemple, en physique, la dualité onde/corpuscule, qui suppose qu'un phénomène est à la fois ponctuel et non-localisé, contient une contradiction interne. Ces deux qualités absolument incompatibles coexistent en permanence, jusqu'à ce que l'observateur effectue une mesure.

La physique a longtemps cherché des réponses, en termes d'objets fixes, comme le corpuscule ou l'atome, mais elle a dû reconnaître que le monde dynamique est fondé sur des contradictions du type de la dualité onde/corpuscule.

Au sens dialectique, employé ici, la contradiction est une opposition (qui peut exister au sein

---

<sup>437</sup> Friedrich Engels, *L'Anti-Dühring*, 1878.

de la réalité) qui ne mène pas à la destruction des deux éléments contradictoires. En fait, la dialectique suppose que chaque élément contient, en son sein, la contradiction : deux principes opposés, mais qui se sont combinés. Ainsi, les électricités opposées se combinent pour donner les atomes, les molécules, etc. Les deux éléments opposés ne se détruisent pas car ils n'entrent pas en contact. Si le contact matière/matière pouvait avoir lieu, toute la matière s'écraserait sur elle-même. L'électricité empêche cette catastrophe, par répulsion d'électricités de même signe. Toutes les interactions physiques contiennent ce type de contradictions. L'expansion repousse les effets de la gravitation mais, en même temps, la gravitation entraîne l'expansion, et inversement. À toutes les échelles, les effets attractifs et répulsifs se succèdent et se compensent sans cesse, dans le positif, il y a du négatif et inversement., le positif se change en négatif et inversement., positif et négatif se combinent puis l'unité se dissocie à nouveau. L'un des exemples clés de la physique quantique, celui des expériences de Young, l'illustre parfaitement. Cette expérience montre que lumière plus lumière peut donner de l'obscurité. Cela signifie que la lumière n'est pas simplement un principe positif et additif. De même, les chocs de particules démontrent que particule plus particule peut donner destruction de toute matière, et production de lumière. Cela signifie que la matière n'est pas un principe positif indestructible, mais, une structure qui contient ses propres contradictions.

La contradiction dialectique ne concerne pas seulement les divers domaines de la physico-chimie-biologie, mais, également, la société humaine et notamment la conscience et la pensée. La contradiction est la source de tout mouvement et de tout changement, c'est la « locomotive » de la matière et de la société, la contradiction est irréductible en physique quantique :

« Cette description des particules, entremêlant les propriétés des ondes et celles des corpuscules, est révolutionnaire. Elle met en relation des images que notre esprit isole dans des catégories distinctes, voire opposées. L'étrangeté de la chose vient de ce que toutes les particules, qu'elles soient de lumière ou de matière, nous apparaissent soit comme des ondes (elles peuvent interférer – l'interférence est une addition qui est inhibitrice) soit comme des corpuscules (elles semblent ponctuelles quand on détecte leur position), mais elles ne sont ni des ondes ni des corpuscules. [...] Puisque les concepts d'onde et de corpuscule apparaissent mutuellement exclusifs en même temps qu'indissociables, il n'existe aucune

possibilité de définir leur sens au moyen, d'une seule expérience. On ne peut pas les combiner en une seule image. Néanmoins, ils sont nécessaires l'un à l'autre pour épuiser tous les types d'information que nous pouvons obtenir sur un objet quantique à l'aide des divers appareils de mesure. [...] Dans la bouche de Niels Bohr, le mot complémentarité n'est pas à prendre dans son sens usuel. La complémentarité ne signifie nullement pour lui quelque chose comme « collaboration » ou « association ». La dualité n'est pas un duo, l'association de l'onde et du corpuscule n'est pas une synthèse. Elle inclue toujours au contraire l'exclusion mutuelle et la disjonction des éléments qu'elle met en vis-à-vis. Il faut la voir comme une sorte de paradoxe irréductible qui lie un concept à sa négation. (...) Comme nous dit John Bell, dans la bouche de Niels Bohr, (...) la complémentarité est proche du concept de contradiction (...) Contradiction est le mot fétiche de Bohr, comme l'ont fait remarquer Wootters et Zurek dans un article de 1979. »<sup>438</sup>.

Ce qui est au cœur de la sculpture tinguelienne, c'est une dynamique de la logique du contradictoire, telle que Stéphane Lupasco la pensait, dans la *Logique dynamique du contradictoire*. Fondée notamment sur la notion de Tiers inclus, cette logique générale, englobe la logique classique, comme un cas particulier, et vise à rendre compte du devenir tri-polaire de la matière-énergie : la matière-énergie macrophysique, la matière-énergie vivante et la matière-énergie psychique. *Les trois matières* (1960), pour reprendre le titre de son livre le plus célèbre, va considérablement marquer les artistes de son temps, que le philosophe fréquentait : André Breton, Appel, Benrath, Dali, Tapié, Matta, Soulages, Henri Michaux, Wols, Nicolas Schöffer, Schneider, Eugène Ionesco ou Georges Mathieu, ainsi que certains critiques d'art, comme Michel Ragon, Alain Jouffroy et Julien Alvard (contributeur de la revue *Planète* avec Pierre Restany notamment)<sup>439</sup>. Ce cercle artistique est celui que fréquentait Jean Tinguely, il semble très improbable que ce dernier n'ait jamais entendu parler de ce philosophe, d'autant que Lupasco était membre de comité de rédaction de la revue *Ring des Arts*<sup>440</sup>, organe du Cercle d'Art Contemporain de Zurich, et avait consacré, également, un

---

<sup>438</sup> Étienne Klein, *Dictionnaire de l'ignorance*, Albin Michel, 1998. Ouvrage collectif sous la direction de Michel Cazenave.

<sup>439</sup> Basarab Nicolescu, « Stéphane Lupasco – du monde quantique au monde de l'art », dans Henri Béhar (dir.), *Mélusine n° XXVII, Le surréalisme et la science*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Ed. L'âge d'homme, 2007.

<sup>440</sup> Lupasco écrit « Le principe d'antagonisme et l'art abstrait », dans *Ring des Arts*, Cercle d'Art Contemporain,

ouvrage à l'art abstrait, en 1963<sup>441</sup>. Celui-ci considère la logique dynamique du contradictoire comme la logique de « l'énergie ». La logique ne se réduit pas, d'après lui, à la science du raisonnement, elle est, comme chez Hegel, la logique de tout ce qui existe (comme on dit par exemple : la logique du vivant). Lupasco fait une équivalence entre les opérations logiques de l'esprit et les faits expérimentaux, la causalité lui apparaît comme semblable à la déduction :

« Nous appelons logique tout ce qui porte les caractères de l'affirmation et de la négation, de l'identité et de la non-identité ou diversité, qui engendre, par leur coexistence ou conjonction ou par leur indépendance ou disjonction, une notion de contradiction ou une notion de non-contradiction et qui, sans autre secours que le sien propre, déclenche des enchaînements déductifs. Un fait donc, quel qu'il soit, expérimental ou mental, sensible ou intellectuel, est considéré comme logique dans la mesure où il est marqué par ces caractères, conditionné par ces notions et engendré par ces implications, indépendamment de savoir si cette marque, ce conditionnement et cette déduction relèvent de l'esprit connaissant ou de quelque autre réalité – cela, c'est un autre problème. »<sup>442</sup>.

Au début de son livre *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*<sup>443</sup>, Lupasco énonce le postulat fondamental d'une logique dynamique du contradictoire, le principe d'antagonisme :

« À tout phénomène ou élément ou événement logique quelconque, et donc au jugement qui le pense, à la proposition qui l'exprime, au signe qui le symbolise : e, par exemple, doit toujours être associé, structurellement et fonctionnellement, un anti-phénomène ou anti-élément ou anti-événement logique, et donc un jugement, une proposition, un signe contradictoire : non-e ; et de telle sorte que e ou non-e ne peut jamais qu'être potentialisé par l'actualisation de non-e ou e, mais non pas disparaître afin que soit non-e soit e puisse se suffire à lui-même dans une indépendance et donc une non-contradiction rigoureuse (comme dans toute logique, classique ou autre, qui se fonde sur l'absoluité du principe de non-contradiction). ».

---

Zürich, 1960, illustrations de Georges Mathieu, avec des contributions de Jean-François Revel, Pierre Restany, Abraham Moles, Georges Mathieu, Alain Bosquet et al.

<sup>441</sup> Stéphane Lupasco, *Science et art abstrait*, Julliard, Paris, 1963.

<sup>442</sup> Préface du livre *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie – Prolégomènes à une science de la contradiction*, éd. Hermann, Coll. « Actualités scientifiques et industrielles », n° 1133, Paris, 1951 (note 1).

<sup>443</sup> Hermann 1951, rééd. Le Rocher 1987.

On voit immédiatement que la logique du contradictoire ne s'applique pas seulement à des propositions comme les logiques, que nous appellerons classiques, mais s'applique à des choses quelconques, à condition qu'elles soient des dynamismes : donc des phénomènes, des éléments, des événements, associés à leurs « anti-phénomènes », « anti-éléments », « anti-événements ». C'est leur caractère dynamique qui permet de les dire « logiques ». C'est en ce sens que nous pouvons comprendre la dynamicité de la méta-mécanique de Jean Tinguely. Elle est événement et anti-événement, sculpture et anti-sculpture. Elle est antagoniste à tout point de vue.

Pour expliquer ce qu'est un anti-phénomène ou un anti-événement, il faut comprendre que Lupasco relie un phénomène à son « anti-phénomène logique » par la négation. Si l'on peut reconnaître les termes contradictoires de la logique aristotélicienne, la négation prend un sens nouveau. La négation pour Lupasco est une opération qui ne se limite pas à l'acte mental ou langagier de nier, de rejeter une assertion comme fausse. Les choses en général et non pas seulement les propositions peuvent être liées entre elles par la négation, au sens où l'actualisation de l'une est la potentialisation de l'autre. L'opérateur négation change de sens par rapport à la logique classique et par rapport aux différentes logiques formelles. D'habitude il est foncteur de vérité : si une proposition  $p$  est vraie, la négation de cette proposition,  $non-p$ , est fausse et, inversement, si celle-ci,  $non-p$ , est vraie,  $p$  est fausse. Dans la Logique du contradictoire, la négation d'un terme donne le terme *antagoniste* tel que si l'un s'actualise, l'autre se potentialise. L'actualisation de  $e$  est conjointe à la potentialisation de  $\bar{e}$  (non- $e$ ). La potentialisation de  $e$  est conjointe à l'actualisation de  $\bar{e}$  (non- $e$ ). La potentialisation n'est pas une disparition. Elle est le fait de devenir virtuel, quand le terme antagoniste devient actuel. Ainsi, rien n'est statique dans la philosophie de Lupasco qui réinterprète dans un sens dynamique l'idée de système ou celle de structure. Les systèmes, les dynamismes se combinent et interfèrent. N'importe quel objet (événement, phénomène) pourvu qu'il ne soit pas un état (auquel cas la logique dynamique du contradictoire est inutile) mais un dynamisme, suppose un dynamisme antagoniste tel que l'actualisation du premier implique la potentialisation du second. Ainsi, si l'attraction s'actualise, la répulsion se potentialise, si l'unité s'actualise, la diversité se potentialise, si l'identité s'actualise, la différence se potentialise, si l'entropie s'actualise, la néguentropie se potentialise, si l'onde s'actualise, le corpuscule se potentialise, si le continu s'actualise, le discontinu se potentialise, si l'homogénéisation s'actualise, l'hétérogénéisation se potentialise, etc.

La richesse de l'œuvre de Tinguely tient précisément à ce caractère éminemment ambivalent. Les va-et-vient continuels de certaines pièces métalliques qui constituent ses machines ont valeur métaphorique et servent à rendre compte de ces phénomènes incessants. Selon les cas, l'un des aspects prend le pas sur l'autre et vice versa, mais il semblerait que jamais l'un et l'autre ne soit totalement absent. Jean Tinguely exprime fort bien l'ambivalence fondamentale de son œuvre. Dans un entretien avec Alain Jouffroy paru en 1966, l'artiste met en évidence la double lecture qui peut être faite de ses machines : « Elles sont libres, d'accord, elles sont joyeuses, d'accord, mais elles sont aussi désespérées. – Elles sont condamnées dans une espèce de zone restreinte à faire le même mouvement, toujours le même mouvement. »<sup>444</sup>. De son côté, Pontus Hulten montre bien le principe de dualité sur lequel repose toute la mécanique tinguelienne lorsqu'il rappelle que, pratiquement, toutes les œuvres trouvent leur mode de fonctionnement dans la roue, c'est-à-dire, dans la figure formelle, considérée habituellement comme la plus aboutie et la plus parfaite, celle qui, par sa configuration même, garantit la plus grande régularité de tout système qui l'a intégrée. Mais, ainsi que le souligne l'auteur, Tinguely s'ingénie à fausser le principe en installant dans ses machines des roues qui présentent tous les vices de fabrication, ou toutes les séquelles d'un usage abusif : dents usées ou manquantes, espaces différents entre elles, formes voilées et dissymétriques, autant d'imperfections qui vont amener les machines à des dysfonctionnements inévitables<sup>445</sup>. Pour Adorno, l'œuvre d'art est toujours une évocation de ce qui n'est pas, par son pouvoir d'évoquer l'absence, elle est en rupture avec ce qui existe : « Dans toute œuvre authentique, apparaît quelque chose qui n'existe pas. », ou, plus loin : « La réalité des œuvres témoigne de la possibilité du possible. »<sup>446</sup>. La liberté de l'œuvre dont parle Tinguely est celle inhérente à l'acte de formalisation. La sculpture ne subit pas la réalité mais la recrée, transforme le réel. La machine tinguelienne n'est pas aliénée, elle est libre. Cette absolue liberté dans l'art (un domaine en particulier), apparaît contradictoire avec « l'état permanent de non-liberté dans la totalité ». Ainsi, Tinguely semble adhérer à la philosophie d'Adorno, par le fait qu'il crée un art qui, par son existence même d'objet, échappant à la fonctionnarisation, est une contestation : « La fonction de l'art dans ce monde totalement fonctionnel est son absence de fonction ».

---

<sup>444</sup> sur la notion de « robots qui peignent », cf. « Jean Tinguely », interview de Jean Tinguely par Alain Jouffroy in *L'Oeil*, n°136, avril 1966, p. 34-43.

<sup>445</sup> Cf. à ce propos, le texte de Daniel Soutif, « Tinguely ou le crépuscule des machines », in *Artstudio* n°22, Automne 1991, p.62-83).

<sup>446</sup> Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995 (1970).

On oublie parfois que l'art se définit autant par ce qu'il dissimule, que par ce qu'il montre, par ce qu'il tait, que par ce qu'il énonce. Ainsi, chez Tinguely, a-t-on le plus souvent privilégié l'image que ses sculptures donnent d'elles-mêmes : le mouvement, le bruit, l'énergie, le déchainement de la ferraille. Or, n'avons-nous pas constaté qu'un élément absent, comme la roue dentée, peut-être aussi important que ceux qui sont manifestes ? Tinguely affirmait d'ailleurs rêver d'être un « anti-sculpteur<sup>447</sup>. Ses sculptures jouent également avec un répertoire mythologique, les mythes, les mystères.

L'approche qui est proposée ici, reprend largement à son compte les thèmes couramment développés, mais elle tente de faire dire à l'œuvre autre chose que ce qu'on lit habituellement. Nous voudrions lui permettre de dépasser la vision dualiste d'un processus rationnel, qui viendrait s'opposer à un processus irrationnel, de la bivalence de la logique classique, pour tendre vers une compréhension de l'œuvre tinguelienne de l'actualisation et la potentialisation des phénomènes. Ainsi, dans *Les principes de la logique et la critique contemporaine* (1932), Arnold Reymond distinguait deux sortes de sciences : les sciences bivalentes, à deux valeurs (modalité d'être), constituant les sciences normatives, qui comprennent, à côté de l'esthétique (beau et laid), et de l'éthique (bien et mal), la logique (vrai et faux), et les sciences à une valeur, ou à jugement d'existence monovalent (rien que le vrai). Ces dernières seraient les sciences proprement dites : mathématiques, physiques, etc. D'après Lupasco, dans ces deux conceptions, tout se passe en dernier ressort, sur un plan logique. Puisque tout dépend de la non contradiction ou de la contradiction. Et, au sein de ce qu'on appelle l'expérience, comme ailleurs, un énoncé est déclaré vrai s'il se maintient dans sa non contradiction. Le perçu lui-même ne peut qu'affirmer ou que nier, qu'imposer des identités, des permanences, des invariances, etc., ou des non-identités, des non-permanences, des variances, etc. Ainsi, la réalité, la chose engendrée ou proposée, n'apparaîtra vraie, pour la pensée classique, que dans la mesure où elle n'affirmera, et ne niera pas en même temps, et en un même lieu. Sans quoi elle sera une fausse réalité, elle ne sera pas une réalité, elle sera une irréalité, précisément parce que faite d'éléments contradictoires, elle ne pourra subsister, elle se détruira elle-même, en vertu du principe classique indiscuté, selon lequel la contradiction entraîne instantanément l'inexistence<sup>448</sup>. Comment, avec cette logique, étudier une œuvre basée sur un dynamisme du contradictoire ?

---

<sup>447</sup> Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le Mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, 1992, p.183.

<sup>448</sup> Stéphane Lupasco, *Logique et contradiction*, PUF, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1947, p.7.



Cette approche nous paraît d'autant plus intéressante que, chez Tinguely la contradiction est le moteur même de l'œuvre. Elle fait partie de sa démarche artistique comme un élément constituant, il ne s'agit pas d'une part cachée, ou d'un pôle obscur. La logique dialectique bivalente mobile / immobile, noir / blanc, visible / invisible, affirmation / négation, etc., qui est celle avec laquelle l'œuvre a été étudiée, ne rend pas compte du caractère phénoménal et dynamique de l'œuvre. Les valeurs logiques ne sont donc pas des entités statiques, et faites une fois pour toutes ; elles sont susceptibles de développement, et se développent comme des processus, des activités, des opérations, des énergies<sup>449</sup>. De plus, elles agissent l'une sur l'autre ; elles semblent même n'avoir aucune autre action concevable que celle qui s'adresse de l'une à l'autre, de l'une contre l'autre. Elles sont des opérations logiques, et non uniquement des valeurs logiques. Les données ou valeurs logiques possèdent les propriétés de l'actualisation et de la potentialisation, ce sont des dynamismes, et des dynamismes antagonistes, opérateurs et opérés. C'est en cela que nous pouvons comprendre un texte comme *Static ! Static ! Static !*, au sens où, l'identité ne saurait être quelque chose de statique : elle est un dynamisme et un dynamisme contradictoire du dynamisme de la diversité, qui est donc plutôt une diversification, de même que l'identité est plutôt une identification. L'expérience logique engendre deux devenirs, elle projette deux temps logiques : un temps positif, identifiant, du oui ; un temps négatif, diversifiant, du non. Ces temps sont inverses l'un de l'autre, et l'un se virtualise quand l'autre s'actualise, se développe. Le temps identifiant est le temps de l'espace. C'est ce que Lupasco nomme la temporalité de la fonction logique spatialisante, le dynamisme même de l'espace, qui n'est plus l'espace statique et absolu, rigoureusement homogène et infini de la science classique, pré-relativiste, mais un espace relatif et toujours lié à une temporalité négative, à un dynamisme de l'hétérogène, plus ou moins virtualisé par son actualisation relative<sup>450</sup>.

Pour se livrer à l'expérience esthétique, en créateur ou en spectateur, il faut s'arracher à l'action. Contempler veut dire arrêter l'un ou l'autre développement de l'un ou de l'autre des deux dynamismes antagonistes, plutôt des deux devenirs du logique, développement qui constitue précisément cette action. Et comment l'arrêter sinon par le devenir contradictoire qu'il faut donc développer à son tour. C'est inaugurer le processus de cognition de la cognition. Cette cognition de la cognition sera une configuration statistique, contenant un plus ou moins grand nombre de consciences de la conscience, ou de connaissance de la

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p.25.

connaissance. Entre la conscience et la connaissance, prises comme jalons relatifs du développement du connaître, tous les degrés transfinis sont possibles<sup>451</sup>. La sculpture tinguelienne apparaît comme un événement, en tant que méta-machine-sculpture, elle relève d'une conscience de la conscience ou d'une connaissance de la connaissance. Nous prenons conscience du spectacle, des caractères, des mouvements, des nuances lyriques, des rythmes dont nous avons conscience, qui constituent notre conscience, mais nous n'en avons que la conscience et non la conscience de la conscience.

« Tel peintre m'éclaire tel paysage ; je le vois aussi bien que lui, mais je ne suis pas conscient, dis-je, de ce que je vois. À vrai dire, ce que je vois, et cela d'autant plus que je suis davantage dans l'action, est ma conscience, tapisse ma conscience. Mais le peintre, lui, prend conscience de cette conscience sans conscience ; c'est pourquoi il s'arrache à l'action et porte son attention sur tel rouge, tel vert, telle ligne, telle forme ; il en devient conscient : mais tel rouge, tel vert, etc. sont déjà de la conscience, seulement une conscience sans conscience d'elle-même ; il devient donc, de la sorte, conscient de la conscience. »<sup>452</sup>.

Ainsi, contempler, c'est pénétrer dans la sphère, dans le devenir du connaître du connaître, dont la conscience de la conscience, pour ainsi dire, est la phase initiale. Mais cette contemplation, c'est-à-dire cette connaissance de la connaissance, est logiquement impossible autrement que par la contradiction, que de par le processus qui mène à la contradiction, à l'inverse des deux processus rationnel et irrationnel qui mènent à la non contradiction, et c'est ce qu'illustre, tout spécialement, le phénomène de la sculpture tinguelienne.

Tinguely insert des choses de l'espace, de la matière, du temps, de la vie, du mouvement, dans des représentations artificielles, machiniques, dynamiques. Cela les apparente au temps, à la matière vivante, et donne à éprouver des sensations successives, celles de la diversité incessante, de l'espace, du « même », cela sous forme de rythmes (sons, mouvements). Au devenir engendrant la conscience identifiante, l'artiste opposera un devenir engendrant la conscience diversifiante, et inversement. La méta-machine tinguelienne s'arrache à l'un ou à l'autre de ces deux devenirs, qui l'entraîne et engendre un devenir des deux.

D'après Lupasco :

« Il [l'artiste] créera donc ces sortes de quanta que sont les œuvres d'art. Ces

---

<sup>451</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>452</sup> *Ibid.*

édifices quantiques [les œuvres d'art] seront considérés comme des fictions, comme un monde artificiel. À vrai dire, il n'est pas plus artificiel, plus factice que tout autre monde existentiel ou logique, que tout autre monde auquel on accorde la notion de réalité ou de vérité. Mais précisément l'œuvre d'art est considérée comme une fiction parce qu'elle est contradictoire, parce que, comme telle, elle est attachée à l'un ou à l'autre des devenir qui fournissent la non-contradiction et, par là, ce que nous nommons la vérité et la réalité, selon le mécanisme que nous avons exposé [la logique dynamique du contradictoire]. L'œuvre d'art est ainsi quelque chose de faux (à la fois le marbre immobile et une femme qui danse [...]) »<sup>453</sup>.

À la lumière de la logique lupascienne, l'art n'est ni la recherche du vrai, ni du réel (rationnel ou irrationnel), mais bel et bien du faux (négation ou irréalité), en tant que contradiction logique existentielle, immanente à l'existant. L'art n'est ni réel ni irréel, puisque la réalité est l'aspect de l'ordre logique antagoniste, virtualisé et objectivisé, par là, et, puisque l'irréalité est l'aspect de l'ordre logique contradictoire, actualisé et, par là, subjectivisé.

Lupasco explique qu'une contradiction qui s'accuse empêche la coexistence de la virtualisation et de l'actualisation.

Cette structure logique de l'art lupascienne permet de comprendre que celui-ci est un élan vers la liberté (d'indifférence), désintéressée, et, sa finalité sans fin. Le « jeu » qui caractérise le phénomène esthétique est un combat, un conflit. Les dynamismes contradictoires tingueliens apparaissent comme causes finales et causes efficientes, sans fin et sans efficacité. La fin de l'un est repoussée par la fin de l'autre, et l'efficacité de l'un est repoussée par l'efficacité de l'autre. Cela dépasse l'interprétation sysiphienne, habituellement plaquée sur la sculpture de Jean Tinguely. Cette dernière n'est plus une représentation de l'absurde répétition, mais elle contient les mécanismes du sens et du non-sens, de la répétition et de la non-répétition. Il faut comprendre que Tinguely, en rendant évident la part de hasard dans la création, n'abandonne pas la subjectivité de l'artiste. Celle-ci co-existe avec la compréhension des concepts, selon un mécanisme logique, où, le général co-existe avec le particulier, le synthétique avec le naturel. L'œuvre est un lieu, un nœud des possibles, un faisceau de virtualités. Tinguely cherche à échapper à la fixité en usant de ce dynamisme inhérent au régime des contradictions. Imposer une forme c'est aussi, en un sens, figer la vie, reconstruire une dialectique beauté-laideur, qui n'est pas exactement la dialectique du rôle, mais, sa transposition dans la forme. Mais la

---

<sup>453</sup> *Ibid.*

forme doit vivre de cette extinction du contenu, c'est par cette extinction qu'elle fait vivre le contenu. Il y a dans l'œuvre tinguelienne une réflexion profonde sur l'essence contradictoire de l'existence et du monde, l'œuvre n'en annule pas le caractère dramatique dans l'abstraction et la généralité du concept. L'art tinguelien dit ce qu'est le drame de l'existence prise dans la contradiction.

L'artiste ne veut pas que les habitudes de réception s'installent, et, revendique l'état de doute, comme une nécessité. Il a exprimé cela lors d'un entretien avec Geneviève Breerette pour *Le Monde* en 1988<sup>454</sup> :

« J'ai fait des choses claires et constructives et des choses destructives. Je vis normalement, je respire normalement, et à travers ces mouvements multiples je suis quand même, je crois, encore capable de faire de tout cela un moyen d'expression personnel. Je crois. On n'est évidemment jamais sûr. On peut se tromper. Il est difficile de savoir à partir de quand on est gaga. Marcel Duchamp m'en parlait de ça.

Ça vous préoccupe ?

Je sais que ça existe. Ça ne me préoccupe pas comme une charge. Ça m'accompagne. Je sais que ça existe, que peut-être je me casse la gueule, que ce que je fais n'est plus valable, que je me répète. Alors je fais des efforts colossaux pour sauter par-dessus moi-même, comme un acrobate, un jongleur. Je suis peut-être déjà en train de jouer du violon derrière mon dos. Je ne suis pas sûr. J'ai des doutes sur la validité de mon œuvre. J'ai toujours douté. Pour moi le doute est un instrument de travail. Comme vous avez le rouge, vous avez le bleu, vous avez le brun...tiens, je pourrais rajouter du gris, du noir... le doute, l'hésitation sont des éléments nécessaires dans l'existence, en tout cas pour moi. Mais pas quand je suis en bagnole. Là je ne suis pas créatif du tout. »<sup>455</sup>.

Tinguely a bien conscience d'avoir inauguré, avec ses reliefs, et ses sculptures, un chapitre nouveau de l'art. Ce qui le ravit surtout, comme le relevait déjà Pontus Hulten en 1972, c'est que ses machines démontrent, à leur manière, le principe de la relativité, un relativisme

---

<sup>454</sup> Tinguely in *Le monde*, 7 décembre 1988 par Geneviève Breerette.

<sup>455</sup> Entretien avec Geneviève Breerette, « Tinguely au centre Georges Pompidou », in *Le monde*, 7 décembre 1988.

appliqué, elles illustrent la métamorphoses constante à laquelle sont soumises toutes les choses, à moins d'être congelées à  $-273^{\circ}$  !<sup>456</sup> C'est-à-dire au zéro absolu, température la plus basse qui puisse exister, mais inaccessible, du fait de propriétés quantiques, cela se traduit par une entropie nulle, due à l'indiscernabilité de ces particules, dans ce même niveau d'énergie fondamentale, et par une totale immobilité au sens classique (mais en fait, on sait que, selon la physique quantique, les particules possèdent toujours une quantité de mouvement, non nulle, d'après le principe d'incertitude, énoncé en 1927, par Heisenberg, lors des balbutiements de la mécanique quantique). En effet, en tendant vers le zéro absolu, les molécules d'un corps auraient leur quantité de mouvement de plus en plus précisément définie (proche de zéro), leurs positions auraient tendance à avoir une indétermination intrinsèque résiduelle. Mais comme elles tendent aussi vers l'arrêt, leurs positions tendraient aussi à être précisément définies. En fait, elles tendent vers un état d'énergie minimale, aux approches du zéro absolu, respectant ainsi le principe d'indétermination quantique.

Tinguely relativise mais reste radical, toujours de manière contradictoire, il met en mouvement la pensée rappelant que toutes les créations humaines s'effritent, qu'il n'y a pas de construction sans destruction, que la seule constante est que tout est transitoire, éphémère<sup>457</sup>. C'est ce qui permet de comprendre un aphorisme comme celui-ci :

« Les dents qui sont dures... Cassent.

La langue qui est molle... Dure.

La seule chose de stable... c'est l'instable.

Ou, le mouvement et la transformation sont les

seules CHOSES STABLES... »<sup>458</sup>.

Que les machines de Tinguely ne soient pas des machines, que l'art de Tinguely ne soit pas de l'art, ou que ses machines soient machines et que son art soit art, qu'importe, puisque le sens donné aux mots peut aussi bien avoir la résonance opposée. Autre relativisme : ce que l'on croyait beau dans la machine, c'était le poli, le fini, la carrosserie, la ligne, Tinguely bouscule

---

<sup>456</sup> Pontus Hulten, *Méta*, Pierre Horay, 1973, p.16.

<sup>457</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du Cyclop de Jean Tinguely*, Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

<sup>458</sup> Tinguely, « Kunst ist Revolte », in *National Zeitung*, Bâle, 13 octobre 1967.

ces valeurs et donne un sens esthétique au métal cabossé. Il met, aussi, l'art en mouvement, lui donnant une dimension supplémentaire. L'enchantement se crée en présence de bicyclettes rouillées, de tuyaux de baignoires, de vieilles ferrailles, de pièces détachées et usées dont il suffit de percevoir la poésie<sup>459</sup>.

Chez Tinguely deux mondes, deux polarités antagonistes coexistent toujours : positive et négative. La vie, le mouvement, la joie – la panne, l'immobilité, la catastrophe. Pour l'artiste, son art est proche du mécanisme de la vie. Car la vie contient la mort. L'actualisation de l'un, c'est la potentialisation de l'autre. Tout le système de conception de l'artiste est là : le mouvement c'est aussi l'immobilité. Le bruit ne peut s'aborder qu'en comparaison avec le silence. Tinguely tire parti des glissements et des retournements possibles de deux situations, de deux lectures. Car pour être comprise, la caricature s'appuie sur une trame de faits susceptibles d'être reconnus, de ces faits qui, selon les publics espérés, défrayent la grande presse ou un cercle plus restreint. Et ces faits, qui ne cessent de jalonner le déroulement de l'œuvre, lui insufflant cette structure de discours en forme de chronique illustrée. « Le rire a besoin d'écho, il doit répondre à certaines exigences de la vie en commun... il doit voir une signification sociale », disait Bergson<sup>460</sup>.

## ***VIII. Physique / métaphysique***

### **1) Mécanismes de la nature**

Les rapports qu'entretient Jean Tinguely avec le concept de nature ne sont pas univoques et apparaissent eux aussi comme contradictoires. Dans une interview, l'artiste explique que la fontaine qu'il présente est destinée à « affronter » la nature et en même temps, à se « marier » avec elle. La ferraille, que l'artiste oppose par sa nature, à la nature végétale de l'environnement auquel il la destine, doit agir par contraste à révéler les liens qui existent potentiellement entre les différents contextes : ferraille / végétal, manufacturé, artificiel / naturel.

Pour l'artiste, la nature est un cadre au sens où elle peut être pensée comme contexte pour recevoir une œuvre d'art, au même titre qu'un musée ou qu'une galerie ; elle peut également recevoir une machine faite de déchets et de ferrailles tout comme une usine, une décharge, le

---

<sup>459</sup> C. Jayle, « Tinguely ou les Mystères de la machines », dans *L'Homme Magazine*, n° 41, Paris, juillet 1971.

<sup>460</sup> Henri Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, PUF, 1978 (1940). pp.4 – 6.

terrain d'un ferrailleur. Tinguely voit les possibilités poétiques d'une « communication », un principe dynamique de mise en mouvement de la pensée par l'interrogation, l'incongruité. Pour cela, la sculpture doit être dans son « activité », c'est à dire être une œuvre d'art. Elle est mise en mouvement par l'artiste, mue par l'énergie<sup>461</sup> et met en mouvement le spectateur que l'artiste cherche à étonner.

« Georges Kleinmann : C'est donc destiné à être dehors ?

Jean Tinguely : Oui, C'est pour affronter la nature. J'aimerais les marier et j'aimerais qu'ils tiennent le coup, j'aimerais que ce que j'exprime à travers eux ou ce que j'essaie de faire valoir en tant que contact, communication avec les autres, que les autres ressentent que c'est quelque chose de notre époque, que c'est la machine, la ferraille. Un problème d'aujourd'hui, même s'il est mené en quelque sorte dans le non-sens. Il faut qu'il soit dans son activité, il faut qu'il se tienne vis-à-vis de la nature. Parce que la nature continue à exister. Elle est un cadre comme un autre.

G. K. : Mais ce que vous faites est anti-naturel.

J. T. : Justement, c'est ça qui m'intéresse. C'est de placer ce côté anti-naturel sur un fond, ou vis-à-vis de la nature. »<sup>462</sup>.

Le sculpteur revendique les moyens artistiques « classiques » de la Renaissance en général et de Donatello (1386-1466) en particulier. Ce n'est pas un hasard si Tinguely prend pour exemple un artiste stimulé par une autocritique constante, qui a réussi à bouleverser l'art de la sculpture de la pré-Renaissance. Les œuvres de Donatello s'imposent tant par leur occupation de l'espace que par le rendu des attitudes et des expressions. Les préoccupations de Jean Tinguely semblent identiques, tout comme celles d'intégrer des innovations techniques. Donatello tenait compte de la hauteur du socle des statues par rapport au public. Pour les rapprocher du public, il a incliné le visage, toujours dans l'objectif de transmettre à ceux qui les regardent toutes leurs expressions. Les statues vont acquérir une existence propre. Donatello marque par son réalisme qui ne sert pas uniquement à traduire un élément extérieur,

---

<sup>461</sup> L'énergie électrique est aussi source d'interrogation au sens où elle est un phénomène naturel déclenché par un objet artificiel.

<sup>462</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

mais aussi à dégager une attitude intérieure, une conscience individuelle. Par exemple, on ne dira pas « la statue sourit » mais bien « la statue a l'air heureux ». Ces préoccupations sont également celles de Tinguely. Celui-ci mêle tous les sens du mot « nature ». Il cherche à représenter la nature même des émotions que ces sculptures incarnent tout autant qu'il souhaite interroger ce que pourrait être la nature d'une machine. Jean Tinguely cherche des solutions artistiques et techniques de son temps. L'industrialisation, le moteur électrique, la consommation de masse, etc., ne sont par exemple pas des sujets que Donatello pouvait imaginer traiter. Le fait que Tinguely dise que la sculpture figurative soit une bonne solution apparaît éloigné de la forme de ses productions. Mais il explique bien que le concept de machine est abstrait, il n'y a pas de forme archétypale de la machine. Par contre, les moyens de l'abstraction ne semblent pas convenir à l'artiste qui va donner à ses machines des attitudes explicites et reconnaissables. Il reconnaît que leur forme est déterminée par des choix subjectifs, par ses propres gestes. Tinguely paraît contradictoire lorsqu'il qualifie ses sculptures à la fois comme étant abstraites et figuratives. L'artiste ne résout pas cette contradiction préférant déplacer le propos du formalisme vers celui de l'expérience, en expliquant que la sculpture contemporaine, tout comme l'objet industriel, se définit aussi dans le rapport physique qu'elle entretient avec son environnement. Depuis Brancusi, la notion de sculpture s'est élargie, faisant entrer dans sa définition, l'environnement, l'espace qu'elle contribue à définir par sa présence et avec lequel elle dialogue. Tinguely n'oppose pas non plus le caractère poétique de son œuvre à son caractère physique qu'il situe sur plusieurs plans : un rapport physique de la sculpture à son entourage que l'on vient de définir et un rapport physique de la sculpture à son époque. Les matériaux qui la constituent, leurs techniques de fabrication sont les signes tangibles et latents que le sculpteur inscrit dans son œuvre et sont nécessairement porteurs des marques de leur temps. L'artiste le précise en disant qu'il a créé un objet d'ordre humain, machinal, occidental, de son temps.

« Georges Kleinmann : Quelles sont pour vous les conditions nécessaires à affronter la nature ?

Jean Tinguely : Et bien celles de Donatello me paraissent être les bonnes. C'est-à-dire la statuaire classique, figurative. Mais quand il s'agit de faire une œuvre d'art ayant un problème d'aujourd'hui dans son ventre j'ai vu que les sculpteurs avec leur abstraction avaient de grandes difficultés à l'extérieur.



G. K. : Pourtant vos sculptures ont quelque chose d'abstrait en elles-mêmes.

J. T. : Oui naturellement, elles contiennent beaucoup d'éléments d'abstraction et d'expression personnelle en même temps. Le fait que je m'exprime poétiquement n'exclut pas le fait que je constate qu'il y a un problème purement physique du rapport entre une sculpture, notre époque et notre entourage. »<sup>463</sup>.

Dans la même interview, Jean Tinguely affirme qu'il ne peut pas expliquer une œuvre d'art. Il dira souvent par la suite que la sculpture suffit, qu'on ne peut pas la transposer ni la traduire de manière univoque.

« G. K. : Expliquez moi cette œuvre d'art, vous avez voulu...

J. T. : Non, je ne peux pas vous l'expliquer. Je peux vous l'expliquer techniquement peut-être. Ce que j'ai voulu faire c'est surtout affronter la nature. Par un objet d'ordre humain et machinal et occidental de mon temps par rapport à un arbre vieux de milliers d'années, d'une tradition méditerranéenne d'une autre époque. »<sup>464</sup>.

Ce qu'entend Tinguely par le terme « nature » relève du caractère naturel. C'est-à-dire que pour le sculpteur, la nature c'est ce qui n'est pas fabriqué par quelqu'un. Elle peut être modifiée dans sa forme mais les mécanismes naturels qui la sous-tendent ne sont pas modifiables de manière générale. L'artiste veut mettre en évidence ces mécanismes naturels en créant une machine « intermédiaire » entre un objet technique et un objet naturel. D'abord parce que ce qui met en mouvement sa sculpture : l'énergie électrique, même si elle est provoquée artificiellement, reste une force naturelle, tout comme la gravité s'applique à elle et contraint ses effets. Ensuite parce qu'elle « communique » avec la nature. C'est-à-dire qu'elle dialogue avec son environnement, jouant des phénomènes qu'elle contribue à mettre au jour (l'eau révèle son caractère naturel, son comportement révèle les forces, les poussées, la force gravitationnelle, les effets de la lumière diffractée et réfléchie, ce qui fait que nous reconnaissons qu'il s'agit d'eau et de lumière). Et en même temps, la sculpture joue avec ces

---

<sup>463</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

<sup>464</sup> *Idem*.

phénomènes et crée des formes, fait varier les effets des éléments naturels. La machine tinguelienne, en particulier lorsqu'il s'agit d'une fontaine mais également lorsqu'elle agite des ficelles par exemple, est une machine à sculpter l'environnement. Elle met au jour la permanence des lois physiques qui la conditionne et l'impermanence des formes qu'elle dessine dans l'espace.

« La nature est grande tu vois. Un arbre est comme il est, un nuage est comme il est et tout est comme il est. C'est comme ça dans la nature. La machine, je veux lui donner un rapport mais pas gigantesque. Qu'elle soit plutôt intermédiaire. Qu'elle soit un médium qui va communiquer avec la nature. Par l'intermédiaire de l'eau. L'eau elle est bien. L'eau qui gicle, l'eau qui capte l'arc-en-ciel c'est beau. Et la nuit avec un projecteur c'est merveilleux. »<sup>465</sup>.

La nature peut être définie comme ce qui est étranger à l'artifice, mais également au hasard, « le principe considéré comme produisant le développement de l'Être »<sup>466</sup>. Or, Tinguely semble s'éloigner d'une instance ne répondant ni à l'activité humaine, ni au principe de chaos qui peut dominer la matière primordiale (même si elle n'est tout à fait absente de sa conception). La réalité d'après Tinguely apparaît constituée d'éléments naturels définis dans la citation ci-dessus Celle-ci est comprise comme un flux indistinct de matière en mouvement et vivante. Cette articulation entre le naturel et le réel tinguelien nous paraît fondamentale, en ce qu'elle permet de comprendre une contradiction importante reposant sur l'hypothèse d'un substrat essentiel matériel, mouvant et vivant, chaotique, dont l'individualisation et l'organisation plastique, appelée nature, est tout entière création humaine, machinique où la matière est tout d'abord définie par son mouvement, sa vitesse, une énergétique au sein de laquelle l'étendue spatiale est « vitesse infinie » et la matière elle-même électricité, force et énergie (ce que Tinguely écrit dans *Für Statik* et dans *Statique ! Statique ! Statique !*) ; et en même temps la conception d'une nature comprise comme ce qui est autour de l'homme, qui n'est pas lui, et qui est animé par des processus ou des forces qui lui échappent. L'ensemble du réel ignorant les modifications apportées par celui-ci, elles-mêmes qualifiées d'artificielles. Ce qui sous-entend une séparation entre l'homme et la nature sur le critère de l'intention (au sens moral). « L'élément naturel » de Tinguely est donc à la fois ce qui échappe au domaine de l'humain, mais également un concept vers lequel convergent la puissance plastique humaine et

---

<sup>465</sup> Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. *Les Bonnie and Clyde de l'art*, film documentaire de Louise Faure et Anne Julien, ARTE, 2010.

<sup>466</sup> A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1951 (Article « Nature »).

son premier attribut, la nouveauté (l'actualisation permanente), ainsi que l'inertie d'une sédimentation amenée par la durée (dont il faut se détacher).

Tinguely ne s'éloigne pas vraiment de la définition que Martin Heidegger établit : le mot « nature » contient une interprétation de l'étant dans son ensemble – même là où apparemment, il n'est pris que comme notion antithétique. « Dans toutes ces distinctions, (Nature-Surnature, Nature-Art, Nature-Histoire, Nature-Esprit) la nature ne prend pas seulement une signification en tant que terme d'opposition, mais c'est elle qui est première, dans la mesure où c'est toujours et d'abord par opposition à la nature que les distinctions sont faites, ce qui est distingué d'elle reçoit sa détermination à partir d'elle. »<sup>467</sup>. Mais parallèlement, Jean Tinguely défend une l'ontologie tout entière fondée sur la continuité métaphysique de domaines et d'échelles habituellement distincts : une continuité dynamique composée par ailleurs de sautes, de ruptures et de chocs littéralement insensés et hasardeux, d'où jaillit et demeure parfois l'événement ou l'œuvre qu'on peut appeler « nouveauté ». En cela, Tinguely se rapproche d'une conception de continuité du discontinu qui traverse l'art et les conceptions futuristes, et qui sera l'une des armes favorites de l'avant-garde, permettant de faire sauter systématiquement tous les champs de l'activité humaine pour les reconstruire sur des bases toujours nouvelles, exaltantes et défendant la valeur absolue de l'actuel. C'est en quelque sorte ce que défend le bergsonisme : l'intuition comme méthode. De fait, il nous faut faire un effort véritable pour considérer que le possible désigne ce que le présent génère comme ouverture, que c'est une notion prospective et non rétrospective, que l'existence d'une pluralité préalable de possibles entre lesquels, inévitablement, dans une sorte de choix objectif, un seulement se réaliserait, est un non-sens. Le possible n'est pas un sous ou un sur réel, il n'est que le réel considéré du point de vue de ses potentialités présentes de développement, il est le réel considéré comme surgissement de nouveauté.

## **2) Matériel / immatériel. Visible / invisible**

« Je fais une sculpture. Une sculpture qui sera à la fois une machine et qui sera en même temps une fontaine. C'est-à-dire qu'elle va, en giclant de l'eau, atteindre des dimensions un petit peu supérieures que seulement les dimensions matérielles de l'objet. »<sup>468</sup>. (Annexe 5)

<sup>467</sup> M. Heidegger, *Questions II*, Paris, Gallimard, 1968.

<sup>468</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation

Georges Kleinmann : Et vous utilisez quoi pour faire ces sculptures ?

Jean Tinguely : Pratiquement tout, je ne sais pas à quoi je m'arrêterai. Aussi bien l'énergie, le mouvement, l'électricité, aluminium, caoutchouc, ferraille rouillée, ferraille neuve, couleur, formes, rondeurs, angles, cubisme, impressionnisme, propreté, saleté, tout ce que vous voulez.

[...] C'est merveilleux l'eau, c'est une matière transitoire. Ce n'est même pas une matière, c'est presque le ciel. C'est une chose qui me plaît beaucoup parce que c'est vivant, ça reflète les rayons du soleil sous forme d'arc-en-ciel et en même temps, la nuit, si on met des projecteurs ça donne du volume merveilleusement évasif et splendide. Moi j'aime beaucoup ça.

G. K. : Mais c'est un élément éphémère ?

J. T. : Oui, même très éphémère et je trouve ça très bien et je crois qu'il faut rendre ça permanent.

G. K. : L'eau ne se fige pas...

J. T. : Espérons-le bien. C'est ça qui est l'avantage. C'est ce qui fait que c'est vivant et c'est fort.

G. K. : C'est le seul élément fluide que vous utilisez ?

J. T. : Non, la fumée j'aime beaucoup.

J'ai fait des objets qui eux étaient auto-destructifs carrément et qui eux étaient avec beaucoup de différentes fumées. Des qualités de fumées épaisses, fluides ou vaporeuses.

G. K. : Et encore ? Le son ?

J. T. : Le son m'a paru intéressant parce que premièrement c'est inévitable. Ça c'est déjà une bonne raison. Et ensuite c'est naturel, c'est une autre bonne raison. Et

---

& Archive, 15 novembre 1962.

troisièmement ça me plaît beaucoup parce que ça donne à la sculpture une dimension nouvelle. Ça donne un nouveau sens.

C'est la potentialité plastique que l'objet porte en soi qui intéresse Tinguely. Celle-ci est étroitement liée à la substance organique de cet objet, selon ses caractères généraux (porosité, imperméabilité, rigidité, élasticité, etc.), et selon ses caractères particuliers (couleur, température, consistance, forme plane, concave, convexe, angulaire, cubique, conique, spiralée, elliptique, sphérique, etc.).

Cette volonté de donner des dimensions « supérieures » aux dimensions matérielles de la sculpture est partagée avec Yves Klein.

Tinguely est puissamment stimulé tant par l'exposition chez Iris Clert que par le contact de Klein. D'après Restany, l'aspiration à dématérialiser l'art, affirmée avec force par Klein, se retrouve dès 1955 sous forme latente dans les œuvres de Tinguely. Cette volonté de dématérialisation est perceptible dans la virtualisation des formes par le mouvement. La prérogative commune aux artistes et au critique est alors que pour qu'il pénètre dans la vie et la réalité, il faut soustraire à l'art son côté matériel. Pour eux « la réalité doit entrer dans l'art », au sens où l'art doit se constituer comme réalité englobante. Pierre Restany a écrit qu'il était nécessaire pour les artistes des années 1950, de s'approprier à nouveau le réel (qu'il considérait avoir été nié dans l'abstraction) à travers l'extrémisme d'une situation de langage<sup>469</sup>. Il considérait qu'il n'y avait pas de possibilité de durée pour une esthétique reposant uniquement sur une idéologie de « refus du monde réel » et un langage gestuel de la révolte<sup>470</sup>. Il a également écrit que Jean Tinguely et Yves Klein (que le critique avait rencontré en 1955) partageaient ces mêmes préoccupations. Si, par la suite, nous reviendrons sur la compréhension d'une posture artistique perçue comme « refus du réel » pour la nuancer, il apparaît nécessaire de s'interroger sur les productions nées de la rencontre entre Yves Klein et Jean Tinguely. Dans un entretien mené par Bernard Blistène<sup>471</sup>, Jean Tinguely relate sa « rencontre » avec Yves Klein au Salon des Réalités Nouvelles. Celui-ci avait un tableau orange sous le bras qu'il allait présenter à un jury dont faisait partie Herbin et Valensi. Le

---

<sup>469</sup> P. Restany, *Une vie dans l'art*, entretiens avec J-F. Bory / Pierre Restany, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1983. p.23.

<sup>470</sup> D'après Marie Colombet, *L'humour objectif : Roussel, Duchamp, « sous le capot »*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain soutenue à l'Université de Paris X, sous la direction de Thierry Dufrêne, 2006, p.451.

<sup>471</sup> Bernard Blistène, entretien du 10 mai 1984 avec Jean Tinguely, conservé à la bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, (BS 259).

tableau est refusé, car celui-ci devait être « abstrait et non figuratif ». Valensi avait même demandé à Yves Klein s'il ne pouvait pas ajouter un point, une forme ou une autre couleur afin que son tableau fasse « abstrait ». Klein lui avait répondu alors que, de toute manière son tableau était figuratif et avait été « mis à la porte »<sup>472</sup>. Tinguely et Klein connaissent alors le même degré de non-réussite. Mais Yves Klein repart avec son tableau sous le bras et, même si Tinguely est marqué par ce personnage, les deux artistes ne se parlent alors pas. Pour l'artiste suisse, Klein avait participé, comme lui, à la désorganisation de l'ordre, à la représentation du chaos au Salon des Réalités Nouvelles. C'est Eva Aeppli qui lui présente l'artiste lors de l'exposition « Le Vide » (« La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée ») d'Yves Klein qui se tenait à la galerie Iris Clert, à partir du 28 avril 1958. La galeriste avait accepté deux petits tableaux bleus. Tinguely dira que la raison de ce choix était qu'Iris Clert était grecque, donc qu'elle croyait en la chance<sup>473</sup>. L'exposition consistait en un mur nu, uniquement sensibilisé par la présence de l'artiste. Tinguely sera immédiatement conquis. Yves Klein dira que « ça l'a réveillé », qu'il « est resté toute la soirée stupéfié », qu'il « ne voulait absolument pas partir »<sup>474</sup>. (Annexe 6). Tinguely propose immédiatement à Klein une collaboration. Dans un premier temps, Yves Klein allait chez Tinguely ramasser des pierres dans son jardin, afin de les peindre en bleu ou d'en faire des socles pour ses éponges. Les artistes débattent de la dématérialisation de l'art, des possibilités d'existence et de réalisation d'un art sans matériau, et plus radicalement encore s'interrogent sur l'éloignement de l'objet tel que les constructivistes l'avaient entrepris. Ensemble ils réalisent « *Méta-morphe (sur une exaspération monochrome)* » destinée au Salon des Réalités Nouvelles. Devant le refus des organisateurs de l'exposition, Klein et Tinguely décident de mettre sur pied une contre manifestation à laquelle participe Restany, alors jeune poète et fonctionnaire de ministère, qui faisait partie du cercle des alliés d'Iris Clert. Tinguely suggère à Klein de faire un tableau en commun. Il demande à son ami de faire le fond : un monochrome bleu, et propose de mettre en mouvement des éléments sur ce panneau. Cette œuvre devait être présentée au Salon des Réalités Nouvelles. Mais leur production est refusée. En septembre ils préparent une collaboration beaucoup plus précise pour laquelle Tinguely se transformerait en mouvement lui-même, sur place, et Klein en monochrome qui, par ce

<sup>472</sup> Alfred Pacquement, entretien du 12/12/1988, enregistrement audio sur cassettes conservé à la bibliothèque Kandinsky (BS 415).

<sup>473</sup> *Idem.*

<sup>474</sup> Discussion entre Yves Klein et Pierre Restany sur la mise au point du livre sur *Yves Klein le monochrome* (15.12.1961), conservé dans le dossier « Yves Klein » aux Archives de la critique d'art (PREST XT. J61/24). Annexe 6.

mouvement serait transformé en vitesse pure et stabilité monochrome. « Parce que la monochromie restait stable et prenait une valeur très étrange sur les bords »<sup>475</sup>.

Cette collaboration est présentée au public le 17 novembre 1958, lors de l'exposition « Vitesse pure et stabilité monochrome », à la galerie Iris Clert. Les pièces phares étaient l'*Excavatrice d'espace* et le *Perforateur monochrome* : marteau pneumatique sur châssis surmonté d'un disque rouge tournant à 12 000 tours par minute. (Cf. planche 19, *Salut Pontus*). D'après Tinguely, il s'agissait avec la vitesse de faire disparaître les bords afin d'augmenter le flou. Pour ce faire, les artistes avaient monté des disques monochromes de Klein sur des constructions de Tinguely. Leur rotation créait des sortes de nuages et zones de couleurs dépourvues de matérialité (bleus, rouges ou, dans le cas de l'*Excavatrice de l'Espace*, blancs). (Cf. planche 20, *Excavatrice de l'Espace, Collaboration avec Yves Klein, 1958*). L'objet monté sur un trépied en ferraille était actionné par une pédale. Celui-ci tournait à 1750 tours par minute et était difficile à fixer, l'installation faisant vibrer tout ce qui se trouvait aux alentours. Yves Klein ne savait pas si cette machine n'allait pas sauter à la figure des gens et s'inquiétait parce qu'elle chauffait terriblement. Cette *Excavatrice* faisait, par un mauvais contact, une étincelle bleu-or que Klein voyait comme une aura derrière le petit moteur autour de ce cercle blanc<sup>476</sup>. Il précisait dans le courrier envoyé à Pontus Hulten que ces deux engins étaient vraiment terribles et dangereux, ne manquant pas de préciser qu'ils étaient également très stables, d'ailleurs il avait fait appel à un service d'ordre afin que les gens ne se coupent pas les doigts. Ces personnes engagées spécialement portaient des bandes sur lesquelles était inscrit l'acronyme « IKB » (International Klein Blue)<sup>477</sup> et participaient largement de la scénographie. Michel Conil-Lacoste, alors critique d'art dans *Le Monde*, y avait écrit un article sur l'exposition. Cela avait permis aux artistes de faire connaître leur travail et de lui apporter un peu de légitimité. Mais d'après Tinguely, cela ne suffisait pas convaincre le public qu'il s'agissait d'art<sup>478</sup>. D'après Pierre Restany, cette exposition était le premier résultat « tangible », de la manifestation de l'immatériel<sup>479</sup>. Le critique dégage deux

---

<sup>475</sup> Discussion entre Yves Klein et Pierre Restany sur la mise au point du livre sur *Yves Klein le monochrome* (15.12.1961), conservé dans le dossier « Yves Klein » aux Archives de la critique d'art (PREST XT. J61/24), Annexe 6.

<sup>476</sup> *Idem*.

<sup>477</sup> Bernard Blistène, entretien du 10 mai 1984 avec Jean Tinguely, conservé à la bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, (BS 259).

<sup>478</sup> Alfred Pacquement, entretien du 12/12/1988, enregistrement audio sur cassettes conservé à la bibliothèque Kandinsky (BS 415).

<sup>479</sup> Discussion entre Yves Klein et Pierre Restany sur la mise au point du livre sur *Yves Klein le monochrome* (15.12.1961), conservé dans le dossier « Yves Klein » aux Archives de la critique d'art (PREST XT. J61/24), Annexe 6.

choses importantes alors : le phénomène de vitesse pure d'une part, et celui de stabilité monochrome d'autre part. Cette dernière étant surtout sensible dans tous les disques animés, dans un mouvement de rotation plus ou moins rapide. En mouvement, ces machines brassent l'air un nombre infini de fois, se corrigent, se récréent, recommencent leur animation sans se répéter<sup>480</sup>. Tinguely anime des cercles, à la manière des *Méta-Mécaniques*, c'est-à-dire en tant que des formes géométriques, mises en mouvement, tournent à différentes vitesses, les disques blancs et bleus (qui étaient la contribution d'Yves Klein) tressautant. Restany pensait que ce mouvement, apporté par Tinguely, avait influencé Yves Klein lorsque par la suite, il allait faire trembler ses feuilles d'or, Klein réfutera cette hypothèse. Ce que Tinguely exploite alors, ce qui va être à l'origine de tout le développement de son œuvre, c'est l'occupation de l'espace. Il ne s'agissait plus ici « d'un simple phénomène de diffusion de la couleur physique pure, avec la vitesse pure d'un côté et la stabilité monochrome de l'autre, il y avait cette structure et ce bruit »<sup>481</sup>. Tinguely s'intéresse ici davantage au bruit et à la machine en tant que construction. D'après Restany, c'est à partir de cette collaboration qu'est né manifestement la nouvelle prise d'action de Tinguely sur le monde<sup>482</sup>. La volonté qu'avait Tinguely de dématérialiser l'art était prégnante dans son travail depuis 1955, date à laquelle il avait créé ses premières sculptures virtuelles. Le sculpteur tentait de dématérialiser des objets courants (chaises, sacs à main) en les suspendant au plafond de son appartement puis en les faisant tourner rapidement à l'aide d'un moteur. Leur rotation rapide effaçait leur forme au point de les rendre invisibles. *Volume Virtuel* (1955) est également produit à partir d'une structure en fil de fer tournant à grande vitesse. L'artiste explicitera ses intentions en disant « Je veux passer au-dessus de la matière, je veux être méta-matière »<sup>483</sup>. Ensemble, l'homme et la machine font naître un produit irrationnel et gratuit d'après Tinguely et nous inspirent à chercher plus loin. En 1958, Tinguely va s'interroger sur le parti-pris expressionnisme du langage. Il produisait à l'époque des petites machines dont le moteur était caché à l'arrière de la toile, ou dans une boîte. Seules les formes en carton découpées et mises en mouvement étaient visibles. Ainsi, les *Reliefs Méta-Mécaniques*, *Méta-Malevitch* ou *Méta-Kandinsky* par exemple peuvent être apparentés à des tableaux dont les motifs sont en mouvement. D'après Restany, Tinguely sera

<sup>480</sup> C'est ce que relève Michel Conil-Lacoste, in *L'énergétique de l'insolence*, T.1, Ed. de la Différence, 1989, p. 62.

<sup>481</sup> Discussion entre Yves Klein et Pierre Restany sur la mise au point du livre sur *Yves Klein le monochrome* (15.12.1961), conservé dans le dossier « Yves Klein » aux Archives de la critique d'art (PREST XT. J61/24). Annexe 6.

<sup>482</sup> *Idem*.

<sup>483</sup> Jean Tinguely, entretien à la Verrerie le 21/08/1990 cité in J-P. Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoé / de l'Aube, Genève, 1992.



profondément changé par la rencontre avec Klein. Il écrira :

« Les sculptures caractérielles de Tinguely, la dimension psychologique qu'il a donné à ses machines, tout cela était en fermentation dans son esprit, mais Yves Klein a été le catalyseur de sa conscience : le peintre monochrome avait le pouvoir de provoquer chez autrui le besoin d'aller jusqu'au bout des choses de façon à s'approprier un fragment du réel pour en faire la source de son propre langage »<sup>484</sup>.

Pierre Restany percevait que la personnalité d'Yves Klein avait été déterminante « par la logique interne du processus de révélation de sa vérité »<sup>485</sup>. Maurice Fréchuret voit dans l'œuvre de Tinguely le « désir de produire une machine dont les capacités multi-sensorielles sont déterminées par l'utopie de l'art total »<sup>486</sup>. D'après lui, dans ces échanges avec Yves Klein, Tinguely aurait trouvé comme une sorte de confirmation du bien-fondé de l'œuvre globale, le prototype miniaturisé d'un monde unifié qui, bien sûr, reste à inventer<sup>487</sup>. C'est dans le contexte d'une société en pleine mutation, offrant de nouvelles possibilités de diffuser des informations, que Tinguely aurait rêvé de communiquer aux sens, de parler à la sensorialité, par l'expérience sensible ainsi proposée, sans intermédiaire rationalisant, excepté lorsqu'il s'agit de parler de la fragilité de cette sensorialité. Mais le procédé de Klein et de Tinguely, contrairement au programme du Nouveau Réalisme dont l'ambition était d'ancrer l'art dans la réalité, ôte à l'art son aspect matériel. Pour ces deux artistes, la réalité doit pénétrer l'art. C'est-à-dire que l'art, au moyen de la vitesse et du son, fait disparaître le réel en le dématérialisant. Ainsi, Tinguely et Klein répondent à la question de la dématérialisation par le son, le mouvement et la monochromie radicale.

Tinguely adressait systématiquement à Pontus Hulten des courriers détaillant ses expositions, fournissant listes d'œuvres et autres informations. Ces lettres, dessins, catalogues, cartons d'invitations et affiches sont conservés au musée Tinguely à Bâle. Dans une de ces lettres l'artiste décrit l'évolution qui a conduit à l'exposition « Vitesse pure et Stabilité monochrome » à la Galerie Iris Clert. Il cite ses modèles : Bruno Munari et Marcel Duchamp, et dessine les deux pièces principales de l'exposition. (Illustration 16 : *Salut (Pontus), Festival d'art total – Yves Klein – Bruno Munari – Erwin Steiner N.Y. – Duchamp – Iris – vitesse pur*

<sup>484</sup> P. Restany, *Une vie dans l'art*, entretiens avec J-F. Bory / Pierre Restany, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1983. p.33.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>486</sup> M. Fréchuret, *La machine à peindre, op. cit.*

<sup>487</sup> *Ibid.*

*et stabilité – monochrome – excavatrice d'espace – perforateur mono – Czwiklitzer, 1958).*

L'amitié entre les deux artistes est très forte. Lors du grand prix italien, ils rencontrent Fontana avec lequel ils deviennent amis. Mais son concept spatial ne correspond pas à celui de Tinguely et Klein. Tinguely dira qu'ils étaient absolutistes mais amis quand même<sup>488</sup>. Il dira également, non sans humour, que leurs ascendants astrologiques y étaient pour quelque chose parce que Yves Klein était taureau ascendant gémeaux et lui-même était gémeaux ascendant gémeaux<sup>489</sup>.

Yves Klein meurt en 1962. Lors de l'exposition Tinguely au Centre Georges Pompidou de 1988, l'*Excavatrice d'espace* était placée dès l'entrée, pour signifier que la présence d'Yves Klein était toujours très forte pour l'artiste. Tinguely confie dans un article du *Monde*<sup>490</sup> qu'il a imaginé, pour cette exposition, une nouvelle collaboration avec Yves Klein, une collaboration dans l'opposition. Car, d'après Tinguely, ils se retrouvaient toujours dans ce qui les opposait<sup>491</sup>. Par exemple, le sculpteur explique que dans son travail tout est toujours en mouvement, dans les *Métas*, dans l'introduction du hasard, dans l'esprit dadaïste, dans la joie et le jeu. Alors que ce qui préoccupe Klein est avant tout la monochromie et la recherche de l'espace pur. Tinguely voit en son ami, tout le contraire de lui-même : « C'était tout le contraire de moi. Il n'aimait pas les avions, les oiseaux, les nuages, les ouches, les écrevisses... tout ce qui était dans le ciel, tout ce qui bougeait, il n'en voulait plus. Il ne voulait plus d'architecture. Il voulait que la terre soit plate et carrée... »<sup>492</sup>. Ainsi, le concept de dématérialisation permet de traiter l'œuvre d'art d'une manière à la fois plus subtile et plus impérieuse. C'est pour cela que pour Klein, comme pour Tinguely, « la réalité doit entrer dans l'art », au sens où l'art doit se constituer comme réalité englobante<sup>493</sup>. Dans une conception analytique : perforer, excaver, le geste du sculpteur est d'abord celui-là.

### 3) Le Nouveau Réalisme

Tout comme Yves Klein, Jean Tinguely signe la *Déclaration constitutive du Nouveau*

---

<sup>488</sup> Alfred Pacquement, entretien du 12/12/1988, enregistrement audio sur cassettes conservé à la bibliothèque Kandinsky (BS 415).

<sup>489</sup> *Idem.*

<sup>490</sup> G. Breerette, « Les machines en folie de Tinguely », dans *Le Monde*, Paris, 2-3 août 1987.

<sup>491</sup> « [...] C'est une coopération imaginaire avec Yves Klein. J'ai imaginé que Yves et moi on se remettait à faire des choses l'un contre l'autre. Ça ne fait pas contre, c'est toujours ensemble. On ne peut pas être l'un contre l'autre. On a toujours été tellement opposés que tout ce qu'on a pu faire a toujours été pour se retrouver ».

<sup>492</sup> G. Breerette, « Les machines en folie de Tinguely », *op. cit.*

<sup>493</sup> Pontus Hulten, *Méta*, Pierre Horay éd., Paris, 1973, p.63.

*Réalisme*, qui proclame « Nouveau Réalisme nouvelles approches perceptives du réel », avec Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jacques Villeglé et Pierre Restany (qui a rédigé le manifeste) dans l'atelier d'Yves Klein, le 27 octobre 1960. Le groupe des Nouveaux Réalistes était né à l'occasion de la première exposition collective d'un groupe d'artistes français et suisses à la galerie Apollinaire de Milan. Le lien entre les travaux de ces artistes est une méthode d'appropriation directe du réel, laquelle équivaut, pour reprendre les termes de Pierre Restany, en un « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire »<sup>494</sup>. « L'homme, s'il parvient à se réintégrer au réel, l'identifie à sa propre transcendance, qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore »<sup>495</sup>. La première exposition du groupe des Nouveaux Réalistes a lieu en novembre 1960 au Festival d'avant-garde de Paris. En mai 1961, Pierre Restany organise à la galerie J (celle de Jeannine Restany) l'exposition *À 40° au-dessus de Dada* (qui est aussi le titre du Second manifeste) et rédige la préface du catalogue, où il établit une filiation entre les Nouveaux Réalistes et le non-art de Dada et de Duchamp. Suivront le *1<sup>er</sup> Festival du Nouveau Réalisme*, avec une exposition collective, des actions-spectacles en public et un récital des poèmes phonétiques de Rotella. En 1961 toujours, Restany organise l'exposition franco-américaine intitulée « Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York » où, à côté de Hains, César, Tinguely, Klein, Arman, Niki de Saint Phalle, figuraient Rauschenberg Johns, Stankiewicz et Chamberlin. Il réalise aussi l'exposition *The Art of Assemblage*, au Museum of Modern Art de New York, à laquelle participent Arman, Dufrêne, Hains, Rotella, Villeglé, Spoerri en 1962. Christo rejoint le groupe lors du *2<sup>e</sup> festival du Nouveau Réalisme* organisé à Munich en 1963. La préface du catalogue que rédige Pierre Restany, « Le Nouveau Réalisme ? Que faut-il en penser ? » est considérée comme le troisième et dernier manifeste du mouvement. Le texte est repris dans le catalogue des expositions des Nouveaux Réalistes au musée de la Haye et de Bruxelles en 1964-1965. À la *4<sup>e</sup> Biennale de San Marino* est présentée la dernière des activités collectives du groupe. En 1970 à Milan, les Nouveaux Réalistes organisent une série de manifestations pour fêter leur dixième anniversaire, avec une exposition *Les Nouveaux Réalistes 1960/1970*, des actions-spectacles en ville et, enfin, un banquet funèbre pour lequel Spoerri a confectionné pour chaque membre du groupe une représentation comestible de son travail, et Tinguely la *Vittoria*. Entre 1959 et 1961, la présence Néo-Dada à Paris est forte, les artistes

<sup>494</sup> Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, édition La Différence, 1990, p. 76.

<sup>495</sup> Pierre Restany, *Avec le nouveau réalisme, sur l'autre face de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000.

entretiennent des liens avec les Nouveaux Réalistes. Par la suite, américains et européens exposeront ensemble par exemple à l'occasion de *Dilaby*, organisé par Spoerri au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Pour cette exposition, Jean Tinguely aura un rôle d'organisateur et réalisera aussi une sculpture, *Balouba : Hommage à Anton Muller*, ainsi qu'une installation dans la dernière salle remplie de ballons mis en mouvement par des ventilateurs.

Dans la préface au catalogue de l'exposition *À 40° au-dessus de DADA* (annexe 7), à la galerie J, Pierre Restany écrit :

« Les nouveaux réalistes considèrent le Monde comme un Tableau, le Grand Œuvre fondamental dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signifiante. Ils nous donnent à voir le réel dans des aspects de sa totalité expressive. Et par le truchement de ces images spécifiques, c'est la réalité sociologique toute entière, le bien commun de l'activité des hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est assigné à comparaître. »<sup>496</sup>.

Les artistes reprennent les objets de la société pour en faire des reliques, des symboles puissants de la consommation. On constate également la disparition du matériau noble, les Nouveaux Réalistes n'utilisent plus de bronze, de pierre, mais de la tôle ou du ciment, des matériaux industriels.

« L'école niçoise veut nous apprendre la beauté du quotidien. Faire du consommateur un producteur d'art. Une fois qu'un être s'est intégré dans cette vision, il est très riche, pour toujours. Ces artistes veulent s'approprier le monde pour vous le donner. A vous de les accueillir ou de les rejeter. »<sup>497</sup>.

Le matériel n'est pas détourné, il est utilisé pour travailler un mouvement et devient matériau. En revendiquant pour les nouveaux réalistes l'apanage de la transmutation de l'objet industriel en œuvre d'art Restany voulait unir les démarches de Marcel Duchamp et d'Yves Klein dans le même recours à la sensibilité immatérielle. Lors d'une intervention qu'il a faite à l'occasion d'une assemblée de l'American Federation of Arts à Houston, Texas en avril 1957, Marcel Duchamp donne le sens du ready-made : « [...] Avec le changement de la matière inerte en

---

<sup>496</sup> Pierre Restany, *À 40° au-dessus de DADA*, préface au catalogue de l'exposition, Galerie J, 8 rue Montfaucon, Paris 6<sup>e</sup>, du 17 mai au 10 juin 61. Annexe 7.

<sup>497</sup> Pierre Restany, *Avec le nouveau réalisme, sur l'autre face de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000, p.109.

œuvre d'art, une véritable transsubstantiation a lieu et le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l'œuvre dans la bascule esthétique »<sup>498</sup>. Le terme « transsubstantiation », issu de la liturgie catholique rappelle la sensibilité picturale immatérielle d'Yves Klein. La reconnaissance de l'autonomie de l'objet entraîne non seulement la remise en question du concept d'œuvre d'art mais pose également la question de l'interaction entre objets et psychisme (individuel et collectif). Peu après la fondation du groupe des Nouveaux Réalistes, Tinguely crée la série des *Balubas*, où il emploie toutes sortes d'objets quotidiens, tels que des jouets en plastique, des fourrures d'animaux ou des déchets de ferraille. Ces œuvres participent d'une ambiance esthétique comparable à celle des *Tableaux-pièges* de Spoerri ou des *Poubelles* d'Arman. Tinguely en fait une sorte de parodie de la sculpture classique, utilisant en guise de socle des bidons industriels et disposant soigneusement les éléments, qu'il coiffe par exemple d'un plumeau comme d'un couvre-chef. Tout en prenant part aux activités collectives des Nouveaux Réalistes, Tinguely répond de plus en plus à des commandes publiques monumentales à Genève, à Bâle, ou encore à Paris avec la *Fontaine Stravinsky*, réalisée en collaboration avec Niki de Saint Phalle.

Construites à partir d'objets de récupération, les machines consciemment imparfaites refusent le culte de l'objet neuf produit par la société de consommation. L'étude du contexte nous apprend que cet intérêt pour le banal et la vie quotidienne s'opère beaucoup, en Europe comme aux États-Unis, sur le mode de l'emprunt de matières et d'objets manufacturés, le plus souvent représentatifs de la vie urbaine. Les sculptures de Jean Tinguely semblent s'inscrire en plein dans une époque où de nombreux artistes participent à relier l'art et la vie. Dans le premier manifeste du Nouveau Réalisme, Pierre Restany formule l'objectif de dépasser les transcriptions spécifiques de la peinture, ce qui doit s'accomplir, écrit-il, en faveur de l'introduction d'un « relais sociologique au stade essentiel de la communication. La sociologie vient au secours de la conscience et du hasard »<sup>499</sup>. Le théoricien, dans ses écrits destinés à former l'assise théorique du Nouveau Réalisme, invoque explicitement la sociologie parce que nombre d'artistes du groupe opèrent des prélèvements d'objets au sein d'une réalité quotidienne à un moment où la consommation connaît un développement extrêmement rapide, et où le progrès s'incarne de la façon la plus parlante dans les biens de consommation

---

<sup>498</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*, Ed. Champs Flammarion, 1976, p. 187.

<sup>499</sup> Pierre Restany, « Les Nouveaux Réalistes », dans le catalogue de l'exposition 1960. *Les Nouveaux Réalistes*, op. cit., p.265 (catalogue de l'exposition *Arman, Dufrêne, Hains, Yves le Monochrome, Tinguely, Villéglé*, Milan, Galerie Apollinaire, 1960).

courante<sup>500</sup>. Le principe fondamental du Nouveau Réalisme est résumé, en 1961, par la formule : « l'appropriation directe du réel »<sup>501</sup>, censée englober les pratiques en réalité très diverses du groupe. Frédérique Saurisse rappelle que depuis, la doctrine de l'appropriation a été remise en question par les artistes du groupe. Arman, par exemple a dit à son propos que : « La discipline de l'appropriation nous a servi à affirmer notre position. C'était notre point de départ. On décrétait qu'Yves Klein c'était le bleu ; Arman, l'accumulation ; Tinguely, la machine. Mais sorti de là, l'appropriation est un discours sans fondement. [...] L'appropriation, la présentation, l'exposition constituent une succession de décisions. La théorie de l'appropriation était fautive. Mais nous en avons besoin pour faire notre entrée en scène artistique. »<sup>502</sup>.

La spécificité d'un prélèvement du réel est formulée en 1961 dans le deuxième manifeste de Restany (en même temps que la convocation d'un héritage dada), dans les termes d'un « mode d'appropriation de la réalité extérieure du monde moderne »<sup>503</sup> où apparaît la notion, ensuite récurrente, d'appropriation. Mais l'art, n'est-il pas une sorte d'appropriation depuis toujours ? Cette dernière, réduite à un simple prélèvement, peut être très signifiante, objective et directe dans le travail de Jean Tinguely qui, de plus, joue avec les différentes temporalités des objets qu'il prélève. Elle réalise une véritable archéologie de la machine et une hybridation qui interrogent de fait la réalité de l'objet présenté et du regard que l'on porte sur celui-ci. Tinguely n'a pas attendu Restany pour se sentir concerné par les faits sociaux. En effet, cette réalité quotidienne est commune à tous, mais spécifique d'une époque et d'individus. Jean Tinguely semble accorder beaucoup d'importance à la nuance qu'il peut y avoir entre le commun et le spécifique. Tout comme son ami Daniel Spoerri, mais avec les moyens qui sont les siens, Tinguely décline les variations de gestes (manger, jeter des ordures, etc.) partagés par tous, apparaissant comme familiers à une société entière, mais néanmoins articulés dans des pratiques individuelles. Les gestes les plus banals apparaissent comme commun et singulier à la fois. Jean Tinguely cherche à produire des archétypes, des gestes types tout en les rendant très particuliers. Cette dualité apparente commun / singulier s'ajoute à d'autres oppositions qui, loin de fermer l'interprétation de manière dualiste, permet de créer une

<sup>500</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible : art et hasard autour de 1960*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2007, p.91.

<sup>501</sup> Pierre Restany, « La réalité dépasse la fiction », dans le catalogue de l'exposition 1960. *Les Nouveaux Réalistes*, op. cit., p.267, (catalogue de l'exposition *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, Paris, galerie Rive droite, 1961).

<sup>502</sup> Arman, *Mémoires accumulées. Entretiens avec Otto Hahn*, Paris, Ed. Pierre Belfond, 1992, p.37.

<sup>503</sup> Pierre Restany, « A 40° au-dessus de Dada », dans le catalogue de l'exposition 1960. *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Ed. MNAM, 1986, p.267 (catalogue de l'exposition *A 40° au-dessus de Dada*, Paris, Galerie J, 1961).

dynamique et de laisser les phénomènes agir sans qu'aucune interprétation ne vienne s'y substituer de manière satisfaisante. Il y a une contradiction entre l'œuvre d'art et la réalité sociale : l'art tinguelien est en rapport avec un contenu qui n'est pas uniquement esthétique, un contenu qui est la réalité. Tinguely revendique sa volonté de créer un art qui ne soit pas dépassé par l'histoire, d'un art autonome, entretenant avec le monde un rapport négatif, de détachement vis-à-vis de l'histoire, de liberté. Les formes captées par le spectateur n'étant pas de pures inventions objectives, elles sont une transposition du contenu et donc, en lien avec la réalité. Mais la sculpture tinguelienne, tout en traduisant des contradictions, assume une forme contradictoire. Il ne s'agit pas simplement d'illustrer des situations, c'est la forme qui est signifiante et non le contenu qui est montré, qui est formalisé. Elle fait vivre une réalité contradictoire parce qu'elle n'est justement pas une simple reproduction, elle est dynamique et non statique. Elle est génératrice, elle fait vivre une réalité contradictoire. Il ne s'agit pas d'un « réalisme socialiste » car le contenu n'est pas la finalité de l'art. Même si Tinguely se sert de la société pour élaborer ses thématiques, ses sculptures ne décalquent ni la réalité, ni la société, ni la perception. Le temps et l'espace sont transformés, comprimés, dilatés, repliés, répétés. L'art tinguelien est donc emprunt des contradictions du réel (en tant qu'il est son contenu) mais il est autonome dans la génération, dans la formalisation, dans la mise en œuvre. Tinguely manifeste cette autonomie par rapport à la société, revendiquant la liberté de sa machine et son caractère révolutionnaire autant que didactique. Il éloigne la vie qui le détermine par les modalités de la forme (le plus souvent virtuelle car en mouvement). Ainsi, Tinguely met en exergue le caractère d'événement de sa sculpture, celle-ci se produisant dans le monde, se formalisant. Il ne s'agit pas vraiment de non-art, même si Tinguely exprime son souhait de faire de l'anti-sculpture et qu'il met en place un dispositif lui permettant de s'éloigner du résultat (par le hasard). Cette distanciation est davantage une manière d'interroger les processus de la création que d'affirmer l'absence de l'artiste. L'artiste n'est pas absent car il a fait des choix. Ceux-ci sont matérialisés sous forme de sculpture-machine. L'art tinguelien ne se dissout pas dans le réel, il n'est pas de l'anti-art. Sa sculpture, tant qu'elle n'est pas en marche, n'est pas aboutie en tant qu'œuvre pour Tinguely. Le fait que l'artiste revendique un non-contrôle de la production artistique met en exergue un paradoxe entre un mode opératoire ayant pour objectif la formation d'objets artistiques qui peuvent prétendre à une large part d'arbitraire et de hasard et qui n'en sont pourtant pas moins intimement subjectifs car prévus dès les dessins préparatoires par exemple. Le hasard artistique fait écho à

l'échantillon utilisé en sociologie (une partie représentant le tout est un échantillon), dont le rôle est de représenter au plus juste un ensemble. La notion d'échantillon est capitale car elle implique des principes méthodologiques qui s'accordent parfaitement à l'exigence d'objectivité dans l'entreprise d'appropriation du réel<sup>504</sup>. Le principe de l'échantillonnage et l'appropriation n'a pas la même fonction d'objectivité chez Tinguely que chez Arman ou Spoerri par exemple. Celle-ci ne trouve pas tout son sens dans le témoignage d'un souci d'objectivité ou d'une démarche qui emprunte aux méthodes scientifiques. Si César, Arman et Spoerri décident d'abandonner une grande partie de leur contrôle quand au contenu de leurs sculptures, s'ils assujettissent leur création à des méthodes choisies pour leur apparente objectivité, c'est bien parce que leur ambition est d'assimiler leur travail aux procédures d'investigation sociologique<sup>505</sup>. Ce n'est pas le cas pour Tinguely qui ne cherche pas à abandonner le contrôle de la création mais qui crée les conditions d'un non-contrôle tout en mettant en évidence, de manière apparemment paradoxale, le fait qu'il ne l'a jamais eu. Tinguely use du hasard comme concept méthodologique mais non à des fins d'ancrage de l'œuvre dans la réalité sociologique mais dans une tentative de révélation du processus de création en tant que phénomène général.

La formalisation est donc bien présente, elle est même plus importante que la signification directe du contenu (Tinguely se moque de l'interprétation que l'on peut prêter à sa sculpture, ou plutôt, toutes lui conviennent). C'est pour cela que le caractère immatériel ou sonore par exemple est tellement important dans son œuvre. « La musique trahit l'essence de tout art. De même que dans la musique, la société, son mouvement, ses contradictions n'apparaissent que sous forme d'ombres, ... il en va de même dans tout art. »<sup>506</sup>.

#### **4) Bruits / sons : quelle mécanique ? Quelles contradictions ?**

« Tinguely allait donner au bruitage un rôle aussi important qu'au mouvement. »<sup>507</sup>.

Du gloussement ricaner d'un ressort aux éclats déchirants d'un vacarme de rue, l'artiste use d'une gamme de sonorités et d'attaques qui surprend et maîtrise l'attention, prolongeant et

---

<sup>504</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible : art et hasard autour de 1960*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2007

<sup>505</sup> *Ibid.*

<sup>506</sup> Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995 (1970).

<sup>507</sup> M.Ragon, « Tinguely et les machines qui ne servent à rien », in *Jardin des arts*, mai 1971.



soulignant l'effet visuel des mécanismes en action (et inversement). Dès le départ, le cinétisme de Tinguely s'est affirmé dans le bruit. Sur un brouhaha de sons diffus et ténus, interviennent brutalement des objets sonores de durées brèves et répétitives, sans qu'un lien entre eux ne puisse être saisi. Chaque fois la transmission des mouvements s'opère par un jeu d'axes, d'arbres et de bielles, de courroies, de rails et de ressorts qui conjuguent une accumulation de cris perçants à une masse sonore et floue. Tiges et engrenages se grattent et se raclent, se griffent et s'agrippent, fer contre fer. Des frottements de courroies, de tissus et de fourrures s'aiguisent et sifflent. Et sur ce lit de crissements qui peinent sourdement éclatent hardiment les fureurs froides des percussions. Des gongs de cloches et de clochettes se heurtent avec précipitation. La stridence de sonneries insiste et s'entête. Des masses retombent lourdement, assourdissantes. Des rebuts s'agitent et courent les uns au devant des autres, entrechoquent l'acidité de leurs timbres creux<sup>508</sup>. Et le démarrage de ce tintamarre est si brutal et si soudain, en l'absence de tout crescendo de la montée de la violence, ses intensités si uniformes et ses ruptures si brusques que l'incongruité des effets et leur gratuité en paraît accentuées. À ce jeu contrarié des complémentarités, d'autres pièces ultérieures à *l'Hommage à New York*, privilégient une homogénéité des timbres. Une homogénéité qui permet de distinguer trois sources de sonorités. Les cliquetis mats des perles de bambous (*Rideau*, 1960), les grelottements gracieux des ferrailles de *Miramar* (1961) ou les cascades de brisures de verres et de faïences des *Rotozaza I et III* (1967 et 1969), produisent une multitude de percussions accidentelles qui se mêlent et s'emmêlent en une masse sonore tirant vers les aigus. Au contraire, le crépitement des bombes et des fusées de *l'Hommage à New York*, du *Toro del Fuego*, des *Études I et II pour une fin du monde* ou de la *Vittoria*, comme les rebonds sourds et amplifiés d'une balle de pierre percutant une estrade de bois (*Mautz*), présentent une tessiture plus profonde, plus repérable parce que martelante et résonnante comme des tambours. Enfin, déformés par des hauts parleurs poussés à leur maximum, les glapissements vrillés de moteurs torturés à plein régime, les roulements intempestifs des sonneries des *Baloubas* (1961 et 1962), de *Kasimir*, *Troika* ou autre *Chaos* (1975), ainsi que les hurlements éraillés des radios désynchronisés (1962 et 1963), éprouvent si durement les oreilles, que déchirés et submergés les tympans perdent toute velléité auditive et que la conscience raisonnante elle-même chavire.

À partir de 1964, et notamment depuis *Eurêka*, certaines machines, dont la série des *Bascules*,

---

<sup>508</sup> *Ibid.*, p.72.

des *Spirales* et autres *Eos*, travaillent en silence. Comme si l'artiste tendait à priver le spectateur d'une accoutumance à l'imprévu ou se défiait d'une identification trop aisée. De même que *Si c'est noir je m'appelle Jean* (1960) tranchait avec la palette extrêmement colorée des pièces précédentes, le mutisme d'*Eurêka* déconcerta le public qui s'était habitué à attendre des œuvres tingueliennes quelque émission sonore, brutale et farfelue. Les améliorations techniques apportées aux récentes réalisations peuvent expliquer cette inversion d'humeur mais en partie seulement car la sobriété de composition de ces nouvelles pièces, leur absence de tout détail anecdotique et la calme pesanteur de leurs longs et lents déplacements témoignent d'une évolution plus profonde, d'une recherche esthétique qui introduit davantage l'œuvre tinguelienne dans le cercle de la sculpture contemporaine. Pour un large public, les machines à peindre, à sculpter, à disséquer, à pétarader, à concasser, à déchirer et à hurler sont drôles et spirituelles. Et l'artiste lui-même n'est pas loin de reconnaître que celles-ci relèvent plus d'un gag forain que d'une œuvre d'art quand il laisse tomber cet étrange aveu : « Il y a partout dans le monde des millions, des milliards de machines utiles, fonctionnelles. Je voulais donner à mes machines l'esprit des œuvres d'art »<sup>509</sup>. Curieusement, les perspectives d'agression par le bruit ne disparaissent pas complètement de ces œuvres silencieuses mais se réfugient dans le verbe des titres.

Des titres comme *Bing Bing*, *Clochettes*, *la Cloche* (1960) ou *Klamauk 1* (qui signifie chahut, potin, boucan) et les *Radios-sculptures* des années suivantes soulignent à l'évidence une conception sonore, comme les *Chars* (1966-67), *Revolver* (1966) ou les canons (1972) sous-entendent et réunissent en un même imaginaire des désirs de projections et de bruits. Les petites sculptures comme *Trottinette* ou *Mautz II*, qui voient le jour au début des années 1960, ont surtout une chose en commun : la nature des éléments qui les constituent, en l'occurrence la ferraille, où Tinguely trouve tout ce dont il a besoin. Les sculptures sont marquées par la présence incontournable du matériau. Et l'artiste ne fait rien pour dissimuler l'origine des pièces. Au contraire, le bruit produit par les sculptures renforce encore leur caractère de ferraille. (Cf. planche 21, *Trottinette*, 1960).

Tinguely aimait signaler que son patronyme dérive de « Tangele » signifiant en dialecte allemand « battre la faux ». Il appréciait les spectacles bruyants comme les courses automobiles, les spectacles pyrotechniques ou les carnivals. À plusieurs reprises l'artiste a dessiné les costumes de sa clique, celle des Kutlepuzzer ou « laveurs de tripes ». Pour le

---

<sup>509</sup> Tinguely in *Plaisir de France*, juin 1971, *D'autres machines, la mariée mise à nu par Jean Tinguely*, Warvara de la Vaissière.

carnaval de Bâle en 1985, il a construit un requisit en forme de « Monsterhexe » (sorcière-monstre). Il s'agissait d'un personnage assis dans un fauteuil roulant, dont la tête branlante était façonnée sur un crâne de rhinocéros. Certaines œuvres de Tinguely ont une violence cacophonique annoncée parfois par leur titre : *Pandemonium*, *Méta-harmonie*, *Chaos*, *Klamauk*. *Fatamorgana* est une étrange usine à faire du bruit, une sorte de musique concrète. L'artiste affirme vouloir déranger avec des sons qui se déplacent<sup>510</sup>. Mais, tout comme le mouvement peut exprimer l'inquiétude ou la fascination de l'immobile, le bruit peut renvoyer au silence, et au silence de la disparition, de la mort, par contraste, par relativité. Par exemple, *L'Hommage à New York*, en 1960, machine autodestructrice, aboutissait sur un vide sonore d'autant plus inquiétant qu'il suivait de près une forte explosion. Et comme le dit Pierre Saurisse, les spectateurs de la dernière exposition de Fribourg (1996), identique à celle de Moscou, « ont pu ressentir quelque inquiétude métaphysique dans l'une des salles du musée où le groupe *Mengele* côtoyait des œuvres médiévales. Le silence de la première répondait aux délicates sonorités des sculptures de Tinguely »<sup>511</sup>. Le silence est considéré comme un lieu par Tinguely qui expliquait que la forêt et son silence étaient comme une cathédrale dans laquelle il installait, dans sa jeunesse, ses moulins à eau.

Le son joue un rôle essentiel dans beaucoup des sculptures de Tinguely. Dans son enfance déjà, Tinguely est attiré par le son. C'est dans les années 1937 – 1939, que le jeune Tinguely trouve refuge dans les bois des environs de Bâle, il y réalise les premières œuvres « méta-mécaniques », des roues hydrauliques avec des effets sonores.

« Alors, j'ai commencé à faire une chose très bizarre : plusieurs samedis et dimanches de suite, j'ai commencé à construire de jolies petites roues en bois, bricolées comme ça, le long d'un ruisseau [...]. Aucune idée d'art [...]. Dans la forêt, j'utilisais un ruisseau : il faut dire que c'était une forêt de sapins qui formaient une sorte de cathédrale, avec les qualités sonores d'une cathédrale [...], les sons s'amplifiaient formidablement bien. J'ai fait jusqu'à deux douzaines de petites roues dont chacune avait sa propre vitesse, et parfois cette vitesse était variable selon la vitesse de l'eau, variable elle aussi. Chaque roue avait une came [...]. une came c'est une chose qui assure une irrégularité à la roue – tu vois ! Ça

---

<sup>510</sup> Michel Conil-Lacoste, *Tinguely, l'énergétique de l'insolence*, Paris, Ed. La Différence, coll. La Vue le Texte, 1989, p.33.

<sup>511</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007,

frappait, ça actionnait sur un petit marteau qui tapait sur différentes boîtes de conserve rouillées ou pas, des sonorités différentes. Ces sons, ces tonalités, à des rythmes différents, étaient répartis tous les cinq à six mètres, et ces concerts s'allongeaient parfois jusqu'à cent mètres dans la forêt. J'imaginai alors le promeneur solitaire lui aussi dans la forêt, qui entend d'abord ce concert avant d'entendre les bruits de la forêt. Parfois ça fonctionnait jusqu'à quinze jours, c'était évidemment fragile mais il y en avait quelques-uns qui fonctionnaient pendant des mois. »<sup>512</sup>.

En 1955, Tinguely réalise pour le Salon des Réalités Nouvelles de Paris, et plus tard pour Stockholm, deux reliefs annonciateurs de son travail sur le son : le *Relief Méta-mécanique sonore* et *Relief Méta-mécanique sonore I*. Ces reliefs qui ne sont plus des tableaux mais pas encore des sculptures, étaient constitués de formes géométriques blanches sur fond noir. Certaines de ces formes, statiques, contrastaient avec d'autres formes elles-même en mouvement. Celles-ci étaient montées sur un système de roues dentées (cela leur conférait une certaine régularité, ce que l'artiste abandonnera rapidement). Les sonorités étaient produites par des objets, frappés à intervalles irréguliers par divers petits marteaux. Le *Relief méta-mécanique sonore II* est réalisé au mois d'octobre 1955, à l'occasion de l'exposition *Tinguely* à la Galerie Samlaren de Stockholm. D'un point de vue formel, *Relief méta-mécanique sonore I* et *II* sont encore apparentés aux *Éléments détachés* et aux *Moulins à prière*, même si les *Reliefs sonores* présentent des différences notoires : l'artiste a discrètement intégré ici des boîtes, un entonnoir, des verres et des bouteilles, élargissant ainsi l'aspect abstrait au moyen d'objets réels. Ce procédé renvoie à l'une des innovations majeures dans l'art du début du XXe siècle : Picasso fut l'un des premiers à introduire des objets du quotidien dans ses sculptures cubistes des années 1912 à 1914. Avec ses machines à peindre, Tinguely voulait prouver que l'œuvre d'art n'est pas une création finie, achevée mais qu'elle engendre sa propre vie dans la totalité de ses possibilités et donc que l'œuvre d'art elle-même peut être créatrice. Comme à son habitude, Tinguely créait une œuvre à effet sonore imprévu qui se soldait par une cacophonie. Les sons jaillissaient en rafales puis suivait un silence relatif durant lequel on entendait plus que le crissement des fils métalliques se frottant les uns aux autres, frottement qui évoquait, d'après Pontus Hulten, le bruit des écrevisses au fond d'un

---

<sup>512</sup> Jean Tinguely in Hulten, catalogue de l'exposition Tinguely, Centre Georges Pompidou, 1988, *op. cit.*, p.365.

seau<sup>513</sup>. Puis la cacophonie reprenait plus intensément encore. Tinguely a pleinement conscience des bruits que produit une machine. Il utilise bientôt des outils de percussion et d'autres sources sonores pour créer volontairement des sons qui augmentent ses reliefs d'une composante sonore. L'enchaînement des sons n'est pourtant jamais le même ; les « mélodies » et « rythmes » se renouvellent sans cesse. Les sons produits sont cependant toujours suffisamment caractéristiques pour rendre chaque œuvre en soi unique. Dans ses *Éléments détachés* déjà, en allant au-delà du niveau du relief, Tinguely associait l'espace de l'observateur avec celui de la composition abstraite. Cet effet est encore augmenté dans les *Reliefs sonores* du fait des objets et sons concrets. Comme ces objets ne sont pas d'emblée visibles et qu'on ne sait pas exactement d'où va venir le son suivant, l'œil de l'observateur est constamment à l'affût de l'occurrence acoustique, ce qui renverse la hiérarchie traditionnelle œil-oreille. Tinguely crée ainsi, quelques années avant l'« invention » du Nouveau Réalisme, un art réaliste qui s'accomplit en présence de l'observateur et se démarque ainsi nettement de l'atemporalité de l'art abstrait. (Cf. planche 22, *Relief méta-mécanique sonore II*, *Relief méta-mécanique*, 1955). Avec ces constructions, Tinguely s'inscrit dans la tradition des avant-gardes du XXe siècle. À titre d'exemple, lorsque les dadaïstes énonçaient leurs poésies phonétiques abracadabrantes, leur intention était d'effrayer le spectateur par du prétendu non-sens, mais aussi de mettre en évidence le bruit et le son comme matériaux de base de toutes les langues. En fin de compte, Tinguely aspire, dans le même esprit que son modèle Bruno Munari, à créer une œuvre d'art totale qui toucherait pratiquement tous les sens de l'« observateur ». (Cf. planche 23, *Relief méta-mécanique sonore*, Esquisse et planche 24, *Relief méta-mécanique sonore*, Esquisse).

En 1958, Tinguely réalise *Mes étoiles, concert pour sept peintures* qu'il expose du 9 au 15 juillet 1958 à la galerie Iris Clert. Parmi les sept tableaux exposés (il s'agit plutôt de reliefs), certains offrent une grande variété de sons, produits par un jeu de percussions. Des interrupteurs placés sur un petit tableau de bord permettent aux spectateurs de déclencher l'effet sonore. Par ailleurs, l'envers des tableaux constitué de planches extrêmement usées, révèle la très forte volonté de Tinguely de dématérialiser son œuvre. Sur l'endroit, les formes sont évasives, élusives : l'œil se promène d'un relief à l'autre, sans trouver de point d'appui. Le rythme sauvage et explosif des percussions, jaillissant de sources invisibles, accroît la sensation d'irréalité et d'égarement. Ces reliefs sonores même s'ils se détachent du mur, ne

---

<sup>513</sup> *Ibid.*, p.28.

sont pas encore des sculptures en ronde bosse. Pour Pontus Hulten, ils sont plus sages, car maintenus à l'intérieur de leur format rectangulaire. En 1962, Tinguely prépare une exposition pour la Iolas Gallery à New York. Le rapport entre le son et la sculpture continue de le préoccuper. Ici, un petit moteur monté sur un poste de radio tourne sans arrêt le bouton réglant la longueur d'ondes et, du fait du changement permanent des émissions reçues, déclenche une joyeuse cacophonie. Les éléments de l'appareil se trouvant derrière du Plexiglas semblent jouir d'une totale liberté. (Cf. planche 25, *Radio WNYR Nr. 15, Radio-Skulptur*, 1962). Les bruits des sculptures acquièrent dans les sculptures-radios une toute nouvelle dimension. Ce n'est plus le bruit des moteurs ou des machines qui retentit, ni le son des coups que la machine assène sur des pots et des tambours. Ce sont des sons originaux, tout nouveaux, sans cesse actualisés, qui sont captés par la radio. Derrière les sculptures qui déclament avec leurs visages en forme de haut-parleurs se trouve le monde de la communication et des informations rapides. La vie de tous les jours est introduite ici dans le monde de l'art, non pas comme reproduction, mais fragmentés en bribes verbales et musicales. (Cf. planche 26, *Radio-Skulptur*, 1962). Par exemple, le catalogue de l'exposition de Tokyo à la galerie Minami, en 1963, contient un disque « Tinguely sound » dont la musique a été composée par Toshi Ichianagi à partir des bruits produits par ses sculptures radiophoniques. Ces machines annoncent la série des *Méta-harmonies* commencée en 1978. Sculpture au caractère résolument mécanique, *Méta-Harmonie* est une construction en acier en trois parties avec des éléments mécaniques, objets et instruments de musique. Tinguely l'a fabriquée dans son atelier de Neruz. Elle mesure plus de six mètres de longueur pour trois mètres de hauteur. À la suite des machines à peindre qui parodiaient l'acte créateur, Tinguely s'attaque à la musique. Il continue à questionner un traditionnel rapport de l'artiste avec la matière qui ne passe plus par un « savoir-faire » mais par une machine ayant assimilé beaucoup des capacités techniques de l'artisan. L'artiste se rapproche toujours davantage de l'ingénieur ou du maître d'œuvre. Mais celui-ci ne fabrique plus ses matériaux de base, il les récupère, recherchant la patine de l'humanité. Au Bauhaus, le passage de la pièce unique à la pièce usinée en série illustre déjà cette reconnaissance de l'apport de la machine dans les processus créatifs. Cette structure en fer tripartite et sur roues, faite de matériaux et d'objets de récupération, est conçue comme une vitrine servant d'écrin à des rouages et à des objets qui produisaient des bruits. Le catalogue raisonné ne précise pas le nombre ni la qualité des instruments de musique utilisés dans la sculpture mais nous pouvons citer une harpe, des cymbales, un violon, un gong, un tambour,

une grosse caisse, une flute ou un harmonica – qui produit du son lorsqu'un moteur entraînant une roue, active un gonfleur à pied et deux petits synthétiseurs. Les sons répétitifs sont produits au gré de la vitesse de rotation des roues. On observe dans cette grande œuvre une richesse de détails, une profusion de formes, couleurs, sons et mouvements que l'on peut contempler désormais en tournant autour de celle-ci. *Méta-Harmonie* dévoile ses mécanismes et leurs mouvements constants. Cette sculpture, comme les *Méta-Harmonies* suivantes, est réalisée d'un seul jet, lors d'une période brève et intense.

Dans le domaine de la musique, déjà Bruno Munari, s'était inspiré des instruments à bruit (*Intonarumori*) que Russolo avait créé en 1913, pour créer un couple de sculptures sonores en 1933 : *Useless Machines*. Tinguely, fidèle à la volonté de Munari concernant le fait que les artistes devaient offrir des divertissements aux machines en les faisant fonctionner irrégulièrement fait de *Méta-Harmonie* une « machine joyeuse ». Une sculpture qui témoigne d'une conversion burlesque et astucieuse des fonctions mécaniques. Pontus Hulten ne manque pas de relever que déjà en 1954, Jean Tinguely avait créé des œuvres musicales. Sauf qu'ici, le matériel sonore qui anime ces œuvres augmente encore, et de façon étonnante, l'importance des aspects fascinants des sculptures<sup>514</sup>. Ce retour aux origines de l'artiste prend une dimension toute autre lorsque l'historien de l'art met en évidence la dimension temporelle et l'énergie qui anime cette sculpture. Pontus Hulten parle à propos de l'œuvre tinguelienne d'une force motrice originelle, d'un dynamisme premier :

« Si la force motrice de l'histoire est située dans le temps bien avant la création de l'homme, le secret du mouvement – le dynamisme des émotions de la liberté et du changement – est contenu dans l'œuvre de l'artiste. »<sup>515</sup>.

D'après Hulten, l'œuvre de Tinguely nous montre une vérité tant matérielle que spirituelle et contient en elle le paradoxe, la polarité de chaque phénomène d'attraction et de répulsion. Celle-ci est l'instrument qui renouvelle la vision du spectateur et lui donne accès à des vérités substantielles :

« La réalité visuelle des reliefs, dure et mécanique, bien que fugitive et en même temps difficilement définissable, forme un contraste avec sa réalité sonore,

---

<sup>514</sup> Extrait d'un télégramme de Pontus Hulten à l'occasion de l'exposition *Meta – Maschiner* au Wilhem – Lehmbruck Museum de la ville de Duisburg, 1978 / 1979. Cité in Suzanne Pagé, Franck Popper, catalogue de l'exposition *Écouter par les yeux, objets et environnement sonores* proposée du 18 juin au 24 août 1980 au musée d'art moderne de la ville de Paris, Ed. Musée National d'Art Moderne, Paris, 1980.

<sup>515</sup> *Idem*.

déterminée par des mouvements saccadés, prévisibles, mais pourtant surprenant ce contraste nous montre une vérité tant matérielle que spirituelle : le paradoxe du « soft » et du « hard », pôles contenus dans chaque attraction et chaque rejet.

Devant ces œuvres récentes de Jean Tinguely, le spectateur devient l'instrument spirituel même de ses doutes et de son enchantement. Rien, pour lui, n'est défini à l'avance, ni son comportement, ni ses refus, ni ses déceptions. Et son regard se fait nouveau, au milieu des sons.

Dans le contexte de cette exposition, ces sculptures ont une magie semblable à celle des constellations dans l'univers : la magie de nos rêves. »

Peu après *Méta-Harmonie I* (en 1979), Tinguely réalise une variante mobile et de plein-air *Klamauk (boucan) Monstromobile*. Il s'agit d'une sculpture sonore montée sur un tracteur, se déplaçant sur des roues en jouant de la musique. Elle est destinée à l'exposition du Städel de Francfort, *Tinguely – Luginbühl*. Dans une lettre adressée à Franz Meyer, l'artiste baptisa cette œuvre *e motorisierte Vogelschüchi (épouvantail motorisé)* ou encore *Strossekonzärtapparat (Appareil de concert des rues)*, évoquant ainsi le mélange carnavalesque de bruits de rues et de moteurs, de battements de cloches et d'instruments de percussions les plus divers. Suit *Méta-Harmonie II*, en 1979, *Méta-Harmonie III Pandémonium* en 1984 pour le musée de Seibu au Japon et *Méta-Harmonie IV Fatamorgana* en 1985.

Toutes ces œuvres sont de grandes dimensions (*Méta-Harmonie II* : 380cm x 690cm x 160 cm, *Méta-Harmonie III* : 380cm x 690 cm x 160 cm), la dernière dépassera les douze mètres de long. Tinguely baptisait ce type de sculptures : *Ton-Mischmaschinen (Machine de mixage acoustique)* et déclarait que le hasard déterminait les bruits. *Méta harmonie II* du musée Tinguely est qualifiée par l'artiste de machine de mixage acoustique. Le visiteur en la contournant découvre les différentes surprises sonores. Les sons structurent les mouvements et les rend perceptibles. La vitesse de rotation des roues détermine le rythme des percussions. Elle engendre sans cesse une image sonore différente à l'instar des reliefs polychromes des années cinquante. Il reprend ici les mêmes coups de marteaux guidés par le hasard qu'il avait utilisés en 1955 dans ses *reliefs méta mécaniques sonores*. Pour *Fata Morgana* ou *Méta-harmonie IV*, l'artiste dira :

« Je dérange tout par les sons qui se déplacent. Vous avez deux ou trois



percussions qui sont liées, mais si vous voulez de nouveaux entendre les mêmes séquences de sons, vous devez attendre des années. »<sup>516</sup>.

Elle fut une vedette lors de l'exposition au Centre Pompidou, où son sommet frôlait les tubulures du plafond. Trente-cinq roues puissantes d'un rayon pouvant aller à plus d'un mètre, tournant à des allures différentes, parfois en sens contraire. Tinguely parlait à son propos d'un « chromatisme » des vitesses. La structure métallique s'accorde très bien avec les objets précaires issus du quotidien (une luge, des bidons, une armature d'enseigne de station service, etc.) qui y sont suspendus ou accrochés. Les rapprochements paraissent incongrus et contrastants. Objets industriels côtoient le pittoresque agricole : socle de charrue, cloche de vache, clés plates, mis en scène de façon à donner l'impression qu'ils ont été laissés là après une journée de travail. La structure métallique accueille une rampe lumineuse, chancelante, rappelant l'univers du spectacle, le tout sur fond sonore de cataclysme : entrechoc de pièces métalliques, efforts de caisses, étirement des courroies avec des percussions brutales sur des enclumes improvisées. Tinguely enchante la trivialité du quotidien.

Chacune des *Méta-Harmonies* est dotée d'un caractère sonore particulier, conférant à chaque coup sa tonalité entre le sourd et l'aigu, le ténu et le fort. Pour cela l'artiste utilisa beaucoup d'instruments de musique (piano, cymbales, cloches, gongs, tambours, grosses caisses, mégaphone, synthétiseurs, casseroles, etc.). En d'autres termes, à l'aide des mécanismes les plus divers, il organisait son matériel sonore selon des idées musicales précises. Pourtant, ce n'est pas une succession de sons définissables qu'il obtenait ainsi, mais un champ sonore entrecoupé de rythmes et de coups récurrents.

La *Méta-Harmonie* fut présentée à l'automne 1978 à Bâle, dans un vaste hall d'usine désert, à l'occasion de la « Hammer-Ausstellung » organisée par Felix Handschin. L'univers acoustique singulier et dissonant de cette machine fascina les visiteurs et incita le collectionneur et mécène Peter Ludwig à s'en porter aussitôt acquéreur. Le musicien Paul Sacher acheta immédiatement après la *Méta-Harmonie II* qu'il offrit à la Fondation Emanuel Hoffmann à l'occasion de l'inauguration du Musée d'art contemporain de Bâle.

La contradiction majeure réside dans le titre. En effet, celui apparaît comme étant humoristique, étant donné qu'il est le contraire de la sculpture : *Méta-Harmonie* n'est pas du tout harmonique. Le terme *Méta* signifiant en deçà ou au-delà, il est loisible d'imaginer que ce qui peut exister avant ou après l'harmonie est à l'image (visuelle et sonore) de la sculpture : le

---

<sup>516</sup> J. Y. Bosseur, *Musique et arts plastiques Interactions au xx<sup>ème</sup> siècle*, Ed. Minerve, Paris, 1998, p.260.

bruit, le chaos, la cacophonie.

Tinguely, comme Yves Klein, croyait que la suprématie de l'art ne pouvait être atteinte que par sa dématérialisation ainsi que celle de son concept. Même si le son n'est pas immatériel, ses qualités transitoires et d'invisibilité tendent vers une conception d'un art en partie dématérialisé.

*Méta-Harmonie* est une sculpture qui fait de l'art, une machine musicienne tout comme les *Méta-matics* étaient des machines à dessiner. *Méta-Harmonie* serait-elle destructrice de musique traditionnelle, dans l'esprit des *intonarumori* de Russolo ? Elle semble bien parodier cette pratique musicale. Mais elle met également au jour les rouages de la création ainsi que la part de hasard agissante, condition *sine qua non* de toute créativité. Conscient de la fonction ludique des sculptures de Tinguely emprunte ici beaucoup à l'esprit du carnaval. Comme Jean Tinguely le souligne dans une interview avec Alain Jouffroy, ses œuvres sont libres, joyeuses, mais aussi désespérées. Elles sont condamnées dans une espèce de zone restreinte, à faire toujours le même mouvement<sup>517</sup>. Il y a donc un esprit de pessimisme qui pour Tinguely ne fait que répondre à la réalité de l'histoire. Ce pessimisme est, dans *Méta-Harmonie*, actif, énergique et fondé sur le sentiment ironique d'une puissance de la vie mais l'esprit de son œuvre accuse l'ambivalence entre le goût du tragique et l'attirance pour la fête foraine et le rituel joyeux (musique, couleurs, grandes dimensions, théâtralité). La contradiction réside dans ce que Laurence Bertrand Dorléac écrit à propos de l'œuvre tinguelyenne : en faisant jouer le rôle d'un artiste à la machine, Tinguely fait d'elle la servante d'un grand jeu de hasard et d'échange improductif<sup>518</sup>. Cette conception paraît aller à l'encontre de la volonté de l'artiste de libérer la machine.

La machine à faire du bruit est une tentative de sortir du jugement de l'œuvre d'art d'après leur seul aspect visuel. Le spectateur peut également juger la valeur de l'œuvre d'art à ce qu'elle produit : un fragment de vie<sup>519</sup>. Avec *Méta-Harmonie*, nous avons vu que l'utilisation du son dans la sculpture s'inscrivait pour une part dans la tradition constructiviste car le son est créé par le mouvement. Le son est utilisé pour mettre en évidence l'action du hasard ou encore pour donner une dimension supplémentaire, temporelle et spatiale, à la sculpture mais aussi pour lui conférer un côté spectaculaire et abolir les frontières entre l'art et la vie. Déjà en 1971, dans une même interview, Tinguely superposait les contradictions. L'artiste disait que

<sup>517</sup> A. Jouffroy, « Interview de Jean Tinguely », dans *l'Oeil*, n° 136, Paris, avril 1966, pp.35- 43.

<sup>518</sup> L. Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage, Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Ed. Gallimard, 2004, p.237.

<sup>519</sup> K. G. Pontus Hulten, *Méta*, Paris, Ed. Galerie A. Iolas, Paris, 1972, p.79.

l'art c'était la vie, qu'il fallait échapper aux murs des musées, supprimer la distance avec le spectateur et prônait en même temps la mort de l'art ainsi que celle de la machine<sup>520</sup>. D'une certaine manière, les machines de Tinguely cessent d'être soumises à l'utilitarisme. Thierry Dufrêne voit en celles-ci une réponse aux interrogations de Martin Heidegger dans *La Question de la technique* (1954) :

« Le dévoilement qui régit la technique moderne est une *pro-vocation* par laquelle la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite (*herausgefördert*) et accumulée. »<sup>521</sup>.

Heidegger oppose cette technique moderne qui viole la nature et accumule, au « vieux moulin à vent » qui, s'il « met à notre disposition l'énergie de l'air en mouvement, ce n'est pas pour l'accumuler ». Le *Silver Mill*, moulin réalisé par Jean Tinguely, placé à l'intérieur de la *Hon* en 1966 au Moderna Museet de Stockholm, ne faisait pas autre chose. Jean Tinguely voyait entre la poésie et la technique une relation contradictoire. La poésie permettrait de vaincre la technique sur son propre terrain. Et en même temps, la poésie et la technique doivent s'allier.

« Je vois l'ingénieur et le technicien qui construisent une rampe de lancement de fusée, je le vois aussi comme poète. Bien que lui ne le sache pas, je le considère comme un grand plasticien. Bien que lui n'en soit pas conscient, qu'il construit dans un but purement fonctionnel son pont, sa maison, son groupe industriel, mais je le vois en tant que phénomène plastique [et] je constate qu'il est en même temps un grand poète. Et je l'admire beaucoup pour ces qualités là. »<sup>522</sup>.

## 5) Métaphysique de la machine

La métaphysique de la machine-sculpture doit être essentiellement comprise à partir du jeu lui-même. La sculpture s'anime et a des possibilités expressives imprévisibles. Pas de recherche de puissance de la part de Tinguely qui ne cherche pas à dominer la matière mais plutôt à la laisser exprimer quelque chose qui n'est pas une projection de lui-même. Elle investit par le jeu dramatique un pouvoir de saisir la dynamique d'une forme artificiellement

<sup>520</sup> Interview de Jean Tinguely par Alfred Pacquement, du 5 mai 1971, enregistrement sur cassette audio, bibliothèque Kandinsky (BS92).

<sup>521</sup> Dans la traduction française aux éditions Gallimard, André Préau choisit de rendre *herausfordert* par « provoquer », ce qui est conforme à l'étymologie latine : *pro-vocare* : appeler dehors, extraire, tirer dehors.

<sup>522</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

vitale. Et de saisir ce caractère dynamique dans ce qu'il a de plus intérieur.

Nous avons vu qu'il était possible de rapprocher la machine-sculpture tinguelienne de l'automate. Il n'y a pas de manipulateur à proprement parler et donc pas de résistance expressive au sens où tout l'ensemble se met en branle sur un rythme comparable à celui d'une danse. L'imprécision mécanique des mouvements de la machine déclenche une exaltation accrue. Le spectateur ne peut pas y percevoir la manifestation d'une harmonie parfaite. Et pourtant, enivré par l'illusion ambivalente d'une créature paraissant humaine mais libérée des limites physiques de l'homme, le spectateur s'oriente alors vers une intuition « para-logique » qui ne pouvant pas situer la machine-sculpture dans le domaine olympien traditionnel, oscille entre émerveillement et sentiment d'étrangeté. Les mouvements dessinés par les formes animées évoluent comme librement et en même temps dans une très grande fragilité. Certains mouvements s'apparentent à des spasmes, d'autres à des gestes plus élaborés, comme empreints de volonté. De là, une impression de dépassement de l'humain dans ce que celui-ci paraît comporter de relatif dans l'orientation cinétique, voire de manqué ; et en même temps une impression de défaillance, de précarité. La sculpture-machine tinguelienne est à la fois un jeu plaisant et un art pourvoyeur de vérité.

La présence et les mouvements des machines conditionnent la perception de l'espace qui les environne. Les mouvements sans finalité orientent les évolutions de la machine dans un espace abstrait.

Par ailleurs, l'omniprésence de la roue et donc du cercle apparaît par analogie comme symbolique d'une temporalité idéale, sans contingences, sans heurts ou du moins, comme la perfection temporelle. Car si le système de la machine est soumis aux aléas du hasard, la roue, en tant qu'objet, est un cercle parfait. La réflexion sur le cercle confirme l'analyse selon laquelle notre conception de la perception temporelle est tributaire du rapport créé entre l'espace de la machine-sculpture et les mouvements qu'elle y dessine au sens que la machine rejoint ici ce que Robert Volmat appelle la « transmission et la matérialisation dans l'espace des dimensions subjectives du temps vécu »<sup>523</sup>. La temporalité du cercle, sur un plan métaphysique, semble être idéale, comme synonyme d'un « intemporel » mythique. En tant que ce sont deux conséquences concomitantes de la transformation de la perception permettant d'échapper aux contingences du temps humain, le parallèle entre « intemporel » et « devenir » paraît être incontournable. L'expression de la machine-sculpture (qui, rappelons-

---

<sup>523</sup> Robert Volmat, *L'art psychopathologique*, PUF, 1956, p.177.

le, est faite d'une irréductible réalité) impose à l'esprit l'existence d'un univers formel capable de métamorphoser, grâce au mouvement, toutes les perceptions habituelles de notre réalité humaine. Cette métamorphose vise à affirmer, par la liberté dans le temps, la réalité d'un monde idéal.

« Georges Kleinmann : Tout est rond, tout part du mouvement rond. Est-ce qu'il n'y a pas une monotonie là-dedans ?

Jean Tinguely : Jusqu'à présent je ne crois pas, parce que j'essaie toujours de faire travailler les éléments burlesques d'autre part, des éléments qui font rire les gens, qui les amusent. Ce sont des facteurs psychologiques auxquels je m'accroche et auxquels je fais que les autres s'accrochent. Et je ne ferai pas une machine ennuyeuse si vite. »<sup>524</sup>.

« Le début du Tout, la mobilité totale, la folie, la vitesse, la quantité industrielle »<sup>525</sup>, écrivait Michel Conil-Lacoste à propos de la roue sur laquelle est fondé le principe de l'art tinguelyen. Le mouvement rotatoire équivaut à une perpétuelle répétition. Mais la roue correspond aussi à un changement perpétuel, dans sa rencontre avec un support : une roue sur un chemin ne répète pas son parcours. Répétition et changement sont les éléments fondamentaux dans l'art de Tinguely<sup>526</sup>. Tinguely cherche les irrégularités, le « désordre mécanique », ses roues dentées sortent de leurs crans, sautent, se bloquent, redémarrent. Il n'y a pas de précision dans ses embrayages. « Ses roues ont conservé leur caractère symbolique de mouvement perpétuel. Êtres libres, insoumis à des calculs exacts. Le hasard en action. »<sup>527</sup>.

Tinguely crée un art aux multiples mouvements, un art qui met en mouvement. Toujours dans le but d'échapper à la fixation, de rapprocher l'art et la vie.

« Aujourd'hui comme je ne fais pas de peinture je m'en fous. Ce n'est pas la vie, c'est rien du tout. Mais c'est de là que vient mon idée de faire bouger les choses, d'introduire le mouvement, de faire ce que je voulais en relief où les éléments sont détachés du fond et où chaque élément a sa propre vitesse que j'ai fait en 1954.

Mais l'idée de cela vient du fait que j'ai besoin, j'ai un très profond besoin

---

<sup>524</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

<sup>525</sup> Michel Conil-Lacoste, Tinguely, l'énergétique de l'insolence, Paris, La différence, t.1, pp.27-31.

<sup>526</sup> Pontus Hulten, « La liberté substitutive ou le mouvement en art et la méta-mécanique de Tinguely », 1955, in Hulten, *Tinguely*, 1988, *Op. Cit.* p.32.

<sup>527</sup> *Ibid.*

d'échapper à la fixation. De là vient le mouvement et quand vient le mouvement vous êtes très vite obligé de réfléchir à « comment on fait ça », qu'est ce que je peux ajouter ? J'ajoute la lumière. On est dans l'entreprise de la dynamicité. Alors à ce moment là je peux mettre de l'eau aussi, je fais des fontaines, je fais tout. Je travaille avec l'éphémère, j'organise l'éphémère. Parce que travailler avec le mouvement c'est rien d'autre qu'organiser l'éphémère, on redevient la vie.<sup>528</sup>

Le sculpteur semble retrouver l'inspiration des *Mechanica* attribuées à Aristote, dont on sait qu'il voulait apporter l'explication rationnelle des effets produits par les machines simples en les dérivant du cercle comme leur principe commun. Tinguely semble vouloir compléter les instruments de la théorie aristotélicienne (levier, poulie, treuil, vis et coin), avec la valve, le cylindre, le piston, la roue, l'engrenage<sup>529</sup>. Les *Mechanica* sont les premiers documents écrits et les premières tentatives d'explication théorique du fonctionnement des diverses machines. Dans son petit traité intitulé *Problèmes mécaniques*, le philosophe définit la machine comme « tout ce qui nous aide à vaincre la nature dans notre propre intérêt [...]. C'est par l'art que l'homme maîtrise ce par quoi la nature nous surpasse. ». Les problèmes mécaniques sont pour lui « des problèmes à la fois mathématiques et physiques, les méthodes de résolution étant mathématiques et l'application pratique relevant du domaine de la physique ». Ces machines simples étaient dérivées du cercle, leur principe commun. C'est aux propriétés du cercle qu'« il faut attribuer toutes ces merveilles », comme « ces machines à plusieurs cercles se mouvant en sens inverse que les techniciens construisent ». Aristote donne une théorie de la balance, de la composition des mouvements, et il énonce clairement notre théorème des moments en ces termes : « Le rapport de la force motrice à la force résistante est en raison inverse des bras du levier. ». Il considère le roulement d'un cercle, la rotation de la roue des potiers, les mouvements des poulies comme les trois mouvements possibles du cercle. Le sculpteur ajoute aux instruments de la théorie aristotélicienne la valve de cylindre, le piston, la roue dentée et l'engrenage. Avec un axe, deux roues libres, on a, montre-t-il dessin à l'appui, le char de course romain, ou de transport généralisable, dont la cause motrice peut être l'animal domestique (chevaux et bœufs) ou même l'énergie musculaire de l'homme (« les mains »). avec quatre roues, deux axes, dont l'un au moins mobile, on peut s'écrier : « VIVE MR MAC

---

<sup>528</sup> Emission *Viva*, « Tinguely 87 », Jacques Huwiler (journaliste), Jaroslav Vizner (réalisateur), RTS – Radio télévision Suisse, 1er décembre 1987.

<sup>529</sup> Jean-Philippe Vernant, « Remarques sur les formes et les limites de la pensée technique chez les Grecs », in *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1966.

ADAM, IVIVE L'ASPHALT ! ».

Sur l'axe, point mobile mais position fixe, les jeux de came servent à « soulever-pousser » un pilon, ou un outil à percussion retombant par son propre poids. Même effet que la came, « sorte de dent appliquée à l'arbre d'une machine ou taillée dans cet arbre », le bras articulé perpendiculaire à l'axe va et vient en décrivant un cercle et se déplace de haut en bas par le jeu d'une roulette mobile. Le sort du *Philosophe* se décide à cet instant, en fonction de la vitesse du bras mécanique. Le mouvement est-il rapide ? On a les *Baloubas* ; lent ? On a les *Philosophes* ; fort ? On a les *Éos*. *Balouba* : « Des choses violentes, très violentes, avec des plumes et des grelots, des choses sauvages, très sauvages, très joyeuses. Je les appelais d'après le nom des noirs formidables qui avaient des boules de Noël sur la tête, des mitraillettes auxquelles ils attachaient des grelots ». *Éos* : « va et vient qui n'en finit plus » ou « copulation » dans la description qu'en donne Conil-Lacoste<sup>530</sup>. Dans la mythologie et d'après le dictionnaire : divinité appartenant à la génération des Titans, personnifiant l'Aurore ouvrant les portes du ciel au char du soleil<sup>531</sup>.

## 6) La mort

« Plus clairement que jamais, il voyait maintenant que l'art, toujours et sans trêve, a deux préoccupations. Il médite inlassablement sur la mort et par là, inlassablement il crée la vie. Le grand art, l'art véritable, celui qui s'appelle l'Apocalypse et celui qui la complète. »<sup>532</sup>.

« Dans mon cas ça n'aurait pas été important de mourir mais c'est trop impoli envers les autres de mourir. Je suis un artiste du mouvement. Dans le mouvement il y a toujours la mort, parce qu'il y a toujours la panne, l'arrêt. Et le mouvement c'est la vie. La danse de la mort. Phénomène artistique bâlois qui avait eu lieu face la peste qui avait eu lieu en 1446 je crois. Les 2/3 de la population sont morts. Je suis attaché à la danse de la mort qui est en quelque sorte la fixation de la mort par le mouvement. Ce que je procède au fond c'est ça, je prends la mort, je prends celui qui va pourrir, crever et j'essaie d'échapper à la mort. J'essaie de faire

<sup>530</sup> Michel Conil-Lacoste, *Tinguely, l'énergétique de l'insolence*, Paris, Ed. La Différence, coll. La Vue le Texte, 1989, p.29 et 35.

<sup>531</sup> Éveline Pinto, « Modernité, tradition, portraits et « méta » : Tinguely et la galerie des Hommes illustres », *Revue d'esthétique*, p.136.

<sup>532</sup> Boris Pasternak, *Le docteur Jivago* (1957), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1990.

quelque chose contre la mort et j'ai tout aussi peur de la mort que n'importe qui. »<sup>533</sup>.

L'angoisse éprouvée devant l'inéluctabilité de la mort, est à l'œuvre dans de nombreuses œuvres de Jean Tinguely. Notamment *Enfer*, *Requiem pour une feuille morte* ou *Transmission de la mort* (bien entendu il convient de relever le caractère polysémique du terme *transmission* dans ce dernier cas). Le titre n'est pas aussi évocateur pour toutes ses sculptures mais leurs caractéristiques de fonctionnement sont néanmoins semblables. Jean Tinguely connaissait la *Danse macabre* qu'il avait vue à Bâle. Elle était profondément ancrée en lui. Lors de ce carnaval, le personnage de la mort danse autour de tout. Tant que la mort joue, tant que la mort sautille, il y a de la vie. C'est cet instant que le sculpteur voulait saisir. L'œuvre tinguelyenne apparaît comme une réflexion sur le caractère inéluctable de la mort. Cet instant est fondé sur ce qui semble dans un premier temps être une contradiction : la mort comme énergie créatrice. Nous avons vu avec l'analyse de Jean-Michel Besnier à propos des machines, que la mort peut apparaître comme ce qui donne un sens à la vie. Nous savons que la destruction sert de base à la création en général et à celle de Tinguely en tant qu'elle est un de ses fondements primordiaux – Nous nous trouvons devant le processus même de la vie. Le thème de la mort est enraciné depuis longtemps dans son éducation, sa sculpture, son environnement. Et Pontus Hulten rappelle l'extrême importance des détails biographiques dans toute l'analyse de son œuvre<sup>534</sup>.

Tinguely disait vouloir la mort gaie et burlesque, pas la mort triste. Rappelant qu'il avait failli mourir, il précise qu'il s'intéresse à la mort parce qu'il est un être vivant<sup>535</sup>.

« J'essaie évidemment de relativiser la mort mais il reste que je suis comme artiste, spécialement en ce qui me concerne, touché par la mort. Parce que j'ai failli mourir aussi mais parce que de toute façon je me pose plus la question entre la vie et la mort. Parce que la vie contient vraiment la mort et parce que sans mort il n'y a pas de vie. Je me sens menacé comme nous tous, comme tout ce qui vit. J'ai le concept du mouvement. C'était le mouvement qui me faisait avancer dans cette pensée en faisant bouger quoi que ce soit. Je vois que tout bouge de toute façon et que tout ce que je vois autour de moi, tout, à tout moment est destiné à

---

<sup>533</sup> Émission *Viva*, « Tinguely 87 », Jacques Huwiler (journaliste), Jaroslav Vizner (réalisateur), RTS – Radio télévision Suisse, 1er décembre 1987.

<sup>534</sup> Pontus Hulten, *Tinguely*, Ed. Du Centre Georges Pompidou, Paris, 1988, p.15

<sup>535</sup> Alfred Pacquement, entretien du 12/12/1988, enregistrement audio sur cassettes conservé à la bibliothèque Kandinsky (BS 415).



disparaître ou à se transformer et c'est pas là, ça a toujours été comme ça. »<sup>536</sup>.

Son travail ressemble parfois à une tentative d'exorcisme. La mort est présente, représentée sous différentes formes et il essaie de la bannir. Il joue avec elle et la rend souvent burlesque. Le rire apparaissant comme un remède contre une angoisse. L'accoutumance à la mort est quelque peu forcée par la fréquentation assidue de ses sculptures à la présence terrifiante. Elles permettent même en quelque sorte de la banaliser un peu. La mort est une composante essentielle de la création chez Tinguely. Pour l'artiste, la mort devient une source positive qui permet à l'individu de se transcender, de créer. Tout l'univers est enchaînement, rien n'est isolable. Un fait est toujours la conséquence d'autres faits. La destruction se nourrit de la création, la vie ne prend tout son relief que par l'existence de la mort.

« Les contradictions sont positives, elles sont sources d'énergie. Dans mes machines il y a le mouvement et l'arrêt. Je tiens compte des deux facteurs. C'est un ensemble comme la nuit et le jour. C'est aussi contradictoire que de mourir après avoir vécu, c'est pourtant l'unité de la vie »<sup>537</sup>.

Les sculptures des années 1960 sont d'une grande diversité lorsqu'elles traitent du thème de la mort. Par exemple, *Dissecting Machine* (1965), réalisée pour le Jewish museum de New York présente un corps disloqué aux morceaux éparpillés. Les membres sont incarcérés dans des entrelacs de ferraille aux formes agressives. L'être humain et la machine ne font qu'un. La sculpture-machine se torture elle-même, sans répit. Nous assistons, impuissants à l'auto-amputation, à une dissection sans fin, à une lente agonie, une torture physique froidement exécutée par la machine. C'est aussi une torture morale pour les visiteurs qui s'interrogent devant leur conception de la sauvagerie. La tête est perforée par une énorme tige de métal en forme de vis. L'œuvre est saisissante. Le contraste des couleurs – chair et noir – renforce la violence de l'ensemble. L'utilisation presque exclusive du noir est une manière de faire disparaître l'objet trouvé, de conférer une homogénéité à l'ensemble. Il y a vraisemblablement une volonté de choquer de la part de Tinguely. Le noir a une connotation macabre, c'est la couleur du deuil dans notre société occidentale catholique.

Lors de la représentation de la pièce de théâtre de Kenneth Koch : *The Tinguely machine*

---

<sup>536</sup> *Tinguely*, réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.

<sup>537</sup> Tinguely in O.Hahn, « Tinguely, le Discours de la méthode », dans *Connaissance des arts*, n°368, Paris, octobre 1982.

*mystery of the love suicides at Kalkuta*, qui a eu lieu au Jewish museum le 22 décembre 1965, les interprètes étaient les amis de Tinguely mais la principale attraction du spectacle est la présence sur scène de trois sculptures ayant des rôles de comédiens : *Attila*, *Odessa* et *Mary Fair*. Hulten dira que « cette histoire de fantômes s'inspire des éléments terrifiants des nouvelles sculptures de Jean Tinguely »<sup>538</sup>.

Le thème de la mort est repris de manière plus subtile dans le *Requiem pour une feuille morte* (1967), un immense relief en bois peint en noir créé pour servir de décor au pavillon suisse de l'exposition universelle de Montréal (été 1967). Ce relief est entièrement noir sauf une feuille blanche. Jean Tinguely fait preuve d'un grand sens de la poésie pour cette œuvre de laquelle se dégage une beauté formelle certaine. Le contraste des formes, les multiples roues placées dans un grand cadre rectangulaire est une réussite sculpturale. Le mouvement d'ensemble est très harmonieux et procure un plaisir inépuisable à voir son fonctionnement parfait. Tout est rigoureusement soigné. Les formes se découpent avec précision sur un fond de lumière. « La mécanique semble se référer aux grands mouvements qui animent le monde »<sup>539</sup>.

Mais dans ce monde de merveilleuse harmonie, l'inquiétude et la tension sont bien présentes. Nous sommes dans un extraordinaire équilibre mais le point de rupture n'est pas loin. Le solide engrenage de roues finit toujours par conduire notre regard sur la petite feuille morte. Elle sert de réceptacle au poids de l'œuvre, elle nous fascine. Nous sommes éblouis par l'incroyable équilibre des forces en présence. L'ensemble du mécanisme n'a de raison d'être que par ce frêle écho de la nature ; qu'il vienne à disparaître et tout s'écroule. Chaque élément semble retenir son souffle pour ne pas entraîner la chute finale. Tout n'est que douceur dans le mouvement, silence, l'économie dans les moyens employés pour la réalisation de ce contraste entre ce labyrinthe de courroies et de bois noirs, et la feuille blanche. Les jeux d'ombres et de lumière, l'apparence d'ombres chinoises projetées sur le mur ainsi que le choix du titre en font une œuvre presque religieuse. Dans la tradition catholique, dont Tinguely est issu, le requiem est une prière silencieuse pour les morts. Elle peut cependant être mise en musique. Ici la feuille est l'image de la fragilité de la nature. Le monde industriel en mouvement perpétuel met en danger l'équilibre de l'univers et a tendance à écraser ce qui ne l'intéresse pas. Elle nous rappelle que bien que la vie et le monde semblent inébranlables et éternel, et pourtant rien n'est plus vulnérable que tout ce qui nous entoure. Tout peut s'arrêter en un instant, au moment où nous nous y attendons le moins. Les qualités poétiques au travers d'une sobre

---

<sup>538</sup> Pontus Hulten, *Tinguely*, Ed. Du Centre Georges Pompidou, Paris, 1988, p.151.

<sup>539</sup> Franz Meyer, « Les deux cultures de Jean Tinguely », *Artpress*, n°62, Paris, octobre 1982.

esthétique et d'un silence presque total, nous font prendre conscience que l'homme ne doit rien mépriser de ce qui fait le monde. Chaque chose aussi infime soit elle, a son importance. Tout peut basculer dans le présent par la « faute » d'un grain de sable, d'une feuille morte.

En 1972, l'artiste participe à une exposition au Moderna Museet de Stockholm intitulée *One can't expect the world to end exactly as one imagined* (du 6 octobre au 3 décembre 1972) lors de laquelle il expose *Mengele danse macabre* (1981-1991). Niki de Saint Phalle dira que pour la réalisation de sa *Danse macabre*, Tinguely travaillait avec frénésie, comme si son dernier moment était là. La représentation de la mort devient une obsession. L'artiste connaît des réminiscences de sa jeunesse catholique, de sa culture germanique, de sa passion pour les courses automobiles, de la maladie. Tout cet ensemble fait naître un monde de fantômes et d'ombres, à l'origine d'angoisses autour du destin de l'homme et du caractère inéluctable de sa propre mort. À cette époque, le sculpteur réalise des autels et des retables. C'est le cas par exemple de *Cenodoxus* (1981), hommage au retable d'Antonins d'Issenheim (Haut-Rhin). Exécuté entre 1511 et 1516 par Matthias Grünewald. Ces panneaux peints encadrent une partie centrale sculptée par Nicolas de Haguenau au XVe siècle (musée d'Unterlinden à Colmar). C'est là que Tinguely l'a vu pour la première fois à la fin de la guerre. L'inspiration pour la réalisation de *Cenodoxus* provient également d'une pièce de théâtre du même nom. Ce titre vient du latin et évoque le « désir d'une veine gloire ». Il s'agit d'une pièce rédigée en 1602 par un jésuite, Jakob Bidermann, afin de servir l'enseignement de la communauté. Tinguely en a eu connaissance par l'intermédiaire de l'adaptation moderne, conçue par Dieter Forte pour le festival de Salsbourg de 1972 (représentations le 28 juillet, les 6, 12, 19 et 26 août). La mise en scène était de Werner Düggelin, les sculptures et costumes de Tinguely. Cette œuvre l'a beaucoup marqué pour sa conception particulière de la mort : celle-ci a une force, une énergie vitale qu'il faut dominer pour vivre, créer à l'image de dieu ou du diable. *Cenodoxus* est un triptyque flanqué de socles-piliers qui, de part et d'autre de la sculpture principale, accentue le caractère significatif de l'ensemble. La prédelle s'avancant vers le spectateur est ornée d'une rampe lumineuse d'ampoules ; elle se déplace régulièrement vers le centre de l'œuvre, devant lequel un crucifix en bois de forme simples, usée par le temps tourne absurdement. Les panneaux évidés du retable sont constitués de pièces de fer rouillées ou peintes de couleurs primaires, et donnent ainsi le cadre de l'œuvre. Les battants sont armés à leur extrémité d'une armée d'ampoules. Dans le panneau central se balance un lourd crâne de bœuf dans un lent mouvement d'acquiescement. Les crânes de chèvres de

chaque côté du panneau central ouvrent et ferment sans cesse leur mâchoire désaxée happant le vide sans répit, ainsi que d'autres, à des rythmes différents. Cette œuvre est chaotique et nous pourrions la qualifier de baroque tant elle est spectaculaire et angoissante. Tinguely justifie l'extrême frontalité en disant que c'est une réaction aux églises catholiques modernes qui cherchent l'asymétrie et dans lesquelles l'autel est à gauche, la croix de travers et où il n'y a plus de centre. Il dira que dans ses retables, au contraire, le centre est souligné avec une tête de vache ou de bœuf<sup>540</sup>.

Le spirituel est prépondérant et la religion partout présente ici. Le sens du religieux n'a jamais quitté Tinguely. Le divin et l'eschatologique lui viennent de son enfance catholique. Le retable de Grünewald lui a inspiré la forme mais son influence ne s'est certainement pas limitée à cela. Le peintre a su exprimer ses conceptions ainsi que celles de l'Église sur les questions existentielles fondamentales. L'objet avait été réalisé pour un couvent où séjournaient de nombreux malades. Il paraissait approprié qu'il y figurent les images d'un homme qui a la foi malgré les épreuves du monde, afin de communiquer aux autres son espoir en une vie meilleure, sa croyance en la rédemption. Puisque dans le cas précis le message à transmettre est que tout a un sens, que la religion répond à toutes les questions et explique la vie.

Pour Tinguely c'est différent. Son retable respire sous toutes ses facettes l'angoisse de la mort. Le côté religieux est très réel mais il n'a plus l'efficacité de chez Grünewald. Les questions sont posées mais restent sans réponses. Le crucifix est toujours là ainsi que la sainte en prière, mais leurs mouvements sont ceux du débousolement. Plus personne ne croit à ces symboles. L'ironie n'est pas absente mais cette fois le sourire reste crispé. L'irruption obsédante de la mort est un choc. Le spectateur est envahi par les ossements animaux et leur incessante activité : ils happent, baillent, ricanent hochent la tête. Ils nous ressemblent tellement par leur activité que ça en devient insupportable. La mort nous guette, elle patiente, car de toute façon, elle nous aura. Tous s'agitent inutilement dans un but inconnu. L'œuvre nous interroge sur le sens de la mort et de la vie mais toutes ces interrogations demeurent intactes, nous n'avons pas la clé de l'énigme. Comme le dit Tinguely, son art est contestataire. Le monde ne nous épargne pas. La seule préoccupation valable est par conséquent d'ordre artistique. La fascination de la mort permet de créer une esthétique, permet de surmonter son désarroi. *Cenodoxus* relève d'un certain sens du sacré, il concerne le monde, la vie, mais plus la religion. L'être humain et son destin. Dans un même registre, *Mengele* est un ensemble de quatorze sculptures

---

<sup>540</sup> in Catherine Francblin, « Jean Tinguely, farces et attrapes », *Artpress*, n°131, décembre 1988.

individuelles. Le titre renvoie aux machines agricoles « Mengele d'Augsbourg ». L'œuvre apparaît comme une tentative d'exorcisme. Tinguely y fait une part belle à la nature et à l'expression terrible des forces invisibles et tragiques du monde – devant un retour sur les sources mêmes de l'humanité l'homme ne comprend pas l'univers dans lequel il vit. Il survit et découvre. L'existence terrestre, l'au-delà sont des questions qui l'amène aller chercher au plus profond de lui-même. *Mengele* paraît être un monument élevé à la gloire de la grande Faucheuse mais c'est aussi le patronyme d'un des médecins du camp de concentration d'Auschwitz.

« J'ai évidemment eu du plaisir à construire cette chose horrible par rapport à Mengele. Vous pensez bien ! Les nazis pour moi ça a été quelque chose de réel. Dès 1939, j'ai lu un livre *Die Moor Soldaten* qui a été édité à Zurich dans le Europa Verlag. C'était le premier témoignage d'un acteur de Berlin sur les camps de concentration. Ce n'était pas encore un témoignage sur les camps d'extermination mais en Suisse, on a su rapidement que ça existait ».

La dramatisation est saisissante et amplifiée par les jeux d'ombres et de lumière. Quoi de plus significatif que de présenter cette série de sculptures dans la pénombre de l'église San Samuele à Venise en 1987 ? Tinguely semble avoir un sens inné du sacré.

Avec *Les sorcières* ou *Blanche Neige et les sept nains* (1985), le mouvement burlesque n'est là que pour faire diversion, comme une manœuvre de tromperie. La mort est un excellent stimulant à réflexion. Tinguely avait également un projet de *Retable de l'abondance occidentale et du mercantilisme totalitaire* (1990) dans lequel il souhaitait mettre en évidence les abus de nos pays développés<sup>541</sup>. L'artiste raconte la manière selon laquelle les têtes d'animaux se retrouvent dans son travail comme par exemple pour le *Carrousel de la mort* :

« Un copain à qui j'avais dit que je voulais faire un carrousel de la mort a fait cuire des têtes de chevaux qu'il avait été chercher à l'abattoir et m'en avait donné pour cette sculpture [...] j'ai tout préparé mais je ne le sens pas encore clairement. J'ai parfois quelques inquiétudes sur l'absolue nécessité de tout ça. C'est un dialogue avec soi-même, on n'a pas de réponse. »<sup>542</sup>.

En nous projetant dans les machines, nous retrouvons de la disponibilité à la rencontre et au changement et nous sommes transportés là où tout peut arriver. L'artiste, par ce phénomène

<sup>541</sup> Maïtien Bouisset, *Beaux-arts magazine*, n°94, octobre 1991.

<sup>542</sup> Francblin, « Jean Tinguely, farces et attrapes », *Artpress*, n°131, décembre 1988.

d'approximation toute relative, n'est jamais sûr de ce qu'il va donner à voir. Chaque instant amène son lot de surprises et sa part du mystère et de hasard qui fait la force de ses sculptures. Davantage qu'un art de contrastes, de tensions, à la logique binaire, Tinguely propose un art phénoménal, fonctionnant d'après une logique du dynamique, dynamisme lui-même issu des contradictions et antagonismes. Il crée un art à l'image du monde qui nous entoure. Tinguely veut s'intégrer au monde et à sa folle marche en avant, par la conception de sculptures elles aussi en perpétuelle évolution. Il utilise l'éternelle mutation de l'univers comme moyen d'expression, et voit la mort comme stimulant de la création.

C'est l'Église catholique qui est repoussée plus qu'un message d'universalisme. Il ne faut pas oublier l'influence par la culture germanique dans le rapport de l'artiste à la mort, mais également celle du carnaval de Bâle. Nous retrouvons dans son œuvre, le rôle joué par un répertoire de gravure et de peinture de Cranch, Dürer, Grünewald, mais aussi d'artistes expressionnistes du début du XX<sup>e</sup> siècle. *Poja*, (1982-84) est un « Maître-autel » (Hochaltar), mot qui en gruyère (la région du canton de Fribourg) désigne le montée des troupeaux aux alpages, l'action de mesurer et de tondre les bêtes avant leur départ, action synonyme de joie et d'espoir. L'association d'un geste positif à la mort ne peut que donner plus de relief à celui-ci. L'évocation du cycle de la mort dans *Poja* s'inspire des contacts que Tinguely a eus avec le monde des paysans fribourgeois. Dans les coutumes de la transhumance, nous retrouvons des traces de rapports magiques entre les hommes et les bêtes. L'artiste est sensible à ces expériences archaïques, qui rappellent des époques où l'homme était plus proche de la nature et de l'animal. La comparaison peut se faire aujourd'hui entre l'homme et la machine, et l'on peut mettre, ainsi, en évidence l'extrême tension existant entre les rapports organiques et l'être dépossédé par la technologie. La transhumance est une coutume ancestrale qui s'est transmise de génération en génération, sur des centaines d'années, mais ce rite touche aujourd'hui à sa fin, et toute l'identité humaine qui lui est rattachée risque de disparaître avec lui. La danse macabre de *Poja* n'est constituée que par des soubresauts d'une nature déjà fantomatique, et justement Tinguely n'a-t-il pas coiffé, ironiquement, le crâne central d'une couronne mortuaire ? C'est un monde qui meurt. Les mouvements lents le confirment. Le monde de la machine est roi. Nous constatons donc que *Poja* est une œuvre à l'accent métaphysique et religieux assez prononcé ; elle est le rappel de la précarité de toute chose en ce monde, un maître-autel dédié au sens divin de l'homme, conscient de son appartenance à un monde supérieur régissant l'univers. C'est la mort d'un monde ritualiste, proche de la superstition,

obéissant aux règles profondes de la nature ; c'est la disparition de la conscience d'une certaine harmonie entre l'homme et son environnement. Tinguely a très finement réussi à insuffler la mélancolie du temps qui passe par la poésie et la beauté de la sculpture. Ce retable n'est pas producteur de joie, il agit plutôt dans un registre de terreur mesurée.

Avec Milena Palakarkina, en janvier 1990, il expose à la galerie Beaubourg de Vence (qui lui avait déjà consacré une chapelle permanente à Notre-Dame des Fleurs) trois grands retables : *Saint Sébastien*, *Le retable Rococo ou Saint Christophe* et *Catherine, Bride of Christ*. Ces oeuvres avaient été successivement exposées à Zurich en 1990, à Fribourg lors de la rétrospective consacrée à Tinguely en 1991 et à Düsseldorf la même année, mais elles étaient encore inédites en France. D'après Pierre Nahon, un fil mystérieux relie ces trois grands retables à l'art sacré. Ils trouvent une place naturelle dans l'achèvement du parcours artistique de Tinguely<sup>543</sup>. Leur connotation religieuse, ainsi que la profonde et troublante spiritualité des interventions figuratives de Milena Palakarkina, marque le point final de l'évolution d'une carrière qui illustre les plus importantes préoccupations artistique de ce siècle ; évolution qui va de la « machine à dessiner » qui proclame la fin de l'art, à la machine mise au service de ce même art (retable dans le sens le plus conventionnel du genre). Les retables de Tinguely et Palakarkina sont directement inspirés du retable d'Issenheim de Matthias Grünewald.

« La renaissance de l'art, dans les cendres de la tradition, passe par leur destruction. Les corps nus des martyrs submergés par la ferraille et déchirés par les armes de Tinguely font de ces trois œuvres un témoignage désespéré d'une fin de siècle en attente de son bouleversement. »<sup>544</sup>.

Tinguely est amoureux de la vie, mais est hanté par la mort. Est-ce pour s'assurer du recommencement des choses que l'artiste et Milena Palakarkina ouvrent et ferment sans fin des triptyques orgiaques ? La réponse apparaît défendre deux contradictions :

« On a compris que le définitif sera le mouvement et son développement. C'est notre seule chance. Si on veut bloquer notre civilisation on est cuits. La seule et grande possibilité que nous avons c'est de vivre avec le mouvement, de nous développer avec les transformations et d'essayer de les dominer. Et même s'il y a la panique. Même s'il y a le chaos. On peut vivre avec le chaos. On voit comment une ville vit avec ses centaines de milliers de voitures. C'est un chaos permanent

---

<sup>543</sup> Pierre Nahon, *L'art content pour rien, Le monde de l'art en question*, ed. Ramsey, Paris, 2002, p.139.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p.140.

qui finit par fonctionner. On croit que c'est le désordre mais le désordre c'est l'ordre. »<sup>545</sup>

Le mouvement serait la seule possibilité d'assurer le caractère permanent ou définitif de la société et le désordre, le chaos, sont ce qui permet au monde de fonctionner dans l'ordre. Et si Tinguely revendique la supériorité de la pratique ou de l'action sur la contemplation, c'est parce que cette dernière lui apparaissait déjà, en 1962, comme une immobilisation ; elle était donc à fuir.

« Georges Kleinmann : Vous aimez la vie ?

Jean Tinguely : Euh, je ne sais pas. Oui, je la vis. Mais aimer la vie, attention, je ne la contemple pas, je la vis. Je n'ai pas de rapport avec elle. Je n'ai pas de rapport de contemplation. Je suis obligé d'être dedans et je la fais. »<sup>546</sup>.

Mais c'est également parce que l'artiste suit son idée initiale depuis le début qu'il continue à employer le mouvement, plus de trente ans plus tard, comme il l'atteste en 1988 :

« J'ai quand même été loin. J'ai essayé de me déborder à gauche, j'ai essayé de me doubler, j'ai essayé de faire quelque chose pour moi, proportionnellement nouveau ; je sais que j'ai un fil rouge et que je ne changerai essentiellement pas l'idée du mouvement que je ne vais pas commencer à faire du travail avec du béton, probablement pas, ni avec de la pierre. Que je vais continuer avec le mouvement. »<sup>547</sup>.

Tinguely emploie le mouvement aussi par habitude, mais il défend une certaine éthique qui serait associée à l'action permanente.

Lorsque Jean-Pierre Keller demande à Jean Tinguely s'il a des préoccupations religieuses, l'artiste répond :

« Non, ou alors c'est inconscient. Je suis profondément et naturellement anticlérical. Mais je suis quand même copain avec monseigneur Mamie. J'ai discuté avec lui pendant qu'on regardait un match de hockey, et j'attaquais sans

---

<sup>545</sup> *Tinguely*, réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.

<sup>546</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

<sup>547</sup> *Tinguely*, réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.



arrêt l'idée du monothéisme, en trouvant de nouveaux arguments pour prouver à l'évêque que le monothéisme est une chose terrible, qui contient évidemment le fascisme. »<sup>548</sup>.

Anarchiste et néanmoins défenseur de l'armée, Tinguely ne craignait pas les contradictions : il se revendiquait agnostique, séduit par le rite religieux. Monseigneur P. Mamie, qui avait administré à son ami l'extrême onction une semaine auparavant, l'interpella ainsi dans son homélie, lors des funérailles de l'artiste :

« Tu m'avais demandé, il y a peu de temps, que je vienne dire la messe dans ton atelier de la Verrerie. Tu voulais offrir à dieux toutes tes machines, en compagnie de tes amis. J'ai dit oui, avec joie. On n' a pas pu fixer une date. Mais Dieu qui a, lui aussi de l'imagination, a voulu que ton atelier, ce soit cette cathédrale. »<sup>549</sup>.

Jean Tinguely n'accorde pas de dimension religieuse à sa démarche mais apprécie certaines formes employées par le catholicisme pour leurs qualités formelles. Le signe de croix par exemple est moins utilisé pour servir une symbolique que pour permettre une symétrie. Tinguely rapproche plus facilement la symétrie de la folie que le geste de croix du culte religieux.

« Ce symbole « tac » (geste dessinant une croix) du centre de croix, moi je l'aime bien. J'utilise ça et je suis très systématique vous savez. Je travaille avec la symétrie. En même temps la symétrie est toujours le symbole de la folie, comme la roue d'ailleurs. Mais j'aime utiliser ça. Mais je le fais. Vous savez il y a un seuil. Je ne l'ai pas fait en réfléchissant d'abord des kilomètres à ce que je vais faire tourner demain. Ça m'est sorti comme ça. J'avais un problème à régler, j'ai commencé à faire des retables. »<sup>550</sup>.

Ce n'est pas sans humour que l'artiste évoque un conflit politique qui lui est propre et qu'il situe entre la conception d'une Trinité et son goût personnel qui le ferait pencher vers le polythéisme :

« Le catholicisme, c'est un truc politiquement pour moi compliqué. Parce qu'il y a

---

<sup>548</sup> Entretien avec J-P Keller à l'atelier de la Verrerie, 21 décembre 1990, cité in Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992, cité p.15.

<sup>549</sup> *Ibid.*

<sup>550</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du Cyclop de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

Dieu, Dieu le Père, le Fils et le Saint Esprit. J'ai encore aujourd'hui pas réussi à intellectuellement comprendre la signification du Saint Esprit dans tout ça. Je comprends le monothéisme, il y a un Dieu point ? Ça les Arabes l'ont, les Juifs l'ont, on l'a tous. Mais en fait quand j'ai découvert les Grecs je préférais leur multiplicité de dieux. Un dieu pour la mauvaise humeur, un dieu quand il y a des gâteaux, pour n'importe quoi, un dieu pour tout. Les Incas il paraît qu'ils en avaient 360 des dieux. Ils en avaient beaucoup. »<sup>551</sup>.

Bien que Tinguely n'affirme pas adhérer à une religion, quelle qu'elle soit, bien qu'il se définisse comme iconoclaste, il assume la contradiction inhérente à sa fréquentation assidue du carnaval de Bâle, très religieux, et au choix de ses inspirations comme celle des œuvres catholiques de Matthias Grünewald par exemple, lorsqu'il crée des retables (*Cenodoxus*, 1981). C'est davantage du côté de l'éthique que Jean Tinguely affirme un engagement spirituel. Celui-ci défend l'idée d'une religion sociale, permettant d'être proche des gens, de manière naturelle pour lui.

« Je suis un être profondément social et à orientation religieuse par rapport à l'humanité. Je n'ai pas une idée religieuse autre qu'une idée religieuse sociale. Je n'ai pas besoin de faire un effort pour être social, je le fais dans mes machines parce que ça, je ne veux pas dire que je fais de la socio-critique, que je fais du socialisme... je veux dire que je reste au contact avec mon proche. »<sup>552</sup>.

Et quand Jacques Huwiler lui demande s'il est croyant, encore une fois, c'est plutôt du côté de l'éthique que penche la réponse de l'artiste :

« La croyance malheureusement on ne s'en débarrassera jamais. Je suis probablement en train de faire des églises, en train d'essayer de faire passer un message. Là, dans ce cas là, peut-être de la liberté... »<sup>553</sup>.

Jean Tinguely défend certains principes avec conviction : la liberté, par exemple, ainsi que le montre la citation ci-dessus, consiste dans la volonté de l'artiste de ne pas se laisser influencer par l'aspect attrayant de l'argent (ce qui revient à rester libre). Nous retrouvons également, dans cette citation, le principe selon lequel il y a une nécessité de douter, de s'inquiéter. La

---

<sup>551</sup> *Idem.*

<sup>552</sup> Émission *Viva*, « Tinguely 87 », Jacques Huwiler (journaliste), Jaroslav Vizner (réalisateur), RTS – Radio télévision Suisse, 1er décembre 1987.

<sup>553</sup> *Idem.*

certitude de Tinguely affirmant qu'il lui faut douter, paraît paradoxale et contradictoire elle-aussi.

« Je dois travailler avec l'inquiétude. Je travaille avec une certaine sensibilité du doute. Je développe le doute plus fort. J'essaie d'être un peu plus prudent et j'essaie surtout de ne pas être corrompu par le fric. J'essaie de ne pas me vendre et je ne me vends pas. Ça fonctionne à partir de moi et si je vends tant mieux mais je ne ferai jamais quelque chose pour l'argent. Je dois rester en quelque sorte puriste, c'est ma seule chance. »<sup>554</sup>.

La théologie tinguelienne apparaît presque comme apophatique, tant l'artiste brouille les pistes quand on l'interroge sur son approche de la connaissance de Dieu, car il parle de ce qu'il n'est pas plutôt que de ce qu'il est. Son insistance sur l'importance de l'action, sur une conception de l'acte créateur non prémédité (et presque non conçu donc parce qu'il « le fait, c'est tout »), qui a lieu presque dans une sorte de transe, est en tout cas l'affirmation de la prééminence de l'œuvre, de la pratique poétique sur le discours qui porterait sur elle. Davantage qu'un discours ou qu'un fondement religieux, l'artiste semble revendiquer la puissance spirituelle de l'absurdité, de l'inutilité. Avec le *Soulier de Madame Lacasse*, Tinguely nous joue un tour : la machine et le mécanisme révèlent ici, par des actions arbitraires et absurdes, des caractéristiques que ceux-ci n'auraient pas normalement. Des objets totalement disparates réapparaissent dans des contextes nouveaux et sont réanimés par des mouvements brusques, ce qui produit un effet étrange sur l'observateur, tout en attirant son attention sur les choses elles-mêmes. À la place d'un socle, c'est une table en fer rouillée qui sert de support à la sculpture. L'artiste pose là-dessus un assemblage complexe de roues, de courroies de transmission et d'axes qui, actionnés par un moteur électrique, font monter et descendre en permanence, goulûment et bruyamment, les pièces d'une moto. *Le Soulier de Madame Lacasse* est une anti-machine qui dépense son énergie dans un spectacle optique et acoustique, au lieu de la transformer en travail productif. Lorsque le moteur est en action, la chaussure usée de Madame Lacasse (l'épouse d'un artiste belge qui, comme Tinguely, avait son atelier Impasse Ronsin à Paris) est propulsée en l'air, dans un bruit mécanique assourdissant. Un disque de carton, fixé sur un autre long fil de métal, bouge dans tous les sens ; ce disque bleu outre-mer est de l'artiste et ami de Tinguely, Yves Klein, qui, avec ce bleu qu'il avait inventé,

---

<sup>554</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du Cyclop de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

entendait révolutionner le monde. (Cf. planche 27, *Le soulier de Madame Lacasse*, 1960).

La critique n'est pas indifférente face à l'œuvre tinguelienne. Certains ne relèvent pas la nature phénoménale de l'art tinguelien et, à l'antagonisme des propositions de l'artiste, révèlent un dualisme compris comme paradoxal ou illogique. En 1956, Michel-François Braive, journaliste pour *Combat*<sup>555</sup>, interroge la possibilité, pour la machine, d'accéder à une quelconque liberté tant les vibrations sont incessantes. Pour qualifier l'œuvre tinguelienne, l'auteur hésite entre une barbarie technique et la poésie ; car il tient la technique éloignée de la poésie (ce que Tinguely ne fait pas car, comme nous l'avons vu, il considère que les ingénieurs sont des poètes et que la technique doit s'allier à la poésie). Encore en 1972, un journaliste du journal *Le Monde* voit les machines de Tinguely comme des instruments de revendication politique :

« [...] il faut les voir comme elles sont : des « anti-machines », instrument d'une protestation romantique contre notre époque de mécanisation. »<sup>556</sup>.

C'est, sans conteste, Pontus Hulten qui donne, le premier, une assise théorique à l'œuvre de l'artiste. L'historien d'art préparait alors une thèse sur Vermeer et Spinoza. En 1954, il avait fait la connaissance de Marcel Duchamp, qui l'avait influencé adolescent (et qui allait, par la suite, déterminer son travail). Hulten reconnaît tout de suite dans le travail de Tinguely, l'esprit dada et l'invite à exposer à la galerie Denise René puis au Moderna Museet de Stockholm, où il est nommé directeur en 1959 et ensuite, au Centre Georges Pompidou où il est nommé directeur artistique dès l'ouverture en 1977 ; en 1985, ce sera au Palazzo Grassi de Venise et c'est encore lui qui fondera le musée Tinguely à Bâle.

Pontus Hulten dialoguait avec Tinguely sur le thème de l'art dans la vie et de la vie dans l'art. L'historien d'art a écrit plusieurs textes et catalogues (dont le catalogue monographique de la rétrospective Tinguely au Centre Georges Pompidou qui s'est tenue en 1988). Pontus Hulten écrit, dès 1955, que c'est le mouvement, qui confère à l'art un caractère humain, que c'est ce cinétisme qui le rend réaliste. Hulten écrit également, que la liberté qu'il reconnaît dans ce type d'œuvre d'art, tient au fait que le rythme cinétique ne se répète jamais, parce que ce mouvement échappe à tout système régulier. Le réalisme tient du fait, pour lui, qu'aucune réalité définitive n'est figurée et donc que l'illusionnisme est étranger à ce type d'œuvre. La beauté de l'œuvre tiendrait donc à son caractère perpétuellement changeant. Hulten reconnaît

<sup>555</sup> Michel-François Braive « Tinguely à la galerie Denise René » in *Combat*, lundi 22 octobre 1956.

<sup>556</sup> Wolfgang Rainer, Hanovre : Tinguely l'absurde in *Le Monde*, 10 mai 1972.

une valeur morale à cet art impermanent qui se rapproche de l'anarchie, sans prétention aucune de faire figure de vérité définitive.

« L'une des grandes inventions de notre siècle, c'est que l'art a fait sien et utilise le facteur temps, nommément la quatrième dimension. [...] Le mouvement est une étincelle de vie qui rend l'art humain et véritablement réaliste. Une œuvre d'art douée d'un rythme cinétique qui ne se répète jamais est un des êtres les plus libres que l'on puisse imaginer. Une création qui, échappant à tous les systèmes, vit de beauté. À l'aide du mouvement, l'assertion que l'on fait en créant ne risque pas de faire figure de vérité définitive. Le problème qui se pose à l'art abstrait constructif semble bien être celui-ci [...] C'est un art moral, et même si c'est là une morale anarchique et uniquement subjective, elle englobe tous les problèmes qu'implique toute position morale. L'artiste constructeur affirme, sans autre aspect que celui qu'il trouve en lui, cette opinion morale que la sincérité personnelle consciemment réfléchie a une valeur propre en tant que force constructive. [...] Lorsque la tâche de l'artiste cesse d'être explicative, au sein d'un système établi, la vision statique de l'image se trouve nécessairement en recul. [...] Lorsqu'il veut se réaliser dans son art, pourquoi lui faudrait-il restreindre la richesse merveilleuse de ses possibilités ? Il ne peut plus se contenter d'une perspective ou de toute autre méthode déjà inventée. Ses images, sa réalité, ne peuvent pas rester toujours liées à un lieu fixe, dans le temps et dans l'espace. Ces symboles de sa liberté doivent être plus libres encore qu'il n'a la force de l'être lui-même. »<sup>557</sup>.

Pierre Boulez, commande à Jean Tinguely une fontaine pour décorer le toit de l'IRCAM dont il est alors directeur. Tinguely explique que le compositeur avait été fortement impressionné à la vue de sa fontaine à Bâle<sup>558</sup>. On y retrouve, dans la fontaine Stravinsky, le goût de Tinguely pour la minutie apportée dans les détails structurels, lors de la confection et ce, jusqu'à atteindre une forme de saturation visuelle. Cette dernière provoquerait un affranchissement matériel vis-à-vis de l'intellect, habituellement exclusif dans la considération sur l'art<sup>559</sup>. Cette

---

<sup>557</sup> Pontus Hulten, extrait de « MOUVEMENT-TEMPS ou les quatre dimensions de la PLASTIQUE CINÉTIQUE », publié dans le fascicule qui constituait le catalogue de l'exposition *Le Mouvement*, galerie Denise René, 1955.

<sup>558</sup> *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Les Bonnie and Clyde de l'art*, film documentaire de Louise Faure et Anne Julien, ARTE, 2010.

<sup>559</sup> Richard Leeman ; Antje Kramer ; Anne Bariteaud, "*Cher Pierre*" : lettres de Jean Tinguely à Pierre Restany, catalogue de l'exposition, INHA, Galerie Colbert, du 2 mai au 13 juillet 2007, Paris, INHA, 2007, p.47.

saturation, cette abondance d'éléments, cette densité apparente de la structure, provoquent une déstabilisation de l'intellect qui ne peut saisir la sculpture dans son entièreté. Pierre Boulez voit dans cette profusion, un moyen de mise à distance, de prise de recul du spectateur qui s'interroge alors sur le sens de ce qui est présenté. Le caractère contradictoire se situe ici dans le fait que Tinguely accentue l'impénétrabilité des objets qu'il présente, pour que le public s'en saisisse avec davantage de profondeur. L'artiste opacifie pour mieux révéler, cache pour mieux montrer :

« Mieux que la simple provocation, de l'humour et de l'ingéniosité. Si ces composantes ne sont pas à dédaigner, elles ont plus de sens que le seul aspect ludique auquel on veut parfois réduire des objets qui amènent certes le sourire sur le visage du spectateur, mais le conduisent, sans y paraître, à s'interroger sur ce qu'ils signifient par rapport au monde d'aujourd'hui : jeu didactique, si ce mot ne traînait avec lui l'ennui d'une leçon pénible et inutile ; expression de plein pied avec le quotidien, observant toutefois cette distance qui le rend insolite, dérisoire ou absurde.

Que ce soit dans les créations de grande envergure ou les petits messages précieux figurant sur les enveloppes destinées à la plus commune des postes, pour Tinguely, tout matériau est bon pour la greffe, l'amalgame, le montage, la collision, l'imprévu, la surprise.

[...] Comment pourrais-je mieux caractériser cette invention en perpétuelle instabilité, en projections multiples que par le mot : profusion ? Profusion horizontale des objets individuels, des plus humbles aux plus impressionnants ; profusion verticale condensée en des machines complexes et quasi impénétrables ; profusion diagonale des objets distribués dans un grand ensemble comme les fontaines.

[...] Jeu se plongeant sans cesse en une infinité de miroirs. Il nous a laissé le soin et la ressource de les déchiffrer, de les faire passer de l'ombre à la lumière et puis à l'ombre..., dans un échange profusément renouvelé qui nous abreuve du mystère de leur existence. »<sup>560</sup>.

---

<sup>560</sup> Pierre Boulez : Jean Tinguely : La Profusion, in Margrit Hahnloser, *Letters from Jean Tinguely to Paul Sacher and common friends*, Benteli Publishers, Basel/Berne, 1996, p.59.

L'artiste a, tout au long de sa vie, envoyé un nombre considérable de lettres à beaucoup d'amis, par une espèce tout à fait singulière d'art postal, à la fois très libre et très joyeux et qui ne se prend pas nécessairement au sérieux. Un bon nombre d'entre-elles furent envoyées à Pierre Restany. Depuis le début de leur relation au milieu des années 1950, jusqu'à la mort de Tinguely en août 1991, les deux hommes furent liés par une amitié et un respect mutuel, dont témoignent les lettres conservées par le critique et théoricien de l'art<sup>561</sup>.

Dès 1956, Pierre Restany parle d'une « mystérieuse transcendance » à propos des peintures cinétiques *Métamorphes*, qu'il relie à la gratuité manifeste de la dépense machinique des sculptures, ainsi qu'à l'exacerbation du jeu présent dans leurs engrenages. La machine transcende ses propres limites.

« Cette démarche, m'objectera-t-on, pour originale qu'elle soit, est limitée dans son essence même, aux possibilités de la machine dont elle est tributaire. C'est précisément ce qui, à mon sens, en constitue le primordial intérêt : les mécaniques qui donnent la vie aux métamorphes ont été délibérément détournée par la main de l'homme de toute énergie fonctionnelle. Les œuvres de Tinguely sont d'abord des machines qui ne servent à rien : tous ceux qui s'interrogent sur le sens des nouveaux Prométhéismes de notre aujourd'hui en apprécieront l'émouvante et mystérieuse transcendance. »<sup>562</sup>.

Pierre Restany voit, la même année à l'occasion de l'exposition *Vitesse pure et stabilité monochrome* (en collaboration avec Yves Klein), des qualités ontologiques dans les rythmes mécaniques, dont la pulsation sonore serait la marque. La métaphore est poussée à son comble. La machine gratuite, libre, est vivante. Le mouvement est vie, d'après l'historien d'art et critique. Davantage que la trace, que le simple effet de la vie, le mouvement est générateur. La vie crée le mouvement, le mouvement crée la vie. Restany montre que le bruit dont il est question, n'est pas qu'un effet, qu'une trace de ce qui l'a créé, il le comprend comme ontologique, car il est, d'après lui, la vie.

« [...] Par ailleurs, des compositions telles que le « Perforateur Monochrome » ou « l'excavatrice d'espace » clarifient le problème du contexte sonore chez Tinguely. Plus d'équivoque possible : ce bruit est ontologique, c'est le pouls de la machine ;

<sup>561</sup> Aujourd'hui conservées aux archives de la critique d'art à Rennes. Reproduites in Richard Leeman ; Antje Kramer ; Anne Bariteaud, « *Cher Pierre* » : lettres de Jean Tinguely à Pierre Restany, catalogue de l'exposition, INHA, Galerie Colbert, du 2 mai au 13 juillet 2007, Paris, INHA, 2007, p.47.

<sup>562</sup> Pierre Restany, *Tinguely chez Denise René*, 1956. Article conservé dans le dossier « Tinguely » des Archives de la critique d'art (FPOPP.XT109).

ce battement artériel est l'affirmation que le Mouvement est Vie. »<sup>563</sup>.

Le bruit est donc transcendance de la matière et des lois de la physique ; il est dépassement, franchissement de la mécanique qui « donne la vie ». Les machines qui ne servent à rien permettraient, d'après Pierre Restany, d'aller au-delà du perceptible et des possibilités de l'entendement. Il est encore question de transcendance dans un texte que l'historien de l'art et critique rédige à l'occasion de l'exposition *Mes étoiles, concert pour sept peintures*, présentée en 1958, à la galerie Iris Clert. Si Pierre Restany n'hésite pas à parler de métaphysique à propos de la gratuité de la dépense énergétique, des mouvements effectués par les mécanismes des reliefs de Jean Tinguely, c'est parce que la métaphysique a pour objet l'étude de cette transcendance absolue. La métaphysique est ce qui surpasse la nature et qui est au-delà de la causalité et du langage.

« Quel chemin parcouru depuis les premiers bâtonnets présentés par Gindertael chez Arnaud. Le bouillon Kub a viré à la sauce suprême. Voilà la transcendance de la bricole parisienne, et de l'horlogerie suisse : c'est la métaphysique du marché aux puces, l'impitoyable revanche de l'homme, du vrai, sur le rebut mécanique. Seule une aussi totale et profonde gratuité pouvait enfin avoir le pas sur la machine asservissante.

Quel bien-être des sens, quelle jouissance de l'esprit, quel réconfort moral : des machines inutiles, vraiment inutiles, volontairement démunies de toute efficacité et d'un rendement plus que nul. De l'énergie électrique dispensée pour rien...

Pour rien, que dis-je, pis encore : ce sont des machines égoïstes, qui font un bruit d'enfer, des machines mal élevées qui entonnent un hymne burlesque à la gloire de l'ultime élément pictural qui leur reste, spirale, cercle blanc, trait rectiligne, des peintures spatiales triomphantes qui assistent à leur propre concert avec un orgueil tranquille. Et l'homme dans tout ça ? Assourdi, malaimé, aveuglé, on lui offre un traitement de choc, une cure d'hygiène mentale. Joie rare, il lui suffit de presser un bouton.

---

<sup>563</sup> Pierre Restany, *Vitesse pure et stabilité monochrome (Galerie Iris Clert)*, 1958. Tapuscrit conservé dans le dossier « Yves Klein » des Archives de la critique d'art (DOS-G/KLEIN Y).



J'ai tenu personnellement à prolonger cette expérience durant une semaine entière (à raison d'une séance de deux à cinq minutes par jour). Grande est ma reconnaissance à l'égard de Tinguely le Prométhée des transformateurs et du ressort à boudin. »<sup>564</sup>.

Ce que Restany perçoit des sculptures de Tinguely, ce qu'il identifie comme appartenant au domaine de la métaphysique, c'est avant tout, que celles-ci permettent le passage à l'infini, une sorte de projection de notre pensée sur fond de sa propre éternité, projection au-delà du temps, de l'espace, de la matière, au-delà même de l'enchaînement causal, au-delà d'une logique linéaire et studieuse, au-delà d'un soi posé comme évidence première, au-delà de toute formule se croyant le mot de passe d'un au-delà. C'est en cela que Pierre Restany reconnaît le caractère transcendant des sculptures-machines tinguelyennes, « gratuites » et « libres », et ce que Pontus Hulten décrit lorsqu'il dit que celles-ci sont des symboles de sa liberté<sup>565</sup>. Restany rejoint Hulten sur ce qu'il perçoit du sculpteur.

« Mais ce qu'Hulten a perçu d'emblée dans l'homme Tinguely c'est la puissance énergétique, l'insatisfaction présente, l'instinct du changement. Le préfixe grec « méta », dont le sculpteur suisse dotera les titres de nombreuses séries d'œuvres est la clé du personnage, comme le dit bien Hulten : quelque chose entre la succession et la transformation, avec et après, la métaphore et la métamorphose. C'est l'illumination fascinée, l'étudiant suédois sent qu'il sera désormais tout au long de sa vie le témoin permanent d'une aventure qui le dépasse. »<sup>566</sup>. (Voir annexe 3).

[...]Les moteurs de Tinguely animent les disques bleus de Klein et dorénavant ils ne quitteront plus le devant de la scène, ils deviendront le cœur et la tête des corps de ferraille animée. Tel aura été le geste le plus authentiquement « nouveau réaliste » déclenché chez Tinguely par la catalyse spirituelle de Klein : le dégagement de la puissance expressive de la machines par l'appropriation du

---

<sup>564</sup> Pierre Restany, *Tinguely : concert pour 7 peintures*, tapuscrit conservé dans le dossier « Tinguely » des Archives de la critique d'art.

<sup>565</sup> Pontus Hulten, « MOUVEMENT-TEMPS ou les quatre dimensions de la PLASTIQUE CINÉTIQUE », publiés dans le fascicule qui constituait le catalogue de l'exposition *Le Mouvement*, galerie Denise René, 1955. Repris dans P. Hulten, *Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou, 1988.

<sup>566</sup> Tapuscrit de Pierre Restany conservé dans le dossier sur Niki de Saint Phalle des Archives de la critique d'art.

moteur, le pouvoir poétique libérateur du courant électrique sur la ferraille ».<sup>567</sup>

Après de nombreuses années, Pierre Restany reconnaît l'apport majeur de Tinguely au monde des possibles de l'art, par son appropriation du moteur électrique (source d'énergie, de la mise en mouvement). Celle-ci lui a permis de mettre au jour la puissance expressive de la machine. Le pouvoir poétique<sup>568</sup> étant créateur, il a autorisé la libération de la ferraille, la liberté de la machine. C'est en ce sens que Restany parle de « gestes poétiques de l'appropriation du réel » ou, encore, qu'il résume le style de Tinguely comme « mécanisme poétique et provocateur de mise en vie du métal inerte ».<sup>569</sup> Tinguely parle, quant à lui, du rôle du moteur comme matrice<sup>570</sup>, orientant la compréhension des propriétés génératives de l'outil comme des potentiels d'expression de quelque chose qui dépasse l'objet et qu'il recevra. Le moteur va mettre en mouvement, mais le moteur est mu par quelque chose. Il est à la fois générateur et généré.

Pierre Restany parle encore de transcendance dans une lettre qu'il adresse à Tinguely, après avoir visité la rétrospective de ce dernier qui a lieu au Centre Georges Pompidou en 1988. L'historien de l'art réaffirme la dimension métaphysique des œuvres de son ami, « dont les mouvements, gratuits, n'ont d'autre but que de renvoyer au vide immatériel ». Restany rapproche les notions d'espace et de vide, au sens où les mouvements des machines créent l'espace qu'elles occupent. Leur caractère métaphorique les charge d'une possibilité de se dépasser elles-mêmes en tant que machine. Là se trouve la liberté dont parlent Tinguely, Hulten et Restany. Pour ce dernier, les machines vont au-delà du discours, elles incarnent et créent la vie elle-même ; en même temps il relève bien le caractère contradictoire des « itinéraires mentaux » que propose Tinguely, et pour lui, c'est le franchissement de ces contradictions (au-delà ou en-deçà) qui permet à l'esprit (le leur), d'accéder à un « territoire tangible de la transcendance immatérielle ». Cette image apparaît très contradictoire au sens où le fondateur du Nouveau Réalisme parle d'un espace concret qui serait, non pas le lieu franchi, mais le lieu d'un franchissement. Ce qui apparaît plus clairement, c'est que Jean Tinguely semblait, d'après cette lettre, partager avec Yves Klein et Pierre Restany un « désir

---

<sup>567</sup> Tapuscrit de Pierre Restany conservé dans le dossier sur Niki de Saint Phalle des Archives de la critique d'art.

<sup>568</sup> Au sens où la poétique a pour objet l'étude des potentialités inscrites dans une situation donnée qui débouche sur une création nouvelle.

<sup>569</sup> In Restany, « Eros et Thanatos, encore et toujours », *CNAC magazine*, 15 novembre 1988-15 janvier 1989, n°48, p.10.

<sup>570</sup> In lettre de Tinguely à Restany de 1972 reproduite in Richard Leeman, Antje Kramer, Anne Bariteaud, « *Cher Pierre* » : *lettres de Jean Tinguely à Pierre Restany*, catalogue de l'exposition, INHA, Galerie Colbert, du 2 mai au 13 juillet 2007, Paris, INHA, 2007, p.12.

éperdu du dialogue avec l'immatériel », que Restany rapproche du vide et, non sans contradiction, de la « folie rationnelle de l'énergie », clôturant sur l'image d'une vie qui habite et qui est habitée : « De la vie qui nous habite nous ne sommes que locataires exigeants et responsables. »<sup>571</sup>. (Annexe 4).

Restany relève les racines culturelles de Tinguely (allemandes méridionales, helvétiques, libertaires, anarchiques, carnavalesques, médiévales, etc.) et affirme que les philosophes choisis par l'artiste, pour sa série éponyme, ne seraient pas « les siens » mais ceux du critique. Or, Jean Tinguely ne cite jamais Pierre Restany lorsqu'il parle des origines des *Philosophes*.

## 7) Les *Philosophes*

En 1988 Tinguely crée une série de *Philosophes* : Bergon, African Queen, Adorno, Hegel, Oswald Spengler, Wackernagel, J-J Rousseau, Nona von Eisenstein, Heidegger, Kropotkin (au lieu de Johann Jacob Bachoen), Eva Aeppli, Bachofin Jotinn Jake (au lieu de Veronese), Jacob Burckhardt, Rudolf Steiner, Pierre Joseph Proudhon, von Wittgenstein, J. Max Stirner, Martin Buber, Friedrich Engels, Nietzsche, Fritz Kierkegaard, Denis Papin, Schopenhauer, Bakounine, Marcuse, Eva Aeppli, Luginbühl, sans nom, Gandominas (barré)<sup>572</sup>. L'artiste n'a cessé, pendant une trentaine d'années, de revendiquer la gratuité de son art, un art libre, sans signification. Cette galerie de « philosophes » peut alors paraître en contradiction avec les exigences du sculpteur et interroge sur ses objectifs. A-t-il voulu le charger de sens, dévoiler quelles idées furent les siennes, quelles réflexions l'ont influencé, opposer à la perspective de la mort la pérennité de la pensée ? À Michel Lacoste qui lui demandait pourquoi les *Philosophes* ? Et pourquoi ceux-là ?, il répondait : « J'ai voulu faire une galerie de ceux qui m'ont aidé à penser quand j'étais jeune » :

« Oui, j'ai commencé très tôt, quand je suis passé du catholicisme au stalinisme : en un temps record. J'ai été un stalinien rapide – à 16 ans. Pour me libérer de tout ça, par chance ou par malheur, j'ai rencontré des anarchistes. Je connaissais un homme très gentil, qui existe encore, Heinrich Koechlin, qui me donnait des choses à lire, comme Kropotkine. Après ça je suis passé à des lectures anarchistes de plus en plus évoluées, par exemple Proudhon. Et j'ai lu et relu Hegel et Engels.

<sup>571</sup> Lettre de Pierre Restany à Jean Tinguely, Paris, le 1er janvier 1989, 5 pages sur papier à en-tête « domus », conservée aux archives du musée Jean Tinguely, Bâle.

<sup>572</sup> Jean Tinguely, « La Galerie des philosophes » in *Tinguely par Jean Tinguely*, catalogue de poche, Turin, 1988.

J'ai commencé alors à m'amplifier et je suis tombé sur un homme tout à fait autre : Schopenhauer. Là, c'était la vivacité. Avant lu j'avais aussi lu la *Critique de la raison pure*. Et puis il y a eu Heidegger, que j'ai lu dès que j'ai su qu'il existait, peut-être parce que Sartre faisait du beau théâtre, et de la pensée de Heidegger, quelque chose pour tout le monde. Sartre, c'était pour moi un poète, un peu un Jacques Prévert, les feuilles mortes par rapport à Goethe. Quand on lit Goethe, on va dans des trucs très complexes et on se trouve rapidement intelligent. Je suis aussi tombé sur Bergson et un peu plus tard, après avoir lu Adorno, je termine sur Max Stirner : *L'Unique et sa propriété*. Un homme essentiel qui aspire à la responsabilité individuelle, dont il fait une force contre le marxisme. »<sup>573</sup>.

Et à G. Breerette à l'ouverture de l'exposition en 1988, Tinguely explique :

« Vous voyez, je ne vous ai pas cassé les pieds avec mes théories. Je n'en ai pas. Je ne suis pas un artiste qui va chez le psy. Et je prends le risque de ne pas savoir pourquoi je fais telle ou telle chose, et de ne pas pouvoir expliquer ce qui s'est passé entre les lectures vraiment intenses que j'ai eues entre seize, dix-sept ans et vingt-quatre ans, et les sculptures que je viens de faire ici »<sup>574</sup>.

Daniel Soutif écrit que le jeu entre les engrenages, dans les machines de Tinguely, évoque une liberté dénuée de degrés, que les humains se plaisent à reconnaître et, d'après lui, ces mouvements instables et non répétitifs, apparaissent comme l'indice d'une animation qui ne se réduit pas à celle qu'un moteur peut produire ; en conséquence, souligne-t-il, que le spectateur ne peut résister à l'interprétation faite dans les termes de sa propre psychologie : joie, gaité, agressivité, fureur, ironie<sup>575</sup>. C'est cette liberté qui a été l'une des particularités reconnue par le public. Cette liberté apparaît comme thème central de cette série de *Philosophes*. Tinguely a lu Rousseau, Hegel, Bergson, Marcuse ou Engels, ces dialecticiens, ces socialistes utopistes. L'artiste précise que ce sont les philosophes allemands qui l'ont libéré du marxisme.

« Hegel, le maître à penser de Marx (était) plus supportable après mon dégageant anti-marxiste, anti-marxiste signifiait aussi pour moi anti-trotskiste et

---

<sup>573</sup> Michel Conil-Lacoste, *Tinguely, l'énergétique de l'insolence*, Paris, Ed. La Différence, coll. La Vue le Texte, 1989, p.69.

<sup>574</sup> Entretien avec Geneviève Breerette, « Tinguely au centre Georges Pompidou », in *Le monde*, 7 décembre 1988, pp.48-49.

<sup>575</sup> Daniel Soutif, « Tinguely Ltd ou le crépuscule des machines », dans *Art Studio*, n° 22, Paris, automne 1991.

anti-stalinien »<sup>576</sup>.

Jean Tinguely accorde beaucoup d'importance à ces lectures qu'il conservait dans sa bibliothèque théorique, placée à côté de la Lotus de Jimmy Clark, dans la chambre de l'artiste en Suisse, encore à la fin des années 1980.

La méta-machine tinguelienne ambitionne-t-elle de prendre la place de cette créature réfléchie qui s'est fait une spécialité de la pensée, le philosophe en personne, ou bien sont-elles le résultat de la condensation de leurs œuvres ? Pastiche ou caricature de la traditionnelle galerie des hommes illustres et sages, peints ou sculptés autrefois dans des matériaux nobles, la série tinguelienne exprime-t-elle seulement le déplacement de ladite galerie, de son contexte précédent, pour la faire passer de l'édifice aristocratique ou princier, au musée ou à la galerie d'art moderne ? Le parti-pris de dérision qui s'attache à cette résurrection est-il lié à la délocalisation des œuvres et à leur transfert dans un espace symbolique différent, ou au choix des personnalités « philosophiques » que l'artiste décide de faire figurer dans son panthéon, tout en puisant son inspiration dans ce que Michel Conil-Lacoste appelle « l'énergétique de l'insolence » ?

C'est dans le contexte des *Mengele* qu'apparaissent les *Philosophes* (1986). L'artiste a soixante-trois ans. Il a été victime d'un grave accident cardiaque en 1986. Trois semaines de coma et de lutte contre la mort qui ont marqué l'artiste : « Des menaces de la mort, j'ai fait une fête »<sup>577</sup>, dit-il. La déprime s'associe au sentiment de joie. Les derniers temps de sa vie, l'artiste obstruait les fenêtres de l'atelier de la Verrerie à l'aide de plaques d'acier. « Je ne peux pas avec les rayons du soleil »<sup>578</sup>. Tinguely entretient un rapport ambivalent avec l'obscurité : le noir était parfois craint (les cauchemars de la nuit durant toute l'enfance), parfois recherché. Le noir, pour Tinguely, était consciemment associé aux notions de disparition et d'abstraction. Il laissait les portes ouvertes la nuit, les fermait et les obstruait le jour. À partir de son accident cardiaque, l'œuvre de Tinguely sombre sous les titres d'*Inferno* et de *Mengele*. La série des *Philosophes* voit le jour dans ce contexte.

Tinguely manifeste des potentialités symboliques qui outrepassent, et de loin, celles du personnage du récit de fiction. Il explicite, à l'aide de remarquables diagrammes, les méthodes utilisées pour réaliser ces machines à « penser-rêver » qui émettent de la musique concrète, soulèvent leur masse composite, reçoivent des noms de baptême. Il convient de le suivre, par

---

<sup>576</sup> J. Frédéric, « Fascinant Tinguely ! », *CNAC Magazine*, Paris, janvier 1989.

<sup>577</sup> Propos recueillis par Michel Boué dans *l'Humanité* du 2 septembre 1991.

<sup>578</sup> Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992, p.52.

conséquent, dans l'exposé du *modus operandi* de son œuvre.

« Parfois je m'intéresse à l'interprétation philosophique sociologique que l'on donne à mes machines [...]. Je me sens assez bien ancré dans notre société, que j'aime. Je sais parfaitement : ce que je fais correspond à quelque chose qui est dans l'air, qui a été dans l'air ; que ce soit sauvage ou pas, inutile ou pas, non sauvage ou *Baloubas*. L'absurdité totale, le côté dingue, autodestructif, répétitif, le côté jeu sisyphien des machines qui sont coincées dans leur va-et-vient : je me sens assez valablement faire partie de cette société. Disons : mon travail en donne un commentaire sale, satirique, dans lequel entre beaucoup d'équivoque. »<sup>579</sup>.

Tinguely dit à plusieurs reprises qu'il est le témoin de son temps, que le rôle du poète est d'être un médium fixatif. Les philosophes qui l'ont marqué ne lui sont pas tous contemporains, mais l'influence que leurs pensées exerce est toujours d'actualité. Tinguely fixe cette mémoire en quelque sorte, dans ses sculptures, mais comme nous allons le voir, tout en ne la fixant pas. Dans un premier temps, en effet, le sculpteur déroute par son interprétation du portrait, il joue avec les conventions, détourne les traditions de représentation ; il ne rapproche pas les prélats des docteurs de l'Église, car ceux-ci ne sont plus reconnaissables à une mitre, une tiare ou un chapeau, comme c'est le cas des sages législateurs et des fiers condottieres. Il n'y a plus de solennité non plus, ni de cadre doré, et les effigies ne sont plus peintes ou sculptées, elles sont arrachées à leur fixité. Les *Philosophes* de Tinguely se retrouvent en plein excès, ils sont comme sortis d'une « fête des fous » bouffonne et carnavalesque. Ils se situent entre une parodie de la folie, de la joie meurtrière, et une frénésie des recommencements. Cette incursion dans le genre érotique et comique n'est pas une nouveauté dans l'histoire de la représentation tinguelyenne.

L'artiste empêche la fixation des noms d'appellation de ses sculptures. Sa motivation intrigue et ses choix semblent relever de l'arbitraire. L'objet se substitue-t-il alors à un philosophe en particulier ? Ils n'y a pas non plus que des noms de philosophes dans cette série. Pourquoi les membres de cette « famille philosophique » se nomment-ils *Rousseau*, *Kant*, *Hegel*, ou encore *Von Guericke*, *Papin*, *Véronèse*, ou *Wackernagel* ?

Jean Tinguely évoque bien le sérieux ou, au contraire, la verve traditionnellement investie dans les portraits d'apparat, mais l'artiste les évoque en les détournant. Sa technique relève de

---

<sup>579</sup> Éveline Pinto, *Modernité, tradition, portraits et « méta » : Tinguely et la galerie des hommes illustres* in Revue d'esthétique, Russie où en est l'art?, 23/93 pp. 125-146, voir : Jean Tinguely, la galerie des philosophes, in Tinguely par Jean Tinguely, catalogue de poche, Turin, 1988

l'art caricaturiste : il schématise, présente dans le raccourci d'une formule abrégative, outre la doctrine, le trait qu'il dessine dans l'espace est simplificateur et prend la place du portrait. La raillerie de Tinguely est joyeuse : ici, les sages et les rois font l'objet d'une inversion carnavalesque, les rois sont rabaissés, tandis que les miséreux, qui représentent la pensée stoïcienne ou cynique, tiennent tristement banquet, se moquant des riches et des ex-souverains<sup>580</sup>.

Le rôle de l'artiste, ici, n'est pas de répondre à la commande d'un mécène aristocratique ou princier. Aucune obligation donc de conférer aux portraits des vertus intellectuelles ou morales, l'allure et les attributs d'un type social particulièrement reconnaissable. Le sculpteur, ici, semble tirer ses sources dans la littérature de la Renaissance qui revivifie le rôle du bouffon de carnaval élu roi, ou encore de la verve rabelaisienne de *Pantagruel* (1532) on l'on assiste à un renversement des valeurs et à une inversion de la hiérarchie sociale. L'histoire de l'art relève que ce type de détournement de la représentation des philosophes apparaît dans l'œuvre de Ribera, Vélasquez et Giordano. Les *Philosophes* sont d'apparence bouffonne et miteuse et figurent, de manière désopilante, la folie du monde. Ceux-là apparaissent déjà assez éloignés des portraits de sages, ostentatoires, prestigieux et valorisants, exposés au sein du *studiolo* du duc de Montefeltro à Urbino (Le programme du cycle d'Urbino correspond à une intention de célébration, de commémoration et de pédagogie<sup>581</sup>), ou dans la chambre de la signature au Vatican. Chez Tinguely, l'art du portrait relève d'un autre impératif que celui de la ressemblance, et fait l'économie de la référence à un modèle figuratif antérieur. Celui-ci se dégage de l'héritage qu'il cite par le fait qu'il dédie sa galerie à des penseurs et non plus à des sages de l'antiquité. Dans sa galerie d'assemblages rouillés, il ajoute Bakounine, Protopkine, Proudhon et autres idéologues anarchisants. C'est pour plaisanter ou provoquer que Jean Tinguely crée cette galerie moderne singulière, par procédé de recyclage et de resémantisation métaphorique de déchets. Éveline Pinto, tout en notant que Tinguely exclut Marx de sa galerie (sachant qu'il l'a beaucoup lu, s'agit-il d'irrévérence ou de respect de sa part ?), cite ce dernier : « La tradition de toutes les générations mortes pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants »<sup>582</sup> et impose à ses héritiers la malédiction de ses questions et de ses alternatives possibles<sup>583</sup>. Il est effectivement paradoxal que Tinguely raille les penseurs qui l'on aidé à

---

<sup>580</sup> *Ibid.*

<sup>581</sup> Luciano Cheles, *The Studiolo of Urbino. An iconographic Investigation*, Wiesbaden, 1986), in Pinto, *Op. Cit.* pp.139-140.

<sup>582</sup> Karl Marx, *Le dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*, (1852).

<sup>583</sup> Éveline Pinto, *Modernité, tradition, portraits et « méta » : Tinguely et la galerie des hommes illustres* in *Revue d'esthétique, Russie où en est l'art ?*, 23/93 pp. 125-146, voir : Jean Tinguely, la galerie des

penser lui-même. Sa galerie de portraits imaginaires serait-elle une solution radicale pour se libérer de l'influence de ses pairs, de les mettre à distance ? Se pose également une autre question, plus traditionnelle et inhérente à la représentation : par quelle fiction métaphorique évoquer la ressemblance avec une personne individualisée par ses traits, si le visage historique qui fut le sien est inconnu ? Le problème se posait déjà alors que le philosophe était représenté en buste ou en pieds. Mais, alors que la tradition, qui se heurte à ce problème, le résout par la représentation d'un homme, réel ou imaginaire, qu'elle baptise, sans pouvoir motiver sa décision, du nom de tel ou tel, Socrate, Aristote, ou Solon, Jean Tinguely assume le caractère arbitraire de ses portraits, par un procédé de désignation facétieuse et radicale. La solution au problème posé par la création d'un substitut métaphorique est le renoncement définitif à la littéralité de l'image ou du portrait, comme à tout critère de vraisemblance dans l'art de suggérer la personne. L'immotivation revendiquée par l'artiste, du nom accolé comme légende à cette figure de remplacement du portrait, fait partie des règles d'un jeu hérité. L'apport de Jean Tinguely consiste, sans renoncer à la règle, à subvertir le jeu lui-même où la partie : le lien d'identification entre le nom propre et l'être ou la chose qui le porte a pour fondement une convention ou un choix ; cependant les deux termes qui le lient dans leur métamorphose entraînent l'illusion d'un radical bouleversement des règles de la partie<sup>584</sup>. Cela veut dire que l'artiste intervertit, de temps à autre, les noms de ses sculptures. *Goethe* a été débaptisé et est devenu *Bergson*, *Eva Aeppli* fut anciennement *Kropotkine*, *Von Guericke* a supplanté *Erich Maria Remarque*.

On entend, généralement par portrait, l'image de substitution dont la force de suggestion permet d'évoquer la figure de l'absent, les traits familiers ou jusque-là inconnus, d'une personne qui est ailleurs et qui n'est plus, mais dont personne ne conteste l'existence historique. C'est ainsi qu'il est possible de représenter des personnages fictifs et des créatures légendaires. Ainsi, certains portraits représentent un être dont on peut attester la réalité historique, des portraits qui ne figurent personne, tout en représentant quelqu'un, et des créations imaginaires qui évoquent métaphoriquement quelqu'un, sans pouvoir le présenter de manière littérale. « L'artiste qui doit représenter une figure historique en l'absence de tout modèle figuratif antérieur sait qu'il a le choix entre le procédé illusionniste et la dépeinture naturaliste d'un modèle de substitution, mais qu'il peut aussi symboliser, dénoter, faire référence ou renvoi par l'usage de conventions qu'il a choisies mais dont il sait le caractère

---

philosophes, in Tinguely par Jean Tinguely, catalogue de poche, Turin, 1988  
<sup>584</sup> *Ibid.* p.141.



arbitraire<sup>585</sup>.

Les portraits que Tinguely réalise fonctionnent sur le mode, non pas de la ressemblance vis-à-vis du modèle qu'il représente, mais sur le mode de la référence. Le portrait tinguelien schématise, caricature, sert à nommer la personne. Ainsi, Tinguely peut créer des portraits à la fois très éloignés d'une ressemblance physique du modèle, tout en conservant leur sens et leur emploi, qui eux restent, traditionnels.

Par le procédé de resémentation métaphorique des objets rebuts, l'artiste crée des substituts assumant la fonction de portrait. Tinguely sait que les objets, même usagés, peuvent assumer, étant donné la nature arbitraire du signe et du nom, la fonction référentielle dénotative et dénominative, c'est ce qui explique l'interchangeabilité des noms portés par les membres de cette série et dont le nombre reste néanmoins à peu près constant.

« Adorno, Shopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Kant... un résumé de mes rapports avec les philosophes que j'ai lus. Ce petit Nietzsche qui se gratte le ventre, c'est bien ainsi que je le ressens. La couleur bleue domine mon hommage à Wittgenstein ? Parce que pour moi c'est un philosophe glacial. Je l'ai découvert avec Daniel Spoerri, il y a une vingtaine d'année. On nous a donné un livre de lui et nous voulions tous les deux le garder. Alors on a déchiré le livre en deux. Lui a gardé le début et moi la fin. Je n'ai jamais lu le début. Et lui n'a jamais lu la fin. Une manière de rester fidèle à l'esprit de Wittgenstein ! »<sup>586</sup>.

Bergson prend l'allure d'une toupie à corps d'ananas tournoyant sur elle-même comme une folle. C'était une des premières sculptures à accueillir les spectateurs lors de l'exposition du Centre Pompidou en 1988. *Le Rire* de Bergson trouve ici quantité d'applications : Tout d'abord Bergson voit, dans la rigidité, l'origine du rire et du fou rire. « Ce qui fait rire c'est la maladresse, le manque de souplesse, la distraction ou l'obstination du corps ». L'infléchissement de la vie, dans la direction du mécanique plaqué sur du vivant, est la vraie cause du rire. Là où il y a répétition, similitude complète (ou approchée comme dans les mouvements asynchrones de Tinguely), nous soupçonnons le mécanique imitant le vivant. De plus, face aux jumeaux, on pense aux procédés de fabrication industrielle et Bergson ajoute que la personne transformée momentanément en chose provoque le rire.

---

<sup>585</sup> *Ibid.* p.141.

<sup>586</sup> France Huser, « Tinguely, le Shakespeare de la ferraille », *Le Nouvel Observateur*, 8 décembre 1988.

Le plus sensationnel de ces philosophes vus par Tinguely est bien Jean-Jacques Rousseau. Dans le prolongement d'un long tuyau en arc de cercle, s'agite un masque en papier mâché (provenant du carnaval de Bâle), agrémenté de plumes multicolores (tel un Indien d'Amérique). Par l'entraînement du courant électrique, une roue de fonte et un jeu de poulies abaissent et relèvent, alternativement, un embiellage en PVC. La roue de fonte, précise l'auteur, est une roue de transmission classique, fin XIXe qui provient d'une menuiserie de Soisy-sur-École, dans l'Essonne. Le support conique en acier est un raccord de canalisation. S'agit-il pour Tinguely, comme l'a écrit Michel-Conil Lacoste « d'illustrer par ce battement mécanique un sort qui a toujours mis Rousseau trop bas ou trop haut et n'a cessé de la balloter de la misère à la gloire ? »<sup>587</sup>. Dans l'*Émile*, Rousseau affirme « Plus nos outils sont parfaits, plus nos organes deviennent grossiers et maladroits : à force de rassembler des machines autour de nous, nous n'en trouvons plus en nous même ». Rousseau rajoute également : « Au lieu de coller un enfant sur les livres, si je l'occupe dans un atelier, ses mains travaillent au profit de son esprit : il devient philosophe et ne croit être qu'un ouvrier ». Cela évoque un programme de Tinguely, Prométhée autant que philosophe, comme l'a souvent fait remarquer Pierre Restany. *Rousseau* a été, après Sartre, associé à cet assemblage étonnant, agrémenté de plumes multicolores, comme pour illustrer le propos du *Discours sur l'inégalité* (1755). Pourtant, quelque chose demeure, c'est la fixité du nombre. La galerie tinguelienne comporte trente portraits, comme celle d'Urbino. La galerie « méta-mécanique » « extra-pas-sérieuse » aurait-elle une vocation pédagogique ? Aucune certitude ne permet de l'affirmer.

Cette famille philosophique se compose de trente membres d'apparence brinquebalante, nés de l'assemblage particulier des matériaux les plus inattendus, lesquels se trouvent livrés à un mouvement dont la lenteur ou au contraire la vitesse et l'irrégularité, provoquent le rire des visiteurs. *Hegel* se voit réduit à une roue de bois et à une arabesque de fil de fer brinquebalante. Tinguely ne choisit pas Hegel au hasard : dans un entretien qu'il donne en 1988, l'artiste explique qu'il a choisi Hegel « pour revenir au marxisme, parce que c'est la base du marxisme »<sup>588</sup>. Dans cette série des philosophes de fiction : *African Queen*, *Wackernagel*, Tinguely rassemble des pseudo-philosophes dénotant bien quelque chose et non dénotés par la philosophie : *Véronèse*, ainsi que des philosophes dûment répertoriés ou reconnus pour la notoriété de leurs œuvres : *Kant*, *Hegel*, *Schopenhauer*, *Nietzsche*, *Wittgenstein* ou *Bergson*.

<sup>587</sup> Michel Conil-Lacoste, *Tinguely, l'énergétique de l'insolence*, Paris, Ed. La Différence, coll. La Vue le Texte, 1989, p.73.

<sup>588</sup> Alfred Pacquement, entretien du 12/12/1988, enregistrement audio sur cassettes conservé à la bibliothèque Kandinsky (BS 415).

Figurent également, dans cette série, d'authentiques savants : *Denis Papin* et *Von Guericke* (dont la présence dans cette suite surprendrait davantage si Papin n'avait déjà figuré sous Napoléon III dans la galerie des hommes illustres de la Cour du Louvre). On peut aussi y rencontrer des polémistes, des idéologues ou des théoriciens critiques de la société tels *Engels*, *Proudhon*, *Bakouine*, *Marcuse* et *Adorno*, sans oublier l'indescriptible auto-portrait de sculpteur métamorphosé en épouvantail, ni celui d'Eva Aeppli, sous la forme de tubes élancés. L'effet comique de la liste à la Borges où d'authentiques philosophes coexistent avec des auteurs qui n'existent nulle part, ne contredit pas une intention semble-t-il plus sérieuse. Dans l'exposition rétrospective du Centre Pompidou, Tinguely a voulu, on le sait, que ses philosophes puissent être vus gratuitement par les enfants, sans billet d'entrée :

« Ce qui m'intéresse, c'est de créer des spectacles de temps en temps auxquels assistent si possible des enfants en bas âge auxquels j'explique ce que je veux pendant qu'ils pensent à autre chose. »<sup>589</sup>.

Qu'a donc eu, Tinguely, de si important à enseigner aux enfants que sa part de rêve et d'utopie, son itinéraire personnel d'homme et d'artiste ? se demandait Éveline Pinto. La question, peut-être, pourrait se poser en ces termes : qu'est-ce que les enfants ont à nous rappeler ?

« L'étalon mesure de tout ça c'est à la base les enfants. Les enfants réagissent mieux, n'ont pas de préjugés, ne savent pas ce que c'est l'art. Ils voient un rouge ils disent c'est rouge. Ils voient une roue, c'est une roue, elle tourne, ils disent elle tourne, elle ne tourne pas ils disent elle ne tourne pas. C'est très simple l'approche se fait très facilement. Les enfants c'est un très bon étalon mesure avec lequel je peux travailler et c'est mon public préféré. »<sup>590</sup>

Jean Tinguely apprécie la simplicité avec laquelle les enfants accèdent à l'expérience artistique. Les enfants ne savent pas ce qu'est l'art et ne préjugent de rien. C'est de ce brouillard chthonien que ceux-ci tirent des fantômes de l'obscurité, qu'ils inventent des jeux, qu'ils s'inventent chevalier ou princesse. L'imagination des enfants ne connaît pas les frontières de la vérification. Les enfants ne cherchent pas à comprendre d'où vient leur pensée. C'est en grandissant qu'ils développent un regard extérieur sur ce qu'ils font, qu'ils confrontent

---

<sup>589</sup> Entretien avec Geneviève Breerette, « Tinguely au centre Georges Pompidou », in *Le monde*, 7 décembre 1988.

<sup>590</sup> *Tinguely*, réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.

ce qu'ils voient à ce que nous appelons communément « la réalité ». Cette réalité, qui n'était qu'une mise à l'épreuve, s'impose ensuite comme une censure interdisant le jeu qui consistait à laisser émerger de l'esprit ce qui le constituait, contraignant la pensée librement déterminée. La pensée qui émerge doit, par la suite, adhérer au déterminisme de l'évidence et du bon sens. Ce que les sculptures tingueliennes illustrent, c'est d'abord le cheminement et le questionnement d'un homme, formé à la veille de la Seconde Guerre, dans une école d'art en Suisse, d'un homme qui, à l'aube de la Libération, prend l'initiative de lire Hegel, Engels et Marx, avec l'espoir, rapidement déçu, de trouver dans la pensée politique du XIXe siècle, une réponse aux problèmes qu'une division du monde en deux systèmes mentaux et sociaux antagonistes et contradictoires, soulève. Catholique, puis stalinien à quinze ou seize ans, Tinguely continue à chercher et se met en mouvement avec « des lectures anarchisantes de plus en plus évoluées, par exemple Proudhon ». Il lit en outre Schopenhauer et le Kant de la *Critique de la raison pure* (1781).

Pour Tinguely, Goethe est un « apprenti sorcier », celui qui « était n°1 en écologie »<sup>591</sup>. C'est en voyant une pièce de Sartre que Tinguely, cherchant à comprendre quelles en étaient les bases, lit Heidegger<sup>592</sup>. D'après Tinguely, Heidegger a fait beaucoup pour Marx et pour la critique du capitalisme. En Engels, l'artiste voit l'origine des idées sur la propriété privée, la famille, l'état. Il dit avoir beaucoup lu Schopenhauer et Kant<sup>593</sup>. Il apparaît que la conception de l'art, de la plupart des philosophes choisis par Tinguely, pour sa galerie, est fondée sur une sacralisation de l'œuvre d'art : l'art est une force de révélation ontologique, une connaissance extatique qui nous « sauve » de l'existence inauthentique et aliénée qui est notre lot quotidien. Cette théorie spéculative de l'art postule une identité d'essence entre art et philosophie. Reprise et développée par les grands philosophes de la tradition idéaliste allemande, de Hegel à Heidegger. Tinguely a lu Adorno. D'après Jean-Marie Schaeffer, Adorno reprend la plupart des thèmes de la tradition spéculative. Il défend notamment une conception très radicale de la réductibilité des arts à leur « vérité » philosophique<sup>594</sup>. Tinguely parle, également, de l'influence de Nietzsche, puis de celle de Schopenhauer, dont l'esthétique de la volonté de puissance jouera un rôle central dans la plupart des mouvements d'avant-garde du début du siècle. Jean-Marie Schaeffer écrit que l'activisme artistico-politique de l'expressionnisme, du

---

<sup>591</sup> Alfred Pacquement, entretien du 12/12/1988, enregistrement audio sur cassettes conservé à la bibliothèque Kandinsky (BS 415).

<sup>592</sup> *Idem.*

<sup>593</sup> *Idem.*

<sup>594</sup> Voir Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Klincksieck, 1974.

futurisme, du néoplasticisme ou encore du constructivisme, doit beaucoup à la conception nietzschéenne de l'art comme expression d'une force vitale élémentaire<sup>595</sup>. Pour Schopenhauer, l'extase esthétique est la véritable rédemption permettant à l'homme d'échapper aux malheurs de la volonté de vivre. Jean-Marie Schaeffer voit les origines de l'idée de salut par l'art reprise par certains artistes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, dans cette sacralisation de l'art schopenhauerienne<sup>596</sup>. Tinguely cite également Heidegger, qui est aussi l'un des théoriciens de la tradition spéculative de l'art.

L'attachement au marxisme de Tinguely n'est pas opposé à son inscription dans une théorie spéculative car, comme Jean-Marie Schaeffer le précise, bien que le marxisme professe un déterminisme sociologique en général, il a réussi à développer sa propre variante de la théorie spéculative : l'art (ou du moins le « grand Art », c'est-à-dire l'art du passé ainsi que l'art réaliste-socialiste) est supposé dévoiler la réalité sociale ultime du monde humain. L'influence des idées du marxisme critique, notamment celles d'Adorno sont au cœur de cette volonté de sacralisation de l'art de Jean Tinguely.

Max Stirner est l'un des auteurs les plus chers à Tinguely qui a dévoré, tout jeune, *L'Unique et sa propriété*. Tinguely explique que la lecture de cet ouvrage lui a permis d'être bien avec lui-même contre la collectivité. D'après le sculpteur, le fait que Stirner fut protestant, explique que ce dernier trouvait normal d'assumer ses responsabilités individuelles<sup>597</sup>.

« *L'Unique* m'a aidé à être moi. Il m'a égotisé. [...] l'individu réussit quand il a réussi à être lui. Stirner a aussi facilité en moi l'esprit de collaboration. Sur la propriété, Stirner a raison. Comme Poud'hon. Au départ, la propriété, pas de doute, c'est un crime, c'est du vol, même si aujourd'hui elle a pris des formes ».<sup>598</sup>

Max Stirner (1806-1886), philosophe allemand appartenant aux Jeunes hégéliens, considéré comme un des précurseurs de l'existentialisme et de l'anarchisme individualiste, avait rédigé *L'Unique et sa propriété* en 1844. Sa philosophie est un réquisitoire contre toutes les puissances supérieures auxquelles on aliène son « Moi » (Stirner visait principalement l'Esprit hégélien, l'homme feuerbachien et la Révolution socialiste). Dans son ouvrage, le philosophe exhorte chacun à s'approprier ce qui est en son pouvoir, indépendamment des diverses forces

---

<sup>595</sup> *Ibid.*

<sup>596</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », in *Revue germanique internationale, Histoire et théories de l'art – De Winckelmann à Panofsky*, 1994, pp. 195-207.

<sup>597</sup> *Ibid.*

<sup>598</sup> Michel Conil-Lacoste, *Tinguely, l'énergétique de l'insolence*, Paris, Ed. La Différence, coll. La Vue le Texte, 1989.

d'oppression extérieures au Moi. Stirner proclame que les religions et les idéologies se fondent, avant tout, sur des superstitions. Ainsi, la religion, le nationalisme, l'étatisme, le libéralisme, le socialisme, le communisme, l'humanisme et même, à certains égards, la vérité et la liberté, sont dénoncés comme des superstitions, des idées sans existence ni réalité, auxquelles on se soumet contre son intérêt. Stirner, comme le dit Camus, « fait place nette », et le Dieu chrétien, l'Esprit hégélien, l'État, l'homme de Feuerbach et des humanistes sont ainsi dénoncés comme autant de fantômes, comme des idées sans corps ni vie, toujours distincts de l'Unique, comme des idoles s'opposant à la suprématie de l'Unique. Stirner se dresse contre toutes les doctrines, tous les dogmes qui exigent le sacrifice de l'individu à une cause prétendue supérieure à lui-même.

Les origines de certains points de vue de Jean Tinguely semblent provenir de cette référence. C'est le cas, par exemple, lorsque Tinguely affirme (très souvent) que la société absorbe les artistes, que « pour les voleurs il y a les prisons et pour les artistes il y a les musées ». Pour Stirner, l'autorité de l'État est impersonnelle, hypocrite, diluée, ce qui la rend insaisissable et encore plus insupportable. *L'Unique et sa propriété* s'ouvre et se termine par « Je n'ai basé ma cause sur rien » (en allemand : « *Ich hab' Mein Sach' auf Nichts gestellt* »), une expression tirée du poème *Vanitas! Vanitatum Vanitas!* de Goethe. Cela n'est pas sans rappeler la manière dont Tinguely qualifiait sa sculpture : « Elle est belle parce qu'elle ne signifie rien ».

Ses conceptions sur l'individu et son autonomie, la puissance de celui-ci, son rejet de toute forme d'autorité supérieure, qu'elle soit religieuse, morale, sociale ou politique, ont fait de Stirner, un auteur de référence pour l'anarchisme individualiste et, par extension, pour l'anarchisme en général. Bien que Stirner n'ait jamais revendiqué le titre d'anarchiste et ait critiqué l'anarchie, il faut noter que l'anarchie dont il traite dans son livre est celle que Proudhon expose dans *Qu'est-ce que la propriété?* (1840-1842), ouvrage qui se termine sur la conclusion que la propriété ne peut être fondée, ni sur l'occupation ni sur le travail, et qu'elle est immorale, injuste, impossible. Tinguely ne manquera pas de dire qu'il libère les machines de l'esclavage (du travail, de la répétition) en les rendant « libres » et « gratuites ».

« Il était fondamentalement un anarchiste. Pas seulement dans l'esprit, parce qu'il a beaucoup lu et qu'il pouvait citer des passages entiers. Le point crucial est qu'il était un anarchiste au quotidien en ce qui concerne la famille, les enfants et sa vie amoureuse également. Toutes les lois et les conventions qui prévalaient dans notre

société, il les a enfreintes en un clin d'œil, avec une incroyable souplesse et une légèreté apparente. Mais il lui arrivait de se planter cependant. Presque tous les grands artistes marchent sur des cadavres. »<sup>599</sup>.

L'art de Tinguely apparaît comme chargé de liberté, mais sa portée n'est pas saisissable du premier abord. Hulten précise que si les élites, les « légitimants », les intellectuels, comprenaient le pouvoir de ses créations, ils ne les apprécieraient guère, que cet assaut serait caché aux yeux de ceux qui ne sauraient plus regarder, corrompus qu'ils seraient par la culture académique et les valeurs bourgeoises :

« [...] Mais cela ne signifie en aucune façon qu'il s'agisse d'un jeu purement innocent. Ces machines sont chargées de liberté comme une bombe d'explosif. Cet art est un assaut caché contre l'ordre établi. C'est le symbole d'une liberté qui frapperait de terreur les bien-pensants, s'ils comprenaient son pouvoir. C'est l'art des attaques que l'on attend le moins : dort en lui une force incorruptible. C'est un geste de pure révolte. Il exprime une liberté personnelle qui, sans lui, n'existerait pas. « Nous ne choisissons l'art qu'en tant de moyen de désespérer », disait André Breton. Pas plus que celle des anarchistes russes, la révolte que représentent ces travaux ne peut modifier la société. Mais la multiplication de ces symboles du choix qu'a l'individu de dire : « non » deviendra de plus en plus accablante. »<sup>600</sup>.

Dans sa galerie des *Philosophes*, « Kant » a été débaptisé au profit de « Max Stirner », et le voisin du « faux » *Stirner* à la fourragère rose, à Beaubourg, est *Marcuse*. Ce que Tinguely retenait de Marcuse était sa dénonciation de l'inhumanité du principe de réalité répressif, que l'économiste philosophe considérait comme principe de réalité de la société en place<sup>601</sup>. Tinguely retient également la préconisation du philosophe concernant l'éclosion des désirs, l'abolition du travail aliéné et l'avènement d'une science et d'une technique nouvelles, qui devaient être au service de l'être humain. Marcuse avait complété les théories freudiennes en les adaptant à son temps et en les libérant d'une conception bourgeoise de la société, pour les rendre émancipatrices et véritablement universelles. *La société de l'Abondance*, société close, société de consommation, réduit l'individu, endigue les forces révolutionnaires, les éléments

---

<sup>599</sup> Guido Magnaguagno in *Tinguely* – Ein film von Thomas Thümena, Hugofilm, Frenetic Film, Movimiento, 2011.

<sup>600</sup> *Idem*.

<sup>601</sup> Marcuse, *L'Homme unidimensionnel, Essai sur l'idéologie de la société avancée*, Ed. de Minuit, coll. Arguments, 1968 (1964).

explosifs et antisociaux de l'inconscient. L' « homme unidimensionnel », selon l'expression de Marcuse, surgit, au détour des machines de Tinguely, mise en relief par Marcuse et Chaplin.

Scientifique, inventeur et homme politique allemand, Von Guericke (1602-1686) est connu pour sa contribution scientifique à la physique du vide. Il a inventé le principe du tout premier appareil à vide, la pompe à air, qui sera mis au point plus tard par Robert Boyle. Denis Papin (1647-1712), quant à lui, est l'inventeur de la machine à vapeur. Cette technologie des commencements est prédestinée à produire une imagerie d'enfance, à susciter un imaginaire mécanicien des savants du XXe siècle que Tinguely réenchante. Cette volonté de faire des événements philosophiques et scientifiques un spectacle, l'idée d'un lieu d'exposition, est décrite par Leibniz dans *Drôle de pensée touchant une nouvelle sorte de représentations* (1695) : y coexisteraient plusieurs lieux voués à des spectacles variés, comme musique, comédie, cirque automates, projections d'ombres, ainsi que la mise en scène des « curiosités » les plus diverses, muséum d'histoire naturelle, planétarium et même un musée des sciences et techniques, où l'on ferait des expériences : « entre l'égalité des pendules » et les tours de passe-passe, tours de cartes, comédies, jeux de bateleur et opéra, « Globe de Mons. Guericke », « Nouvelles expériences d'eau, air, vide »<sup>602</sup>.

Tinguely prolonge l'intention ludique, avec ses machines spectaculaires ; il donne à voir et à distraire, à faire connaître et à faire comprendre les arcanes de la mécanique, les potentiels des machines qui, au moment où l'artiste les présente, sont tenues d'être efficaces, productives, rentables et rationalistes. Elles peuvent aussi être les instruments du rêve et du merveilleux. Tinguely présente des engins, machineries, machines proches de celles qui, au siècle de Papin et de Von Guericke étaient l'objet de divertissement et de science, comme les « théâtres de machines » qui présentaient, au fil des pages, des jets d'eau, fontaines, moulins, pompes, machines hydrauliques ou à feu<sup>603</sup>. Tinguely connaissait ces machines qu'il avait découvertes dans un article de Gérard Simon : « Les machines au XVIIe siècle : usage, typologie, résonances symboliques », paru dans la *Revue des sciences humaines* en 1982<sup>604</sup>, dont l'artiste s'était inspiré pour réaliser son hommage à Guericke et à Papin.

La diffusion des inventions de ces derniers est associée à celle des *machanica hydraulica-pneumatica* et autres *techica curiosa*.

---

<sup>602</sup> Texte de Leibniz écrit à Paris en 1675, et étudié pour la première fois par Garland en 1906, reproduit dans « L'anthologie de François Dagognet », *Le Musée sans fin*, Champ Vallon, 1984, pp.133-139.

<sup>603</sup> Gérard Simon, « Les machines au XVIIe siècle : usage, typologie, résonances symboliques », *Revue des sciences humaines*, tome LVIII, avril-octobre 1982.

<sup>604</sup> Émission sur *France Culture* lors de la rétrospective de 1988 au Centre Georges Pompidou.



Von Guericke crée la pompe à suction, fonctionnant avec des cylindres, des valves et des pistons. Denis Papin, quant à lui, crée la machine à vapeur. Celle-ci apparaît alors comme une source énergétique, animant par pression et dépression une machine à cylindres, valves et pistons. Mais en cette toute fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ces machines sont associées, dans l'imaginaire de leurs contemporains, au modèle du vivant. L'article « Pompe à feu » de l'*Encyclopédie* présente un siècle plus tard la machine comme un être doté d'une pseudo-vie :

« Le jeu de cette machine est très extraordinaire et s'il fallait ajouter foi au système de Descartes, qui regarde les machines comme des animaux, il faudrait convenir que l'homme aurait imité de fort près le créateur, dans la construction de la pompe à feu, qui doit être, aux yeux de tout cartésien conséquent, une espèce d'animal vivant, respirant, agissant, se mouvant de lui-même par le moyen de l'air en tant qu'il a de la chaleur. »<sup>605</sup>.

Jean Tinguely se sert de cette analogie pour stimuler l'imaginaire du spectateur. L'artiste procède par recyclage poétique des objets mis en mouvement, mais il se sert également des mythes et autres folklores qui sont associés aux machines à leur origine ; c'est pourquoi il inscrit les noms de Denis Papin et de Von Guericke sur ses réalisations.

Ainsi, même si les figures récusent les règles conventionnelles de la représentation, Tinguely crée des portraits en usant du principe d'individuation. En cela, il s'inscrit dans une poétique contemporaine qui renonce aussi bien à la mimesis qu'au portrait imaginaire. Le fait que l'artiste choisisse ces scientifiques en particulier et les présente dans un musée, ne retire tout de même pas la vocation célébrante d'un tel dispositif. En composant avec la métaphore, la mort et les déchets, Tinguely paraît affirmer que l'idéologie qui prend la place de l'objectivité peut être critiquée, c'est-à-dire que la présence muette d'une figure ne doit pas remplacer le sens critique du public. L'évocation de Von Guericke et de Papin, ici, tient davantage de l'évocation d'une pré-histoire de la mécanique et du monde industriel, que Tinguely convoque, pour stimuler l'imaginaire du spectateur, pour donner à rêver. Cette nouvelle sorte d'exhibition d'automates renvoie autant à l'univers de la représentation qu'à celui du théâtre. Que capte alors l'artiste des personnages qu'il a choisis ? Les interprétations restent ouvertes. Les sculptures de la série des *Philosophes* peuvent aussi bien être des transpositions d'anecdotes ou de situations particulières, que des citations visuelles convoquant des caractéristiques notables des personnages. C'est le jeu de l'interprétation et de la suggestion qui intéresse

---

<sup>605</sup> *Encyclopédie*, t.VI.

l'artiste ici, ce dernier n'hésitant pas à brouiller les pistes autant qu'il les évoque. L'œuvre, une fois de plus, fonctionne avec la connivence de l'imagination du spectateur, à la différence de Daniel Spoerri qui, pour la réalisation de son *Tableau-piège chez Tinguely* (1969) prélevait, par exemple, un fragment des matériaux et des outils utilisés par Tinguely (morceaux de ferraille et de bois, boîte, casserole, boulons, etc.). Tinguely ne réalise par une compilation ou un échantillon des « philosophes » qu'il présente. Si Spoerri déclare, à propos de sa série *Palette d'artiste* : « Dans la mesure où l'ordre ou le désordre qui y règne est caractéristique et constitue un révélateur psychologique, puisqu'il varie d'un artiste à l'autre, on peut les qualifier de portraits parlants qui expriment quelque chose sur leur propriétaire »<sup>606</sup> ; ce que Tinguely piège, pour sa part, sont des objets types qui n'ont jamais appartenu aux philosophes en question, car il ne compile pas les faits matériels de ces modèles. Pourtant, chaque sculpture de la série des *Philosophes* a une fonction de révélateur dans laquelle les spécificités individuelles font surface; seulement, ces spécificités ne sont pas, comme dans le cas des sculptures de Daniel Spoerri, de l'ordre des habitudes de vie, habitudes de consommation, culture, etc. mais plutôt de l'ordre de ce qu'elles ont transformé dans la pensée d'une civilisation (qu'elles ont contribué à créer et qui en constituent les rouages). La pensée apparaît comme un bien commun, fondée sur un héritage de concepts, de critiques, de systèmes et autres grands principes et valeurs de la vie et de la connaissance, fondés par des individus.

Dans ses portraits, Tinguely semble envisager la dépeinture de l'identité historique du modèle, d'une culture, d'une civilisation et de lui-même. Si l'analyse de la forme (matériaux, techniques, styles) est essentielle, il est nécessaire d'étudier aussi les signes, tangibles ou latents, inscrits par l'auteur dans son œuvre. La représentation d'une œuvre se fait par le biais d'un ensemble d'intermédiaires, qui lient œuvre d'art et société. Elle est un processus de va-et-vient entre la technologie et les acteurs et il est nécessaire que l'objet technique progresse dans sa définition, sur la base de ses interactions avec la société. Réciproquement, la société avance, dans sa définition, par ses interactions avec l'objet. La médiation apparaît comme un processus d'adaptation continu et réciproque. Ainsi, les qualités de l'œuvre, les relations de couleurs, de motifs, de textures, les matériaux qui la constituent, les choix opérés, les techniques employées, les motifs spatiaux définissent formellement les qualités historiques de

---

<sup>606</sup> Daniel Spoerri, lettre du 18 janvier au musée Boymans van Beuningen de Rotterdam, reproduite dans André Kamber, Hans Saner, Daniel Spoerri, catalogue de l'exposition *Petit Lexique sentimental autour de Daniel Spoerri*, éditions du Centre Georges Pompidou, MAM, Paris, 1990, p.77.

l'œuvre. Cette identité apparaît, à la fois, en tant que circonstance extrinsèque à la création, mais, également, comme donnée extérieure que l'on ne saurait juger, pourtant, sans relation interne avec elle. Les catalogues des expositions de Tinguely ne manquent pas de proclamer que la sculpture *méta-mécanique* de cet artiste a bénéficié du mécénat d'entreprises telles que la Régie Renault, la maison Nestlé et la Société Sébu de Tokyo<sup>607</sup>. Bien que cela ne soit pas suffisamment pertinent pour appréhender l'œuvre de Jean Tinguely, cette dernière, en revanche, semble pouvoir être décrite par une ligne qu'elle échantillonne et qu'elle partage avec d'autres créations de la même période. Il s'agit du rapprochement de deux partis pris, jusqu'à présent tenus éloignés l'un de l'autre : une monumentalisation et une stylisation, d'un côté, et une dérision à l'égard du monumental et de toute prétention esthétique, d'autre part.

C'est ainsi, l'artiste invoque des références apparaissant comme incongrues dans le domaine de la création artistique, en faisant appel à des objets anti-esthétiques par excellence, à des objets qui évoquent la technologie, la mécanique et l'usine. Les *Philosophes* tingueliens apparaissent comme le rejet de la « monumentalité » attachée à l'idée d'un musée-temple, d'un personnage illustre et noble, sans renoncement à la présentation esthétique du « grand engin mécanique » mis à sa place. Tinguely s'est fait connaître au cours des années 1950, dans la décennie où Magritte réalisait un tableau représentant un parapluie ouvert au-dessus duquel se trouvait placé un verre d'eau. Il intitulait cette peinture *Les vacances de Hegel* (1958). Hegel est alors, au regard de l'intelligentsia parisienne, le champion de la raison dialectique et de la fin de l'Histoire. Dans une lettre, agrémentée du dessin de ce tableau, Magritte écrit ceci : « Je crois que Hegel aurait aimé cet objet qui a deux fonctions contraires, repousser et contenir de l'eau. Cela l'aurait sans doute amusé comme on le peut en vacances. »<sup>608</sup>.

Comme chez Magritte, la lecture de la *Phénoménologie de l'Esprit* n'a pas interdit quelque nuance d'ironie dans la manifestation d'une certaine désillusion à l'égard de la dialectique.

« Dans la société capitaliste, l'artiste ne joue aucun rôle du tout. Cette société est desservie par des ingénieurs et des *businessmen*. Les artistes, eux, s'occupent de l'esthétique et servent à faire joli dans le décor. Où avez-vous pris qu'un artiste pouvait changer quelque chose ? ».

Les rouages de la culture sont une préoccupation majeure de Tinguely, tout autant que ceux de la nature peuvent l'être. L'art tinguelien évoque la lutte des classes mais dépasse cette échelle

---

<sup>607</sup> Pontus Hulten, catalogue de l'exposition *Tinguely*, du centre Georges Pompidou, 1988, *op. cit.*

<sup>608</sup> H. Torczyner, *Magritte. Le véritable art de peindre*, Draeger, 1978, p.51.

en tendant vers les rapports avec la nature. La joie, le désespoir, la fête, dépassent et englobe les problèmes de lutte des classes. L'œuvre agit, d'une part, comme le reflet d'une société, d'une époque, d'une idéologie et, en même temps, elle continue d'être sollicitante au-delà de son temps de création. Elle se manifeste hors du contexte historique qui l'a vue naître, car elle a un caractère d'atemporalité qui traite de sujets universels tels que la liberté, le temps, l'humanité, etc. Tinguely reconnaît que l'œuvre d'art est la poursuite de l'histoire humaine mais, en même temps, elle perdure au-delà et continue à interroger. La sculpture tinguelienne contient en elle ces deux versants : social et naturel. L'œuvre d'art se présente donc comme une contradiction en action : elle est un nœud d'antagonismes et d'affrontements fonctionnant en équilibre précaire. La sculpture tinguelienne est une métaphore visuelle de l'œuvre d'art et c'est en cela qu'elle est une méta-machine-sculpture. Elle n'existe, en tant qu'art, que dans son équilibre entre les conflits contradictoires qui la sous-tendent et la constituent. La contradiction irrésolue ouvre un espace de liberté, mais elle doit rester une contradiction (ou ensemble de contradictions) sans solutions. L'œuvre est présentation des contradictions de la réalité mais elle ne les présente pas de façon statique, elle les fait vivre et vit, elle-même, des contradictions dont elle est porteuse. L'œuvre de Tinguely convoque des éléments du réel et les structure de façon contradictoire, dans un dynamisme dont le spectateur peut tirer des formes. Ce dynamisme se retrouve selon Adorno, dans la réalité dont l'œuvre est partie prenante et non seulement dans la subjectivité qui crée (ou recrée) l'œuvre<sup>609</sup>.

## **IX. Faire œuvre**

### **1) Technique**

L'artiste considère comme capital, le fait que l'art traite des problèmes de son temps. Le choix des matériaux, des techniques contemporaines, lui permet de charger sensiblement et spirituellement ses œuvres. Elles incarnent alors, *ipso facto*, le contexte technique contemporain dont elles sont la manifestation, tout en étant, aussi, des moyens de recherche artistique, d'expérimentation des possibilités expressives. L'artiste pense que l'origine d'une démarche d'expérimentation, se doit d'être spirituelle. Le sens de sa recherche doit s'associer au non sens de sa production, il s'agit d'une recherche (nous pourrions penser qu'il s'agit là d'une fonction) car l'acte poétique est gratuit.

<sup>609</sup> Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995 (1970).

« Il ne faut pas avoir peur de les améliorer [les techniques artistiques], de chercher plus loin, d'utiliser des nouveaux matériaux, de carrément et hardiment se lancer dans ce que nous époque nous offre. Et ceci n'exclut absolument pas un côté spirituel qui me semble être l'essence d'une telle tentative à l'origine d'une chose sinon ça n'aurait aucun sens.

Il faut, me semble-t-il, même carrément ajouter le côté acte gratuit et le côté non-sens tranquillement parallèle à ces matières nouvelles fonctionnelles. »<sup>610</sup>.

La contradiction dont il se sert devient encore plus explicite lorsque Tinguely, questionné sur son statut de technicien, répond qu'il est poète. L'artiste considère que la technique est secondaire à la poésie et que c'est elle qui doit s'allier à la poésie : la technique ne crée pas la poésie mais elle est un outil depuis toujours, en également en art. « C'est une chose qu'on a dans sa poche, qu'on utilise d'une manière exactement comparable au mixeur, au mélangeur d'un rouge sur un tableau. »<sup>611</sup>.

Lorsque le journaliste demande au sculpteur pourquoi ce dernier pense que des roquettes puissent être belles, alors que ce n'était pas l'objectif du technicien qui les a conçues, Jean Tinguely répond :

« Oui, je sais c'est magnifique.

Je pense que l'espèce humaine est tout simplement poétique. C'est dans sa nature et qu'il (le technicien) était un artiste sans le vouloir. »<sup>612</sup>.

La présence de la réalité se manifeste aussi dans la part de technique qui est inscrite dans l'œuvre d'art et elle lui confère sa qualité d'objet. L'œuvre entretient une relation contradictoire avec son statut d'objet. Comme Adorno l'écrivait : « Les œuvres d'art sont des choses qui tendent à rejeter leur chosalité. »<sup>613</sup>. En effet, la sculpture-machine tinguelienne ne peut se réduire à son aspect technique, et pourtant, elle n'existerait pas sans cet aspect. « Autant il est certain que les œuvres d'art sont plus que la totalité de leurs procédures techniques, ... autant il est sûr qu'elles n'ont de contenu objectif que dans la mesure où il apparaît en elles – apparition conditionnée par la totalité de sa technique et par elle seule. ».

---

<sup>610</sup> *Ibid.*

<sup>611</sup> *Ibid.*

<sup>612</sup> *Ibid.*

<sup>613</sup> *Ibid.*

Mais dans le même temps, une connaissance des techniques de l'œuvre et de son contenu est fondamentale dans l'expérience esthétique. L'expérience seule ne suffit pas, il faut qu'elle soit nourrie par la pensée. « La conscience de l'antagonisme de l'extérieur et de l'intérieur immanente à l'art fait partie de l'expérience artistique. ».

La technique tinguelienne est celle de l'assemblage. La contradiction apparente est inhérente à l'objectif de réemploi, à celle de contrôler le non-contrôle.

En effet, Jean Tinguely ne choisit pas les objets au hasard (puisqu'il les choisit justement) et ne les assemble pas au hasard non plus. Mais l'artiste revendique un certain non contrôle, une non préméditation. Les dessins préparatoires donnent tout de même un aperçu, une direction à suivre pour l'artiste, des dimensions à respecter, mais ils restent assez ouverts à l'imprévu, à la surprise. Le sculpteur s'autorise un espace de liberté dans la réalisation de ses sculptures. Le hasard reste présent ici aussi, dans la rencontre avec des objets au milieu d'une décharge ; la sélection orientée mais aléatoire, sans trop de rigueur. Tinguely récupère des roues et de la ferraille mais leurs dimensions, proportions, couleurs n'ont pas d'importance. L'artiste peut décider de les peindre ou pas, de s'en servir à un certain moment ou non. Celui-ci utilise, également, des pièces d'assemblage neuves, notamment pour les fixations et celles-ci ne sont donc pas choisies au hasard. Si le hasard peut se loger au cœur du principe de création, il ne se confond pas, pour autant, avec une stricte et complète objectivité. C'est dans l'inévitable part des choix opérés par l'artiste, aussi mince soit-elle, que se loge l'irréductible subjectivité de leur entreprise. Les résultats ne sont pas totalement aléatoires et les techniques non plus.

## 2) Assemblage

Tinguely assemble des débris industriels ou/et des objets de consommation courante. En tant qu'artiste de l'assemblage, il est invité par exemple à l'exposition *The art of Assemblage*, qui s'ouvre au Museum of Modern Art de New York en octobre 1961. La notion d'assemblage trouve son origine dans les papiers collés de Braque et Picasso, puis chez les dadaïstes. Jean Dubuffet aurait inauguré en 1953, l'utilisation du terme « assemblage » dans le domaine artistique, avec ses *Assemblages d'empreintes*, le préférant à « collage » pour se distinguer des avant-gardes du début du siècle<sup>614</sup>. La notion même d'assemblage était alors peu

---

<sup>614</sup> William C. Seitz, « The realism and Poetry of Assemblage », dans le catalogue de l'exposition *The Art of Assemblage*, New York, Museum of Modern Art, 1961, p.93.

employée dans le domaine artistique. L'exposition entend entériner l'émergence d'une nouvelle école, et lui offrir une reconnaissance institutionnelle. Pour les besoins de l'exposition, son commissaire, William C. Seitz, précise ce que recouvre ce terme, en dégagant les points communs des œuvres réunies : « Elles sont pour la plupart assemblées au lieu d'être peintes, dessinées, modelées ou taillées ». « Leurs éléments constitutifs sont, entièrement ou en partie, des matériaux préformés naturellement ou manufacturés, des objets ou des fragments non destinés à une fonction artistique. »<sup>615</sup>. Selon Seitz, lorsque les matériaux qui le constituent sont à trois dimensions (ce qui concerne surtout les œuvres les plus récentes de l'exposition), l'assemblage se différencie du collage par son relief. Cet affranchissement du support plat, le rapproche de la sculpture. Mais surtout, au lieu d'être une matière à la forme modifiée par les gestes de l'artiste, il est l'addition d'éléments déjà modelés, l'agencement inédit d'objets. Cela rapproche cette pratique de celle de Rodin.

Au début, Jean Tinguely n'intitule pas ses œuvres « assemblages », préférant le terme « reliefs », mais, par la suite, l'artiste va préférer, pour ses sculptures, trouver des noms d'appellation qui ne décrivent pas la technique employée. Cela permet d'échapper au manque de précision du vocabulaire pour décrire les œuvres d'art dans un contexte où les frontières entre les catégories artistiques sont de plus en plus floues. « Nous commençons maintenant à voir clairement que depuis à peu près des dizaines d'années, les différentes catégories des arts plastiques sont devenues de plus en plus indifférenciables. Ce qui distingue un grand dessin d'une peinture, une construction d'un collage ou d'une sculpture, et ainsi de suite, est très peu facile à déterminer. »<sup>616</sup>. Les libellés techniques des œuvres alternent entre « objets », « objets reliefs », « constructions », « sculptures » et « assemblages » sans vraiment préciser ce dont il s'agit. Le titre de l'exposition était d'ailleurs choisi, d'après Seitz par « nécessité, pour reconnaître une situation déjà établie mais inexprimable avec les terminologies existantes »<sup>617</sup>.

C'est surtout l'association de l'attrait exercé sur la jeune génération par les objets manufacturés et un engouement pour l'assemblage, qui opère une rupture dans l'art. Cette nouvelle avant-garde fait simultanément son apparition aux États-Unis et en Europe. À Paris, Pierre Restany fait, avec l'exposition *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, en juin 1961, à la galerie Rive droite, une tentative d'assimilation du « Neo-dadaïsme » américain, comme il était

---

<sup>615</sup> William C. Seitz, « Foreword and Acknowledgments », dans le catalogue de l'exposition *The Art of Assemblage*, New York, Museum of Modern Art, 1961, p.6.

<sup>616</sup> Allan Kaprow, « Some Observations on Contemporary art », dans le catalogue de l'exposition *New Forms New Media*, New York, Martha Jackson Gallery, 1960, n.p.

<sup>617</sup> William C. Seitz, « Assemblage : Problems and Issues », *Art International*, vol. 6, n°1, février 1962, p.26.

quelquefois désigné, avec le Nouveau Réalisme français.

Mais ce qui rend l'œuvre contradictoire, c'est plus encore le rapport interne entre ses éléments et avec la totalité. L'œuvre ne se réduit pas à la juxtaposition de ses éléments. D'après Adorno, « les œuvres d'art, grâce à leur organisation, non seulement sont plus que l'organisé, mais plus également que le principe d'organisation. »<sup>618</sup>. Mais la totalité de l'œuvre n'est pas non plus une entité mystérieuse, un au-delà indicible et irrationnel. L'aura de l'œuvre, « l'atmosphère » dont parlent Benjamin et Adorno, n'a rien de mystérieux : c'est l'unité du tout dans laquelle les éléments circulent librement et prennent sens, la règle qui donne sens à l'organisation des éléments. Ce n'est pas quelque chose mais un élément dans lequel les détails viennent prendre place, comme par exemple la lumière pour la vue ou le support des ondes sonores pour l'oreille.

Comme cette jeune génération (mais également comme les cubistes et les dadaïstes), Tinguely, se sert d'objets trouvés, industriels, rebuts et procède par assemblage, mais la particularité de son apport particulier de Jean Tinguely réside dans le fait que celui-ci contribue à une re-définition de la place du hasard dans la création artistique, il met en exergue le rôle du hasard dans toutes les étapes de création de l'objet, et ce, en association constante avec les choix de l'artiste, lequel revendique la compréhension de l'objet en tant que phénomène. Dans la mesure où l'objet final n'est qu'en mouvement (une sculpture qui ne bouge plus est tronquée, elle n'est plus que le vestige de la sculpture), il est donc également l'expression du hasard en action. L'artiste revendique également la place du hasard dans la réception par le spectateur et enfin, le rôle que le hasard a sur le résultat final (et donc fixe) lorsqu'il y en a un (dessins des machines à peindre par exemple). L'artiste perturbe ainsi la proximité du geste et de la trace. Le système d'objets ne peut assumer la prétention de prolonger directement la main de l'artiste, même si, dans une certaine mesure, il est le fait de son action d'assemblage (le résultat n'est pas la sculpture que Tinguely ne veut pas finir puisque pour échapper à cette fixité justement, il la fait s'animer). Tinguely confie à l'objet la responsabilité de l'incontrôlé. Le procédé se veut émotionnellement distancié, une appropriation aussi machinale que possible.

Dans le processus de création, le hasard entre en collaboration avec l'artiste, c'est-à-dire que, selon toute vraisemblance, le sculpteur laisse au hasard une place importante. Il ramasse des objets (mélange de choix et d'aléas, au sens où cela dépend de ce que l'artiste trouve, à tel

---

<sup>618</sup> Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995 (1970).



moment, à tel endroit et du fait qu'il les remarque) mais il ne les ramasse pas uniquement par hasard, car si ceux-ci l'intéressent, c'est qu'ils correspondent à des attentes. Il a des critères, même s'ils sont larges (ferraille, roues, objets insolites). Parfois il a dessiné une sculpture et cherche des éléments qui se rapprochent de ce qu'il veut faire, parfois ce sont les objets qu'il trouve qui lui inspirent une forme générale mais dans les deux cas, Tinguely joue sur les variations non contrôlées, se plie à leur jeu, à la souplesse des matériaux, aux différentes vitesses de rotations ou aux vibrations des objets. Il crée un système qui va fonctionner selon l'idée qu'il avait, mais qui va être aussi l'expression et la résultante, à plusieurs niveaux, des aléas qui se sont introduits. Il inflige des coups de masse, tort des tiges métalliques, oriente le relief de chaque élément qui entre dans la constitution de l'ensemble, mais il faut reconnaître que les propriétés de la matière empêchent toute précision de détail. La maîtrise est donc relative. Le caractère aléatoire des sculptures est cependant tempéré par le fait que l'assemblage des éléments, même dans son aspect chaotique, s'agence en des parties qui ont une cohérence indéniable. La sculpture peut aussi s'inscrire dans une structure lui assure son équilibre (*Reliefs méta-mécaniques, Requiem pour une feuille morte, Retables, Méta-Harmonie*, etc) : le chaos reste circonscrit à l'intérieur d'un volume visiblement maîtrisé dans ses grandes directions. L'impression initiale de chaos et de hasard est contredite par le sentiment d'un relatif contrôle de la masse, au moins dans sa physionomie générale. La perception du spectateur navigue entre ces deux pôles. Hésitation du regard, perception, à la fois fuyante et néanmoins tenace, du hasard dans ces œuvres où la liberté et l'indétermination sont antérieures à l'ordre, et également plus importantes. Double mouvement, là encore basé sur le principe de contradiction.

S'il est impossible de dissocier les formes « trouvées » par l'artiste de celles qu'il crée, c'est bien parce que son travail consiste à contraindre les différentes pièces métalliques à la manière de n'importe quel pliage de tige métallique (à l'aide d'une plaque de bouche d'égout par ex.). Le regard qui parcourt la sculpture ne parvient guère à différencier ce qui est antérieur au passage de l'artiste, de ce qui fut modelé par lui, et la conséquence en est qu'un trouble s'insinue dans l'esprit : dans quelle mesure ces formes cabossées, froissées, recourbées, tiennent-elles de l'intervention de l'artiste et dans quelle mesure proviennent-elles d'un choc subi, de façon bien involontaire cette fois, sur une route ? Cette question est sous-jacente dans *l'Hommage à Joakim B., Lola T*). Une telle ambiguïté provoque une violence sourde, dans le sens où elle ne s'affiche pas clairement parce qu'elle est relative et

phénoménale. Cette sinistre évocation, toute contenue qu'elle soit, est d'autant plus persistante qu'elle ne s'incarne pas dans une représentation, mais dans les fragments de voiture eux-mêmes : les formes, les matières et les couleurs des parties sont exploitées d'après leurs propriétés formelles (mais pas uniquement) et prises indépendamment les unes des autres, elles ne suggèrent ni figuration ni narration. Elles pourraient s'apparenter à un expressionnisme qui est résolument abstrait. Et pourtant l'idée d'accident ne peut que résonner d'un écho particulier, devant ces roues usagées et irrégulières. L'impossibilité dans laquelle le spectateur se trouve de faire la différence entre l'apparence d'usure voulue par l'artiste et celle d'un usage industriel ou d'un accident de Formule 1, évoque une contrainte, un usage intensif, une brutalité qu'on peut imaginer, mais dont on ignore l'origine (sauf pour la *Lola T.* en particulier). Les mouvements expriment, dans une autre dimension, des contraintes physiques, des effets d'accidents, des irrégularités qu'ils dessinent dans l'espace et dont les sons évoquent la présence. Tinguely prévoit les possibilités de mouvements, d'intensité et de sonorités de ses machines, mais de manière relative uniquement. Il y a du jeu mais c'est parce que l'artiste a créé des engrenages. Le degré de liberté ne s'exprime que relativement au degré de contrainte. C'est la tension entre ces deux pôles, actualisation de l'un et potentialisation de l'autre, dans une infinité de combinaisons, qui fait jeu ici.

Les connotations attribuées par Tinguely qui laisse place au hasard, la notion d'accident, sont des éléments qui creusent l'écart avec l'idée traditionnelle d'accident pictural. Ceci ne tient pas à la frontière entre les disciplines (peinture et sculpture par exemple), mais au fait que les œuvres de Tinguely sont des assemblages. Les objets trouvés identifiables, comme les roues et les bielles, par exemple, sont bien éloignés de la nature abstraite d'un triangle jaune peint sur une toile, et rappellent constamment ce que fut leur forme et leur fonction initiales. C'est une sorte d'archéologie de la machine que Tinguely donne à voir et en même temps, c'est une actualité constante : il y a évocation de la destruction et de la création à la fois, et aussi, et de leur coexistence.

La contradiction dans l'œuvre de Tinguely est relative. Le jeu ou l'aléa ne s'exprime pas qu'au niveau des engrenages. La machine tinguelienne provoque l'expérience d'une dynamique du contradictoire et son infinité de possibilités. La machine tinguelienne, expose, dans un même temps, la mécanique sous son jour le plus éclatant, mais aussi le moins glorieux. L'engin mécanique qui fut l'objet d'une soigneuse élaboration est ruiné, réduit à l'état de débris mais, la mécanique, présentée sous forme de bien de consommation, peut aisément symboliser le

progrès technique. La *Lola T* par exemple, voiture de course, est marquée par la violence, la mort, la folie de la vitesse et, en même temps, elle est l'exemple de la performance technique et technologique de pointe, de la passion et se présente comme un puissant faire-valoir social ainsi que l'explique Barthes en 1957, qui la décrit comme « l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique. »<sup>619</sup>. (Comme nous l'avons vu, Tinguely voit aussi de la beauté dans un lance roquette, dans un barrage hydroélectrique). Mais une fois démontée, pliée, bosselée, cabossée, la machine, la voiture, perdent le prestige qui en font un symbole du progrès et deviennent le symbole de la folie consommatrice, par exemple : « Le lisse est toujours un attribut de la perfection parce que son contraire trahit une opération technique et toute humaine d'ajustement »<sup>620</sup>. Avec Tinguely, la machine ruine l'idée de perfection et de contrôle de l'homme et, à l'opposé, y imprime également, la marque de l'incontrôlé et de la non-permanence. Dans la sculpture tinguelienne, la présentation de l'objet trouble l'idée que l'on se fait de la valeur de celui-ci car, l'artiste introduit le doute. En effet, la présentation des objets se fait sans hiérarchie apparente, et aucune pièce ne se distingue de l'ensemble. Nous sommes devant des amas denses et d'autant plus cohérents que Tinguely peint l'ensemble en noir. De manière à troubler le spectateur, les objets sont organisés en un apparent désordre, et ce sur la base d'une analogie formelle flagrante avec la décharge (les objets, usés, abîmés, vieilliss, et dépourvus de séduction) ; les objets ne sont donc pas entassés, il n'y a pas d'amoncellement informe mais un certain ordre choisi, un travail de composition. Ces objets/fragments gardent la trace de leurs usages, et évoquent non seulement leur fabrication (en série), mais aussi leur consommation (de masse) comme on le voit, par exemple, dans le *Retable de l'Abondance et du mercantilisme totalitaire*. Et pourtant, en hissant ces objets au rang d'œuvre d'art, Jean Tinguely change le regard que l'on porte sur eux : il donne à voir, en même temps, la variété d'activités quotidiennes communes à tous, la singularité propre au lieu où fut effectué leur prélèvement, la machine du XIXe, les gestes associés à celle-ci. Le rapprochement de ces temporalités met, également, en évidence le chemin parcouru par la technique ainsi que le changement d'ère technologique.

---

<sup>619</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p.150.

<sup>620</sup> *Ibid.*, p.151.

### 3) Une appropriation directe du réel

La sculpture tinguelienne satisfait aux exigences du projet théorique de Restany, au sens où le sculpteur procède de l'appropriation directe de la réalité du prélèvement, ou de l'échantillon, l'appropriation apparaissant comme une affaire de choix avant d'être une affaire d'exécution mécanique :

« L'urgence expressive de Duchamp retrouve d'instinct les gestes premiers qui l'actualisent. D'où l'importance capitale de la volonté du créateur, de la décision, du choix : par la seule vertu de cette intervention volontaire, un objet manufacturé quelconque devient œuvre d'art. »<sup>621</sup>.

« Là où le peintre achoppe [écrit Restany à propos des compressions de César], le sculpteur d'aujourd'hui peut enfin espérer s'approprier directement le réel en brûlant les étapes de l'élaboration formelle. [...] La forme naît du choix. »<sup>622</sup>.

Dès le premier manifeste du Nouveau Réalisme, en 1960, Restany développe l'idée d'une prise directe avec le réel par le gage de l'objectivité. Le critique et poète milite pour un art débarrassé des contraintes de la peinture, un art s'intéressant au « réel perçu en soi et non à travers le prisme de la transcription conceptuelle ou imaginative »<sup>623</sup>. Comme l'écrit Pierre Saurisse, l'abandon de tels relais de transcription signifie, idéalement, une expression qui se confondrait avec un procédé mécanique, ou mieux, qui prélèverait simplement une portion du réel, mais dans tous les cas il implique une réalisation matérielle inséparable d'une exigence d'objectivité<sup>624</sup>. À la différence des artistes du Nouveau Réalisme, Jean Tinguely crée des sculptures en mouvement. La mise en mouvement de l'ensemble permet une appropriation du réel avec une autre ampleur, une autre dimension, et celle-ci permet le dépassement de la représentation pour une expérience physique de la perpétuelle instantanéité. Le réel relève, ici, moins de l'appropriation que de la prise de conscience de la nature inédite d'un moment (nouveau à chaque instant), du caractère fondamentalement neuf et insaisissable de l'instant, ce qui présente un rapport paradoxal avec la possibilité d'appropriation du réel. En effet,

---

<sup>621</sup> Pierre Restany, « Le Nouveau Réalisme et le baptême de l'objet », *Combat-Art*, n°86, 5 février 1962, p.2.

<sup>622</sup> Pierre Restany, « Un nouveau Réalisme en sculpture : César », *Cimaise*, n°55, septembre-octobre 1961, p.46.

<sup>623</sup> Pierre Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, Éditions Planète, Paris, 1968, p.265.

<sup>624</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.92.

s'approprier quelque chose qui s'actualise perpétuellement ? Le caractère contradictoire d'une telle proposition est accentuée par la richesse de la polysémie dont l'objet artistique est doté. Georg Simmel, dans un texte écrit en 1909 et intitulé *Pont et porte*, s'interrogeait sur l'impitoyable extériorité spatiale à laquelle était vouée toute chose et sur l'aptitude contraire – et, selon lui, propre à l'homme –, de lier et de délier, de séparer et rapprocher, de détacher ou d'unir, le principe étant de référer l'un à l'autre, au moins dans la conscience de l'individu, deux objets initialement installés dans leur « site tranquille », et ce, soit en établissant un obstacle qui les tient à distance, soit inversement, en les raccordant l'un à l'autre par un procédé unificateur déterminé. Ces deux opérations de liaison ou de scission paraissaient, aux yeux du sociologue allemand, devoir singulariser une attitude typiquement humaine et qu'il résumait de la manière suivante : « dans un sens immédiat aussi bien que symbolique, et corporel aussi bien que spirituel, nous sommes à chaque instant, affirmait-il, ceux qui séparent le relié ou qui relie le séparé<sup>625</sup>.

On pourrait déceler, dans cette remarque, quelques gages concédés à l'esprit unitaire, religieux ou communautaire et le désir d'union et d'inclinaison à relier, tel un pont, des choses initialement séparées. Mais nous pourrions aussi bien repérer, dans cette observation, le signe contraire, à savoir celui d'une pensée qui préfère l'agencement séparé voire hiérarchisé de choses, dans lequel chacune à sa place et sans lien avec les autres contribue pourtant à constituer une constellation satisfaisante parce qu'efficace et simple, celle-là même qui oriente alors le monde des hommes et qui, au moins en apparence, lui assure sa cohésion. La pensée dialectique de Simmel nous préserve du danger d'effectuer, à sa place, tel ou tel choix et encore moins d'en tenir un pour définitif. Elle nous inciterait plutôt à mieux comprendre les mécanismes en place.

« [...] Quand Simmel déclare « qu'il serait absurde, pratiquement et logiquement, de relier ce qui n'était pas séparé »<sup>626</sup>, il n'exprime pas une simple et banale évidence, il laisse entendre que c'est dans l'union des choses différentes, non-homologues, celles qui se présentent « les unes hors des autres » que l'homme trouve l'expérience la plus intéressante à tenter. Or, c'est cette expérience, dont Lautréamont a, depuis quelque temps déjà, esquissé la portée, dans sa fameuse formule « beau comme la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie

---

<sup>625</sup> George Simmel « Brücke und Tür » in *Das Individuum und die Freiheit*, Waggenbach Verlag, Berlin, 184, p. 7-11. Ce texte a été publié en français depuis sous le titre « Pont et porte » in *La tragédie de la culture et autres essais*, Petite Bibliothèque Rivages, Paris, 1988, pp.159-166. La référence citée se trouve page 160 de l'ouvrage.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p.159.

sur une table de dissection » et que l'on peut considérer comme le point de départ du mouvement surréaliste. Marcel Duchamp va concrètement la réaliser à la fin de 1913, avec *Roue de bicyclette*, œuvre qui associe justement la réalité distincte de deux objets, une roue de bicyclette, curieusement éponyme de l'œuvre, et un tabouret en bois. Le couplage de deux objets différents et, par bien des côtés, diamétralement opposés, en une liaison complexe où jouent le naturel et l'usiné, le mobile et le statique, le mat et le brillant, semble, d'une manière certes bien inattendue, répondre aux sollicitations mêmes de notre auteur. Le bénéfice produit par le rapprochement de deux choses distinctes et l'enrichissement de sens qui résulte de cette opération – toute chose qui, aujourd'hui, avec le recul historique, n'est plus à démontrer – suffit à conférer au procédé la plus grande légitimité. Un tel procédé, fondé sur le rapprochement ou la comparaison, apte à enregistrer les résonances des objets les uns avec les autres, a également trouvé son application dans certaines méthodes d'analyse de l'œuvre d'art et, sous le vocable un peu vague et quelque peu dévalorisé aujourd'hui de « formalisme », a cependant permis et permet encore une appréhension tout à fait intéressante, parce que non univoque, des choses et des images. La méthode formaliste est celle qui permet la mise en forme ou, pour reprendre la notion introduite par Georges Didi-Huberman, la « formation » de l'œuvre comme relation, c'est-à-dire comme « un processus dialectique qui met fin au conflit ou qui articule un certain nombre de choses, un certain nombre d'aspects »<sup>627</sup>. L'analyse de Georg Simmel est, à cet égard, particulièrement importante en ce qu'elle sut développer une mise en garde contre la dislocation de la forme ou contre ce « chaos de formes atomisées », reste, à ses yeux, inévitable quand les œuvres cessent d'être mises en relation les unes avec les autres. Quand il n'y a plus de formes (c'est-à-dire d'œuvres qui se renvoient les unes aux autres), il n'y a plus de culture<sup>628</sup>. Mettre en conflit ou trouver les points d'articulation, mettre en lumière le rapport dialectique des œuvres entre elles, c'est bien l'exigence radicale d'une histoire de l'art qui, mise en alerte par la réflexion sociologique, trouve, de surcroît, dans les propositions des artistes eux-mêmes, de quoi fonder son approche. C'est précisément dans cette tension qu'évolue l'œuvre de Tinguely. La sculpture tinguelienne pourrait-être lue comme une proposition méthodologique exemplaire : le formidable jaillissement de sens qui résulte du rapprochement de ces objets, loin d'être tari, peut être perçu comme le garant le plus sûr d'une méthode d'analyse qui privilégie les confrontations et juge, particulièrement

---

<sup>627</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, Paris, 1992.

<sup>628</sup> Jean-Louis Vieillard-Baron, Introduction à Georges Simmel, *Philosophie de la modernité*, Ed. Payot, 1990, p.56.

riche, « l'engendrement dialectique » qui en résulte. Mais, la puissance opératoire du jeu dialectique peut trouver, en la chose même, le moyen de s'affirmer et de s'affiner au mieux. Dans le texte déjà cité, Simmel montre comment une porte est l'illustration parfaite d'une corrélation duelle, figure paradigmatique de l'ambivalence, où « séparation et raccordement ne sont que les deux aspects du même acte ». Il montre le beau déploiement de sens qu'induit la simple réalité d'une porte, véritable jointure entre l'homme et l'espace et abolition de la séparation entre intérieur et extérieur<sup>629</sup>.

Tout le creuset de l'œuvre de Tinguely est dessiné là, au bord d'un flux variable mais incessant (le ruisseau), au cœur d'une chambre d'échos formidable (la forêt, son silence, l'amortissement et la stridence qu'elle donne aux sons qui la traversent, s'y replient, y meurent ou en sortent comme un cri d'oiseau) que Tinguely compare à ceux d'une cathédrale. Quelque chose s'inscrit dans cette scène qui touche au plus secret du travail de l'artiste, à ce désir qui est resté permanent, tout en concevant des machines défaillantes en tout point, il a voulu réaliser un rythme qui serait réellement intemporel ou atemporel, qui se ferait jour et deviendrait sensible au-delà de tous les régularités et irrégularités, accords et ratés, consonances et dissonances, mécaniques huilées ou accidents organiques patents qui se greffent, rythme qui se présente comme l'élément constitutif essentiel de ce qui est vivant ou inanimé. Il y avait chez Tinguely, une exigence aussi ancienne qu'inaliénable, que l'on pourrait qualifier, sans abus, de rimbaldienne : celle d'un dérèglement de tous les sens que l'acte artistique (mais sans idée d'art) aurait transmué en une nouvelle et jusqu'ici inconnue temporalité<sup>630</sup>. Le génie de Tinguely s'exacerbe dans l'affrontement qui existe, en lui, entre le dialecticien et le plasticien. Cet antagoniste dominé, donne à son œuvre sa force et son efficacité<sup>631</sup>.

Le premier élément – « l'immobilité » – s'oppose incontestablement aux idéaux d'une société obsédée par la vitesse, la performance, le changement et à son « espèce de diarrhée de déplacements collectifs » ; en revanche, dira-t-on, « l'éphémère » (côtoyant « immobilité » dans le tableau) n'est-il pas un trait distinctif de notre civilisation fondée sur le transitoire, la mode, le déchet ? Certes, et il n'en reste pas moins que la manière dont Tinguely a introduit la notion d'éphémère dans sa démarche heurte de plein fouet les valeurs dominantes : on le voit avec les machines autodestructrices et avec *Rotozaza N°3*, où des objets destinés à durer – œuvres d'art ou quelconques assiettes, peu importe – sont voués à une destruction prématurée

<sup>629</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, ed. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, Nîmes, 1994, p.8.

<sup>630</sup> Daniel Dobbels, « Tinguely sculpteur machine – Une exigence rimbaldienne », *Libération*, 2 septembre 1991.

<sup>631</sup> François Pluchart, « Le siècle de Tinguely », *Combat*, 24 mai 1971.

qui, sous couvert d'esprit ludique, n'est pas loin d'apparaître comme scandaleuse.

Il en va de même de la « fermeture » et de « l'enfermement », autres aspects significatifs de l'univers tinguelien. Ici aussi, l'opposition est évidente avec notre société ivre de transparence et voyeuriste (droit de tout savoir et de tout voir, société du spectacle). Ces aspects sont à l'honneur dans le musée que Tinguely préparait, musée qu'il souhaitait intime et obscur, à l'encontre de toute une idéologie de l'animation qui prône la clarté et l'ouverture. Le goût de l'obscurité et du noir, chez Tinguely, contraste avec la polychromie de notre milieu ambiant (mobilier, automobiles, vêtements, etc.), avec la débauche de lumière artificielle qui caractérise ce dernier et avec certaines sculptures très colorées qu'ils a lui-même produites (comme les *Méta-Harmonies* par exemple). On ne peut s'empêcher de penser, d'autre part, que le désir de silence – coexistant avec une évidente fascination pour le bruit – était chez Tinguely une manière de résister aux nuisances de l'environnement urbain contemporain, qu'il avait fui en choisissant de vivre et de travailler à la campagne. Mais le refus le plus profond chez Tinguely – à l'égard des valeurs actuelles – est sans doute celui que manifeste son aspiration à situer son art sur le plan de la « méta-matière », ambition qu'expriment aussi ses rapports avec Yves Klein. Cette aspiration d'ordre indubitablement spirituel, s'oppose à l'idéologie de la consommation et à l'utilitarisme dominant, qui font apparaître notre société si démunie quand on la compare à certaines civilisations anciennes, comme par exemple l'Égypte, que Tinguely admirait tant (alors qu'il disait que les pyramides s'effritaient quand même) ; on peut également évoquer les utopies sociales auxquelles il n'avait jamais cessé de croire totalement ; et il constate que si les civilisations du passé assumaient la mort, la nôtre est incapable d'en faire autant en mettant la mort au premier plan, il prenait, une fois de plus, le contre pied de l'esprit de son temps.

Les sculptures de Tinguely sont des sculptures bien souvent malades, et il n'est qu'à entendre leur râlement ou leur gémissement continu pour s'en rendre compte. Grinçantes et haletantes, fourbues par les longues heures de fonctionnement qu'on leur impose, elles s'efforcent de poursuivre le but assigné, celui, vide de sens, de simplement se mouvoir ; leur opiniâtreté à se dépenser en des mouvements chaotiques et inutiles, n'est jamais récompensée : aucune production ne vient sanctionner toute cette énergie offerte ainsi en pure perte, aucun objet ne sort de cette chaîne dérisoire, si ce n'est, peut-être, quelques images instables et fragiles, propres justement à déclencher la réflexion sur le sens de l'existence<sup>632</sup>. Et pourtant, Tinguely

---

<sup>632</sup> Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, ed. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, Nîmes, 1994, p.148.



ne revendique aucun sens caché dans son travail :

« Ce qui m'intéresse c'est si je n'ai pas fait d'erreur là. Je prends refuge dans les détails techniques de mon œuvre et mes machines. La seule inquiétude c'est toujours de savoir est-ce que c'est soudé là ou pas. Est-ce que c'est solide ou pas ? »<sup>633</sup>.

Le mécanisme de la contradiction tinguelyenne tient, pour beaucoup, à son caractère ambivalent. Son œuvre semble comporter deux versants opposés : celui de l'apparition d'une part, qui se traduit dans le mouvement, l'ouverture, la liberté, la lumière, le bruit, la matérialité, le domaine de la vie, et d'autre part, celui de la disparition, avec l'immobilité, l'éphémère, la fermeture, l'enfermement, l'obscurité, le noir, le silence, la méta-matière, l'immatérialité, la mort. Ces phénomènes co-existent en permanence dans son œuvre, s'actualisant, quand leur antagonisme se potentialise, dans une infinité de combinaisons dynamiques.

Exemplaires à cet égard sont les œuvres autodestructrices. En une demi-heure, *Hommage à New York* s'anéantissait, passant du mouvement et du vacarme, au silence et à l'immobilité. En trois temps et trois mouvements, pour sa part, la *Vittoria* tirait magnifiquement parti de la dialectique de l'invisible et du visible : 1) une bâche était dressée devant le dôme de Milan ; 2) enlevée brusquement, elle laissait apparaître un énorme phallus doré ; 3) il disparaissait à nouveau, cette fois-ci dans les flammes. Rappelons, par ailleurs, le mur dressé lentement entre la scène et le public dans *The Construction of Boston*.

La ruse consiste encore à tendre un lot d'images soigneusement refoulées, le miroir déformant qui soudain les éclaire. Dans la très catholique Italie où l'évocation de l'acte de chair est encore assimilée à l'idée du péché, la simulation d'une mise en érection d'un puissant organe mâle sur le parvis de la cathédrale, provoque une telle gêne que la grande presse préfère l'ignorer plutôt que braver, ne fût-ce que par l'écrit, les tabous de la bienséance. Dans un pays aussi militarisé que la Suisse, où la très forte armée de milice règne et domine la vie civile, allant jusqu'à peser sur les promotions professionnelles, la ruse peut être d'accoler au cinétisme des fûts de chars et de canons qui sont l'orgueil de l'industrie helvétique, l'image d'un exhibitionnisme sexuel. « Ouvrir » la machine, comme le fait Tinguely, ne consiste pas simplement à montrer comment elle est faite. Regarder dedans revient à se mettre en dehors,

---

<sup>633</sup> « Tinguely », réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.

c'est-à-dire en dehors du temps auquel elle appartient et auquel nous appartenons et peut-être même aussi, en dehors du temps, entendu au sens métaphysique du terme, c'est comme si l'on parvenait soudain, par la grâce des simulacres de machines, à voir le monde d'un point de vue absolument extérieur<sup>634</sup>. Davantage qu'un simple commentaire, Tinguely nous fait prendre du recul vis-à-vis de nos habitudes, de notre culture, de notre société et en rapprochant son art en mouvement de la vie, met en évidence le caractère muable de celle-ci. L'idée *Méta-matic*, par exemple, renferme en elle-même beaucoup plus qu'un simple commentaire ironique du tachisme. Comme dans le cas de l'œuvre d'art autodestructrice, il s'agit d'une œuvre devenant objet de méditation métaphysique et dont le contexte esthétique s'élargit<sup>635</sup>.

#### 4) L'actualité

Pas plus que le *ready-made*, l'idée *Méta-matic* ne peut être utilisée telle quelle par un autre artiste, mais les chances qu'elle exerce sur lui quelque influence n'en sont que plus grandes. Tinguely fait de l'art parce que c'est une forme de vie, un mode de vie pour l'homme, pour l'artiste. Les œuvres d'art dotées de créativité possèdent la beauté des idées les plus simples et par conséquent les plus éminentes. Les machines à produire de l'art touchent au cœur même de notre civilisation. L'art incarne l'emblème de sa foi dans l'individu et les possibilités de celui-ci : il devient un idéal de liberté. Il représente, dans sa toute puissance, l'idée de la créativité humaine<sup>636</sup>, et c'est-à-dire que loin de théoriser ou de s'engager dans une énième controverse sur la finalité de l'œuvre d'art, la machinerie tinguelienne formalise un lieu, géographique ou social, elle tire le portrait des mœurs populaires de ce lieu et accroche, sur ce corpus plastique, l'enseigne cabalistique du titre, d'un titre réducteur qui limite la portée d'une coutume populaire à la compréhension d'une pratique élitiste. C'est, bien qu'en riant, un verdict de procureur frappant les artistes par le travers momentané de leurs affrontements, sans égard pour l'apport positif de leurs contributions à l'évolution des arts contemporains<sup>637</sup>, c'est un titre périssable, quand l'allusion, dépossédée des lumières de l'actualité qui condense et repère la charge, s'obscurcit et se dilue au fil du temps.

« Je traduis mes états d'âme, on est influencé par tout ce que l'on subit, par la

---

<sup>634</sup> Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992.

<sup>635</sup> Pontus Hulten, *Méta*, Pierre Horay ed., Paris, 1973.

<sup>636</sup> Liliane Blum-Touraine, *De la logique symbolique de la Fasnacht aux machineries de Jean Tinguely*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Paris 8, sous la direction de Franck Popper, 1982, p.80.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p.99.

jeunesse, le bonheur, le désespoir. »<sup>638</sup>.

Le lien qui unit des œuvres aussi diverses que les *Méta-matics*, la série des *Hommages*, les performances, les *Rotozaza*, les *Chars* et autres *Métas*, échappe au registre des arts plastiques pour renouer avec l'art de la comédie, une comédie satirique qui emprunte la forme narrative de la chronique, une chronique essentiellement tournée vers le petit milieu de l'art, mais sachant tirer, à l'occasion, quelque portrait de l'étranger. Au rayon des chroniques locales se rangent les mises en parodie des avant-gardes successives, l'essoufflement des institutions muséales, le conservatisme des Beaux-arts, les bavardages de la critique et les jeux spéculatifs du marché. À cette connaissance intime du terroir artistique, s'ajoutent quelques évocations du pays natal, telle cette *Olympia*, portant le nom de la clique la plus ancienne de la Fasnacht bâloise ou cette *Eurêka* lausannoise marquant une étape, nouvelle dans la technique seulement, car, contrairement aux apparences, l'œuvre de Tinguely présente une grande continuité dans la démarche créatrice, puis-qu'entre les fureurs asphyxiantes de l'*Hommage à New York* et la placidité d'*Eurêka*, il n'y a pas de rupture de méthode. Ainsi, *Eurêka*, cette géante habillée pour la première fois de neuf, porte une robe bien propre et correctement huilée, qui tranche avec la fantaisie burlesque et grinçante de la « haute couture des décharges »<sup>639</sup> parisiennes, comme elle tranche également avec l'âpre dureté des pouilleries de la période Junk ou les fureurs agressives des auto-destructrices. Ses rouages sont étonnamment silencieux : ils déploient un cinétisme serein, pesant et grave, et n'expriment rien d'autre qu'une éthique de l'ordre, une esthétique rassurante de régularité que développent des parcours répétitifs et confortablement neutres<sup>640</sup>. Par l'ordonnement silencieusement cadencé de ses ballets, elle participe encore à cet esprit Suisse, qui selon le philosophe romand Denis de Rougement, se reconnaît à ce goût de recherche du tour de force et d'ajustage et de précision »<sup>641</sup>. Un tour de force réalisé aussi par Tinguely, puisque, selon sa propre expression « *Eurêka marche comme un pape* »<sup>642</sup>.

« Tout se passe comme si notre système de sécurité devait être à chaque instant vérifié, mis au point, méticuleusement nettoyé des moindres suggestions de

---

<sup>638</sup> O. Hahn, « Le métier ne sert à rien, il faut du délire. Les Sculptures qui grincent », dans *L'Express*, Paris, 31 mai 1971.

<sup>639</sup> Denis de Rougement, *La Suisse ou l'histoire d'un peuple heureux*, ed. J-J Huber, Lausanne, 1965.

<sup>640</sup> Liliane Blum-Touraine, *De la logique symbolique de la Fasnacht aux machineries de Jean Tinguely*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Paris 8, sous la direction de Franck Popper, 1982, p.115.

<sup>641</sup> Pierre Descargues, « Les nouvelles machines de Jean Tinguely », in *XXème siècle*, n°25, juin 1965, pp.124-127.

<sup>642</sup> P. Compte, « Tinguely », dans *Opus International*, n°6, Paris, avril 1968.

bizarrerie ou de virtuelle indiscipline que peuvent représenter une cravate insolente, une conversation à voix trop haute, une semelle appuyée sur le banc, quelque geste imprévu, un air, un rien...on ne saurait se montrer trop vigilant, je veux dire trop méfiant et même intolérant. »<sup>643</sup>.

Ainsi, au seul niveau de la démarche théâtrale, le calme olympien d'*Eurêka* équivaut à l'argument furibond et destructeur de l'*Hommage à New York*, calme ou fureurs mimant, dans chaque cas, une situation sociale précise, situation qui circonvient le champ où s'inscrira le trait particulier d'une ruse. À New York, ce trait fustigeait les collectionneurs et, à Lausanne, il se rit du public, il se rit du profit. Dans ce petit pays où « la gratuité et le baroque sont suspects »<sup>644</sup>, la ruse de la très solide et très placide *Eurêka* fut de tourner à vide, de tourner pour rien. Cette absence d'utilité inquiéta le public et parfois même le fâcha, mais loin d'y lire quelque portrait irrévérencieux dressé à son égard, il finit par y reconnaître une vague critique de l'industrialisation<sup>645</sup>.

## 5) L'objet de récupération

En mars 1961 est inaugurée, à Amsterdam, la grande exposition itinérante « Bewogen Beweging » (« Mouvement Déplacé ») qui offre, pour la première fois au public, une vaste vue d'ensemble sur l'art cinétique, des futuristes jusqu'à Alexander Calder. Parmi les 72 artistes, Jean Tinguely est représenté avec pas moins de 28 œuvres. Pour la deuxième étape de l'exposition au Moderna Museet de Stockholm, Tinguely construisit deux nouvelles sculptures-machines. L'une d'elle *Miramar* (1961) fut rebaptisée « Ballet des pauvres » par l'artiste, en raison des réactions du public. Des objets quotidiens éliminés, cassés, déchirés, minables, sont accrochés au plafond par des fils métalliques et des bandes de caoutchouc. En dessous sont suspendus une chemise de nuit, la prothèse d'une jambe avec un bas rouge, une marmite sans fond, une fourrure de renard élimée et un plateau de couleur argent. Tous ces rebuts sont fixés au plan intermédiaire par des arbres à cames et neufs leviers actionnés par un moteur mis en marche par une minuterie programmée. Brusquement, et sans que le spectateur interloqué ne l'ait pressenti, ce pitoyable assemblage de déchets familiers est pris de

---

<sup>643</sup> Pierre Descargues, « Les nouvelles machines de Jean Tinguely », in *XXeme siècle*, n°25, juin 1965, pp.124-127.

<sup>644</sup> *Idem*.

<sup>645</sup> Liliane Blum-Touraine, *De la logique symbolique de la Fasnacht aux machineries de Jean Tinguely*, op. cit., p.119.

mouvements saccadés et violents, dans un vaste tourbillonnement. Les formes et la diversité des matériaux de tous ces éléments se fondent, avec la vitesse, en un tout indéterminable. Le spectacle est accompagné par le vacarme des objets métalliques qui s'entrechoquent bruyamment. Tinguely fait délibérément intervenir, ici, l'effet de surprise et le trouble de l'observateur, comme moyen d'expression artistique. Le « Ballet des pauvres » est l'une des rares œuvres de cette époque – début des années 1960 –, à montrer à ce point comment Jean Tinguely entend élargir son vocabulaire artistique. Les mouvements et les matériaux avec lesquels il travaille sont de plus en plus expressifs, sauvages, chaotiques et se démarquent ainsi nettement des reliefs, essentiellement géométriques et constructifs, des années 1950. Tinguely poursuit en 1961 dans ses *Baloubas* l'idée des sculptures-machines indomptées et « libertaires ». (Cf. planche 28, *Ballet des pauvres*, 1961).

Le premier article digne de foi chez Tinguely, admirateur de Schwitters, c'est qu'il n'y a pas d'objets dignes et d'objets indignes : tout, même le rebut, le précaire, l'incongru, peut changer de signe sous une main suffisamment ingénieuse et forte, et contribuer à réaliser l'objet qui renouvellera la vision<sup>646</sup>. Ainsi, ses machines apparaissent à la fois comme une parodie de l'âge mécanique, et comme une affirmation métaphorique de la perpétuelle mouvance des choses, comme l'apologie de la violence du non-sens et de la beauté anarchique du déchet. Dans une lettre écrite à Dominique Bozzo Tinguely entend démontrer que tout artiste jette ce qui peut redevenir l'essentiel et que toute sa création consiste à transmettre, à ré-assembler, à réinsérer ses trouvailles dans son mouvement si personnel, à rendre compatible l'incompatible, à changer le sens de la fonction des objets en en modifiant l'affectation<sup>647</sup>. L'apport de l'objet dans la peinture a des antécédents, à savoir les Incohérents en 1880, les papiers collés des cubistes Braque et Picasso en 1913 qui introduisent une réalité matérielle dans l'espace pictural, les productions dadaïstes de Hausmann en 1918 ou encore celles de Kurt Schwitters qui donnaient, à l'objet trouvé, son statut d'objet artistique. Ces apports permettront de penser la peinture en tant qu'objet. Comme nous l'avons vu, Jean Tinguely avait connaissance de cette histoire de l'art.

Duchamp et son ready-made mettent à l'honneur le choix, la volonté, la décision du créateur. Le choix de l'artiste assigne à l'objet une puissance expressive nouvelle. Ces objets fonctionnels sont détournés de leur fonction usuelle et se voient dotés d'une qualité expressive qui leur est propre : avec des bouts de ferraille rouillée, des poupées hors d'usage, de pauvres

---

<sup>646</sup> Michel Conil-Lacoste « Tinguely, entrepreneur de l'éphémère », in *Le Monde*, 9 juin 1971.

<sup>647</sup> *Ibid.*

fournitures, il crée des machines dans lesquelles l'humour sous-tend la poésie. L'artiste redécouvre la liberté créatrice totale, absolue, et à travers elle, il piège la sensibilité au point zéro de l'innocence<sup>648</sup>.

## 6) Sans finalité ?

Lorsque Alain Jouffroy, en 1966, lui demande où il trouve ses matériaux, Tinguely répond : « Chez des artisans qui font encore des anciennes transmissions, tout ce matériel de transmission d'atelier qu'on n'utilise plus aujourd'hui ». Et à la question de savoir s'il emploie donc un matériel vétuste, condamné : « Oui condamné : c'est l'artisanat industriel qui est en train de mourir... »<sup>649</sup>. Comme si le problème était de lutter contre la mort des choses, Tinguely remarquait dans la même interview que sa machine « ne subi pas les inconvénients de la machine... c'est-à-dire d'être démodée demain pour des raisons techniques – parce qu'elle n'a pas de raisons techniques d'exister (...). Elle [cette machine] aura plus de chances de vivre que les machines d'hier et d'aujourd'hui. »<sup>650</sup>. Quand, exceptionnellement, les sculptures de Tinguely sont construites dans la perspective d'une production – les *Méta-matics* et les *Méta-Harmonies*, en tant que machines à peindre et à faire de la musique, elles semblent bien être les seuls objets dont on peut attendre qu'ils produisent quelque chose – les résultats sont à l'image même de ce qui les a fait naître : hésitants, indécis, informes, sans structure réelle qui viendrait leur conférer une certaine vigueur. La machine ne requiert l'exercice d'aucune compétence ni d'aucun savoir-faire précis de la part de celui qui lui donne l'occasion de fonctionner : ainsi, ne simple pièce de monnaie glissée dans la fente de la fameuse *Méta-Moritz* du Moderna Museet de Stockholm permet, pour un compte limité, la mise en marche du processus, il en sortira un dessin dont on sait qu'il ne sera pas raté mais dont on ne peut pas dire, pour autant, qu'il sera une réussite. Sur ce plan, la même ambiguïté existe en ce qui concerne la machine ; certes, son aspect extérieur compte assurément pour l'artiste mais il ne se soucie pas de son statut. Œuvre d'art ou simple objet usuel ? La question posée ne connaît pas de réponse très claire. Pour lui, la machine à dessiner, c'est rigolo et « utilitaire » – termes, d'ordinaire, bien peu adéquats pour parler d'une sculpture -, et « que le gosse qui joue avec elle n'ait à aucun moment le problème qu'il s'agisse ou non d'un œuvre

---

<sup>648</sup> François Pluchart, « Le siècle de Tinguely », *Combat*, du 24 mai 1971.

<sup>649</sup> A. Jouffroy, « Jean Tinguely », in *L'Oeil*, n°136, 1966, p.42.

<sup>650</sup> Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992.

d'art »<sup>651</sup>.

Avec l'emploi de déchets, Tinguely souhaite « réintroduire la vie » et « rappeler les gens à leur existence »<sup>652</sup>. L'artiste critique une société moderne dans laquelle il s'inscrit et interroge le principe de vie de toute chose.

« Les déchets ce sont les citations d'un monde à la dérive, d'une technologie qui creuse sa propre tombe. Objets ayant perdu la bataille de la vie qui vont revivre, entrer peut-être là où ils n'auraient jamais été admis : au musée »<sup>653</sup>.

L'utilisation des objets rebuts est une tentative de mise en échec la mort ou tout du moins une possibilité de la regarder : l'artiste y parvient en recréant la vie là où elle n'était plus, là où elle ne semblait plus pouvoir être. Tinguely insiste sur le sens apocalyptique de son art et Pierre Restany déclare à ce sujet : « en même temps que l'existence autonome de l'objet, Tinguely en perçoit le destin qui est usure, destruction, anéantissement »<sup>654</sup>.

Les objets usagés portent, en eux, la marque de leur condition précédente, de leur nouvelle fonction, ils intègrent cette dimension particulière du vécu, l'œuvre en profite et se bonifie, se charge en émotion. Ces matériaux usés ont une mémoire et tout spectateur s'en rend compte. Tinguely fait des allusions, ouvre des allées et venues émotionnelles à des riens matériels, à des usures, le monde matériel n'est qu'un perpétuel mouvement, la vie est pleine de mutations et l'artiste tente de la copier, de la parodier : rien n'est jamais acquis, aucune valeur n'est jamais établie. Et deux pôles antagonistes, complémentaires subsistent éternellement : la vie (en mouvement) et la mort. Mais que penser de cette opposition, quand les machines gaspilleuses d'effort permanent ont des pièces remplaçables ? L'artiste provoque la morale de la production moderne où l'obsolescence règne en maîtresse absolue, mais, en même temps, d'après lui, il n'y a pas de dépassement technologique qui soit possible pour ses machines qui ne servent à « rien » ; elles doivent séduire, dérouter, choquer, amuser. En ce sens, tant qu'il y aura des hommes, nous pouvons penser qu'elles « fonctionneront », qu'elles atteindront « leur » but. D'après Tinguely, l'œuvre peut tout signifier parce qu'elle ne signifie rien. Elle est gratuite :

---

<sup>651</sup> Entretien avec Jean Tinguely, recueilli par Charles Goerg et Rainer Michael Masson, in Charles Goerg, Rainer Michael Mason (commissaires), *Jean Tinguely, dessins et gravures pour les sculptures*, catalogue d'exposition du 25 juin au 3 octobre 1976 au cabinet des Estampes du musée d'Art et d'Histoire de Genève, Genève, 1976, p.360.

<sup>652</sup> Alain Jouffroy, « Jean Tinguely » dans *l'Oeil* n°136, avril 1966.

<sup>653</sup> O. Hahn, « Tinguely, le discours de la méthode », dans *Connaissance des arts*, n°368, Paris, octobre 1982.

<sup>654</sup> M.Conil Lacoste, *L'énergétique de l'insolence*, p. 114.

« Georges Kleinmann : Vous pratiquez l'acte gratuit ?

Jean Tinguely : Je ne fais que ça.

Ce que je fais n'a aucun sens.

Georges Kleinmann : Pourtant vous donnez des noms parfois à vos sculptures.

Jean Tinguely : Oui mais ça ce sont des noms d'appellation qui ne donneront jamais le sens à un objet. Un objet de moi, une machine il me semble, ou une sculpture resteront toujours un exemple très fort et très typique pour l'acte gratuit pur. L'acte gratuit est une manière merveilleuse d'utiliser les libertés humaines. Et je crois que l'art, et ceci en tout cas aujourd'hui, est une des grandes chances qui nous font survivre parfois au côté trop technique peut-être de cette époque et qui nous permettront de sortir en quelque sorte vainqueurs, je parle en tant que poète, vainqueur de cette controverse entre technique et homme seul. »<sup>655</sup>.

« Je suis devenu un sculpteur et un artiste quand même. J'ai le sens des couleurs, des formes. J'aime jouer avec le mouvement. Je peux aussi faire une choses qui n'a pas beaucoup d'importance et qui est juste beau, ou juste drôle. Peut-être seulement moche. »<sup>656</sup>.

« En travaillant dans la forêt, nous rêvons à une utopie et à une action sans limite (c'est illusoire, je le sais) et notre attitude est celle de la Recherche de l'Acte Gratuit et Inutile. Et nous sommes très heureux comme ça. Pourvu que personne ne empêche de travailler (comme des fous – ça va de soi). »<sup>657</sup>.

Or cette folie qui ne mène nulle part, n'est-ce pas, également, celle de ses propres machines ? On pourrait, certes, répondre que le bolide de Formule 1 est leur exacte antithèse : aérodynamique, fonctionnel, efficace, il offre le spectacle de la vitesse pure et régulière tandis que Tinguely nous en oppose une caricature. Mais dans les deux cas – rapidité ou lenteur,

---

<sup>655</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

<sup>656</sup> *Tinguely*, réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.

<sup>657</sup> Pontus Hulten, « Le Cyclope. Une utopie réalisée », Supplément de la lettre d'information n°368 du CNAP, jeudi 9 mai 1994.



régularité ou irrégularité – la gratuité du mouvement, son absurdité, sa pureté (il n'est assujéti à aucune finalité extérieure) en font un « objet » visible et audible, en mesure d'être apprécié pour lui-même, c'est-à-dire esthétiquement.

Si, dans une acception académique, l'œuvre d'art (malgré une possible apparence disparate), est un monde en soi, elle est close sur elle-même, cohérente. Elle est réelle, matérielle, constituée de nos objets quotidiens mais se tient aussi à distance de celui-ci. En ce sens, « L'expérience de l'art serait donc celle d'une contradiction : la contradiction qui sépare et relie à la fois la quête d'unité, de nouveauté et de transcendance et celle de séparation, de répétition et d'immanence qui est notre indépassable horizon. »<sup>658</sup>.

## 7) Le fragment

« Si nous voulons donc que l'art ait une véritable fonction de connaissance, si nous voulons que l'art nous enseigne quelque chose du réel sur un mode qui lui soit propre, alors il faut penser que la fuite hors le quotidien et le fragment à laquelle il nous convie nécessairement soit le paradoxal moyen d'un retour à eux, c'est-à-dire à nous-même : d'un retour à notre expérience de tous les jours dans laquelle l'unité de ce que nous appelons « notre vie » se cherche sans parvenir jamais à se conquérir définitivement. »<sup>659</sup>.

Nous savons que Tinguely revendique un état d'esprit dadaïste, anti-académique et destructeur des illusions, mais en dépassant la seule approche comparative, en cherchant à saisir les enjeux d'une telle production, avec la vision plus large que permettent l'analyse de l'expérience esthétique et celle d'une compréhension de l'histoire de l'art en général, peut-on tenir éloignée, et ce, de manière univoque, la compréhension de *ce qui a lieu* au contact de l'art tinguelien, d'une expérience de contemplation artistique ou d'une projection du spectateur dans un monde de beauté ?

L'art a, toujours, ici, une fonction de connaissance du réel : de manière a priori paradoxale, il nous éloigne de ce monde pour mieux le révéler. Mais, que nous apprend l'œuvre d'art tinguelienne sur le monde et sur nous-même ?

---

<sup>658</sup> Pierre-Henry Frangne, « Le fragment et le quotidien dans l'art », Pôle National de Ressources Danse de Bretagne, CRDP de Bretagne, DRAC de Bretagne, janvier 2005, pp. 5-44. Publié avec un DVD. Une version légèrement remaniée de ce texte est disponible sur le site internet A la littérature..., chapitre : « Contributions à la théorie de la littérature », janvier 2005. [http://pierre.campion2.free.fr/frangne\\_fragment.htm](http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.htm)

<sup>659</sup> *Ibid.*

Tout d'abord, nous avons vu que les sculptures de Jean Tinguely sont constituées d'objets de récupération, de rebuts, de fragments tirés de notre quotidien : celui des machines, des décharges, des ateliers de ferronnerie ou autres ferrailleurs. Le fragment est un morceau d'une machine qui a été démontée, démantelée, qui avait une unité auparavant, ou était une partie d'une autre forme, celle d'une machine industrielle par exemple. Selon la logique dynamique du contradictoire de Lupasco, le fragment doit apparaître comme un phénomène et non comme un état, un phénomène dont le dynamisme est fait de potentialisations et d'actualisations. Ce fragment, même s'il vient d'une machine, renvoie à autre chose de plus général. À savoir au monde mécanique, à l'industrie du XXe siècle. Il est devenu une unité d'une autre unité dont il provient, une unité qui implique implicitement qu'il y ait d'autres unités auxquelles il était assemblé auparavant. Il est un moment étiré, en quelque sorte, car porteur d'une patine, d'une mémoire, possédant une histoire dont il apparaît, lui-même, comme une trace. Et, à l'opposé, devenu unité, il est également neuf. Jean Tinguely assemble des fragments, provenant de machines, porteurs de mémoire mais qui renvoient à tout autre chose. Il étire le temps, procède à une systématisation, une mise en abîme : des fragments de fragments de fragments, qui étaient des formes, deviennent d'autres formes. Et conceptuellement sans fin, ce processus est accentué par la mise en mouvement de ces éléments. Ce qui est visible, à ce moment là, est un enchaînement de constructions et de déconstructions de formes, de phénomènes qui, loin de passer de l'une à l'autre de manière visible, glisse de l'une à l'autre de manière permanente, dans un va-et-vient permanent. La forme est dématérialisée, elle échappe au regard qui ne peut la saisir, car elle n'a pas de frontières fixes, et elle se déroule dans le temps. Les fragments, devenus des éléments d'une nouvelle sculpture, se déplacent à des vitesses différentes, dans une complexité apparente qui rend insaisissable l'œuvre d'art en tant qu'objet. La photographie d'un *Balouba*, ne rend pas compte de la sculpture, une vidéo non plus, car la sculpture prend forme dans les impossibles saisissements du regard, dans ses failles. Elle est une sculpture virtuelle. Et pourtant, dans l'expérience, le regard voit quelque chose, un objet animé aux multiples rythmes coexistant en son sein. La sculpture tinguelienne possède une patine, elle est constituée de vestiges de machines, porte en elle de nombreuses mémoires, et en même temps, elle n'est qu'un moment du fragment, moment où il est saisissable en tant que tel par le spectateur. Cela lui donne une charge poétique certaine, ainsi qu'une connotation sociologique puisqu'il s'agit, en quelque sorte, d'un échantillonnage de la réalité industrielle d'une époque et d'un lieu. Mais, en même

temps, elle renvoie à l'intemporalité par ses mouvements, ses rouages, ses potentiels, ses formes virtuelles toujours renouvelées par le hasard, et ce, grâce au jeu laissé volontairement dans les engrenages. Et l'imaginaire auquel elle renvoie, à la fiction créée, et tout cela, alors que la machine sculpture est personnifiée. Elle est un ensemble de fragments d'objets, renvoyant à l'histoire, à la société, aux gestes, aux techniques (et donc à l'homme). Elle est la nouveauté permanente, révélation des mouvements fondamentaux qui régissent les lois de l'univers. « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme »<sup>660</sup>. Tout bouge<sup>661</sup>. Coupés, séparés de leur unité antérieure, nous prenons conscience qu'avant d'être des fragments de machine, qu'avant d'être des machines, les matériaux étaient des métaux, alliages ou non, d'autres unités, fer, ou autres métaux natifs, extraits de minerais, constitués aussi d'éléments chimiques, constitués eux-mêmes de particules, d'atomes, de quarks, etc., le tout emporté dans un mouvement permanent, peut-être trop lent ou trop rapide pour qu'on les voit à l'œil nu (trop grands ou trop petits). Les assemblages changent les unités assemblées prennent d'autres formes, les propriétés, se modifient : tout est éphémère. Les pyramides, toutes les constructions sont vouées à disparaître, disait Tinguely. Ainsi il n'y a pas de mort véritable, mais une perpétuelle transformation. Seuls la forme, le sens que l'on prête aux assemblages procèdent d'un certain suspens, ne sont pas fixes ; à l'échelle d'une civilisation, les formes, les sens ne recouvrent pas les mêmes significations. Ainsi, les fragments de machines récupérés et assemblés en une nouvelle forme, elle-même mise en mouvement permanent, trouvent dans ce dernier, la chute de ce qui a été détruit et le mouvement se présente comme un résultat. Et en même temps, le fragment est potentiellement un commencement perpétuel, comme si le fragment, dans la machine tinguelyenne, ne subissait pas les mêmes lois que pour les autres objets. La totalité ou l'ensemble n'est pas unique et tout fragment mécanique est, dans l'art tinguelyen remplaçable. Le fragment se confond avec la partie dans la machine. Il est à la fois déterminé et indéterminé, car la machine ainsi formée et mise en mouvement, n'est pas destinée à être productive. Elle est œuvre d'art.

L'arbitraire et l'indétermination sont des éléments de la sculpture tinguelyenne au même titre que la méthode et la technique, toutes deux rationnelles : maîtrise et conséquence involontaires, méthode, opération réglée et accident s'y côtoient. Les éléments peuvent ainsi être perçus comme des parties, unités, détails et fragments, morceaux, lambeaux.

Animés par des énergies, des forces terrestres, mis en tension par les forces électrique,

---

<sup>660</sup> Formule reprise à Antoine Lavoisier.

<sup>661</sup> Formule d'Héraclite.

magnétique, gravitationnelle, nucléaire forte et faible, et en même temps, résultat des aléas, des hasards, c'est l'entropie en marche dans une machine cohérente et unifiée, qui « fonctionne » selon des principes techniques établis, appréhendés et, pour une part au moins, maîtrisés, mais il faut voir cette entropie comme régie par quelque chose de plus grand.

L'objet de récupération, le rebut est communément associé à un déchet, à un reste et est donc perçu de manière péjorative, comme s'il ne servait plus à rien, n'avait plus de valeur. Jean Tinguely, accentue le caractère sale et grinçant de ses machines, les rendant encore davantage répugnantes aux yeux d'un public à l'éducation bourgeoise et académique, mais, en même temps, il les expose dans des lieux d'art : il réenchante alors le déchet, lui retire sa valeur de rien, pour le hisser au sommet de la reconnaissance. Il rend ses assemblages de déchets autonomes, en fait une unité, totalité, identité alors même que, communément, un déchet est un élément sans indépendance, renvoyant à ce qui n'est plus, connoté négativement. Cela crée un malaise évident pour le public qui est renvoyé à ses propres valeurs, se heurte à un objet qu'il ne peut appréhender que de manière paradoxale (cohérence/incohérence).

C'est justement dans l'inconfort d'une expérience esthétique, forçant l'ouverture d'esprit pour être appréhendé, car il s'agit d'art, que Tinguely rend possible l'expérience métaphysique, en ce sens qu'il y a dans cet inconfort de l'appréhension, l'interstice d'un au-delà de la compréhension, dans lequel le spectateur est projeté. Ce dernier, ne pouvant pas distinguer la noblesse de la non noblesse, interroge ses propres valeurs : il perçoit unité, cohérence, totalité dans ce qu'il voit, et identité d'une œuvre d'art, mais en même temps, il s'agit d'un assemblage de fragments, d'objets rebuts comme autant d'objets indépendants, arbitraire, déchirés. Or, cela ne peut pas renvoyer à la pauvreté ontologique puisqu'il s'agit d'une œuvre d'art, cela ne peut pas, non plus, être le fruit d'une insuffisance théorique du savoir puisque en bon technicien, Tinguely a créé une sculpture, une machine qui, une fois mise en marche, se met en mouvement. Ni d'une déficience pratique puisque apparemment, au niveau de l'action et de la production, ça fonctionne à ne pas fonctionner mais cela fonctionne quand même.

La joie et la gravité coexistent de cette manière, aussi, dans la sculpture tinguelienne, non pas juste au niveau de la parodie et de l'image de la mort, mais par sa nature même ambivalente, c'est-à-dire la coexistence entre existence fragmentée et fragmentaire, entre une finalité, une organisation implicite d'œuvre d'art en tant que forme cohérente et organisée, dont l'origine est attribuable à l'artiste (en tant qu'elle est sa création). On y trouve la joie de la perpétuelle nouveauté, de la création permanente, de la vie mais aussi l'irréremédiable renvoi à la perte et

au manque liée à son caractère fragmentaire qui lui donne une apparente discontinuité, mais interdisant aussi de saisir les origines de leurs fonctions ultérieures et dont pourtant ils sont les vestiges, les ruines. On y trouve donc la gravité de la déchéance, de l'obsolescence, de la perte, de la mort, perte du sens, précarité, incomplétude, impossible intelligibilité, angoisse de l'insaisissable sens et de l'indétermination. Obscurité, lacune, existence fragmentaire, approximation, infini, ouverture perpétuelle, ce sont donc autant d'antagonismes qui coexistent et mettent en tension le spectateur dans un interstice métaphysique dualiste : l'opposition ainsi mise en évidence est celle de la nature même de la sculpture et de la nature (entre sa nature fragmentaire, disséminée, indéterminée, opaque, entropique, insaisissable et chaotique) qui renvoie à la métaphysique platonicienne – à la fois, à son unité substantielle d'œuvre d'art, rendant la réalité simple, unitaire, possédant une identité propre et donc existant en soi et pour soi. Comme Dieu (le Bien, le Beau, le Vrai), dans la métaphysique occidentale n'a pas besoin d'autre chose pour exister.

Nous sommes donc, à la fois, face à un plein, c'est-à-dire face à une œuvre dont l'apparence est celle d'un ensemble de fragments, mais, aussi, qui laisse place à des vides interstitiels entre chacun de ceux-ci, ce qui implique les brisures du réel et du sens. La pensée de l'art se trouve fragmentée par l'ironie de Tinguely dont les sculptures détruisent les certitudes, amènent de l'instabilité et sont l'inverse des belles et harmonieuses œuvres d'art.

La pensée de l'art se trouve fragmentée parce qu'elle est mise face à une considération substantielle de l'art et à ce qui l'anime, c'est-à-dire face à un fondement absolu. Nous sommes confrontés à une œuvre qui revendique l'excès, l'absence de sens univoque et la multiplicité de son hétérogénéité. Les sculptures tingueliennes sont polysémiques, multiples, libres, mesurées et démesurées, continues et discontinues ; elles contiennent, à la fois, une cohérence, une continuité et une incohérence, une discontinuité. Les œuvres tingueliennes opèrent une ponction dans le monde, l'isolement d'un fragment hors de l'ensemble du réel. On peut établir un rapprochement avec les idées d'appropriation et de hasard sociologique avancées par Pierre Restany ou le Nouveau Réalisme. Mais s'agit-il, alors simplement, de donner au public l'opportunité de donner du sens à ce qui est habituellement fondu dans un tout, comme l'écrit Pierre Saurisse<sup>662</sup> ?

Il semble plutôt que Jean Tinguely repousse l'horizon de ce que l'historien d'art appelle un « tout ». Le sculpteur apporte un soin particulier à éviter justement toute univocité

---

<sup>662</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.95.

sémantique. Ce qui apparaissait comme objet dans un ensemble, devient lui-même ensemble constitué d'objets. L'opacité du monde reste donc entière.

## 8) La physicalité

En contradiction apparente avec sa passion pour la Formule 1, une idée, (qui est peut-être un regret) revenait souvent chez Tinguely : « La vitesse on ne la voit plus ». En 1967, il avait confié à Alain Jouffroy :

« Oui je suis amateur de machines industrielles classiques – comme les emballeuses ou les broyeuses de chocolat, la mise en paquet de savon – toutes ces choses, je les admire beaucoup. Je suis leur ballet, je les aime. » Et il ajoutait : « L'outillage moderne, c'est le carénage, déjà... ce n'est plus la roue... Les machines actuelles sont carénées il n'y plus beaucoup à voir (...). plus la machine devient importante pour nous, moins elle devient visible physiquement... Et bien tout ce que l'industrie cache, moi, je le sors, je le mets à vue, je bosse avec ses tripes. »<sup>663</sup>.

Comment ne pas discerner, dans de telles déclarations, une volonté déconstructiviste, dont la suppression de la roue dentée n'est qu'un moyen parmi d'autres? Participent assurément et également de la même intention :

- l'élimination de la carrosserie qui laisse voir l'intérieur de la machine (à l'inverse du design qui habille la mécanique) ;
- la décomposition du mouvement, à la manière d'un ralenti cinématographique, et plus généralement, sa perturbation, comme si l'artiste avait pris le parti du sabotage pour s'opposer à la puissance arrogante de la machine à travers ce qui la caractérise essentiellement ;
- l'aspect monstrueux des constructions tingueliennes (on pourrait presque parler de tératologie de la machine), qui va implicitement dans le sens de la déconstruction ;
- l'inutilité foncière de ses assemblages qui ne produisent rien (répondant ainsi à la définition kantienne de l'objet artistique, c'est-à-dire une « finalité sans fin ») ;
- leur fonctionnement aléatoire : « Je fais éclater les rapports de précision (...)

---

<sup>663</sup> A.Jouffroy, « Jean Tinguely », in *L'Oeil*, n°136, 1966.

j'introduis des hasards dans le machinisme exact. »<sup>664</sup>. Situation bien différente de celle qui caractérise les « vraies machines » où c'est la régularité qui domine<sup>665</sup>.

La majeure partie des sculptures de Jean Tinguely sont métalliques et de grandes dimensions. L'expérience physique, haptique, est forte pour le spectateur qui se trouve en leur présence : celui-ci éprouve la présence de leur poids, de leur masse, de leur volume, de leur dureté et de leur froideur. La manipulation de ces grandes et lourdes pièces métalliques nécessaire à l'assemblage de la sculpture est également évoquée. Le hasard à beau introduire une certaine distance et le doute interprétatif, être présent, l'expérience physique, quant à elle, ne connaît pas d'hésitation.

C'est par exemple le cas du *Cyclop*, utopie, action sans limite, d'après l'artiste qui espérait pouvoir accomplir une recherche absurde, gratuite :

« Alors bon, c'est une charge, c'est un poids qui pèse sur moi et sur beaucoup d'artistes. Ce n'est pas facile. Et moi j'essaie de trouver une échappatoire dans le sens que je veux faire avec cet argent que je gagne une chose encore un peu plus utopique, un peu plus absurde, encore un peu plus monstrueusement gratuite. »<sup>666</sup>.

## **X. Langage et société**

### **1) Le *Cyclop*, une utopie anarchiste**

Vers la fin des années 1960, Jean Tinguely souhaite réaliser un « rêve en ferraille », ne répondant à aucune commande. D'après Pontus Hulten, l'artiste était sceptique sur la situation de l'art et la relation de celui-ci avec l'argent, et c'est la raison pour laquelle il va tout financer lui-même et ne pas demander de permis de construire. Tinguely, qui aimait beaucoup l'idée de collaboration et d'échange va demander à ses amis de participer à la création de ce qui s'appelle au début « Le Gigantoleum », « La Tête », puis, « le Cyclop » :

« C'est très lié à sa façon de voir comment un artiste travaille. En même temps seul et ensemble. C'est créer avec un monde. »<sup>667</sup>.

Duchamp, Soto, Eva Aeppli, Niki de Saint Phalle, César, Bernard Luginbühl, Daniel Spoerri,

<sup>664</sup> Interview figurant dans un opuscule pédagogique édité par le musée de Fribourg, 1991.

<sup>665</sup> Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992.

<sup>666</sup> *Tinguely* – Ein film von Thomas Thümena, Hugofilm, Frenetic Film, Movimiento, 2011.

<sup>667</sup> *Le rêve de Jean, une histoire du cyclope de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

et Rico Weber vont accepter cette collaboration à la création d'une « grande utopie anarchiste », comme la qualifiait Jean Tinguely lui-même. Cette structure était pensée comme une station culturelle, un lieu pour travailler car les artistes ne pouvaient pas travailler dans les musées<sup>668</sup>. C'était également « une espèce de grand musée dans lequel on peut se balader »<sup>669</sup>, une tour *Merzbau* en hommage à la mémoire de Kurt Schwitters. Le *Cyclop* était, pour Tinguely, la possibilité d'échapper à la « muséification ». La participation du spectateur est également centrale pour l'artiste qui souhaite créer un espace où tout est accessible : sentir, toucher, jouer, pique-niquer. C'est une manière d'éloigner la création de l'idée de l'œuvre d'art, de faire ressentir au public des émotions rudimentaires<sup>670</sup>. *Le Cyclop* est une œuvre qui affirme l'opposition à plusieurs niveaux. Elle est contre l'idée de musée et d'œuvre d'art, elle est contre la civilisation occidentale, contre l'ère industrielle, contre l'oubli des atrocités de la guerre, contre la perfection technique, contre le positivisme technologique. C'est une protestation.

« C'est pour moi la limite de la civilisation occidentale. Elle est tournée vers le sud et la civilisation nordique infernalisante, l'ère industrielle totale folle qui regarde vers le sud et derrière elle, elle a le prototype de wagon de chemin de fer français dans lequel on déportait les prisonniers qui allaient dans les camps de concentration. C'étaient des wagons comme ça. C'est marqué onze chevaux sur le wagon mais on pouvait aussi mettre cinquante personnes dedans. Ces wagons ont servi à la déportation. C'est un wagon qui date de cette époque. »<sup>671</sup>.

« C'était comme une réaction contre la perfection technique suisse, une réaction intelligente de protestation. Une protestation contre un système très rigide et technologique. Il a joué avec sa technique à faire l'inverse. Je pense qu'il faut être quelqu'un d'un pays très développé pour inventer une chose aussi absurde. »<sup>672</sup>.

Tinguely voulait créer une structure logique, et une absurdité soit bien organisée<sup>673</sup>. La

---

<sup>668</sup> D'après Luginbühl in *Le rêve de Jean, une histoire du cyclope de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

<sup>669</sup> D'après Niki de Saint Phalle in *Le rêve de Jean, une histoire du cyclope de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

<sup>670</sup> *Idem.*

<sup>671</sup> *Idem.*

<sup>672</sup> D'après Soto in *Le rêve de Jean, une histoire du cyclope de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.

<sup>673</sup> Tinguely in *Le rêve de Jean, une histoire du cyclope de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.



construction va prendre vingt ans, et le résultat est une œuvre de 22 mètres de haut, constituée de 400 tonnes de ferraille, à laquelle ont participé quinze artistes, c'est une œuvre auto-financée, dédiée à la jeunesse, c'est l'expression d'une utopie, un acte gratuit et inutile, un mythe dans la forêt, un objet mythologique qui, avec le temps, sera la propriété de l'imagination des gens, un lieu collectif, non attaché à la personne de l'artiste. Tinguely voulait qu'elle soit le reflet de l'intensité des conflits propres à l'Occident, mais aussi celui de la joie de l'Occident, de la folie de l'Occident. Soit, « 36 000 façons d'être plus ou moins déséquilibrés que nous avons mis au point »<sup>674</sup>.

*Le Cyclop* est donné à l'État français en 1987, afin que cette œuvre soit protégée et entretenue.

Plus qu'une « grande utopie anarchiste », le *Cyclop* apparaît comme une « hétérotopie ». Michel Foucault définit les « hétérotopies » comme une localisation physique de l'utopie. Ce sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire, comme une cabane d'enfant ou un théâtre par exemple. Ce sont en somme des lieux à l'intérieur d'une société mais qui obéissent à des règles qui sont autres que celles qui régissent cette dernière. Michel Foucault dégage alors six principes permettant une description systématique des « hétérotopies »<sup>675</sup> :

- les « hétérotopies » sont présentes dans toute culture,
- une même « hétérotopie » peut voir sa fonction différer dans le temps,
- l'« hétérotopie » peut juxtaposer, en un seul lieu, plusieurs espaces eux-mêmes incompatibles dans l'espace réel,
- au sein d'une « hétérotopie » existe une hétérochronie, à savoir une rupture avec le temps réel,
- l'« hétérotopie » peut s'ouvrir et se fermer, ce qui à la fois l'isole, et la rend accessible et pénétrable,
- les « hétérotopies » ont une fonction par rapport aux autres espaces des sociétés : elles sont, soit des espaces d'illusion, soit des espaces de perfection.

Contrairement à l'utopie, qui est un modèle idéal, l'« hétérotopie » est concrète, ainsi, les utopies sont des « emplacements sans lieu réel (...) qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même

---

<sup>674</sup> *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Les Bonnie and Clyde de l'art*, film documentaire de Louise Faure et Anne Julien, ARTE, 2010.

<sup>675</sup> Jean-François Staszak et Michel Lussault, *Hétérotopie*, dans Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Belin, Paris, 2003, pages 452 et 453.

perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. » Au contraire, il y a « dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »: c'est ce que Foucault appelle « hétérotopies ». Selon le philosophe, toute culture présente des « hétérotopies » : « C'est là une constante de tout groupe humain. » Elles prennent pourtant des « formes variées » : il n'y a pas « d'hétérotopie qui soit absolument universelle », « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles ». Ainsi le théâtre est-il une forme d'hétérotopie, de même que le jardin traditionnel des Persans par exemple (les tapis étaient, à l'origine, des reproductions de jardins) : « Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante (de là, nos jardins zoologiques). ». En outre, les hétérotopies sont souvent liées à des « hétérochronies », là où les hommes sont en rupture avec le temps traditionnel. Ainsi les bibliothèques et les musées, qui, par leur accumulation d'objets et de livres de tous les temps, constituent-ils « lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps ». Comme les machines où les environnements constitués d'objets de récupération, il y a aussi les hétérotopies non pas éternelles, mais chroniques, et/ou temporaires : les foires, par exemple. Ainsi, le *Cyclop* apparaît comme une hétérotopie, tout comme l'*Hommage à New York*, les *Fins du monde I et II*, ou encore *Hon, Euréka*, le *Crocrodrome* et *Mengele*.

« Présenter quelque chose ou quelqu'un, c'est d'abord nommer. Si je veux donc faire connaître ce que, moi-j'ai rencontré de totalement inconnu et d'innommé, il faut que je commence par lui donner une identité. »<sup>676</sup>.

## 2) Automatisme et psychomécanique du langage

Tinguely a une conception de la mécanique du langage qui est proche de celle des

---

<sup>676</sup> Tinguely in Christina Bischofberger, *catalogue raisonné de Jean Tinguely, Werkkatalog sculptures and reliefs, 1954 – 1968*, vol. 1, Zurich, Ed. Galerie Bruno Bischofberger, 1982, p.14.

surréalistes. Nous appelons automatismes ou psychomécaniques du langage, le procédé de Roussel et les « euphorismes » de Duchamp. Roussel et Duchamp ont développé un humour objectif avec des machines langagières fictives (l'automatisme machinal machiné de Roussel, les télescopages de Duchamp – avec l'objet comme expression dans le réel –). Duchamp a représenté des machines aspirant à l'aphorisme visuel et érotique, puis ensuite des machines réelles, matérielles. Nous pouvons retrouver les traces d'un humour objectif chez Tinguely qui associe aussi des objets sans véritablement contrôler ce qu'il fait, mais dont le dispositif de travail est méthodique et rigoureux, et le hasard occupe une place toute déterminée par l'artiste. Comme les surréalistes, Tinguely revendiquait le pouvoir de l'imagination, et en cela, Jean Tinguely se rapproche de la théorie de l'automatisme psychique d'André Breton : comme l'écriture automatique des surréalistes, l'écriture tinguelienne est méthodique, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'errements de l'imagination mais des hasards traités méthodiquement. Duchamp comme Roussel usaient de la coïncidence pour construire des phrases qui « brillent de la lumière du télescope » (André Breton). Chez ces artistes, un mouvement à l'intérieur du mot se crée, tel que le lien du mot à ce qu'il dit peut se métamorphoser sans que sa forme ait à changer, c'est ce que l'on retrouve dans la roue de Tinguely qui trace, autour d'un point fixe, tout un cercle de possibles (les sens du mot). Cette conversion, ce détour, ce trope dégage un espace et celui-ci se retrouve chez Tinguely, à plusieurs niveaux : au niveau physique, les roues tournent et animent un ensemble en une combinaison qui ne se répète jamais ; et au niveau du langage.

Le langage peut saisir l'objet avec précision, mais également le cerner ou le doubler d'une seconde peau phonétique. Une contradiction peut alors apparaître entre les différents sens d'un même mot. Freud et Lacan ont mis au jour le rôle joué par le langage dans l'inconscient. Freud dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), met en évidence les liens étranges que peuvent avoir les mots avec les choses, avec les lieux et avec la mémoire. Pour Lacan la lettre, le signifiant, tel qu'il s'inscrit dans l'inconscient, détermine l'histoire du sujet. L'œuvre tinguelienne introduit le doute sémantique à plusieurs niveaux. L'artiste stimule une pensée de rencontres, d'évocations, de glissements et de proliférations tout en jouant avec les différents niveaux de langages : c'est-à-dire simultanément avec la littéralité et la pensée visuelle. L'artiste fait du mot un objet et joue avec la littéralité.

Déjà Roussel, Duchamp et Magritte s'étaient intéressés à la linguistique et avaient largement contribué à affirmer l'importance du rôle de la littéralité dans la pensée visuelle de notre

époque. Dans « Ligne de vie » Magritte précisait que son objectif était de « dépasser le plan de l'image et mettre en cause le monde réel et de « faire hurler les objets les plus familiers »<sup>677</sup>. Le dépaysement était d'autant plus fort que les objets étaient disposés dans un ordre nouveau et énigmatique. Le mystère créé était, d'après le peintre, la meilleure preuve de sa rupture avec les absurdes habitudes mentales « qui tiennent généralement lieu d'un authentique sentiment de l'existence », car, « l'habitude de parler pour les besoins immédiats de la vie, pose aux mots qui désignent les objets, un sens limité. Il semble que le langage courant fixe des bornes imaginaires à l'imagination ». Comme Magritte, Tinguely se sert de la convention contre la convention, du mot contre la signification (*La trahison des images* (1929) et le fameux : « Ceci n'est pas une pipe »), de l'image contre la représentation (*Les deux mystères* (1966)). C'est en ce sens qu'il faut comprendre que Magritte a revendiqué, pour son art, le statut de « pensée visible » et que Tinguely ait pu ensuite nommer des sculptures *Trottinette* (1960), *Écrevisse* (1962) ou *Suzuki (Hiroshima)* (1963), sans qu'il y ait de ressemblance formelle entre les réalisations et la forme communément reconnaissable de ces objets. Certains mots comme *Revolver* (1966), *Chars* (1965-66) et *Canons* (1972), évoquent spontanément l'idée de violence. Ainsi, par l'artifice de la métaphore, l'écriture tinguelienne agite souvent une idée de mort, une mort imminente ou passée qui conclurait, d'une phase ultime, un désir d'agression.

Dans les *Études pour une fin du monde* (1961-1962), un titre « plutôt fantôme » dira Tinguely, la mort s'avance à découvert avec la froide détermination technocratique propre à notre époque, alors qu'avec *Dissecting machine* (1962), elle se complait et se vautre de plaisirs lesquels ne sont pas sans évoquer une certaine jouissance, et même un certain sadisme.

Ailleurs une allusion aux forces du mal fait planer une mortelle menace, soit que celle-ci se masque sous les atours sulfureux de l'Antichrist – *La Sorcière* (1961) ou *Fata Morgana* (1972) -, soit qu'elle exhibe des appétences démoniaques de désordre et de puissance, comme en témoignent les monstres *Narwa* (1961) et *Mautz* (1963) ou bien encore, l'ogre édifié en Forêt de Fontainebleau en 1972, ogre qui fut, pour les anciens le « Dieux de la mort », et la forêt symbolisant un lieu maléfique d'où l'on revenait rarement.

Un souffle de mort s'insinue dans le rappel aux « Seigneurs de la guerre » que furent *Attila* ou les *Samourai* (1963). Le *Ballet des Gueux* est un assemblage de guenilles et de rebuts, au bout desquels, se trémoussent furieusement des pendus. Leur agitation, comique et sinistre à la

---

<sup>677</sup> Magritte in *Écrits complets*, Flammarion, 1979.

fois, atteint l'intensité émotionnelle des danses de morts gravées dans les pierres des cathédrales et dans celle de Bâle en particulier. Mais à ces sarabandes folles, que lient toujours les charivaris grotesques et inquiétants de carnaval, s'ajoute une intrigue : est-ce l'effet du hasard ou le produit d'un calcul si ce « Ballet des Gueux » ainsi baptisé par la presse, se nomma d'abord *Miramar*, lors de sa présentation en 1961 : *Miramar* du nom de ce célèbre château impérial bâti sur un rocher (à 6 km de Trieste, bâti entre 1854 et 1856 par l'archiduc d'Autriche et où il signa en 1864 avec un agent de Napoléon III les conditions de l'intervention française dans le nouvel établissement de l'empire dominant orgueilleusement les rivages de l'Adriatique). *Miramar*, une image de beauté et de bonheur, que tant de somptueux hôtels des bords de mer, ainsi nommés, ont tenté d'égalier, comme Miramas, un village provençal assis sur un piton rocheux et abritant les ruines d'un oppidum romain<sup>678</sup>.

Curieusement, entre ces ruines d'hier et cette archéologie morbide d'un présent fixé au plafond d'un musée et qui domine le flot des spectateurs, se tissent des liens de connivences où la lucidité et le désir d'illusion se disputent les apparences trompeuses d'un mirage, celui de contraindre à la parole ou au geste, les réalités en miettes d'un passé révolu. (ces ruines, les cantons de Bâle et de Fribourg les mettent à l'honneur lorsque l'occasion se présente)<sup>679</sup>.

Les hommages eux-mêmes, qui ne devraient marquer qu'un simple rapport d'allégeance, prennent souvent des accents d'oraison funèbre<sup>680</sup>. Lugubre et insistante l'angoisse d'une apparition mortelle circule, souterraine et dissimulée, en une vieille qui semble rivaliser d'ingéniosité avec celle des fantômes, jouant à effrayer la nuit des vivants.

Parfois la métaphore s'orne d'un affinement délicat, de ces marques d'estime que l'on adresse en bouquet à quelque génie près de s'éteindre, tels ce chant du cygne pour un *bambou* (1966) et ce *Requiem pour une feuille morte* de 1967, si proches du rideau de scène réalisé en 1966 pour le ballet de Roland Petit intitulé « Le jeune homme et la mort ».

Plus rarement l'image de mort s'éclaire des sourires prometteurs d'un au-delà meilleur et de son « *Paradis* » (1967).

Si l'art tinguélien est qualifié de « magie plus forte que la mort » par Pontus Hulten, c'est bien parce que le langage joue de sa perpétuelle transformation, amorcée par les polysémies, glissements de sens, jeux de mots et de significations. Le langage, la métaphore, sont les phénomènes qui permettent de dynamiser la compréhension de la mort, en y introduisant du

---

<sup>678</sup> Liliane Blum-Touraine, *De la logique symbolique de la Fasnacht aux machineries de Jean Tinguely*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Paris 8, sous la direction de Franck Popper, 1982, p.85.

<sup>679</sup> *Ibid.* p.89.

<sup>680</sup> *Idem.*

jeu, des doutes, des équivoques. Tinguely met en mouvement la signification de ce qui est un état (ou un non-état) : la mort.

Duchamp avait été fasciné par les machines dérisoires de Roussel qu'il avait vues sur la scène du théâtre Antoine en 1912, à l'occasion d'*Impressions d'Afrique*. Ces machines étaient régies par une certaine approximation, conséquence des jeux de mots « bricolés ». Dans le même esprit, André Breton trouvera, quelques années plus tard, aux puces, « rimes de mots », « rimes d'objets », « équations de faits »<sup>681</sup>.

La conceptualisation d'un espace, rendue possible par la nature du langage est présente également dans la notion d'espace « topologique » de Foucault. Un décalage existe entre qui veut le trop peu de mots et trop de choses à désigner, ce qui engendre donc une nécessité d'user des mêmes vocables pour désigner des choses différentes. Toutefois, le langage est riche de cette misère, car il permet le jeu naissant du détournement du sens, jeu qui éloigne le mot de son sens primitif tout en maintenant un certain rapport avec ce dernier. De cet espace, que Foucault qualifie d'espace de déplacement, naissent les figures rhétoriques<sup>682</sup>. Pierre Saurisse ne manque pas de relever<sup>683</sup>, à propos d'immatérialité ou d'espace purement conceptuel, les jeux optiques et jeux de langage qui se déploient dans celui qualifié de « topologique » par Michel Foucault (où les mots tournent sur eux-mêmes indéfiniment, comme une roue sans début ni fin, espace des effets de sens ou de l'absence indéfinie de tout sens), on retrouve cela dans la machine *Anemic Cinema* (1926) de Marcel Duchamp, où tournaient en boucle et en alternance, des schémas types spirales tracés en ellipses et des contrepets dont la typographie suivait une ligne circulaire rappelant leur structure, le tout sur un disque lui-même en rotation. Avec cette proposition, Duchamp révèle un principe d'équivalence : la spirale est à la figure ce que les anagrammes et les métagrammes sont au discours. Le point commun avec Tinguely, dans ce cas précis, dépasse celui de la mise en mouvement de la littéralité et du sens. Dans *Anemic Cinema*, les jeux de mots varient mais ne se répètent pas. Les machines bricolées de Tinguely, improbables, opaques, voire anachroniques, rejoignent celles de Duchamp et de Roussel par leur fonction ré-enchanteresse des lois de la physique et de la mécanique, machines qu'ils bricolent comme le langage.

Comme Jean Tinguely, les artistes du XXe siècle (dadaïstes, nouveaux-réalistes par exemple) sont nombreux à avoir dirigé leur intérêt vers la vie ordinaire, l'existence prosaïque et les

---

<sup>681</sup> Montesquiou de R., *Un auteur difficile*, Émile Paul Frère, Ed. 1921, p.195.

<sup>682</sup> D'après Yves Roussel, « Le mouvement décrire », in Luce Giard (dir.), *Michel Foucault, lire l'œuvre*, Paris, Éditions Jérôme Millon, 2012.

<sup>683</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007.

choses banales. Les images, le langage et les choses peuvent néanmoins apparaître, pour Jean Tinguely, comme des signes s'effaçant devant leur signification et en ce sens, il n'interdit pas la littéralité : les objets, les mouvements, même s'ils ont une valeur plastique qui peut se suffire en elle-même, sont également capables de faire venir à l'esprit du spectateur quelque chose d'autre, dépassant la chose même et ce qu'elle produit sur nos sens. C'est en cela que nous pouvons voir une dimension spéculative dans la sculpture tinguelienne. C'est parce que cette dernière est, à la fois, un objet et un vecteur dont l'interprétation (différente selon chacun, pour Tinguely) dégage toujours le vrai, le profond, le caché, le substantiel sens du monde. Pierre-Henry Frangne parle d'une philosophie spéculative en tant que celle-ci revendique une :

« existence d'un fond originaire dont nous sommes coupés mais auquel nous sommes reliés par la relation symbolique qui procure de façon oblique l'existence derrière l'apparence, l'invisible derrière le visible, l'intelligible derrière le sensible, l'ineffable derrière le langage, l'absolu sur-éminent derrière la précarité et la fugacité de nos apparitions terrestres. »<sup>684</sup>.

Cependant, Jean Tinguely ne revendique par la prééminence du sens propre et littéral sur le sens figuré, et il considère que la polysémie fait partie de l'œuvre. L'artiste ne se risque pas à la définition et affirme qu'il ne peut pas expliquer ce qu'il fait ni ce que les gens perçoivent de ce qu'il présente, Il souhaite que ses sculptures provoquent des réactions, fassent rire ou fassent peur, sans que le public sache pourquoi.

Tinguely use également d'une stratégie d'inversion qui vise à contredire toute univocité, qu'elle soit de l'ordre de la signification ou des usages sociaux et artistiques couramment admis.

L'assemblage peut se penser aussi au niveau du langage dont la propriété intrinsèque à l'assimilation de différents discours est mise en exergue par Jean-Pierre Morel, dans sa définition du langage littéraire :

« Le collage désignerait (approximativement) l'un des procédés par lesquels, à un moment donné, une série d'œuvres romanesques a rendu explicites (au niveau de sa construction et de son contenu formel) et agissantes (au niveau de ses effets sur

---

<sup>684</sup> Pierre-Henry Frangne, « Métaphore, tautologie et littéralité » in Leszek Brogowski et Pierre-Henry Frangne (dir.), *Ce que vous voyez est ce que vous voyez : Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, Ed. Presses Universitaires de Rennes, coll. Aesthetica, 2009.

le lecteur) les propriétés intertextuelles dont tout écrit littéraire est virtuellement porteur. »<sup>685</sup>.

Morel se réfère à l'intertextualité, à laquelle n'échappe aucun texte, qu'elle soit mise ou non en avant. Celui-ci adopte le postulat qu'un texte assimile et transforme l'ensemble des discours existants, conforme en cela à l'idée de « la mort de l'auteur » formulée par Roland Barthes en 1967 :

« Un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait « le message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture. »<sup>686</sup>.

Tout discours ne fait que piocher dans cet ensemble de langages et opérer une redistribution de ses éléments. C'est donc notre perméabilité à une multitude de langage qui fait que l'on peut parler d'un langage comme tissu intertextuel.

« La littérature (il vaudrait mieux dire désormais *l'écriture*), en refusant d'assigner un texte (et au monde comme texte) un « secret », c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait dire contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi. »<sup>687</sup>.

La célèbre formule de Barthes selon laquelle « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »<sup>688</sup>, paraît peu avant les événements de Mai 68, et la notion d'auteur est remise en cause dans le cadre d'un défi de l'autorité établie, à la vérité énoncée comme telle, érigée en certitude, figée. Il faut resituer l'attrait pour le hasard dans ce contexte d'attaque contre l'autorité de l'auteur unique, garant de son individualité, à la faveur d'une expression collective, multiple. Jean Tinguely précise que, dans son travail, l'absurdité et le non-sens sont

---

<sup>685</sup> Jean-Pierre Morel, « Collages, montages et romans chez Döblin et Dos Passos », *Revue d'esthétique*, n°3-4, 1978, pp.213-214.

<sup>686</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Œuvres complètes. Tome II : 1966-1973*, édition établie et présentée par Eric Marty, Paris, Editions du Seuil, 1994, p. 493-494 (publié d'abord en anglais : « The Death of the Author », *Aspen Magazine*, n°5-6, automne-hiver 1967).

<sup>687</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *art. cit.*, p.494.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p.495.



« bien emballés », c'est-à-dire cachés derrière l'apparence décorative, plaisante des œuvres<sup>689</sup>. L'artiste reste dans le flou lorsqu'il s'agit de pencher vers une interprétation de sa production : il détourne les questions et ses réponses sont ambiguës, il manie l'humour et l'ironie, et ses réponses usent de la même provocation que ses machines : elles sont caustiques, provocatrices et grinçantes.

### 3) Les titres

Lorsqu'il s'agit des titres donnés à ses œuvres, Tinguely parle de noms d'appellation. Les titres peuvent changer au cours du temps : ce fut le cas pour *Eurêka* par exemple qui s'intitulait *Machine* au départ, ou encore pour les *Philosophes*, comme nous l'avons vu. Cette épaisseur sémantique confère une certaine richesse à ces machines-sculptures dans lesquelles les mots et les idées se télescopent, où s'établit un principe d'équivalence permettant de parler des choses au moyen des choses<sup>690</sup>.

Malgré l'ambivalence des dires de l'artiste concernant toute interprétation, les titres de ses œuvres sont évocateurs (*Méta-harmonie*, *Méta-Herbin*, *Méta-Malevitch*, *Méta-kandinsky*, etc.) si l'on veut bien concéder le fait que toute tentative d'univocité interprétative est vouée à l'échec. Déjà Picabia en 1917, confiait à Maximilien Gauthier : « dans mon œuvre, l'expression subjective est le titre et la peinture est l'objet »<sup>691</sup>. De manière concomitante et contradictoire, Tinguely invite à voir au-delà des titres, même s'il les a choisis pour des raisons précises. Il souhaite que sa sculpture tende vers un au-delà, un après, incitant au déplacement du regard et de la compréhension du spectateur.

« C'est la vie et non la mort qui m'obsède : être vivant, vivre des émotions, les voir disparaître et revenir. Je guette le mouvement, j'attends le passage, le moment d'équilibre entre une chose et une autre. »<sup>692</sup>.

Il y a une ambivalence fondamentale dans l'écriture tinguelienne. Elle n'agite pas seulement un spectre mort ou une image, elle quitte volontiers les entrelacs de la métaphore pour lancer des pavés sur les autels de la bienséance : *Chasse-d'eau* (1960), *Les Chiottes* (1960-1965),

---

<sup>689</sup> Bernard Blistène, entretien du 10 mai 1984 avec Jean Tinguely, conservé à la bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, (BS 259).

<sup>690</sup> Claude Lévi-strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1972, pp.24-32.

<sup>691</sup> W. Camfield, « The machinist style of Francis Picabia », in *The art bulletin*, décembre 1966, p.309.

<sup>692</sup> France Huser, « Tinguely, le Shakespeare de la ferraille », *Le Nouvel Observateur*, 8 décembre 1988.

*Char KK* (1966). Se plaquant sur un jeu mimétique (formel ou/et cinétique), certains titres activistes des images d'une crudité grasse, à crispier bien des sentiments délicats. *Auto-portrait conjugal* (1960) et *Frustration mécanisée* (1963) insinuent, par le verbe, ce que figurent *Gwenn* (1965), les *Grandes Masturbatrices* et *Copulatrices* (1967), *Monocouillon* (1969), *Viens* (1969) et *Schöne Micheline : Micheline Gygax* (1972).

Ailleurs, des alliances de mots comme *Moulin à Prière* (1964) et *Méta-matic 12 dit le Grand Charles* (1959), tissent entre eux des rapports apparaissant comme outrageux, blasphématoires, à moins qu'une désynchronisation glissée entre le titre et l'image ne dote l'objet désigné d'un ourlet d'insolence : ainsi le *Il est minuit Docteur Schweizer* (1960) présente une horloge sale et cassée, arrêtée à 5h20. L'hermétisme de certains titres frappe le spectateur, soit que ceux-ci simulent une explication dépourvue de sens commun : *Si c'est noir je m'appelle Jean* (1960), *Pop, Hop und Op* (1963-1965), etc., soit, qu'accollée à l'objet, la signification dont les mots sont communément porteurs, chavire dans le non-sens, tels cet énigmatique *Soulier de Madame Lacasse* (1960), l'énigmatique *Euréka* (1964) ou la *Vittoria* (1970) figurée par un phallus<sup>693</sup>.

En fait, ces titres ne soulignent pas une représentation linéaire de l'objet, mais fonctionnent, soit à la manière lacunaire des rébus, soit à partir d'un code d'inversion. La seule constante des jeux des titres tinguéliens est qu'il n'y a pas de constante et gare au critique qui se lance hâtivement dans une démonstration prouvant un lien de pertinence entre le titre et l'objet<sup>694</sup>. Tinguely ruse, surprend, il insère entre le titre et la machine un jeu allusif, un jeu truqué dont le but est de dérouter le spectateur. Toute interprétation apparaît comme erronée. Par exemple *Hannibal* représente le contraire d'une épopée aventureuse, pas de célèbre carthaginois, ici, mais une machine coincée sur des rails, effectuant, sur place, un incessant va-et-vient. De la même manière, le titre *Euréka* est trompeur, c'est, d'après l'artiste : « Évidemment un titre destiné à tromper. Il est positif, beau, correct. En fait c'est de la blague »<sup>695</sup>, car *Euréka* n'a rien trouvé. « C'est en quelque sorte la découverte de la non avance, de l'improductibilité. Là les Suisses ont hésité pour la première fois à progresser dans le capitalisme joyeux »<sup>696</sup>. Le jeu polysémique tinguélien libère les mots de leur signification usuelle et sans surprise, l'artiste

---

<sup>693</sup> Liliane Blum-Touraine, *De la logique symbolique de la Fasnacht aux machineries de Jean Tinguely*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Paris 8, sous la direction de Franck Popper, 1982, p.98.

<sup>694</sup> *Ibid.*

<sup>695</sup> in Charles Goerg, Rainer Michael Mason (commissaires), *Jean Tinguely, dessins et gravures pour les sculptures*, catalogue d'exposition du 25 juin au 3 octobre 1976 au cabinet des Estampes du musée d'Art et d'Histoire de Genève, Genève, 1976, p.16.

<sup>696</sup> *Ibid.*

offre aux mots une nouvelle saveur, tout en introduisant le doute et l'ambiguïté quant à leur signification : son esprit critique sème le doute concernant, par exemple, le titre *Moulin à prière* de 1954, celui-ci peut signifier l'éternel recommencement, le recueillement, la méditation, mais il peut aussi (et l'un n'empêche pas l'autre) caricaturer les pratiques d'une communauté religieuse, si contraignante en Suisse qu'elle n'hésite pas à recourir aux services conjugués de la police et du fisc pour maintenir son emprise ; il peut également évoquer le rituel tibétain et la découverte d'un royaume qui s'achève à cette époque par la fuite du Dalai-lama<sup>697</sup>. Les sculptures se prolongent dans leurs titres, assemblages de mots trouvés et assemblés, dont la mise en mouvement permet la perpétuelle nouveauté de la signification. Sur le même titre, peut se greffer plusieurs allusions (celles de l'artiste, celles qui apparaissent au spectateur, celles communément admises). Et cela confère aux sculptures plus de richesse, plus « d'épaisseur d'humanité »<sup>698</sup>, ainsi des *Balouba*, *Balouba emplumé* (1960) et *Balouba bleu* (1962) évoquent l'Afrique d'une certaine époque tout en commémorant *plumeau Bleu* de Calder. Le terme bricolage est sémantique autant que poétique, car la composition du bricoleur « se définit par son instrumentalité »<sup>699</sup> d'une part, et parce que, d'autre part, le titre tinguelien provient d'une incidence de mouvement entre des résidus d'événements constitutifs d'une mémoire. De même que le bricoleur « ne se borne pas à accomplir mais raconte un moyen de choses les choix qu'il opère entre des possibles limités »<sup>700</sup>, le titre apparaît comme constitué des « gravats d'un discours ancien », il laisse entrevoir les choix et le caractère de l'artiste<sup>701</sup>.

Quand une *fontaine* (1913) dérape et glisse en des *Chiottes* (1960), la plaisanterie révèle un écart, se charge d'obscénité et permet au spectateur de mesurer, alors, la distance qui sépare le trait d'esprit des lourdeurs du calembour. Ce que Voltaire qualifiait de « fiente de l'esprit » et ce que Freud désignait comme « pulsion équivalente à ce qu'est l'exhibitionnisme dans le domaine sexuel »<sup>702</sup> permet (pour autant que le spectateur y adhère) la libération du sens et invite à l'exploration des engrenages du langage, à un voyage en polysémie, pour ainsi dire. Tinguely introduit donc du jeu, également, dans la mécanique du langage, naviguant toujours entre littéralité et métaphore. Un titre comme *La Vittoria* ouvre une catégorie particulière du

<sup>697</sup> Liliane Blum-Touraine, *De la logique symbolique de la Fasnacht aux machineries de Jean Tinguely*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Paris 8, sous la direction de Franck Popper, 1982, pp.108-109.

<sup>698</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1972, p.24-32.

<sup>699</sup> *Ibid.*

<sup>700</sup> *Ibid.*

<sup>701</sup> Liliane Blum-Touraine, *De la logique symbolique de la Fasnacht aux machineries de Jean Tinguely*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Paris 8, sous la direction de Franck Popper, 1982, p.154.

<sup>702</sup> In Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, coll. Idées Gallimard, 1930, p.14.

jeu imitatif, puisque la redondance du terme se trouve contredite par la représentation qu'elle cautionne, le clin d'œil à l'histoire, à l'antique *Victoire de Samothrace* comme à celle de *César* (1965), convoque des images de nudité, des symboles de fécondité, qui sont autant « d'hommages » rendus à la féminité. Par un malin détournement des usages, la proposition tinguelienne inverse les termes de la symbolique. Dans *Chaos* (1975) qui est une œuvre fortement structurée, contrairement à un « chaos de matières », selon l'expression de Duchamp. Dans ce même esprit qui consiste à réunir les contraires, Tinguely opère des jeux de mots et calembours visuels dans des œuvres comme *Fontaine IV* (1963) qui exhibe un enchevêtrement de tuyaux irrémédiablement secs ou encore dans les *Fontaines* de Fasnacht à Bâle (1974) qui prétendent écoper l'eau d'un bassin avec une poêle percée. Les jeux de mise en échec de toute univocité sémantique agissent autant au niveau des titres, que des images et des mouvements effectués par les machines (telle les saccades et autres secousses des *Baloubas* qui donnent, comme nous l'avons vu, une impression de danse ou de parade. Ces procédés langagiers nous amènent à nous demander si Tinguely souhaite être pris au sérieux.

#### 4) Le théâtre tinguelien

Au début des années 1950, lorsqu'il vient s'installer à Paris, Tinguely collabore avec Daniel Spoerri à des décors pour le théâtre et la danse. Il emménage dans un atelier impasse Ronsin, en face de celui de Brancusi et réalise ses premières constructions à moteur (*Méta-robots-sonores-machines-à-peindre*) et ses premières expositions personnelles et collectives, dont la fameuse exposition *Le Mouvement* à la galerie Denise René en 1955, avec Yves Klein entre autres. Il présente *Métamécanique tranquille*, *Relativité constante*, *Très stable*, *Métamécanique douce*, des *Métamorphes*, *Bleu stable*, *probabilité jaune*, *étude mécamécanique*, *-207°C*, *-208°C*, *-209°C* ou encore *Yokohama* (peinture sur méta-mécanique à 26 vitesses et 2 constantes). En 1961, au théâtre de l'ambassade américaine à Paris, avec Niki de Saint Phalle et Jasper Jones, Tinguely réalise le montage scénique de *Variation II* de John Cage. Cette activité perdurera, par la suite, avec la réalisation de la scène et des costumes de *The construction of Boston*, spectacle de Kenneth Koch à New York en 1962, où il collabore avec Merce Cunningham<sup>703</sup>. En 1965, lors de la présentation d'une pièce de Kenneth Koch au Jewish Museum intitulée « *The Tinguely Machine Mystery* », les machines tingueliennes

---

<sup>703</sup> *The construction of Boston* de Kenneth Koch. Mise en scène : Merce Cunningham. Scène et costumes : Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Mermaid Theatre, New York, 1962.

tiennent la place d'acteurs. Il réalise également le décor pour l'*Éloge de la folie*, ballet de Roland Petit au théâtre des Champs Élysées à Paris en 1966, ballet pour lequel il crée la scène, les costumes et le rideau<sup>704</sup>. D'aucun ne doute du caractère théâtral d'une telle production.

Si dans ces œuvres, le hasard tient un rôle prépondérant, Tinguely ne lui accorde pas de place dans le domaine de la publicité. Qu'il improvise des intrigues ou des farces, cet « ouvrier de l'inutile » est un professionnel de la communication qui accorde une grande importance à tous les détails de ses interventions. Lors de ses expositions personnelles, non seulement il soigne la mise en scène de l'ouverture, mais il veille, encore, à la rédaction du livret. L'artiste met en scène ses expositions avec les catalogues : avec le soin d'un publiciste ou d'un scénographe, il travaille la mise en pages de ceux-ci. Il compose, pour la rue, des signaux d'illisibilité : affiches surchargées et brouillonnes. La facture est si négligée que leur graphisme choque et agresse le regard du passant qui s'arrête, piégé. Il ne s'agit pas d'user du même procédé à chaque fois : cela habituerait le regard qui n'y prêterait plus attention. La technique tinguelienne est celle de la surprise. Et l'efficacité tient pour une grande part au fait que le graphisme est toujours inattendu, c'est le cas, par exemple, pour sa première exposition personnelle à la Kunsthalle de Bâle, en 1972. Près de quinze années après sa fulgurante ascension au firmament international, il joue la sobriété. Gris sur gris, son nom se détache sur la couverture morose, en caractères neutres. Aucun décor. Ici, ce personnage réputé par ses excès carnavalesques, présente une face sombre, mais à Paris, deux ans plus tard, *Méta* est un livre album à la jaquette violemment colorée, barbouillée avec poignée et fermeture métalliques incorporées et un enregistrement de bruits tingueliens est joint à cette petite valise de farces et attrapes. En novembre 1976, le Kunstmuseum de Bâle procède à une seconde exposition officielle. À nouveau la jaquette s'assombrit. Sur un fond d'encre noire, *Si c'est noir, je m'appelle Jean*, un échafaudage de fontaines blanches enroulent des courbes, tirent des bras et cliquettent d'une frange de gouttes. Leurs contrastes enchaînés, « Malevitch peignait toujours noir sur fond blanc, moi, je prenais un fond noir avec des éléments blancs »<sup>705</sup>, dessinent une sarabande de marionnettes sans fil que la seule clarté froide de leur linceul éclaire. La reliure du catalogue de dessins et de gravures qui se tint à Genève au cours

---

<sup>704</sup> *L'éloge de la folie*, ballet, argument : Jean Cau d'après Erasme. Musique : Marius Constant, chorégraphe : Roland Petit, scène, costumes et rideau : St Phalle, Tinguely, Raysse. Ballet de Paris, Champs Élysées, Paris, 9 mars 1966.

<sup>705</sup> Jean Tinguely in *Parole d'artiste*, cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire de Genève, « Exposition dessins et gravures pour les sculptures », 25 juin 1976.

de l'été 1976 témoigne de plus de douceur. La reliure en carton épais laisse apparaître les frises d'une légère ondulation intérieure. Cet emploi de matériau brut commémore un rare essai de lithographie qui fut aussi un défi lancé à la tradition, puisque Tinguely, à l'époque de la construction de *Chaos*, entreprit par jeu la gageure de lithographier sur une feuille de carton ondulé. Le raffinement des caractères et leur composition en médaillon, illustre, quant à lui, un moment d'engouement pour une expression graphique nouvelle et répandue à l'époque aux États Unis, qui est celle des tampons d'artistes. L'artiste se montrait habile à dénoncer les travers de ses hôtes ou à simuler une transgression des interdits, si bien que lors d'une commande passée auprès de celui-ci, la seule certitude sur laquelle ait pu miser un commissaire d'exposition portait sur le caractère provocateur et théâtral de l'œuvre future. Les œuvres tinguéliennes ne s'émancipent donc que pour une part de la communication. L'artiste souhaite que son art s'adresse à tous, qu'il ait une vocation sociale et, pour cela, il use des moyens de la publicité. Cependant, si les œuvres tinguéliennes invoquent des références ou méthodes issues de l'art populaire, en même temps, et de manière contradictoire, elles refusent de se laisser comprendre. Encore une fois, l'art tinguélien, de manière paradoxale, témoigne d'une volonté d'éloigner la contradiction du monde, mais ne peut exister qu'en contradiction avec ce monde. De la troupe de théâtre, l'entreprise tinguélienne partage encore le mode d'existence, privilégiant une vie en équipe au détriment de l'acte solitaire. Un groupe d'artistes amis et de techniciens composent le paysage quotidien de son atelier et le suit dans ses déplacements.

« Je n'ai pu développer une vie privée qui puisse convenir à mon art. J'ai toujours vécu avec des artistes, j'ai besoin des artistes, d'un véritable dialogue avec eux. Ma vie privée est toujours délaissée. »<sup>706</sup>.

Pour la création du *Cyclop*, ils n'étaient pas moins de quinze artistes (Eva Aeppli, Arman, Philippe Bouveret, César, Seppi Imhof, Pierre-Marie Lejeune, Bernhard Luginbühl, Giovanni Podestà, Jean-Pierre Raynaud, Larry Rivers, Jesus Rafaël Soto, Daniel Spoerri, Rico Weber, Niki de Saint Phalle et lui-même).

À la fois auteur et réalisateur, Tinguely ne répugne pas à monter sur scène, que ce soit seul sur une estrade lors d'une parodie de conférence ou sur les planches d'un cabaret parisien quand il joue l'instrumentaliste d'un concert baroque, qu'il organise un bouquet d'étincelles sur le sable d'une arène ou le parvis d'une cathédrale, ou manipule les micros d'un studio de radio ou les

---

<sup>706</sup> Jean Tinguely, *Doppelstab*, Bâle, 3 décembre 1980.

lumières d'une caméra de télévision. André Fermigier se souvient de la performance de Tinguely à Londres, à l'Institut of Contemporary Art. Pierre Descargues se rappelle, quant à lui, d'une autre performance tenue au cabaret des « Trois Baudets » et comment Tinguely jouait « d'un abominable appareil à musique. Une longue frise meurtrière qu'on déposait sur scène devant la rampe électrique. On y voyait des marteaux écraser des bouteilles et défoncer avec une fureur égale des boîtes de conserve »<sup>707</sup>, quand Tinguely ne s'amusait pas à « faire sonner des pots de chambre à l'émail cassé ».

Du bateleur forain, Tinguely a encore la verve et le génie d'invention, créant des situations cocasses et inédites, qui accrochent et excitent la curiosité. À la manière des griots tambourinant les nouvelles au village, l'artiste en 1959 a l'idée de précéder le vernissage de son exposition chez Iris Clert, d'une annonce inattendue : il embauche deux clochards à Saint Germain des Prés et les transforme en homme-sandwiches distributeurs de tracts. Sur les panneaux métalliques, on peut lire en grosses lettres noires « Tinguely Méta-matic » et sur les tracts : « Venez faire vos abstraits en collaboration avec les *Méta-matics* de Tinguely, les sculptures qui peignent. »<sup>708</sup>.

À Düsseldorf, il avait choisi d'annoncer l'ouverture de son exposition à la galerie Schlema par des tracts lancés d'un avion. « Un style imité de la publicité, impératif et injonctif. C'est une pense pour cours du soir », grogne Denys Chevallier dans les lettres françaises<sup>709</sup>, mais un cours du soir qui a pu avoir pour maîtres des chansonniers comme Pierre Dax ou Francis Blanche, avec le franc succès populaire qu'on leur reconnaît à cette époque.

En 1960 à Paris, l'artiste crée l'événement. Tinguely imagine faire défiler les monumentaux *Gismo* et *Cyclo-graveur* dans les rue de Montparnasse. Ce défilé prend l'allure d'une parade fanfardesque, un cortège secoué de débordements imprévus comme le réalisaient les monômes estudiantins ou les défilés de chars de carnaval. Organisées en convois exceptionnel, les sculptures avaient du être impérativement précédées des « deux flics à vélo réglementaires » et, derrière eux, ondulait « un cortège de musiciens à peu près saouls »<sup>710</sup>. La même année, mais à New York, la ruse fut de répandre une rumeur qui intrigua et excita la curiosité des amateurs d'art : quelque chose de tout à fait spécial se préparait au musée, « tout le monde en parlait et personne ne l'avait vue. C'était une œuvre d'art idéalisée »<sup>711</sup>.

<sup>707</sup> Pierre Descargues, « Les nouvelles machines de Jean Tinguely », in *XXème siècle*, juin 1965, p. 270.

<sup>708</sup> Patricia de Beauvais, « Les machines folles de Tinguely ne servent à rien mais valent des fortunes », *Paris Match*, 12 juin 1971.

<sup>709</sup> Denys Chevallier, « Tinguely ou la mécanique parodiée », *les Lettres Françaises*, 2 juin 1971.

<sup>710</sup> Pierre Descargues, « Les nouvelles machines de Jean Tinguely », in *XXème siècle*, juin 1965, juin.

<sup>711</sup> Warvara de la Vaissière, « D'autres machines, la mariée mise à nu par Jean Tinguely » in *Plaisir de France*,

De la même façon, plus tard, l'échafaudage masquant *la Vittoria* sur la place du Dôme, suscitera des interrogations identiques chez les passants.

## 5) Le happening – la performance

Le premier happening de Jean Tinguely a lieu en 1959, à Londres. Il présente alors une série de *Radio-sculptures* ainsi que les *Cyclo-matics* qui, actionnés par deux coureurs cyclistes, traceront un dessin sur 1500 mètres. Le second happening, *Hommage à New York*, aura lieu l'année qui suivra. Tout au long de sa carrière, Tinguely n'a cessé d'imaginer des machines-spectacles. L'annonce de son exposition à la galerie Iris Clert prend également l'allure d'un véritable happening. Du bateleur forain, l'artiste a encore la verve et le génie d'invention. L'artiste en 1959 a l'idée de précéder le vernissage de son exposition d'une annonce inattendue cocasse et inédite, qui va accrocher et exciter la curiosité des passants :

« Venez créer vous-même avec fougue, fureur, douceur ou élégance votre peinture en collaboration avec les Méta-matics de Tinguely – les sculptures qui peignent – à la galerie Iris Clert, 3, rue des Beaux-Arts à Paris 6<sup>e</sup> du 1<sup>er</sup> au 30 juillet tous les jours de 11 à 13 et de 17 à 23h. À l'occasion de cette manifestation le prix Iris Clert doté de 50 000 F sera décerné au Lauréat de la meilleure œuvre. »<sup>712</sup>.

À Düsseldorf, il avait choisi d'annoncer l'ouverture de son exposition à la galerie Schlema par des tracts lancés d'un avion. À l'occasion du vernissage *Trajets-Parades*, il faisait volontiers déambuler, dans les rues des villes, des machines brouillonnes. En 1960 à Paris, l'artiste crée l'événement : pour transporter des pièces aussi monumentales que *Gismo* ou le *Cyclograveur*, il imagine de les faire défiler par les rues de Montparnasse. Un défilé qui est une sorte de parade fanfardesque. Organisées en convois exceptionnel, les sculptures avaient du être impérativement précédées des « deux flics à vélo réglementaires » et derrière eux ondulait « un cortège de musiciens à peu près saouls »<sup>713</sup>. La même année mais à New York, la ruse fut de répandre une rumeur qui intrigua et excita la curiosité des amateurs d'art : quelque chose de tout à fait spécial se préparait au musée, « tout le monde en parlait et personne ne l'avait vue. C'était une œuvre d'art idéalisée ».<sup>714</sup>

---

juin 1971.

<sup>712</sup> Patricia de Beauvais, « Les machines folles de Tinguely ne servent à rien mais valent des fortunes », *Paris Match*, 12 juin 1971.

<sup>713</sup> Pierre Descargues, « Les nouvelles machines de Jean Tinguely », in *XX<sup>e</sup> siècle*, juin 1965.

<sup>714</sup> Warvara de la Vaissière, « D'autres machines, la mariée mise à nu par Jean Tinguely », *Plaisir de France*, juin



À la fois auteur et réalisateur, Tinguely ne répugne pas à monter sur scène. Il multiplie les moyens de faire passer l'art des salons bourgeois à la rue. La même année il est invité à la biennale des jeunes de Paris. « Parce que son art faisait du bruit, on l'avait mis dehors, sur l'esplanade »<sup>715</sup>. Mais la *Méta-matic n°17* est l'attraction principale de l'exposition. André Malraux, le ministre de la culture, le félicite personnellement.

Lorsque Tinguely réalise cette performance, il se trouve en pleine actualité de cette nouvelle forme d'art. Le premier texte théorique sur le happening : « Happenings in the New York Scene »<sup>716</sup>, sera publié par Allan Kaprow, deux ans plus tard. Des spécificités que Kaprow dégage du happening, Tinguely en pratiquait un bon nombre. Le contexte de la représentation est majoritairement urbain, l'improvisation jusqu'au point où l'artiste ne contrôle l'action que jusqu'à ce degré où il l'oblige à « bouger bien »<sup>717</sup>. L'action « suit le chemin qu'elle désire »<sup>718</sup>. Un happening est proche de l'improvisation, il est généré en activité et dépend, pour une grande part, de « l'implication du hasard ». Cela entraîne donc qu'un happening « ne peut pas être reproduit. »<sup>719</sup>. Les machines de Tinguely sont génératives et performatives au sens où celles-ci ont une base impromptue : leur structure est constituée par avance, mais ce qu'elles vont faire ou produire est en grande partie imprévisible, l'improvisation et les variations sont dues à l'imprévu. Parmi les caractéristiques du happening décrites par Kaprow, il y a, aussi, le « caractère éphémère » qu'invoquent les performances tingueliennes. Une primauté est accordée à l'imprévu, comme ce fut le cas pour la participation de Tinguely à la biennale des jeunes de Paris, à la conférence de l'ICA de Londres (1959), pour le lancement de tracts au-dessus de Düsseldorf (1959), le convoi – aux allures de procession, *Hommage à New York* (1960), les *Fin du Monde I* (1961) et *II* (1962), ou encore la *Vittoria* (1970). Nous pouvons dire que dans ces cas précis, nous sommes en face de happenings. Kaprow fait remarquer, en 1961, qu'un happening qui reçoit seulement un accueil enthousiaste de la part d'un public assis, n'est pas un happening ; c'est simplement du théâtre avec une scène<sup>720</sup>. Les performances tingueliennes tiennent davantage du théâtre que des beaux-arts qui, à l'époque et

---

1971.

<sup>715</sup> D'après Daniel Spoerri in *Tinguely* – Ein film von Thomas Thümena, Hugofilm, Frenetic Film, Movimiento, 2011.

<sup>716</sup> Allan Kaprow, « Les happenings sur la scène new-yorkaise », dans *L'Art et la vie confondus*, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996. Textes réunis par Jeff Kelley et traduits par Jacques Donguy, p.50. (cité dans *Art News*, vol. 60, n°3, mai 1961).

<sup>717</sup> *Ibid.*

<sup>718</sup> *Ibid.*

<sup>719</sup> *Ibid.*, pp.51-52.

<sup>720</sup> *Ibid.*

traditionnellement, demandent, pour être appréciés, des observateurs physiquement passifs qui travaillent avec leur esprit pour découvrir ce que leurs sens enregistrent. Or, le caractère performatif encourage une prise de conscience, et contribue à l'émergence de nouveaux échanges sociaux. La cruauté ou la gaité du spectacle, par exemple, apparaissent comme des moyens de réveiller les consciences assoupies ; la prise en considération du spectateur et la liberté de l'artiste vis-à-vis de sa pratique comme celle inhérente à l'expression du hasard, assument, également, l'enjeu d'arracher le citoyen à sa torpeur. Comme le précise Pierre Saurisse, l'improvisation comme la participation du spectateur visent à sortir les uns et les autres de leurs rôles respectifs, et de créer des échanges là où sont généralement respectées une distance et une hiérarchie. Le hasard incarne une liberté acquise aux dépens de l'ordre social qui distingue clairement ceux qui sont sur la scène (publique) et ceux qui se contentent d'observer<sup>721</sup>.

Même si une machine fixe de Jean Tinguely reste une sculpture dans les collections d'un conservateur de musée, l'artiste y voit, quant à lui, une machine en panne, car le spectacle de leur animation n'est plus. Les machines tingueliennes prises en tant que structures, n'apparaissent aux yeux de l'artiste que comme lacunaires, comme des instruments potentiels de l'expression du hasard : les sculptures-machines fixes, en panne, ont perdu leur plénitude, leur voix, elles sont tronquées, car leur caractère d'œuvre d'art, leur poésie, tient fondamentalement à leur action, à leur mouvement. Quant aux sculptures conçues pour être immobiles, elles ne le sont que par contraste et donc relativement aux autres sculptures, celles qui sont en mouvement. Le mouvement, qui apparaît clairement comme manquant, est donc bien présent en tant que potentiel, que mouvement virtuel et garde la charge de sa présence, cette dernière étant renforcée, dans les sculptures immobiles parce que Tinguely a réalisé, en très grande majorité, des sculptures en mouvement. C'est donc par provocation, pour lutter contre les habitudes (l'artiste associe l'habitude à l'immobilité et est donc perçue comme néfaste par le sculpteur qui essaie d'échapper à la fixité), que l'artiste a prévu et réalisé des sculptures immobiles.

Dans une interview avec Alfred Pacquement, Tinguely explique que ses méta-sculptures ont pour principales qualités leur caractère burlesque, inquiétant, et cynique, et qu'elles dégagent une certaine force. Il précise que ces sculptures sont volontairement non-monumentales,

---

<sup>721</sup> Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.138.

qu'elles ne s'intègrent pas dans l'urbanisme qui leur est contemporain, en fait, il était contre un urbanisme qui imposait des conditions de plaçage et contre le fait de réaliser des sculptures pour les architectes<sup>722</sup>.

La méta-sculpture tinguélienne ne reproduit pas la nature mais la montre à l'œuvre. Elle ne recrée pas le vivant mais propose l'expérience du vivant. La transcendance n'est pas celle de la machine, puisque nous avons vu que définir la machine par rapport à ce que n'est pas l'homme, la condamne à l'imperfection essentielle, la charge d'un manque originel. Tinguely se sert de l'analogie et de la métaphore pour faire de la machine, le miroir de l'homme et inversement. Jean Tinguely, en comparant la machine à l'homme, revendique la création de machines « libres » en tant qu'elles seraient, sans l'intervention du hasard, des esclaves.

« Elles font des efforts extraordinaires les machines. Elles restent seules avec elles-mêmes, toute seules. Elle [sa machine] a un avantage mécanique et technique sur les autres machines, elle est gratuite, elle est libre, elle n'est pas un esclave. »<sup>723</sup>.

L'opposition artificiel / naturel renvoie à ce qui fait cruellement défaut à l'homme, à savoir la complexité, l'impossible saisissement de sa condition, à l'inaccessibilité. Cela a largement été perçu. L'ambivalence prêtée à la méta-machine à la fois joyeuse, créatrice et tragique, sisyphienne, est amplement décrite. Cet « automate » révèle ce qui, en nous, n'est pas reproductible, réductible à la mécanique. Notre nature reste insaisissable, en mouvement, en transformation permanente et fortement liée au hasard. La métaphore, en tant que transposition d'une image dans une autre est celle de l'organicité de la mécanique. Métaphoriquement, ces rouages sont les nôtres. Physiquement, de manière abstraite, leurs fondements sont les nôtres. Elles ont quelque chose d'Héphaïstos, de Pygmalion, de Dédale, de Prométhée, de Narcisse. Nous renvoyant à l'impossible saisissement de notre essence et à la fois, nous confirment notre unicité. La méta-machine apparaît comme un copie imparfaite et « sans âme », elle nous permet d'entamer une quête métaphysique, un processus de « recouvrement de soi »<sup>724</sup>, pas à la manière d'une simple opposition dualiste et conceptuelle, mais parce qu'il s'agit d'une expérience esthétique qui est donnée à vivre, à éprouver, en tout

---

<sup>722</sup> Interview de Jean Tinguely par Alfred Pacquement, 5 mai 1971 (BS 92).

<sup>723</sup> *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Les Bonnie and Clyde de l'art*, film documentaire de Louise Faure et Anne Julien, ARTE, 2010.

<sup>724</sup> J-P Telotte, *Replications : A Robotic History of the Science-Fiction Film*, University of Illinois Press, 1995.

cas qui *a lieu* d'une part, mais également par la non-séparabilité qu'elle propose. La méta-machine tinguelienne interroge la place du hasard dans la création, ainsi que celle de l'homme, sans les définir préalablement, sans découper dans le langage des unités signifiantes, et donc sans les opposer. Il s'agit non pas de mots, d'images ni d'œuvres d'art en tant qu'objets, mais bien d'expériences. Ces sculptures nous amènent à nous demander comment distinguer l'homme de la machine, non par l'illusion de nous trouver face à un être si ce n'est humain, du moins vivant, mais parce que ce qui est montré et vécu est (aussi) le mécanisme. Tinguely ne nous donne pas à voir un simulacre de l'homme, mais les mécanismes artificiels à l'origine des gestes machinaux, ces mécanismes étant eux-mêmes, mus par des forces, forces qui animent tout système. Ces amas d'engrenages, ces roues ne sont pas formellement ce qui nous constitue, mais leurs mouvements, la manière dont un mouvement entraîne un autre, la dynamique des engrenages, sans début ni fin, avec des tressauts et dérèglements naturels, ceux provoqués par les accidents, les hasards, tout cela apparaît comme une des possibilités de compréhension de ce qu'est un être humain. Tinguely ne propose pas un système de pensée dualiste, a et non-a, humain et non-humain. Il ne s'agit pas de reproduire la nature, de dépasser la matière, de recréer le vivant, mais de mettre le spectateur en présence de ce qui anime toute chose, tout principe, tout concept : le mouvement, la force, la tension, la valence, etc. Il s'agit d'un monde d'abstraction dont le saisissement de formes ou de sens est possible mais ne suffit pas à englober, à saisir l'ensemble de ce qui nous dépasse et nous constitue. Le fait même que le spectateur prête des intentions à ces machines, est révélateur de la non séparabilité de celui-ci d'avec ce qu'il observe. Ce qu'il observe ne lui fait pas seulement face, c'est également lui-même, une culture, une société ou n'importe quel système qui le constitue et dont il fait partie. L'échec ne peut être que relatif, pour une méta-machine, puisqu'elle n'a pas de fonction, puisqu'elle est une œuvre d'art. Tinguely ne peut échouer à représenter la nature puisqu'il refuse l'illusionnisme, il ne peut pas échouer à reproduire la nature puisque celle-ci est *à l'oeuvre*. La définition de la nature se trouve en présence de méta-machines. Parle-t-on de la nature humaine ? Des lois naturelles telles qu'elles régissent notre environnement ? L'oppose-t-on forcément à la culture ? Le décalage tinguelien met en échec toute tentative de conception dualiste. Tinguely (qui, s'en remettant au hasard, ne se qualifie pas en tant qu'auteur de son œuvre, donc nous ne pouvons pas dire que c'est lui) ou ses pièces, proposent une expérience allant au-delà d'une simple visée de compréhension dualiste qui se ferait par l'opposition d'installation de mesures d'écart, de critères pensés comme autant d'éléments

identitaires, et donc structurels versus ceux qui seraient liés au référentiel considéré. Cette compréhension dualiste est inopérante dans les faits. Il n'y a pas d'objet ou d'idée à saisir, pas de problèmes puisque ces problèmes ne sont concevables que dans un référentiel de « normalité », de « communément admis », qui définirait ce qui est de ce qui n'est pas. C'est précisément l'annulation d'un tel système qui montre qu'un tel schéma de pensée est incapable de nous faire saisir la globalité. Il s'agit d'une méta-mécanique précisément parce que c'est l'idée d'un *au-delà*, d'un *autour*, d'un *avec* la mécanique, mais la mécanique reste insaisissable, quoi qu'on y oppose, dans un système de pensée dualiste qui ne suffit pas à comprendre ce dont il s'agit. Puisque cela *agit*, justement. La binarité du « ou normal ou anormal », « ou OK ou KO », « ou dedans ou dehors » ne peut que conduire à la reconnaissance par l'exclusion, c'est inhérent au principe de binarité. L'expérience vécue au contact de la méta-machine tinguélienne à ceci de remarquable qu'elle permet d'en finir avec une relation avec la normalité, l'académisme, les principes communément admis, qui ne cessent d'enfermer et maintenir ailleurs le spectateur que là où il pourrait être. L'expérience de la méta-machine vécue par le spectateur, tient beaucoup plus de l'exploration de ce qui peut être vécu, mis en place, transformé, si l'on met à l'extérieur ce problème d'anormalité et que l'on s'occupe, enfin, de ce que cela permet d'ouvrir de différent pour chaque personne concernée. Que l'angle d'approche soit celui de la philosophie, de l'histoire de l'art de la technologie, de la sociologie, de la psychologie, etc., la méta-machine tinguélienne force à admettre que la diversité se situe au-delà de deux items de type A et non A. Dans une telle expérience, il n'y a pas échec de compréhension, parce que impossibilité du saisissement, nous ne pouvons pas nous définir (humain, femme, enfant, français, etc.) par rapport à ce que nous ne sommes pas, ou encore, par rapport à des référentiels dits normatifs, sous peine de nous désigner nous-même comme « anormaux ». Pour illustrer ce point de vue, nous pouvons nous référer à une réponse faite par Tinguely lui-même à propos de la religion : il répond qu'il n'a pas de croyance. « Ah ! – lui dit-on -, donc tu es athée ! ». « Non, je ne le suis pas. Je n'ai tout simplement pas de croyance ». Pourquoi faudrait-il qu'il se définisse par rapport au concept de Dieu ? Athée veut bien dire " sans Dieu " (" A " privatif et " Théo " Dieu) ? Or, il n'est pas sans Dieu. Il n'a simplement pas de croyance.

La distinction entre créateur et création voire créature paraît ici caduque car, s'il crée une sculpture, l'artiste laisse volontairement du jeu dans les engrenages. Ainsi, la machine-sculpture, une fois mise en mouvement, et une fois pleinement aboutie dans son non-

aboutissement, justement, crée des formes virtuelles qui sont les résultats de l'action du hasard. La sculpture tinguelyenne n'est pas, à proprement parler, l'œuvre de Tinguely. Cette interrogation de la distinction entre l'œuvre et son créateur a été soulevée par Barthes et Foucault, et la distinction entre homme et machine, ainsi que l'idée de l'exception humaine avaient été mises en question par La Mettrie. La vision dualiste qui sous-tend le genre de question : « L'esprit peut-il, s'il se distingue du corps, être la différence fondamentale entre l'homme et la machine ? », ou : « Que penser de l'intelligence artificielle ? » est introduite par Descartes. À ce propos, justement, le siècle de Tinguely connaît l'apport philosophique de Gilbert Ryle et d'Arthur Koestler.

En 1949, Ryle publie *The Concept of Mind*<sup>725</sup>, considérée comme l'une des plus importantes de la philosophie du langage ordinaire. Pour le philosophe, le « mythe cartésien » du « ego cogito » est un « dogme du fantôme dans la machine ». Il reproche à Descartes d'avoir voulu expliquer les conduites mentales comme le déroulement d'un processus mécanique, et d'avoir établi que les conduites non intelligentes ne peuvent provenir d'une causalité différente de celle des conduites intelligentes.

« Descartes s'est vu dans l'obligation de décrire le fonctionnement de l'esprit comme la simple négation de la description spécifique du corps ; l'esprit n'est pas dans l'espace, ne se meut pas, n'est pas une modification de la matière et n'est pas accessible à l'observation publique. L'esprit n'est pas un rouage d'une horloge, mais il est un rouage de quelque chose qui n'est pas une horloge.

Vu de la sorte, l'esprit n'est pas seulement un fantôme attelé à une machine ; il est lui-même une machine fantomatique. Quoique le corps humain soit une machine, il n'est pas une machine ordinaire ; certains de ses fonctionnements sont commandés par une autre machine intérieure à lui et cette machine-pilote intérieure est d'un genre très spécial. Invisible, inaudible, elle n'a ni taille ni poids ? On ne peut la démonter et les lois qui la gouvernent ne sont pas connues de l'ingénieur ordinaire. Par ailleurs, on ne sait rien de la façon dont elle gouverne la machine corporelle<sup>726</sup>.

Selon Ryle, un grand nombre d'activités manifestent des qualités d'esprit sans être, pour

---

<sup>725</sup> Ryle, G. (1949) *The Concept of Mind*, trad. Franç. S. Stern-Gillet, *La notion d'esprit*, (1978), Payot, nouvelle édition de poche, préface de J. Tanney, Payot et Rivages (2005).

<sup>726</sup> *Ibid.*, p.87.

autant, des opérations intellectuelles, ni le résultat d'opérations intellectuelles. Il critique ainsi la théorie volontariste, implicite dans l'idéalisme cartésien, en élucidant la notion de volonté dans certaines expressions de la vie courante, et qui inclue les connotations de responsabilité, de culpabilité, de résolution à agir – alors que, très souvent l'involontaire, est le résultat de contraintes imposées (cas de l'enfant qui est en retard au cours parce que l'autobus n'était pas à l'heure –). Inversement, le concept d'émotion mérite une élucidation plus ample, du sentiment à l'inclination, et sans omettre la question du plaisir et du désir. Arthur Koestler dans *Le Cheval dans la locomotive* [« The ghost in the machine »], publié en 1967 présente la cruauté et la démence comme les caractéristiques de l'espèce humaine, et ce, depuis ses origines. D'après le romancier, un accident, au cours de l'évolution, aurait probablement donné, à l'espèce humaine, la prééminence sur les autres espèces. L'évolution aurait commis de nombreuses erreurs, si bien qu'il paraîtrait logique de penser que l'homme aurait pu être victime d'un vice de construction, ce qui expliquerait par exemple, pourquoi celui-ci soit prédisposé au meurtre et au suicide. S'appuyant sur les données de la neurologie, il annonce que la croissance extraordinairement rapide du cerveau humain serait responsable d'un défaut de coordination entre les structures anciennes et les structures récentes de son cerveau, et serait à l'origine d'une séparation de l'émotion et de la raison. Le questionnement de la frontière entre l'homme et la machine est au cœur même de l'œuvre tinguélienne. Où commence l'homme et où finit-il ? Est-il autre chose qu'une enveloppe matérielle ? A-t-il une âme ? Pour Antonin Artaud, la liberté véritable de l'homme sera effective quand celui-ci se sera débarrassé de son corps, de ses organes et donc de ses automatismes<sup>727</sup>. À une autre échelle, nous avons vu que, pendant l'ère industrielle, l'on prêtait aux machines, lors de leur avènement, la possibilité d'amélioration des conditions sociales de l'homme, notamment celle des travailleurs qui devaient se sentir soulagés dans les travaux répétitifs ou ceux demandant des efforts. Par la suite, on a dénoncé leur tendance à dicter un nouveau rythme aux travailleurs, voire à s'y substituer, comme si hommes et machines étaient devenus interchangeables. Gérard Chazal, à propos du taylorisme, écrit, en désapprouvant le système, que l'homme doit répondre « au mieux à son rôle d'outil dans le processus de conquête de la nature et de production des biens »<sup>728</sup>. C'est aussi cette réalité et ces dangers que Charlie Chaplin met en avant dans les *Temps modernes* (1936) et ce que Fritz Lang interroge dans

---

<sup>727</sup> Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », in : *Œuvres complètes* (t. XIII). Paris, Ed. Gallimard, 1974 (1947).

<sup>728</sup> Gérard Chazal, *Le miroir automate : introduction à une philosophie de l'informatique*, Ed. Champ Vallon, coll. « Milieux », Seyssel, 1995, p.42.

*Metropolis.*

Il n'y a plus rien de glorieux dans l'image d'un passé industriel d'une ville. Tinguely, comme Chaplin, questionne la fragilité de cette société reposant sur la mécanisation. À une certaine échelle, celle-ci semble être un organisme collectif constitué de membres remplaçables. Cette vision implique la fin d'une conception de l'unicité individuelle, la fin de l'individu en tant que tel. La confusion ainsi mise en exergue, se fait aiguë, si nous la rapprochons des avancées scientifiques. En effet, les avancées techniques d'une époque sont largement représentées par ses créatures artificielles : créatures mécaniques, électroniques puis biotechnologiques. L'automate est remplacé par des œuvres plus complexes telles les cyborgs et les clones. La science-fiction explore les relations entre l'homme et ses créatures artificielles. C'est ce que font, par exemple, Asimov ou Philip K. Dick.

Jean Tinguely crée des sculptures-machines dans le contexte d'un questionnement sur l'humain, sur le corps à travers une vision technicienne (qu'il critique) ou les critères sont ceux de la performance, de l'efficacité de la rentabilité (dont il illustre l'absurdité). Bien que si l'artiste ne théorise presque pas (à part son manifeste *Für Statik* et son texte *Statique ! Statique ! Statique !*), il rend sensibles et intelligibles, par les moyens de l'art, les enjeux cachés derrière les revendications machiniques de son époque : d'une part, il parodie ces machines et, surtout, il crée des images, des formes qui, non seulement n'ont rien à faire d'autre que d'être des œuvres d'art, mais celles-ci permettent d'identifier, de comprendre, de voir ce qu'il y a d'angoissant et d'entrevoir ce qui va bien au-delà du dessein machinique contemporain. Certains aspirent à ce que nos créations soient plus parfaites que nous le sommes car la technique impose à l'homme de se transformer, de ne pas se laisser distancié par les machines. Faudrait-il donc éliminer le corps pour éliminer la finitude de l'homme ? L'intelligence pourrait, peut-être, trouver un régime optimal dans les machines, lesquelles deviendraient le nouvel habitacle de la conscience, mais cet habitacle ne serait pas forcément lié physiquement à l'homme. Il y a dans les créations tinguelyennes, une critique de ce qui mène à ces questionnements, une mise en évidence de ce qui, interprété d'une certaine manière, conduit à la désaffection pour le caractère humain de l'homme ; Tinguely ne nourrit pas réellement de méfiance à l'égard du machinisme, mais il ne l'admire pas non plus et, surtout, ne place pas, en la machine, des espoirs de perfection ; dans les deux cas, il veut montrer que c'est l'absurdité de l'existence qui est au cœur même de toutes les questions qui se posent ; pour lui, les seules choses qui ne paraissent pas superficielles (à ce moment là), sont



de l'ordre des expériences esthétiques et poétiques : les machines-sculptures nous réconcilient avec le hasard de notre naissance, avec notre finitude, et elles montrent que notre richesse est, justement, dans cette finitude, que la mort donne du sens à la vie, que la conscience de la vulnérabilité, de la fragilité est le privilège de l'humain, elles nous montrent, aussi, que le hasard, l'aléa, s'ils nous interrogent sur notre libre arbitre, indiquent, par là-même, qu'ils sont les conditions nécessaires au *poiein*, à la possibilité de création, d'invention, de génération de toute chose. Ainsi, l'être humain apparaît-il dans son imperfection, dans son inachèvement, conscient de ses limites et ouvert ; c'est ce qui fait sa grandeur.

D'après Bernard Stiegler<sup>729</sup>, l'omniprésence et l'omnipotence des techniques fait perdre à l'humanité sa propre acuité technique, la fragilisant, mais paradoxalement, seule celle-ci peut lui permettre d'accéder à une individuation autonome. L'artiste apparaît comme figure possible de réappropriation de soi-même, en somme, comme individu, car il peut accéder à l'imprévisible, à l'inespéré. Jean Tinguely est l'exemple même d'une telle mise en œuvre, c'est-à-dire de ce qui permet l'expérience du singulier (de l'*idios*), et ce, bien au-delà des attentes forgées par l'industrie, bien au-delà du recours aux supports artificiels de la mémoire : les *hypomnemata*.

Si Tinguely s'intéresse à la machine, c'est parce que, d'après lui, elle est une source de connaissance de l'homme, de ses émotions, de ses comportements, de ses sentiments et de leur manifestation. L'amour, la joie, la folie, sont en effet des thèmes chers à l'artiste.

« Il y a toujours l'amour. Sans l'amour il n'y a rien à faire. L'amour c'est la flamme, c'est le feu. »<sup>730</sup>.

Jean Tinguely allait à toutes les courses de Formule 1 et planifiait son programme d'après des grands prix (New York, San Francisco, Japon, Johannesburg). Le sculpteur possédait, dans sa chambre, la *Lotus* de Jim Clark de 1965. Celle-ci, qui avait été championne du monde, lui avait été offerte par son ami le pilote Jo Siffert. La course automobile semble être le syncrétisme des passions tingueliennes à propos du mouvement, des émotions qu'elle provoque, de l'absurdité, du jeu, de la gratuité de la dépense d'énergie et la liberté qu'elle met en exergue, en tant qu'elle n'a de fonction que celle d'exister. Tinguely voyait une absurdité évidente, une irrationalité dans le fait que l'homme ressente de l'amour envers une machine

---

<sup>729</sup> Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, T.2, « La catastrophe du sensible », Ed. Galilée, Paris, 2004.

<sup>730</sup> *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Les Bonnie and Clyde de l'art*, film documentaire de Louise Faure et Anne Julien, ARTE, 2010.

telle que la voiture de Formule 1. L'artiste aimait l'automobile et rappelait que Riopelle avait des *Bugatti* et Georges Mathieu une *Rolls* blanche. Il appréciait la dématérialisation, par la vitesse, d'une voiture devenue flèche colorée et était impressionné par le caractère gratuit et irrationnel de la course. L'artiste ressentait une communion entre l'homme et la machine, dans le dépassement de soi et de la vitesse, une futilité, la folie d'un jeu de tous les instants avec la mort. En 1957, Tinguely est victime d'un grave accident de la route et Jo Siffert et Joakim Bonnier seront également victimes de leur débordante passion. De ces expériences traumatisantes, naissent, en 1984 plusieurs sculptures-machines : *Michelin 84* qui traite du danger de la course automobile, de même que *Pit-Stop* (arrêt technique). Celle-ci se distingue des autres œuvres de Tinguely parce que, d'une part, elle a un sujet précis, à savoir la course de Formule 1, mais d'autre part, parce que, pour la mise en mouvement de cette dernière, l'artiste utilise le cinéma et la vidéo au lieu de la mécanique, ce qui en fait une exception dans le reste de sa production. *Pit stop* parle du temps et de sa relativité, du défi et de l'effort suprême fait par l'homme pour combattre la mort violente. La même année, Tinguely réalise également la fontaine *Jo Siffert*, en hommage au pilote, décédé le 24 octobre 1971 au volant de sa *B.R.M.*, sur le circuit de Brands-Hatch, en Grande-Bretagne. L'artiste lui dédie cette œuvre qu'il érige sur les Grands Places à Fribourg, place sur laquelle la circulation en voiture a été interdite. C'est Jan Runnquist, un ami, galeriste à Lausanne, que Tinguely avait rencontré dans les années cinquante, qui lui présente Joachim Bonnier. Ce dernier, responsable de la sécurité des formules 1, meurt en 1972 pendant les 24 heures du Mans, à la 17<sup>e</sup> heure, alors qu'il est en tête de la course. Le châssis que l'on voit dans ce *Mémorial à Joachim B* (1988) est celui de sa voiture, le prototype Lola T 180.

« Joachim Bonnier s'est tué aux 24 heures du Mans en 1972. Il était en tête de la course à la 17<sup>e</sup> heure et derrière lui il y avait Cad Matta. Dieu l'avait destiné, il était venu pour gagner et ça c'est une tragédie. Moi je l'aimais bien et je connaissais beaucoup le bonhomme. Je le connaissais. C'est par lui que j'avais rencontré Jo Siffert et c'est presque lui qui m'avait entraîné dans les entrailles de la Formule 1 et j'aime Joachim. Quand j'ai vu ce châssis et la douleur qu'il contenait encore. Parce qu'il est mort dans ces matériaux qui l'ont tué. Il y avaient deux châssis assemblés. Celui dans lequel il était coupé. Ce châssis contenait une douleur. La douleur de sa mort. »<sup>731</sup>.

<sup>731</sup> *Tinguely*, réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.

Cette sculpture prend la forme d'un retable, composé de deux caissons-châssis type *Lola T 180* construits à l'origine par Erick Broadley. Le châssis central est porté par une pile d'haltères de rééducation montée sur roulette. Il s'agit de la carcasse du châssis accidenté dans lequel Bonnier est mort. Tinguely garde volontairement les traces de l'accident. Il y reste encore des traces du sang du pilote. En bas, il place un cœur sur une roue noire au noyau rouge – forme de bois servant à la fabrication des pneus de compétition – ; ce cœur en fer qui virevolte symbolise l'amour fou de la vitesse.

« J'aime la formule 1 parce qu'elle est la rencontre la plus intime entre l'homme et la machine, entre l'homme et la folie. »<sup>732</sup>.

Au-dessus du retable, et pour évoquer la vitesse, Tinguely place un morceau de pneu radial de compétition *Dunlop*, récupéré après éclatement, ainsi qu'une jante de moto, il y ajoute les lingots et mâchefer fondus dans l'accident, en haut du retable, le crâne d'une vache au front transpercé rappelle la trépanation frontale (c'est la première fois dans son œuvre), et deux mandibules de cheval flanquent le crâne, deux propylées encadrent l'autel central sur lequel est inscrit : « Rencontre avec la folie qui mène nulle part sauf à la mort ». Les représentations sacrées dont use Tinguely donnent à Bonnier un caractère de martyr des temps modernes.

Si Tinguely traite des thèmes tels que ceux de la religion et de la spiritualité (*Totem*, *Monument pour Joakim B.*, *Enfer*, etc), de l'art et de la performance sportive (*Méta-mécanics*, *Cyclograveur*), il aborde aussi ceux de la politesse ou des conventions sociales (*Salutations distinguées*). Tinguely n'établit pas de hiérarchie entre les sujets qu'il traite et les mêle, qu'ils soient triviaux, anodins ou banals (*Le soulier de madame Lacasse*). Passionné par la lecture de biographies historiques (Alexandre le Grand, César, Napoléon, Byron), l'artiste puise son inspiration dans de nombreux ouvrages et travail sans se soucier des conventions. Car ce qui intéresse l'artiste ce sont les mécanismes en marche, ce qui définit les principes de la réalité : le dynamisme, la contradiction, la vie, la mort, etc.

À Paris, le nouveau réalisme se présente comme une entreprise de directe appropriation du réel objectif. Écœurés par les excès du tachisme, méfiant de l'humour naturaliste issu de l'art brut, rejetant l'ambiguïté de l'informel, ils ont trouvé un nouveau sens à la nature urbaine.<sup>733</sup>

Le nouveau réalisme est pré-annoncé à la galerie Apollinaire de Milan, par un *Premier*

<sup>732</sup> France Huser, « Tinguely, le Shakespeare de la ferraille », in le *Nouvel Observateur*, le 8 décembre 1988.

<sup>733</sup> Marie J. A. Colombet, *L'humour objectif : Roussel, Duchamp, « sous le capot », L'objectivation du surréalisme*, EPU, Editions Publibook, Université, coll. Recherches, 2008, p.448. D'après sa thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain soutenue à l'Université de Paris X, sous la direction de Thierry Dufrêne en 2006.

*manifeste*, le 16 mai 1960 et est fondé, à Paris le 27 octobre de la même année, sous l'autorité de Pierre Restany. L'action collective durera environ trois ans. Bien que Jean Tinguely ait fait parti du mouvement, avec Niki de Saint Phalle, Yves Klein ou Daniel Spoerri qu'il fréquentait régulièrement, il s'en est éloigné rapidement. Niki de Saint Phalle exécute en 1960, ses premiers tirs à la carabine, et ces derniers seront exposés l'année suivante à la galerie J.

Daniel Spoerri avait eu l'idée de coller tous les reliefs de son maigre petit déjeuner sur la planche qui lui avait servi de table puis de fixer celle-ci au mur, car il vivait, lors des années 1950, dans des conditions matérielles très dures. C'était donc pour lutter contre la misère de son environnement qu'il réalise son « art-transfert surréalisant »<sup>734</sup>. Pierre Restany, principal théoricien du mouvement, considérait Tinguely, Spoerri et Saint Phalle comme « metteurs en scène du quotidien ». L'objet, chez Tinguely, n'est pas transcendé, dans sa quotidienneté, par le seul fait du geste, c'est bien la reconnaissance de l'autonomie expressive de l'objet qui joue le rôle capital.

## 6) Langage et expression de l'œuvre tinguelyenne

La sculpture-machine tinguelyenne est une forme d'expression théâtrale, en cela c'est un événement avant même d'être l'idée expressive qu'on s'en est faite avec des lois esthétiques et un parti-pris symbolique. Elle se présente, de prime abord, en tant que moyen conventionnel d'illusion puisqu'elle n'est, au départ, qu'un objet que Tinguely a investi du pouvoir de figurer la réalité. Du fait même de son utilisation expressive, il y a un décalage irréductible entre le réel et sa figuration, car la sculpture possède une réalité expressive préalable à ce qu'elle acquiert dans le jeu, mais la sculpture inerte s'apparente, dans cet état, davantage à un objet qu'à un personnage. La puissance expressive de la sculpture provient essentiellement de son animation par le jeu mécanisé. Nous pouvons alors percevoir un domaine d'expression qui l'individualise en tant que moyen d'interprétation particulier : celui du virtuel et du possible. En effet, la sculpture – machine (faite d'un assemblage d'objets de récupération en tous genres, de roues, de courroies, de ferrailles, etc.) ne pourra acquérir le pouvoir d'évoquer le réel que grâce à une complicité active du spectateur (qui projettera sur elle des images, un sens). Sans cette dernière, la réalisation retrouve, immédiatement, son état premier d'objet inexpressif. Le jeu théâtral du mime, de la parodie, de la satire ou de

---

<sup>734</sup> P. Restany, *Une vie dans l'art*, entretiens avec J-F. Bory, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1983, p.36.

l'imitation se situe, en effet, dans l'illusion. Cela implique nécessairement une puissance créatrice de la part du spectateur, c'est-à-dire une faculté de transposition, de transfiguration. L'hypothèse de la transfiguration est double, car d'une part, c'est l'homme (social, archétypal ou satirique) qui est transfiguré par sa représentation dans l'objet, et, d'autre part, c'est l'objet qui se transfigure lui-même en représentant l'être.

Une comparaison entre les sculptures-machines tingueliennes et les marionnettes semble éclairante. À ce sujet, Bensky, dans son étude sur les structures et la symbolique de la marionnette écrit :

« Le paradoxe du marionnettiste est dans la tension qu'il doit s'imposer d'être réaliste avec une poupée qui, par sa conformation et son parti-pris esthétique, transpose immédiatement ce réalisme en signes et en symboles, c'est aussi la nécessité dans laquelle il se trouve d'essayer de faire « exact » pour rendre le personnage vivant et la stylisation que donne à son effort la poupée qui transforme naturellement les gestes copiés en gestes suggestifs. »<sup>735</sup>.

Par là même, Bensky met en évidence le fait que le symbole s'impose à la marionnette comme étant relié irréductiblement à sa fonction. Il apparaît évident que c'est également le cas dans les sculptures mécaniques de Jean Tinguely, et l'on peut dire, d'une manière générale, que par opposition à une représentation réaliste, ou « physico-plastique » de la nature, le symbole présente une représentation « idéo-plastique » du réel.

La loi esthétique peut être formulée de cette manière : le théâtre de la machine – sculpture tinguelienne donne lieu à une représentation symbolique de la réalité dans l'espace de la sculpture (qui peut également être pensé comme l'aire du jeu), et la manière dont cette dernière se comporte dans l'espace suit les exigences de l'esprit de l'artiste, auxquelles s'ajoutent les effets des aléas rendus possibles par les jeux laissés dans les engrenages. La vraisemblance disparaît plastiquement, physiquement, en apparence mais elle apparaît quand la sculpture est animée, mise en mouvement. Ses mouvements sont alors perçus comme des « gestes », car ils sont évocateurs, c'est-à-dire chargés de symboles et donc de sens.

Ces sculptures mécaniques jouissent, de par leurs possibilités techniques, d'une liberté certaine dans l'espace, la scène théâtrale, ou l'aire de jeu. Loin d'apparaître frontalement érigée, totémique ou académique, la sculpture tinguelienne devient rapidement un environnement, un monde en soi, avec ses propres lois spatiales, temporelles et physiques.

---

<sup>735</sup> R-D. Bensky, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Ed. Nizet, 1971. p.27.

Cette « libération » de la perception spatiale donne la possibilité, à l'esprit, de modifier, à volonté, sa notion du réel, car la loi spatiale de la machine – sculpture anthropomorphique tinguelienne, est aussi un art de véhiculer une vision subjective, empreinte d'onirisme et de poésie. En ce sens, Tinguely propose au spectateur un dépaysement ou mieux, un déconditionnement fondamental, désentravé de sa manière coutumière de voir la réalité, celui-ci, par l'espace de la vision offerte, peut alors accéder à une zone inhabituelle de la pensée et de la sensibilité. Ajoutons à cela que la modification de la perception spatiale semble engendrer, parallèlement, une nouvelle perception du temps. Si nous pouvons estimer que la perception temporelle existe en fonction du rapport perçu entre le mouvement et l'espace dans lequel celui-ci évolue, il sera évident que ce rapport, dans le théâtre de la machine tinguelienne s'avèrera essentiellement d'ordre subjectif, et entraînera une libération profonde de la pensée non-logique. On considère communément, en effet, que la pensée logique s'exerce sur une vision objectivement stable et ordonnée du réel, or, l'on chercherait en vain cet ordre, chez Tinguely, puisque son art consiste justement à se libérer des contingences. Ces divers éléments d'analyse peuvent donc se résumer ainsi : la loi spatiale de la sculpture mécanique tinguelienne est celle d'un art libéré de toute vraisemblance dans la représentation de l'espace théâtral. Son art consiste à créer des rapports inédits dans la perception temporelle et cinétique, en conséquence, par une libération de la pensée subjective, il conduit le spectateur à une transformation radicale de sa vision du réel. Pour cela, l'artiste utilise les outils fournis par une publicité tonitruante et une communication déroutante.

Le parti-pris symbolique du théâtre de la sculpture-machine, s'oppose en soi, à une tentative réaliste, dans la mesure où l'expression y est plus synthétique qu'analytique car la sculpture est essentiellement rien qu'un objet, et n'acquiert le pouvoir de figurer des événements humains que par infraction, pour ainsi dire, à la loi de la vraisemblance. L'acteur, lui, peut se prêter davantage à une figuration analytique de l'événement ; la machine – sculpture ne peut guère évoquer la complexité humaine. Comme nous l'avons vu, ses moyens sont essentiellement ceux d'une vision poétique et intuitive de la réalité, c'est pourquoi l'action de la sculpture – machine (par « action », nous entendons la structure de l'événement que celle-ci est censée figurer), a son unique source dans la représentation d'une situation simple, ou bien, dans la succession rapide de plusieurs situations simples. La conséquence d'un tel synthétisme est la limitation du domaine de l'action au schéma, c'est-à-dire, à l'action réduite à ses lignes essentielles. On peut identifier, ici, une loi dramaturgique du théâtre de la machine

tinguelienne, qui dénonce le schématisme poussé de l'action, c'est-à-dire, la réduction simplificatrice et caricaturale. (C'est le cas par exemple dans les « danses » frénétiques, répétitives et saccadées des *Balubas* ou dans l'attitude de la vierge venant prier de manière très schématique, presque automatique, directe et à la limite de la parodie, devant le *monument à Joakim B.*). La loi dramaturgique du théâtre de la machine tinguelienne semble contradictoire car, celle-ci dénonce le schématisme, tout autant qu'elle use des moyens de la caricature. Parce que la contradiction est le principe même de l'art tinguelien.

Il est peut-être paradoxal de constater que ce schématisme est d'autant plus prononcé que la forme de la machine-sculpture est abstraite. Il semble en effet certain que les formes abstraites, en s'éloignant d'une représentation réaliste de l'humain, réduisent singulièrement la multiplicité objective des éléments constitutifs de celui-ci, et cela sur tous les plans. Nous touchons ici à un problème capital de l'esthétique que la sculpture tinguelienne met en évidence. La vision poétique du réel libère l'esprit de la contrainte logique de l'analyse, et il en résulte la nécessité de re-structurer le réel selon des exigences subjectives mais aussi simplificatrices. Que l'action à figurer soit d'ordre intérieur où d'ordre extérieur, cette tendance demeure inchangée, car tout sera réduit à ce qui paraît essentiel, indispensable à la compréhension d'un schéma intellectuel. Pourtant ce schématisme ne gêne nullement la liberté totale de l'action dans son évolution même : cette abstraction excessive provoque une très grande schématisation dans l'action, celle-ci se trouvant alors réduite à quelques situations comiques strictement linéaires.

Les sculptures-machines tingueliennes semblent jouer un rôle, imiter un personnage, parodier des situations. L'ambivalence du tandem schématisme limitatif – liberté expressive, elle-même reflétant l'ambivalence plus large du couple réel-irréel, s'éclaire dans son essence par l'analyse de l'interprétation dramatique. Successivement, nous voyons une machine (ou un objet ou une sculpture) puis un personnage. Tinguely propose donc ces différents niveaux d'interprétation d'une même sculpture, non pas pour trahir la réalité, mais bien au contraire pour la traduire la plus fidèlement possible, car il s'agit bien de trouver une « équivalence » de la réalité. D'une façon générale, il faut partir du personnage dans toute sa complexité et le ramener progressivement à ses éléments les plus simples et les plus indispensables pour qu'un jeu déterminé se produise. Toutefois, Tinguely brouille les pistes relativement à nos attentes, quand, par exemple, il présente un *Bergson* ou un *Rousseau* et que subitement, il inverse les titres, il nous renvoie d'abord à ce que l'on sait du personnage, à son esprit, à ce que l'on

s'attend à voir, puis, il produit une rupture, c'est une façon de poser la question de l'interchangeabilité des hommes : Bergson est mort, son personnage n'est pas lui, mais le spectateur connaît Bergson. Alors qui est Bergson ? Ou plutôt, qu'est-ce que *Bergson* ?

Nous avons vu que l'artiste usait également du décalage, de la caricature et de la métaphore pour se rapprocher d'une vision commune de la « réalité » tout en s'en éloignant, moyen qui lui permet de dénoncer cette vision restrictive commune dans laquelle baigne le spectateur.

Les machines-sculpture de Tinguely présentent aussi une autre question par leur apparence énigmatique : essentiellement immobiles lorsqu'elles sont à l'arrêt, elles acquièrent, par le jeu, une étonnante intensité. Le langage de la sculpture tinguelyenne peut être compris comme une suite de schémas, d'indications sommaires ou d'esquisses, il est nécessairement simple, direct, n'exprimant que les grandes lignes et les nervures essentielles, et, en cela, il permet au spectateur d'être actif en imaginant, avec beaucoup de liberté, une infinité de fonctions ou de narrations.

Même s'il est question ici du parti-pris symbolique des mouvements de la machine-sculpture qui la font exister en tant que moyen expressif, il n'empêche que celle-ci doit puiser, dans sa marche, une virtualité de plus pour dessiner son personnage dans l'espace. Ce dernier n'est que lignes expressives pures, et n'existe pas hors de la silhouette créée par ses évolutions manifestes. Il n'est en somme qu'une matière en mouvement. L'exagération de l'expression théâtrale s'affirme donc à la machine-sculpture, afin qu'elle puisse donner l'illusion d'une existence factice. Il faut dépasser l'apparence, l'aspect esthétique, c'est-à-dire entrer à l'intérieur du mouvement, en prendre l'intelligence, afin de concevoir en relation avec sa destination, son but. Or nous savons que c'est le spectateur qui interprétera (reconnaitra) les gestes de la machine en les associant au titre, au contexte, à sa propre expérience, à sa culture, etc, pour élaborer un ou plusieurs sens d'interprétation. En dehors du mouvement qui est un déplacement, l'élément cinétique le plus important réside dans le geste. Dresser un inventaire complet des gestes de la sculpture-machine tinguelyenne n'est pas possible ; tellement ils sont nombreux et variés. Nous ne pouvons pas, non plus, établir de classification qui serait basée sur la distinction entre les gestes expressifs d'une part et les gestes utilitaires d'autre part, puisqu'ils sont accomplis par une machine (ce qui diffère de la marionnette par exemple). Même si certains gestes peuvent exprimer tel sentiment, ils ne sont en aucun cas ceux de la machine. N'ayant pas d'intentionnalité propre, la machine ne peut faire de geste (mais des mouvements) ni n'exprimer de sentiment. C'est là le côté tragique du théâtre tinguelyen. Nous



ne pouvons pas y voir la transposition d'une gestuelle de l'artiste, et encore moins son expression puisque la part d'aléa, ou de jeu, le rôle du hasard, sont des composantes de l'œuvre. Ce qui la rend expressionniste. C'est donc l'interrogation de cette gestualité, de cette sentimentalité, de l'empathie du spectateur, qui est posée. Le spectateur, en tant qu'être social, ne se fait face qu'à lui-même. Il est comme devant un miroir, certes déformant, mais réflexif tout de même.

Étant donné que les sculptures-machines de Jean Tinguely reposent sur le sol ou sur des socles, elles rencontrent une résistance et le spectateur a conscience de la complexité du jeu qui requiert chaque attitude dont le mécanisme est mis au jour. Cela permet d'un point de vue analytique, de comprendre la sculpture animée comme se situant entre les deux pôles d'une tension à même le sentiment subjectif du réel, c'est-à-dire entre sa vérité extérieure d'objet inorganique et la vérité intérieure de l'humanité qu'on lui insuffle, faite du désir d'illusion que représente la complexité manipulateur-spectateur. À partir d'une simplicité primitive – celle de l'objet – nous voudrions opérer une métamorphose, apparemment impossible, qui est de faire traduire, par une machine, la réalité complexe de l'homme. Alors se manifestent les exigences passives de l'objet ; incapable de représenter l'humain avec vraisemblance, il impose au réel une épuration extrême de ses éléments ; par une abstraction progressive, il le rend à son essence. La complexité de l'existence se transforme en schémas symboliques où l'esprit croit prendre sa source. De nouveau apparaît la simplicité : l'intensité d'une émotion créatrice. La sculpture – machine a imposé son irréalité mais semble être en vie.

## **7) Un caractère spectaculaire lié à l'opposition, à la contestation**

Une affirmation telle que : « Tinguely est devenu une des grandes entreprises de spectacle de ce monde. »<sup>736</sup>, apparaît comme un indice montrant que le caractère spectaculaire de l'œuvre tinguelienne est reconnu à une large échelle. Cette intensité de la représentation est au cœur même d'un mécanisme de provocation souhaité par l'artiste. Tinguely emprunte au théâtre son caractère spectaculaire pour le mettre au service de sa dynamique du contradictoire.

En 1953, Jean Tinguely, jeune artiste suisse résidant à Paris, conçoit avec Daniel Spoerri une mise en scène de ballet (*Prisme*) dans un décor motorisé. Le projet s'effondre littéralement car le jour de la représentation, le décor se disloque. Au théâtre des Trois Baudets, il présente un

---

<sup>736</sup> Pierre Descargues, « Les nouvelles machines de Jean Tinguely » in *XXe siècle*, juin 1965.

« spectacle empirique » le lundi 3 décembre 1956. Il s'agit d'une exposition de peintures : *Relativité Constante*, *L'incertitude*, *Méta-mécanique saccadée*, *Probabilité blanche*, *Méta-mécanique sonore*, *pseudo-robot n°2*. C'est une présentation simultanée avec des « mimes » d'Alexandre Jodorosky, de la « musique » de Michel Magne et une pièce de théâtre, « Paristhor », de Jean-Michel Rankovitch. Il fait, également, une exposition personnelle à la galerie Edouard Loeb et Denise René (53, rue Jeanne d'Arc, Paris 6) où il présente neuf peintures : des *Méta-morphe II, V et III*, *Très stable*, *T.N.T (c)*, *L'incertitude n°2*, *T.N.T (d)*, *Syn III*, *Syn VIII*. Ces peintures sont accompagnées d'un texte de Pontus Hulten dans lequel l'historien de l'art qualifie les machines de Tinguely, non comme des machines, mais comme des anti-machines. Hulten qualifie l'art de Tinguely comme la matérialisation exemplaire du relativisme et les relie à l'idée de Marcel Duchamp d'utiliser intentionnellement le hasard. Mais les œuvres de Tinguely ne sont pas, comme celles de Duchamp, « du hasard en conserve », car elles ne sont pas des objets passifs ; elles sont du hasard en action. Elles apparaissent comme des expériences de simulation de la chance. D'après l'historien de l'art, elles semblent vivre une certaine liberté, car elles sont hors du cadre de toutes lois et de tout système. Ces reliefs (encore présentés comme des peintures) incarnent même l'anarchie intégrale, et pour Hulten, c'est un art entièrement révolutionnaire, plus libre que nous ne pourrions jamais espérer l'être nous-même. D'après le futur directeur du Centre Georges Pompidou, les productions de Jean Tinguely sont un morceau d'existence pur qui a réussi à s'échapper hors du bien et du mal, qui est au-delà du juste et du faux. Pontus Hulten considère que l'art tinguelien est une révolte comparable à celles des anarchistes russes, ces révoltes, d'après lui, ne pourront pas, prises pour elles-mêmes, modifier la société mais, la compréhension de l'art comme moyen de désespérer, selon l'expression d'André Breton, comme tentative d'opposition, devient une arme pour les individus, un symbole de l'opposition, au sens général du terme. C'est de cette manière qu'il faut comprendre une affirmation telle que :

« Chaque œuvre digne de ce nom, est tout aussi absurde et inutile que l'existence humaine ; sans compromis, apolitique, un attentat, un fragment de révolte. »<sup>737</sup>.

C'est davantage une mise en scène de la révolte que propose Tinguely encore en 1967, lorsque le ministère de la Culture lui laisse, ainsi qu'à Niki de Saint Phalle, le soin de représenter la France à l'exposition universelle de Montréal. Les deux artistes présentent, conjointement, *Le*

---

<sup>737</sup> Pontus Hulten, 1955, cité in H.D, « Le sac à malice de Tinguely », *Le Point*, n°117, 16 décembre 1974.

*Paradis fantastique*, œuvre au sein de laquelle ils mettent en scène les relations entre masculin et féminin par l'intermédiaire de treize sculptures qui s'affrontent de face, faisant de leur vécu amoureux un jeu à l'aide de sculptures monumentales aux noms évocateurs (*Le Picqueur*, *La Folle*, *Rotozaza*, *Le char Raspoutine*, etc.). Les machines agressives et menaçantes de Tinguely, qui représentent le monde de l'homme, viennent attaquer les sculptures féminines, aux formes arrondies de Niki de Saint Phalle. Pour Tinguely, il s'agit de montrer la nuit s'opposant au jour, les éléments mythologiques, les rêves, les aspirations de l'homme contre les machines agressives. Une violence est affichée dans les œuvres du sculpteur et dans leur mise en scène. Germain Viatte, ancien directeur du musée d'art moderne – Centre Pompidou, voit dans cette installation, quelque chose de plus universel : d'après lui, l'art qui est présenté transcende les genres et les artistes eux-mêmes, « ils en font une guerre de joie et des expériences jubilatoires »<sup>738</sup>. Jean Tinguely confirme cette interprétation en décrivant *Le Paradis fantastique* comme une rencontre dans laquelle la collectivité pourra retrouver ses propres rêves<sup>739</sup>. Comme à son habitude, l'artiste met en scène des contrastes et des contraires. La provocation est de mise et l'installation suscite, à la fois, joie et sentiment de violence. Dans une lettre adressée, en 1967, à Pontus Hulten et à sa femme Klara, Niki de Saint Phalle explicite les intentions des deux sculpteurs :

« Jean et moi nous allons faire la guerre sur le toit du pavillon français à Montréal. Je fais le Paradis, neuf sculptures de quatre à six mètres de haut et Jean va attaquer le paradis avec des machines menaçantes. Les foires internationales, voilà un bon endroit pour régler les problèmes. »<sup>740</sup>.

Ce sont donc des œuvres provocantes qui sont présentées. Le thème traité, celui de la guerre entre les sexes, apparaît de manière évidente, et la mise en scène ostentatoire de machines copulant ou trouant littéralement des corps féminins, parle assez clairement à Montréal. C'est au Québec, en effet, au moment où règne une morale religieuse puritaine, (mais que travaillent des courants anti-cléricaux) que Tinguely et Niki de Saint Phalle vont faire un acte de provocation, alors que l'archevêque vient célébrer une messe sur le toit du pavillon français. Les deux artistes osent coucher des sculptures, lesquelles vont être jugées suffisamment provocantes, pour être regroupées et recouvertes, afin d'éviter qu'il y ait un

---

<sup>738</sup> *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Les Bonnie and Clyde de l'art*, film documentaire de Louise Faure et Anne Julien, ARTE, 2010.

<sup>739</sup> *Idem.*

<sup>740</sup> *Idem.*

caractère blasphématoire dans cette présence.

Une compétition existe entre les deux artistes, mais celle-ci est active, positive et productive. D'après Jean-Pierre Raynaud<sup>741</sup>, c'est cette compétition qui était leur moteur, et c'est comme ça qu'ils alimentaient leurs projets. La surenchère est une puissante motivation pour Tinguely qui use de la provocation, de la contradiction, de sa volonté d'« aller contre », comme il l'a souvent dit. C'est ce phénomène de contradiction qui est à l'œuvre dans son processus de création, c'est ce qui lui insuffle la volonté de créer quelque chose de dynamique. Ce mécanisme d'opposition, de contradiction se retrouve aussi à l'échelle de son couple, comme le sculpteur en atteste :

« L'essentiel, l'avantage pour nous deux c'est qu'il y a une confrontation. Et cette confrontation ne nous aplatit pas au contraire elle nous rehausse. Elle nous amène à une marche supérieure, plus haute. »<sup>742</sup>.

C'est ce qui est explicitement indiqué sur l'affiche de l'exposition : « Le paradis fantastique de Niki de Saint Phalle attaqué par Jean Tinguely », aussi, c'est ce qui cause, dans ce contexte précis, des frayeurs budgétaires et institutionnelles, une certaine frilosité de la part des organisateurs, et ce, du démarrage au montage des expositions<sup>743</sup>.

Immédiatement après l'exposition internationale, *Le Paradis fantastique* sera démonté, puis installé à Central Park (New York), en 1968, et ensuite, à Stockholm définitivement.

De la même manière, quelques années plus tard à Milan, autre fief d'un catholicisme pudibond, l'érectible phallus géant de *la Vittoria* (1970) reprend le thème érotique et, par sa destruction en fumée, comme à New York ou à Paris, il refuse d'être le chef d'œuvre au musée. Dans une même veine, l'artiste crée *Enfer* (1984-1988) : la grande cohérence de cette installation tient aux nombreuses étapes de sa réalisation, car cette œuvre est le fruit de nombreuses retouches, d'une lente maturation. Tout débute dès 1982 avec un dessin *Méta-Hölle im taxi*, projet destiné à la Kunsthalle de Hambourg. Il s'agit de l'évocation d'une œuvre sur le thème de l'enfer. L'artiste songe à illustrer le *1884* d'Orwell et à s'inspirer de l'atmosphère générale de celui-ci. Il est intéressé par la vie menée dans un système totalitaire (« techno-fasciste » selon ses propres termes), assimilé à un enfer : le dessin nous montre une sculpture enfermée sous une coupole, un univers inextricable de rouages, d'axes aux couleurs

---

<sup>741</sup> *Idem.*

<sup>742</sup> *Idem.*

<sup>743</sup> Germain Viatte in *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Les Bonnie and Clyde de l'art*, film documentaire de Louise Faure et Anne Julien, ARTE, 2010.

agressives. En 1984, Tinguely réalise *L'Enfer, un petit début*, pour une exposition à la galerie Kornfeld à Berne. Ils s'agit de la première vision réalisée de ce que veut créer l'artiste : un ensemble de machines disparates, rassemblées en un réseau compact, présentées à même le sol, en une jungle de mouvements, de bruits, de formes. S'en suivent quelques dessins de recherches sur ce thème en 1985, dont aucun ne débouchera sur la réalisation d'une sculpture. Il va accroître la taille de l'œuvre pour arriver à ce qui existe aujourd'hui (depuis 1988), c'est-à-dire une sculpture monumentale et quasiment indescriptible dans le détail. Elle s'apparente à un spectacle permanent, avec son éclairage, sa mise en scène et un répertoire sonore sensationnel.

Pour l'artiste, le spectateur doit se trouver devant un objet impossible à identifier, avec l'impression de ne pas savoir ce qu'il a vu. Il est pris dans une incroyable quantité de mouvements et de chromatismes, dans la transformation des choses et dans leur rythmique, dans leurs répétitions. À ces mouvements d'accélération ou de ralentissement, s'ajoute un mélange de bruitages. Deux ou trois percussions sont liées mais les mêmes suites de sons ne se reproduisent jamais totalement de façon exacte. Le nombre de sculptures aux rythmes divers, ici rassemblées, garantit à cette installation un renouvellement permanent, et celle-ci ressemble à une pièce de théâtre dans laquelle le spectateur, traversé par un sentiment d'insécurité, serait immergé. Le banc qui se balance participe de cette sensation. Ce spectacle, sans début ni fin, confère à l'ensemble, un caractère d'illimité, dans lequel le temps serait absent et où le désordre règnerait en maître incontesté. Comme à son habitude, Tinguely crée une composition au caractère chaotique et tragico-burlesque, régie par la liberté des jeux de hasard. Mais ce chaos semble, ici, étrangement et paradoxalement très ordonné, comparé aux productions antérieures de l'artiste, lequel expliquera, à propos de cet *Enfer*, que pour faire quelque chose d'absurde, de catastrophique, d'ironique, il faut procéder méthodiquement<sup>744</sup>. Ainsi, l'ensemble contient tous les mouvements possibles et imaginables : en diagonale, de bas en haut, de droite, de gauche, devant, derrière, noyés dans une forêt de poteaux et de rouages. Les lumières amplifient les mouvements. Les ombres se projettent, étendant les possibilités déjà nombreuses de l'œuvre. La maîtrise est remarquable, elle permet de laisser croire que l'improvisation et la liberté sont les clés de la réussite. Cette œuvre, monumentale, soulève la question du méta-système. Tinguely ne croit pas à l'enfer tel qu'il est présenté dans la Bible ; il le voit plutôt comme étant sur terre, et plus précisément, dans notre monde

---

<sup>744</sup> M. Rignalda, *Jean Tinguely*, dans *Art Press*, n°78, Paris, février 1984.

industrialisé – plein d'agitation, de bruits, de machines mélangeuses de sons, de mouvements – en mutation permanente. Comme il le dira à Alain Jouffroy, dans *L'Oeil* :

« Je supporte difficilement notre monde quand je découvre qu'on est standardisés, qu'on commence à être ratatiné ou qu'on subit certaines nivellations. »<sup>745</sup>.

L'artiste semble davantage inscrire son travail dans une constatation de ce que lui paraît être notre univers quotidien que dans une représentation d'un au-delà infernal. La mort semble, plutôt, ici, être celle de l'individu ou encore celle d'une quantité de valeurs fondamentales, valeurs qui lui apparaissent être comme broyées par l'organisation improbable de nos sociétés, théâtre de la cruauté et de la folie ordinaire. *L'Enfer* tinguelien paraît dénoncer un monde contemporain, dans lequel l'homme moderne n'est souvent plus qu'un pantin, et il nous interroge sur l'identité de ceux qui en tiennent les ficelles. Il nous parle d'un monde en décadence, où la nature est morte : ainsi, la fougère, plante la plus ancienne du monde, est dorénavant en plastique. Les hommes connaissent une nouvelle forme de mort : celle de leur robotisation. Les projections sur les murs, en mouvement constant, font de cette installation, le monde des ombres sans repos.

L'attitude de Tinguely n'était pas dépourvue de contradiction : l'artiste dénonçait la production d'objets inutiles, mais en même temps, il produisait des machines qu'il qualifiait lui-même d'inutiles. Il mettait un point d'orgue à valoriser l'imperfection spécifique de ses machines. La machine est devenue indépendante, mais suspecte en raison de son autonomie. Ces contradictions ne sont pas les fruits de hasards, elles mettent en exergue des conditions d'existence, elles-mêmes contradictoires, dans une société de classes. D'une part, la machine apparaît comme un instrument de domination des ouvriers dans la chaîne de production : elle illustre l'exploitation de l'homme par l'homme, par l'intermédiaire de la technologie. Mais Tinguely dépasse ce premier antagonisme en niant la fonction productrice de la machine, et la lutte des classes fait place à la lutte de l'homme contre la machine. C'est la notion d'économie, de rentabilité que rejette Tinguely : l'énergie est déployée « pour rien », et l'artiste dénonce alors la nécessité assujettissante du rendement qui caractérise l'économie capitaliste. Il critique également l'envahissement de l'homme par l'objet inutile, en réalisant le gigantesque *ReTable de l'abondance occidentale et du mercantilisme totalitaire* (1989-1990), cette œuvre superpose un ensemble d'objets hétéroclites, choisis par l'artiste pour ce qu'ils renvoient au plus mauvais goût de la production industrielle de mauvaise qualité. La contradiction,

---

<sup>745</sup> Alain Jouffroy, « Interview de Jean Tinguely », dans *L'Oeil*, n° 136, Paris, avril 1966.

opérante ici, est que les machines tinguéliennes sont, par leur stérilité même, innocentes. L'introduction d'une nuance entre l'homme dominant la machine et l'homme, esclave de la machine, entraîne de fait, l'interrogation d'une possible éthique de celle-ci : il y aurait des machines coupables et des machines innocentes ? De la dénonciation des pratiques d'une classe sociale dominante, Tinguely glisse vers une réflexion autour de la domination exercée par l'homme sur la machine et inversement. L'artiste affirme clairement sa volonté d'entrer en conflit avec la société. Le conflit, la provocation, apparaissent pour lui comme conditions *sine qua non* de la puissance de l'expression poétique. La société est une machine, et l'argent, mortifère.

« Georges Kleinmann : Est-ce que pour vous il y a un conflit avec la société ?

Jean Tinguely : Oui, naturellement, je le cherche, je veux le conflit avec la société. Ça me stimule, ça me permet de l'avoir. Ça me stimule comme un combat en même temps, de m'approcher. C'est une chose très nécessaire. Ce conflit avec la société c'est un jeu comme avec un sparring parner en boxe. C'est une chose très bien pour moi et je considère que c'est une base fondamentale nécessaire.

G. K. : Et vous vous êtes mis en conflit avec la société ?

J. T. : Ah j'aime ça oui.

G. K. ? : Est-ce que vous pensez que la société s'est mise en conflit avec vous ?

J. T. : Je ne crois pas non, elle m'absorbe. Le conflit est uniquement de mon côté. La société est une machine tellement puissante et c'est une machine tellement formidable qu'elle peut facilement me digérer aussi. Elle peut me mettre dans ses musées, elle peut me piédestalifier, me placer sur des socles et faire comme on a toujours fait avec les œuvres d'art. C'est-à-dire les désamorcer. »<sup>746</sup>.

« Le mot « art » fait son apparition au milieu de la Renaissance. Il n'y a aucune notion d'art ni chez mayas, ni chez les Égyptiens, ni chez les Chinois, ni chez les Indiens ou les Grecs. Elle a été inventée il y a 350 années. On a fait une vaste escroquerie avec ça. Et je trouve qu'il y a un mot qui est mieux c'est le mot poésie.

---

<sup>746</sup> *Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

Le mot poétique est beau parce qu'il est étonnant, parce qu'il veut dire vivre simplement. Mais le mot art c'est de la cochonnerie. Il faut savoir que si on se fait payer pour ça on est une pute. Le vendre, c'est le détruire et le vendre très cher c'est le détruire encore plus. Si ça coûte 33 millions de dollars, vous pouvez le mettre à la poubelle. Il n'y a plus rien, il ne contient plus de poésie, qu'un morceau de paquet de fric et c'est détestable. Je n'aime pas l'argent. Je me fais de l'argent, c'est bien si avec cet argent tu peux faire quelque chose de nouveau. Sinon, l'argent te tue. »<sup>747</sup>.

« Mais le tableau est quand même devenu un objet uniquement de spéculation qui peut aller tellement loin. Comme ce qui est arrivé à ces Tournesols de Van Gogh qui ont été vendus pour une somme record et fabuleuse de 75 millions de francs suisses qui ont choqué tellement de gens n'est-ce pas ? Mais moi je ne trouve pas ça si grave. Moi je suis très fier de faire partie de la corporation des artistes dont un de nous a réussi à vendre un tableau pour 75 millions. Bon, il n'en a pas profité. Et qu'est-ce qu'il aurait fait avec le fric ? Il se serait acheté deux draps et quatre bouteilles de vin et il serait reparti à la peinture. Il n'aurait rien pu faire avec 75 millions. Ce n'est pas pour l'artiste, ce n'est pas pour Van Gogh, de même pour moi, il n'y a pas d'argent qui compte. Je dois rester droit, je dois rester rêveur et médium fixatif. Transportant quelque chose, une ambiance, ou essayer de transporter quelque chose. Nous sommes des dizaines et des dizaines de poètes qui chacun ont leur fonction et parfois ils ont une fonction très différentes les unes des autres. Je veux dire des fonctions poétiques. »<sup>748</sup>.

Ce que Tinguely appelle une « ambiance » est proche du concept d'aura de l'œuvre d'art élaboré par Benjamin et repris par Adorno : « Ce qu'on appelle aura est familier à l'expérience esthétique sous le nom d'atmosphère de l'œuvre d'art dans la mesure où le rapport entre ses éléments renvoie au-delà de ceux-ci et permet à chacun de ceux-ci de se dépasser »<sup>749</sup>. La dimension existentielle de l'art transparait dans le fait que le plaisir esthétique auquel invite

---

<sup>747</sup> *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Les Bonnie and Clyde de l'art*, film documentaire de Louise Faure et Anne Julien, ARTE, 2010.

<sup>748</sup> Émission *Viva*, « Tinguely 87 », Jacques Huwiler (journaliste), Jaroslav Vizner (réalisateur), RTS – Radio télévision Suisse, 1er décembre 1987.

<sup>749</sup> Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995 (1970).



Tinguely est, en quelque sorte, une « promesse de bonheur »<sup>750</sup> dans un monde malheureux (en scission, divisé). L'art tinguélien est une protestation contre la logique utilitaire du monde marchand. Et par là, il semble rejoindre la pensée d'Adorno : « L'art est dans son désintéressement une protestation contre une pratique immédiatement utilitaire » et par là, il est anticipation d'un monde qui ne serait pas gouverné par l'utilité. « La formule stendhalienne sur la promesse de bonheur signifie que l'art rend justice à l'existence en accentuant ce qui en elle préfigure l'utopie. ». Dans la jouissance qu'il procure, l'art va bien au-delà d'un plaisir hédoniste et calculable. C'est le plaisir de l'inutile, du sans raison, comme la vie. Marcuse voit dans la beauté des œuvres, une expression du « principe de plaisir » opposée au « principe de réalité » : « L'œuvre d'art accomplit perpétue le souvenir du moment de jouissance. » : l'œuvre expose un ordre non répressif dans lequel le plaisir n'a pas de prix. Nous avons vu que la sculpture de Tinguely est provocatrice, et il est important, à ce niveau de notre étude, de nous interroger sur la charge critique de son travail, sur les objectifs du sculpteur, sur la portée de ses productions. Tinguely explicite volontiers la part d'équivoque qui se glisse dans le rapport que son projet artistique entretient avec une société vouée à la mécanisation et à l'automatisation, sans autre programme que celui de la production et du consumérisme. La tension et le rejet que certaines avant-gardes du début du XXe siècle avaient instaurés (non sans ambiguïtés comme nous l'avons vu précédemment) entre elle-même et la société privilégiant l'industrialisation et le machinisme, est moins prononcée dans le discours de Tinguely que dans celui de Picabia ou de Duchamp par exemple. L'esprit tinguélien est taquin, critique, chahuteur, se situant dans une veine qu'il qualifie lui-même de « farces et attrapes ». Son orientation relève davantage de l'ironie, du cynisme, de la mise à distance que de la confrontation directe :

« La société de consommation repose sur la machine, et le machinisme de paix peut être une chose aussi redoutable que le machinisme de guerre. Quand, par exemple, nous voyons au moment des vacances dix-huit millions de véhicules automobiles partir d'Allemagne vers le Sud de l'Europe, c'est presque une guerre non ? La machine est infernale, la production tous azimuts, totale et folle, peut-être terrible dans ses conséquences. Mais je ne suis pas en mesure de faire des commentaires là-dessus ou sur la difficulté de cette Terre... Je peux juste exprimer un peu d'ironie, faire des farces, jouer des mauvais tours à la machine. Je m'amuse

---

<sup>750</sup> Formule de Stendhal dans *De l'amour* (1822), chap. XVII.

avec elle, j'en fais ce que je veux. J'introduis les métras, c'est-à-dire l'idée de la blague, de l'inexactitude, de la non-productivité. Dans mes machines, il y a une gratuité et une ironie parfaites, ce qui n'est pas permis à une machine produisant vingt-cinq mille yoghourts à l'heure. »<sup>751</sup>.

Dans un entretien, l'artiste explique qu'il avait beaucoup apprécié le film de Charlie Chaplin *Les Temps modernes* parce que ce dernier faisait le procès de l'absurdité du travail à la chaîne. Il parle de l'horreur d'une machine à manger qui se détraque et se livre à une comparaison entre les machines du film et les siennes, en mettant en avant le fait que, dans les deux cas, elles participent à la dérision. Mais pour lui, ses machines sont « tranquilles », car elles ne produisent rien et parce qu'elles ne mangent pas les hommes. Même s'il s'agit d'une critique apparemment distanciée et bon enfant, il ne faut pas sous-estimer la portée politique de ses propos. Cet entretien est destiné au magazine *La vie ouvrière*. C'est-à-dire qu'il s'adresse à des personnes qui travaillent quotidiennement avec des machines. D'après Tinguely, le travail à la chaîne du début du siècle était beaucoup plus humain que ce qu'il est devenu par la suite ; il raconte qu'à la fin des années 1970 il a vu à l'usine Renault de Boulogne Billancourt une grande presse qui fabriquait les côtés d'une Renault 16 et que, près de cette presse, se tenaient deux ouvriers noirs qui devaient décrocher les plaques de tôle pour les faire repartir en arrière, comme ceux-ci n'avaient rien pour se protéger de l'huile qui giclait sur eux, ils s'étaient confectionné un petit toit en carton ondulé. Cette scène lui était apparue très sinistre, et il en concluait que, finalement, il valait mieux une automation totale qu'une semi-automation qui, d'après lui, asservissait davantage l'ouvrier ; il mettait encore en avant l'idée que c'est la condition humaine qui doit primer sur celle de la machine et non l'inverse<sup>752</sup>. Le discours qu'il tient sur la machine indique donc les valeurs qu'il défend, et ses sculptures, qui répètent, indéfiniment le même mouvement, reflètent, quant à elles, l'absurdité de la société mécanisée. Comme nous l'avons vu, le mouvement de va-et-vient à certaines sculptures, rappelle la malédiction de Sisyphe condamné à toujours refaire le même travail. Cette hantise, très forte chez Tinguely, révèle les questions existentielles qu'il se pose, ainsi que nous le montrent ses propres confidences.

« Je suis coincé en moi-même. Chaque matin je recommence à faire la même chose. C'est agaçant. J'imagine parfois que je ferai autre chose le lendemain. Mais

---

<sup>751</sup> Tinguely, CNAC Magazine, janvier 1989.

<sup>752</sup> Tinguely in *La Vie ouvrière*, 19-25 décembre 1988.

non, je me retrouve pareil avec mes problèmes. C'est une maladie que d'être un artiste. »<sup>753</sup>

Tinguely n'est pas quelqu'un qui traite des de sujets comme ceux qui ont trait à la machine et à la répétition, avec les moyens de distanciation que sont les outils critiques, analytiques et intellectuels, car il ne sépare pas sa production de ce qu'il vit, ni de ce qu'il est.

Tinguely dévoilait le projet d'une œuvre destructrice dans le magasin *Globus* :

« Une chaîne qui convoiterait avec un calme mécanique et une belle régularité jusque 2000 ou 3000 théières par jour, et boum et crac, elles seraient joliment et proprement bisées et anéanties, tout cela pendant des semaines (jusqu'à ce que le magasin soit ruiné). Et dans la vitrine il y aurait aussi un homme, un vieux chinois qui ramasserait les débris et les jetterait soigneusement par une fente latérale du mur prévue à cet effet. »<sup>754</sup>.

En 1969, le grand magasin Loeb de Berne commande à Tinguely une sculpture pour agrémenter l'une de ses vitrines. Il réalise *Rotozaza III*, machine de huit mètres de long, qui va fonctionner pendant deux semaines. Sa fonction est de casser des assiettes sur un rythme inébranlable, avec une régularité paniquante : dix par minute, des milliers sur les quinze jours (soit douze mille assiettes au total). Deux personnes sont là, en permanence, pour l'alimenter en assiettes. Un slogan l'accompagne : « Achetez vite, avant que Tinguely ne casse tout ». L'approche est une classique de Tinguely : il invente un commentaire, à partir d'une situation concrète qui l'agace et le stimule. Dans le cas présent, il joue sur la provocation et le contraste. Les grands magasins sont les symboles de la surproduction et de la surconsommation des sociétés industrialisées. Tinguely veut créer une sorte d'affolement, de panique, et personne ne peut rester indifférent à cette destruction si organisée. « Le public dans la rue était pris par le gros marteau qui tapait, par le chariot qui apportait les assiettes, c'était une émotion. L'attentat était une chose directement comprise par les passants qui ne se demandaient pas si c'était ou non de l'art. Certains étaient furieux, d'autres contents. Les italiens rigolaient, des vieilles dames se fâchaient, des gosses riaient, car des Italiens rigolaient. L'aspect d'œuvre d'art n'était pas mis en évidence »<sup>755</sup>.

---

<sup>753</sup> Otto Hahn, « Les sculptures qui grincent », *L'express*, 31 mai, juin 1971.

<sup>754</sup> Cité in Thierry Dufrêne, « L'exposition Hon au Moderna Museet de Stockholm (1966) », in Eric Darragon (dir.), *La provocation, une dimension de l'art contemporain*, Ed. La Sorbonne, 2004, p.184.

<sup>755</sup> D'après Jean Tinguely.

Une des forces de son art est qu'il ne laisse jamais les gens sans réaction, et peu importe qu'ils aiment ou qu'ils détestent, la réussite se trouve dans le fait qu'ils répondent à la provocation, qu'ils soient touchés par ce qu'ils voient.

Quand il expose le *Rotozaza III* dans la vitrine du grand magasin, ce sont des personnes qui sont au service de la machine. Celles-ci se relaient pour l'alimenter en assiettes et évacuer les débris. En inversant les rôles habituels, Tinguely provoque. Il fait un affront à la société de consommation et confie à ce propos « Je le vois, je peux le sentir mais je ne sais pas le formuler »<sup>756</sup>. Ici, le processus de production est inversé. Le *Rotozaza* fait siens les principes de production moderne, mais pour détruire. Nous assistons à un détournement des méthodes rationnelles de l'industrie. Tout système porte en soi son contraire, tout dépend de la façon dont nous exploitons les progrès scientifiques ; Tinguely s'amuse à nous le démontrer ici. Le monde n'est que ce que l'homme veut bien en faire, rien ne doit devenir une fatalité absolue. Le renversement des valeurs opéré par l'artiste nous montre la voie à suivre et la destruction nous met sous le nez les errements du régime capitaliste. La collectivité doit être consciente que la surabondance matérielle ne nous protège en rien contre le danger d'auto-anéantissement, contre la mort. Mais alors que Jean Tinguely représente, dans cette œuvre, les travers de la surproduction – grande menace du système capitaliste –, le slogan placé à côté de la machine confère un caractère contradictoire à l'ensemble. Ainsi, la phrase « Achetez vite avant que Tinguely ne casse tout » contraste fortement avec l'unique volonté de parodier la consommation de masse. Puisqu'il s'agit d'un slogan publicitaire, celui-ci doit inciter à l'achat. Le doute interprétatif dérange et force donc le spectateur à s'interroger.

L'engagement de Jean Tinguely concernant la souffrance sociale est évidente. Dans un entretien avec Alfred Pacquement en 1971, lors duquel il dénonce les conditions de travail qu'il qualifie de déplorables et qu'il compare à de l'esclavage pour les hommes, l'engagement de Tinguely relativement à la souffrance sociale ne fait de doute : il affirme que les usines sont infernales, que les machines imposent leur rythme et que cela est avilissant. Il indique clairement que l'esprit qui guide son travail est celui de la contradiction, du jeu et que celui-ci est relatif au monde machinique et autodestructeur dans lequel il vit. Il déplore qu'il n'y ait pas, dans les conditions de travail en usine, le côté joyeux que l'on trouve dans l'artisanat ; il conclut en incitant ses contemporains à moins consommer, relevant par exemple que l'on croule sous les pneus et il lance un appel à trouver des solutions sociales pour améliorer cette

---

<sup>756</sup> Interview de Jean Tinguely par Alfred Pacquement, du 5 mai 1971, enregistrement sur cassette audio, bibliothèque Kandinsky (BS92).

situation<sup>757</sup>.

Dans un entretien avec Bernard Blistène (BS 259), l'artiste indique qu'Eva Aepli et lui-même étaient écologistes dès 1925. Il raconte qu'il est devenu positif parce qu'elle était suicidaire et auto-destructrice. Pour lui, Eva Aepli était munie d'un dispositif « auto-destructif absolu ». Il revient sur son passé pour expliquer ses choix et parler de sa sensibilité. Les termes choisis ne sont pas anodins et révèlent de ses ressentiments : il précise par exemple qu'il est issu d'un milieu catholique « virulent minoritaire », qu'il était enfant de chœur « fanatique » catholique et scout et que c'est Eva qui l'obligera à « voir », à « ne plus mentir ». Elle aurait eu une influence dans certaines de ses prises de conscience dans sa future lucidité, et il revient sur cet épisode marquant de l'invasion de l'Albanie par l'Italie un Vendredi Saint, par un bateau « presque béni par le Pape ». Cet épisode l'aurait dégoûté du catholicisme. Il indique dans cet enregistrement que le jour où Mussolini a été pendu sur la Piazza de Milan (en 1945 après avoir été fusillé), il a tendu une banderole entre les câbles d'un bateau (sur le Rhin) et sur laquelle était inscrit *Viva Italia*. Un tel témoignage atteste encore davantage de son caractère engagé. Il indique que le côté jubilatoire d'un tel acte rendait compte de sa joie de savoir l'Italie libérée du fascisme, que cet acte était « merveilleusement défendu »<sup>758</sup>. Concernant son environnement, Jean Tinguely faisait preuve d'une acuité qui n'a pas toujours été perçue par la critique. *Hommage à New York*, avait relevé, de manière unanime, le symbole de la révolte chaplinesque contre l'industrialisation de la production. Cette interprétation, quelque peu figée, fait de cette performance un lieu commun éculé qui se coulerait dans n'importe quel discours. Mais curieusement, personne n'a parlé de la forme artistique mise en œuvre, ni ne l'a comparée à la production antérieure de l'artiste : la nouveauté de la performance de *Hommage à New York* résidait, surtout lieu dans l'introduction, en temps réel, d'une mise en scène de la violence. À Paris, quelques mois plus tôt, la charge burlesque de *Méta-matic n°17* ne dépassait pas le registre de la plaisanterie beaux-artienne. En se refusant à confronter l'instrumentalité de cette violence avec le lieu ou l'époque où elle s'innove, la critique d'art n'a pu lire l'analogie qui se dessinait entre « l'attentat culturel »<sup>759</sup> de Tinguely et la situation sociale des États-Unis en 1960. Une situation elle-même explosive qui était marquée à la fois par une politique d'intensification des roulements de bombardiers dans le ciel du Vietnam et

<sup>757</sup> Interview de Jean Tinguely par Alfred Pacquement, du 5 mai 1971, enregistrement sur cassette audio, bibliothèque Kandinsky (BS92).

<sup>758</sup> Entretien avec Bernard Blistène, enregistrement audio conservé à la bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, (BS 259).

<sup>759</sup> Pontus Hulten, préface du catalogue de l'exposition *Méta* à la galerie Alexandre Iolas, 196 bd St Germain, Paris, du 10 décembre 1964 au 9 janvier 1965.

par les premières manifestations de la révolte étudiante sur les campus universitaires. La presse mondiale se faisait l'écho de ces actualités et *Hommage à New York* suivait l'événement politique. Fasciné par l'événement new-yorkais, Pierre Restany a dégagé, de cette théâtralisation de la violence, un processus de « libération du sortilège et du fétichisme de l'objet »<sup>760</sup>. Il y a vu une esthétique nouvelle rompant, de manière radicale, avec « l'obsession de la durée »<sup>761</sup>. Mais cette libération de « l'obsession de la durée » ressort davantage de l'économique que de l'esthétique. Elle apparaît comme une conséquence supplémentaire plus que comme un argument de création et préoccupe davantage le collectionneur que l'artiste, habitué ou résigné à se défaire de ses œuvres.

La théorie de « l'appropriation du réel sociologique » à partir de laquelle Pierre Restany a fondé le Nouveau Réalisme consistait en une technique d'accumulation d'objets collectés au hasard des rues. Mais ce processus est très proche, dans son principe, de celui du réalisme Balzacien du XIXe siècle, en tant qu'il était considéré comme un réalisme sensualiste, propre selon Brecht à « faire sentir, renifler, goûter...une atmosphère »<sup>762</sup>. De plus, cette démarche ressemble beaucoup à celle que les cubistes et dadaïstes opéraient en réalisant des collages et des assemblages, traitant d'une réalité subjective, par une approche globale et imprécise. Picasso ou Picabia ont, par exemple, pratiqué dans de nombreux collages, un jeu elliptique des éléments assemblés, renvoyant à un ensemble d'idées qu'induisait le titre. Les idées, pour combler les vides de ces figurations lacunaires, s'agrémentait, s'enrichissait, tissait des liens entre elles et rebondissent au gré des sensibilités et des mémoires. La théorie du Nouveau Réalisme ne permet pas de rendre compte du caractère spécifique de la démarche tinguelienne, d'une part, parce qu'elle ne lui est pas exclusive et, d'autre part, parce que l'artiste lui-même l'a réprouvée.

Que ce soit par les moyens de l'ironie, de la satire ou encore d'un humour grinçant, Tinguely n'hésite pas à provoquer. L'objectif apparaît contradictoire pour l'artiste, puisque celui-ci considère que son travail est réussi quand la réaction du public est apparemment négative :

« Ce que je préfère c'est qu'on dise Oh Tinguely ça c'est de la merde, c'est quoi.

Moi j'aime assez la contradiction, j'aime assez qu'on m'insulte. »<sup>763</sup>.

---

<sup>760</sup> Pierre Restany, « Chroniques du jour : Tinguely », in *XXe siècle*, XIX, 1962.

<sup>761</sup> Pontus Hulten, préface du catalogue de l'exposition *Méta* de la galerie Iolas en 1965, *Op.Cit.*

<sup>762</sup> Bertolt Brecht, voir notes AIII. p.111.

<sup>763</sup> « Tinguely », réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.

Si Tinguely rend des hommages qui accablent davantage qu'ils n'encensent, c'est que la ruse consiste, essentiellement, à donner à voir ce qui ne se dit pas. Déjà en 1959, les manipulations franchement hasardeuses des *Méta-matics*, à dessiner ou à concrétiser, qui prétendaient rendre hommage aux novateurs du tachisme ainsi qu'à ceux de la musique concrète, étaient tout sauf honorifiques. L'artiste affirme vouloir faire ses machines comme des commentaires ironiques. Pour lui, l'humour et le sérieux ne s'excluent pas, mais sont sur un même niveau en tant qu'ils permettent, tous deux, de provoquer.

Les productions tingueliennes caricaturaient les excès guettant les romantiques du geste et la cueillette sonore. De même, l'expulsion à la chaîne, de ballons peints à la manière de Vasarely insistait lourdement sur les dangers d'une industrialisation, ainsi que d'une production parfaitement décorative et vide de sens. Comme le redoutait Kandinsky avant lui<sup>764</sup>. *Hommage à New York*, ne reflétait pas vraiment la valeur positive du peuple américain, mais mimait la violence qui semblait alors être la contrepartie à payer pour l'édification de son empire. De même, la corrida mise en scène par le *Toro del Fuego*, était très éloignée d'une quelconque valorisation des qualités légendaires de bravoure et de grandeur du torero et ne retenait, essentiellement, que la mise en scène de ce qui ressemblait alors à un carnage.

Comme Pontus Hulten en témoigne, pour Tinguely, la ruse consistait, également, à jouer sur la fragilité du jugement des professionnels du milieu de l'art : l'artiste essayait d'en pervertir les rôles, et de les engager, plus ou moins malgré eux, dans des actions qui allaient à l'encontre de leur vocation. À New York en 1960, le conservateur du Museum of modern Art qui est l'un des plus renommés musée d'art contemporain, avait été, non seulement privé de sa légitime fonction de conservation, mais était devenu le complice d'un autodafé, de même, par l'intrusion d'une *Méta-matic* ne fonctionnant qu'en échange de l'introduction de monnaie, comme s'il s'agissait d'une taxe supplémentaire, Jean Tinguely transforme le conservateur du musée de Stockholm en marchand et révèle au grand jour et avec exagération, les relations, habituellement tenues discrètes, entre l'art et l'argent.

Quand en 1967, Jean Tinguely reçoit une commande du conservateur du musée Guggenheim, il dira avec beaucoup de malice « Ils ne savent pas encore ce que je leur réserve... »<sup>765</sup>. Connaissant l'artiste et son goût du spectaculaire, le conservateur pouvait s'attendre, en effet, à n'importe quoi, comme une livraison d'ordures par exemple. Il n'y a pas eu de scandale quand la *Rotozaza* (1967) est installée dans le musée, mais cette machine-sculpture, qui joue au

---

<sup>764</sup> in *Du spirituel dans l'art*, Munich, 1912.

<sup>765</sup> Tinguely in Jacques Michel, « Un mécanisme de l'absurde », *Le Monde*, 23 juin 1967.

ballon, n'est pas sans provocation elle non plus, et elle égratigne quelque peu le respect généralement dû au lieu, lequel se trouve habituellement « divinisé » par la présence des œuvres d'art, un lieu qui sacralise tout objet qui le pénètre, et réciproquement, la grande machine *Rotozaza* est une machine satirique qui se dévore elle-même et dans laquelle le processus de production est inversé : ses produits doivent être restitués à la machine, c'est-à-dire qu'elle intègre immédiatement ce qu'elle vient de vomir et ne se réalise, totalement, qu'avec la collaboration spontanée et ludique des enfants et des adultes.

Lorsque le conservateur de l'ARC invite Jean Tinguely à participer à une exposition de sculptures sonores, l'artiste enverra, en tout et pour tout, qu'une photographie de sa pièce ; il fait ainsi un affront à l'exposition elle-même, car celle-ci ne trouverait sa justification que dans la valorisation du commissaire et de son catalogue, ce dernier étant considéré comme plus important que l'exposition elle-même (d'art sonore qui plus est). La photographie y sera effectivement publiée, alors que le musée ne recevra jamais la sculpture. Avec *Débricolages*, titre d'une exposition de petits *Baloubas*, confectionnés en série à la manière des multiples, Tinguely affronte le jugement de la critique, la privant de son épithète favori, à savoir bricolages, qui selon l'artiste est péjoratif car il expulse l'œuvre hors du domaine de la sculpture et dont la répétition ne peut qu'être désagréable. Or, Tinguely avait déjà expliqué qu'il voulait donner à ses machines l'esprit des œuvres d'art<sup>766</sup>.

La ruse de Tinguely se consomme, aussi, aux dépens du spectateur. Au Japon par exemple, *Zing-Zing*, enveloppe d'un soupçon de ridicule, les manifestations du théâtre No : le public japonais vient contempler la sculpture en ignorant l'espièglerie dont il est l'objet. En France, *Vasisdas*, se moque de ceux qui interrogent l'objet tinguelien d'un « Qu'est-ce que c'est ? », de la même façon que les soldats de Napoléon ont transformé en « lucarne » (signification historique du mot « vasisdas »), l'interrogation lancée par les bernois, à leur passage du haut de leur toit, « Was ist das ? ».

A New York, Tinguely réalise une petite sculpture-automobile intitulée *Marilyn* (1961). Il s'agit d'un lit-traineau, à grandes roues, qui pousse sur le sol une machine à écrire se trouvant bien en avant par rapport à lui. Cette œuvre illustre la parution d'un roman sur l'univers tourmenté des comédiens, un roman porté à l'écran par Marilyn Monroe ; *The Misfits*. Mais il illustre bien davantage la rupture du couple Miller – Monroe, une rupture qui défrayait alors la chronique de la grande presse.

---

<sup>766</sup> in *Parole d'artiste*, Cabinet des estampes Musée d'art et d'histoire de Genève, *exposition Dessins et gravures pour les sculptures*, 25 juin 1976. p.16.



Les pièces comme *IBM60* ou *La Brosse* donnent une image surprenante de l'Amérique moderne, et telle que la décrivait Jacques Tati dès 1958. *La Brosse* est une sorte de machine à reluire, se moquant de l'image d'une Amérique presse-bouton où les miracles d'une technologie de pointe intègrent l'espace ménager. Nous ne sommes pas loin des objets présentés dans le catalogue des objets introuvables de Jacques Carelman, et dans lequel on trouve une collection de choses à l'usage improbable, dignes d'une émission de télé-achat, toutes moins utiles les unes que les autres.

« Les sources autres, la force en moi qui m'obsède sur le mouvement J'arrive à organiser ma révolte, à canaliser mes forces dans les arts plastiques. Je n'ai pas une pensée logique, rationnelle, je pense ponctuellement.

Je pense que les forces essentielles dans l'art sont les forces de la révolte. Ce sont les seules forces au fond vraies. Je le pense, je le sens en moi.

Je pense que les forces essentielles qu'on a en nous sont des forces de révolte contre la société et je sens que l'art est vraiment agréable quand il pose des difficultés. Quand il est invendable, quand il est non cosmétique, quand il est de la caricature. Et que l'art soit un problème. Ça on le sait depuis les dadaïstes, la grande aventure de l'art contemporain. De refuser à être simplement un art décoratif dans nos appartements.

[...] la force de la peinture américaine (Kleine, Pollock, Rothko) vient du fait que c'est une peinture qui fait face, qui ne laisse plus de place pour les meubles.

[...] aujourd'hui il y a une facilité du comportement. Jeunesse qui prend une allure et une confiance en elle qui percute et qui est libre, force en état de révolte.

[...] Le fric il est là il vous insulte il représente un poison. Avec le succès il est un problème. L'ensemble de la machine culturelle, le poison fric le succès l'exhibitionnisme des musées modernes, la façon de piedestalifier. On fait la putain.

[...] de l'absorption qui se fait par les musées et de la piedestalification qui se fait en général sur chaque chose qui a une valeur. Le capitalisme s'ajoute encore avec

beaucoup d'habileté. Il sait très bien investir sur les valeurs. Valeur moi je ne sais pas ce que ça veut dire par exemple Jackson Pollock a vendu pour je ne sais pas combien de millions de dollars. La ville de Cologne va acheter un tableau de Max Ernst qui coûte 3 millions de deutchmarks mais c'est une insulte horrible alors les journaux en Allemagne publient 6 millions pour un Max Ernst alors que Max Ernst c'est un pur, c'est un poète et c'était un extraordinaire événement et c'est une insulte tragique de lui flanquer 6 millions dessus. Et évidemment tout autour de ça c'est les ennemis qui vous bouffent, qui vous absorbent ou qui vous veulent du bien même parfois. Mais il y a une espèce de mort qui vous guète. De perdre votre élément de poétique profond qui était loin de ce qui va venir ensuite quand le succès le met dans une espèce de marais où il ne peut plus bouger. Ça je le sais par Duchamp. Les conversations que j'ai eues avec Duchamp ont souvent porté sur le problème justement du succès, problème de l'investissement que le capitalisme fait sur l'œuvre d'art. Et que c'est très inconfortable et qu'il est très difficile de rester poétique et de se retrouver. »<sup>767</sup>.

## 8) Du sentiment de révolte à la provocation

« L'exercice de l'art, c'est une forme d'anarchie, une révolte... il s'agit de se défendre contre ceux qui veulent nous faire des objets de musée. On m'a demandé de participer à une exposition au musée Guggenheim à New York. J'ai accepté, mais ils ne savent pas ce que je leur réserve... »<sup>768</sup>.

Le sentiment de révolte de Tinguely est provoqué par les mêmes raisons que celle que l'on rencontre chez les dadaïstes et, plus tard, chez les artistes Fluxus, et où domine une méfiance vis-à-vis des conventions, de l'autorité, du pouvoir :

« Je partage aussi avec Dada une méfiance certaine à l'égard du pouvoir. On n'aime pas l'autorité, on n'aime pas le pouvoir. C'est une caractéristique des dadaïstes, et aussi de groupe Fluxus, et qui se retrouve encore dans l'attitude des artistes new-yorkais de la deuxième génération, Rauschenberg, Jasper Johns, qui

---

<sup>767</sup> Bernard Blistène, entretien du 10 mai 1984 avec Jean Tinguely, conservé à la bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, (BS 259).

<sup>768</sup> Tinguely in Jacques Michel, « Un mécanisme de l'absurde », *Le Monde*, 23 juin 1967.

subitement ont fait éclater les conventions. Il y a là partout une forme de révolte et pour moi l'art est une forme de révolte évidente, totale et complète. »<sup>769</sup>.

Nous avons vu que Jean Tinguely avait réservé *Rotozaza*, sa sculpture-machine lanceuse ballons, au musée Guggenheim. Habituellement silencieux, ce dernier s'était alors transformé en terrain de jeu : les ballons couraient sous les pieds des visiteurs. Voilà un exemple caractéristique du type de mise en scène inspirée par la révolte tinguelienne contre le musée. Plus probant encore et plus personnel est l'entretien<sup>770</sup> sur cassette audio, conservé à la bibliothèque Kandinsky du Musée national d'art moderne, dans lequel Jean Tinguely expose à Bernard Blistène son point de vue sur le milieu artistique, ce qui permet de cerner les causes de ce sentiment de révolte. L'artiste confie que les arts plastiques lui permettent de canaliser ses pensées et qu'à ses yeux, seules les forces de révolte sont importantes dans l'art, car elles sont véritablement authentiques, et que ces dernières, présentes en chacun de nous, sont des forces dirigées contre la société. Tinguely précise que l'art est « agréable » lorsqu'il pose des difficultés et, également, lorsqu'il est invendable, lorsqu'il est « non-cosmétique », lorsqu'il est une caricature. Alors qu'il accorde de l'importance à l'aspect de sa sculpture, il rejette vivement le caractère décoratif de l'art et prend comme exemple le travail de Keith Haring, qu'il trouve parfois profond et percutant. D'après lui, la critique est « agacée » par une telle production parce qu'il est difficile de la « muséifier », or, pour lui, le pire ennemi des artistes est le succès, car il implique d'être classé, « mis dans un tiroir », catégorisé, et il voit, dans le succès, l'argent, un gros danger, voire un poison, car ils « polluent » les artistes. « L'ensemble de la machine culturelle, le poison fric le succès l'exhibitionnisme des musées modernes, la façon de piedéstalifier [...] On fait la putain », cette affirmation de Tinguely révèle tout à fait ce qu'il pense du contexte culturel environnant, et explique comment, le sentiment de révolte qui l'anime se trouve être le moteur de sa force créatrice.

Dans un autre enregistrement conservé à la bibliothèque Kandinsky<sup>771</sup>, Jean Tinguely exprime son mécontentement à propos des musées qui « montrent des œuvres inertes, ennuyeuses, mortes, des photos », il regrette que les gens ne s'amuse pas dans les musées et réaffirme la nécessité de choquer, de provoquer les défenseurs de l'art bourgeois, de les pousser dans leurs

---

<sup>769</sup> Jean Tinguely in *Tinguely parle de Tinguely*, émission de la Radio-Télévision belge de la communauté française, présentée par Jean-Pierre Van Tieghem, 13 décembre 1982.

<sup>770</sup> Entretien avec Bernard Blistène, enregistrement audio conservé à la bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, (BS 259).

<sup>771</sup> Interview de Jean Tinguely par Alfred Pacquement, du 5 mai 1971, enregistrement sur cassette audio, bibliothèque Kandinsky (BS92).

retranchements, de les faire s'interroger sur la qualité même de ce qu'est l'art. Il constate justement qu'il est de plus en plus difficile de provoquer ce genre de public, qui paraît blasé, car l'art agace et ennuie. Il faut dire aussi que Tinguely a toujours considéré que c'est un art déshumanisé et sans vie qui est présenté dans les musées.

« C'est barbant. Il faut amuser les gens. Ça rend pas populaire. C'est chouette d'aller dans un musée quand ça choque les gens qui ont une notion d'art. Mais aujourd'hui ils ne sortent plus fâchés. L'art l'agace, ça le fait chier. Raphaël c'est le premier imbécile qui a commencé. Il préfère le folklore. N'aime pas la notion d'art. C'est triste qu'un tableau de Mondrian coûte 100 000 dollars. C'est devenu une histoire de spéculation et de cosmétique dont des snobinards se sont emparés. »<sup>772</sup>.

« Pour le magasin de fourrure Lindner il vint avec une brouette de chantier. La brouette était remplie de tuiles et de gravats. Pleine de détrit. Avec la brouette volée et entra dans l'élégant magasin. Il enleva les fourrures de la vitrine. Il vida la brouette dans la vitrine puis jeta les manteaux en vison sur le tas. Deux minutes plus tard la rue était pleine de passants ébahis. Aujourd'hui ça n'intéresse personne. Tous les décorateurs jouent avec les contrastes. À l'époque c'était si osé que la police est intervenue. Tout a dû être déblayé. »<sup>773</sup>.

Tinguely provoque, en quelque sorte, les autorités artistiques en proposant un projet ludique. Il ne pense pas que le burlesque soit dénué de profondeur et se moque des instances qui confondent sérieux et profond. Déjà chez les dadaïstes et les surréalistes, la provocation semblait être la clé de voûte d'une stratégie d'affranchissement des notions de bon goût et de bienséance. C'est ce que l'on perçoit, par exemple, dans la déclaration suivante de Tristan Tzara, où il fait la justification de l'acte artistique : « J'écris parce que c'est naturel comme je pisse », cette affirmation a le mérite d'être franche, mais elle est également marquante, par l'obscénité qu'elle dégage dans un contexte artistique classique, et, de plus, les déclarations s'accompagnaient de productions tout aussi provocantes. On peut évoquer la *Merzsaüle* de Kurt Schwitters, réalisation qui se résumait à n'être que des flacons remplis de sa propre urine, c'est une parodie de l'acte artistique pensé comme acte d'expulsion, de sécrétion de soi-même. Les dadaïstes, eux-mêmes, vont reconnaître Tinguely comme l'un des leurs. En 1959, Jean

---

<sup>772</sup> *Idem.*

<sup>773</sup> *Idem.*

Arp, Tristan Tzara, Man Ray et Marcel Duchamp viennent à son exposition *Méta-matics* à Paris, dans la galerie Iris Clert. Sur une photo, on peut voir Marcel Duchamp faire fonctionner une *Méta-matic* et mettre en avant le fait que, grâce à Tinguely, la peinture abstraite peut être créée, mécaniquement, comme un ready-made. Tinguely va rester fidèle à l'esprit dadaïste du début de sa carrière jusqu'à la fin et, six mois avant sa mort, il affirmait encore :

« Ce que je fais, je pense que c'est du non-art. C'est ça qui est agréable à voir dans les musées. C'est du dadaïsme à l'état pur. Ce n'est pas pour rien que les hommes de Dada – les Richard Huelsenbeck, Marcel Duchamp, Jean Arp, Marcel Janco, Max Ernst, même Tristan Tzara – m'ont approché m'ont tapé sur l'épaule, sont devenus mes amis. J'ai rencontré tous ceux qui étaient encore vivants. Ils sentaient que dans mon œuvre il y a quelque chose qui était leur esprit – l'anti-art. Si tu reprends les thèses du dadaïsme, ce sont les miennes. Je fais de l'anti-art, et j'ai légalisé le dadaïsme sans que ça s'appelle Dada. Mon œuvre, c'est simplement le plus grand champignon dégueulasse du dadaïsme. »<sup>774</sup>.

Soucieux de ne pas être prévisible, Jean Tinguely s'opposait parfois à sa propre opposition pour peu qu'elle fut trop attendue, ainsi, comme il exploitait le principe d'opposition, de confrontation, de rapprochements inhabituels, il réalise une série de machines silencieuses (*Requiem pour une feuille morte* (1967) par exemple), très surprenantes car le silence de ces sculptures s'oppose au vacarme de ses productions antérieures. Cette surprise montre bien qu'il y a une attente (un conditionnement, un formatage, une habitude) du spectateur par rapport à ce qu'il voit dans une exposition. C'est le fameux piège de la « muséification » dont parle Tinguely, qui désamorce l'effet engendré par l'œuvre d'art. L'histoire de l'art fixe l'œuvre, la fige, oriente sa compréhension et sa réception dès qu'elle pose des mots, et le musée fait de même, dès qu'il présente l'œuvre. C'est pour échapper à cette fixation que Tinguely, d'un entretien à l'autre, se contredisait volontairement. Toutefois, si l'effet de surprise qu'il cherche à créer doit se produire à chaque réalisation, l'artiste tient à donner une cohérence à son œuvre et à montrer que c'est du Tinguely. Ainsi *Hannibal* (1967) est-elle, par exemple, une sculpture trompeuse. En 1971 André Fermigier se fait duper lorsqu'il écrit dans le *Nouvel Observateur* :

« Ce que je préfère peut-être dans les machines de Tinguely c'est qu'elles sont

---

<sup>774</sup> Entretien avec J-P Keller du 15 mars 1991 à l'atelier de la Verrerie, cité in Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992, p.24.

humaines et nous font irrésistiblement penser à des têtes de connaissance. Ainsi Hannibal. Vous me direz que je n'ai pas vu Hannibal, mais j'ai suffisamment lu Tite-Live pour me faire une idée assez précise de son apparence et de ses mœurs. Et bien, c'est lui ! Il marche à cheval devant ses troupes, franchit les Alpes, désigne d'un index souverain la plaine du Pô, étincelante à leurs pieds, l'armée s'avance, un rythme huilé de mécanisme d'horlogerie, les éléphants en tête, et voici déjà le bélier qui va défoncer les murs de Capoue... »<sup>775</sup>.

Mais Tinguely répond :

« Hannibal est le contraire d'Hannibal, vu qu'il n'avance pas, qu'il reste sur place, qu'il est à caractère sisyphien, alors qu'Hannibal est le comble du dynamique : à l'époque il a traversé les Alpes avec des éléphants. C'était un homme fantastique, un général d'action. La machine elle-même, elle est complètement coincée sur ses deux rails, dans son éternel va-et-vient donc comme une contradiction. »<sup>776</sup>.

La contradiction est encore présente dans la *Vittoria* (1970), œuvre dans laquelle Tinguely joue, à la fois sur la pluralisation des Victoires au sein de l'histoire de la sculpture – du défrichage de la *victoire de Samothrace* en 1863 à la *victoire de Villetaneuse* créée par César (1962-1965) -, et sur une inversion du concept de fécondité. L'astuce de Tinguely consiste alors à inverser l'hymne à la féminité en son contraire, rendant ainsi hommage au sexe mâle.

Les manifestes et les tracts que Tinguely distribue à la veille de ses vernissages, à Paris ou à Düsseldorf, sont basés sur l'effet d'une contradiction systématique, terme à terme. En 1967, il teinte de communisme chinois le très conservateur quotidien bâlois, en y faisant paraître une phrase de Lao Tsé ; « Le mou est plus fort que le dur : la langue qui est molle subsiste. Les dents qui sont dures, se brisent ». Une manière plutôt triviale d'énoncer le célèbre et combien plus élégant aphorisme de Pascal, repris par Jean de La Fontaine dans *Le chêne et le roseau* (1668) : « Le roseau se plie, mais ne se rompt pas. »<sup>777</sup>. Après l'imitation, la recherche de la contradiction est une constante dans la production tinguelienne : elle insuffle, en plus du doute, une certaine polémique. Ainsi s'ajoute-t-elle aux autres techniques de l'artiste, que sont

---

<sup>775</sup> André Fermigier, « La machine à décerveler », in *Le Nouvel Observateur*, 24 mai 1971

<sup>776</sup> K. G. Pontus Hulten, *Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 8 décembre 1988 au 27 mars 1988 au Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, Paris, Ed. du centre Georges Pompidou, 1988. p.95

<sup>777</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, article VI, 1669 (posthume).

la pertinence de l'impertinence, la parodie, les jeux d'images, les analogies douteuses, la pitrerie, l'humour. Il provoque, constamment, une simultanéité des compréhensions possibles de son œuvre, transformant parfois l'attente de public en frustration comme ce fut par exemple le cas lors de la performance des coureurs cyclistes de Londres : le public s'était fait littéralement asperger, d'un kilomètre de papier peint, par les *Méta-matics*.

L'humour qu'il met en place peut être perfide et emprunt de ridicule, quand il ajoute des gesticulations en filigranes. Au cinétisme minutieux ou suggéré des Op art, Tinguely oppose la brutalité bruyante des gesticulations de ses *Pucelles en folie*. Il contrarie sa propre pratique, mais également celle des autres. En parlant de la ville de Bâle, par exemple, il affirme : « Les affiches de la ville sont toutes belles, alors j'en ai fait une franchement moche »<sup>778</sup>. Pour parodier les recherches de Pierre Henry et de Pierre Schaeffer (deux anciens chercheurs de l'ORTF) qui consistaient en la réalisation de mixages d'enregistrements de bruits naturels ou artificiels variés, (ce qui va grandement participer à une nouvelle identité de la musique du XXe siècle) et, qu'en même temps, le triptyque des ondes Martenot acquiert ses lettres de noblesse, Tinguely organise des anti-concerts de boîtes de conserves, de transistors déréglés ou encore de pots de chambre. Alors, Pamprolini, artiste vedette, futuriste et émule de Léger, proclame à la galerie Denise René : « Les machines scandent le chant du génie », celles de Tinguely, non loin de là, semblent surgir des « puissances du désordre »<sup>779</sup>. Leur production gesticulatoire et répétitive imite celles des peintures automatiques des tachistes et des gestuels. Cette imitation est d'autant plus subversive qu'elle change le regard porté sur ces œuvres, en les associant à quelque pitrerie mécanisée, mais, par association d'idées, le public se trouve moins conduit à rire du résultat des *Méta-matic*, qu'à se moquer des productions, d'autres artistes. La tournure implicite de cette moquerie prend, parfois, la tournure d'un règlement de comptes, contre les tachistes d'un côté, et contre les musées et les galeries de l'autre, quand il les parodie en les transformant en arrière cour de ferrailleur et en déclarant : « Plus le musée était blanc, plus les machines que j'amenais étaient dégueulasses »<sup>780</sup>. Il est sur le même principe quand il livre les Rotozaza distributrices d'ordures (le règlement de compte se fait contre le grand magasin qui l'a commandée et la conception de la société de consommation qu'il véhicule), concasseuses de vaisselle ou pourvoyeuses de ballons vasaréliens. L'artiste se réjouit, à l'avance, de ses provocations et des intrigues qu'il concocte : « Je vais m'amuser, je

<sup>778</sup> Entretien avec l'artiste lors de son exposition à la Kunsthalle de Bâle en 1972.

<sup>779</sup> Œuvre de Matta datant de 1965.

<sup>780</sup> Éric Michaud, « Tinguely », *Les archives de l'art contemporain, Jean Tinguely, chronologie, exposition, bibliographie*, Faculté de Nanterre, 1970.

vais faire tout le contraire »<sup>781</sup>. Faire le contraire de ce qu'on attend de lui, en érigeant, de cette manière, le principe d'inversion en un système paralogique de production voilà ce qu'il aime par-dessus tout, et il use de la contradiction comme d'une véritable « fabrique d'idées », fabrique du rire. Elle lui permet d'arriver « quand même à une clownerie », car il va à l'encontre de ce qui est admis : en effet, la contradiction est bien connue, que ce soit au sein d'un discours, en logique, ou encore dans des phénomènes physiques. Dans le langage courant, elle est synonyme d'incompatibilité, entre deux choses qui se présentent comme opposées, et elle témoigne d'une erreur ou d'une impossibilité de laisser perdurer la situation. Pour Tinguely, cette approche n'est qu'une apparence, car la contradiction est, dans sa sculpture, le principe même d'une mise en mouvement.

## **Conclusion**

Au terme de ce travail de thèse, nous sommes loin du Tinguely du début qui explorait les œuvres de Kandinsky ou de Malevitch. Nous sommes loin aussi des nouveaux réalistes et de la volonté de dissolution des objets, proposée par Klein. Nous avons vu que l'art tinguelyen, fonctionnant sur le mode de la contradiction, est un art dynamique, parodique et grave. Le rôle de la parodie apparaît comme celui d'une mise à distance de l'angoisse existentielle, mais, celle-ci ne l'annule pas. Entre l'angoisse devant le chaos et la pensée quasi-apocalyptique, Tinguely est passé par une réflexion sur l'art abstrait, sur la sculpture, sur le rôle de la machine, sur les conditions de travail dans la civilisation industrielle, pour arriver à une œuvre dont la vocation et la portée métaphysiques semblent indéniables. Le moteur même de la création artistique n'est plus l'analyse mais, le mouvement, le rythme.

Comme beaucoup d'artistes de sa génération, Tinguely a dépassé les problématiques des avant-gardes, au profit du pouvoir émotionnel, qu'il s'agisse de la terreur ou de la joie. L'écart qu'il a voulu marquer, à la fin de sa vie, avec la scène artistique, montre qu'il n'était plus l'homme des groupes ou des manifestes, mais un être dont les préoccupations ne devaient plus rien aux discours dominants<sup>782</sup>.

Nous avons vu que Tinguely propose de porter un regard sur différents phénomènes en rapprochant des domaines, des concepts, ou des idées habituellement tenus pour distincts (par

---

<sup>781</sup> Jacques Michel, « Tinguely : Un mécanisme de l'absurde, », in *Le Monde*, 23 juin 1967.

<sup>782</sup> Dépliant destiné au public du musée Georges Pompidou pour l'exposition Tinguely du 4 décembre 1996 au 21 avril 1997. conçu par le service éducatif.



exemple la folie et la machine, la mécanique et le corps humain, les mouvements machiniques et les gestes, etc.). L'artiste a montré que les métaphores, qu'elles se présentent sous forme de phrases, de mouvements ou de sons, ne sont pas uniquement des ornements du discours, mais il a montré, également, que ceux-ci rentrent dans les mécanismes de la pensée analogique : la métaphore est une forme de raisonnement, à part entière, au sens où raisonner par analogie ou par métaphore, n'est pas seulement un exercice poétique, mais un ingrédient indispensable de l'activité de savoir<sup>783</sup>. La contradiction peut donc se vivre, sans conflit, aux côtés d'une logique qui la considère comme à l'origine même d'un principe dynamique.

Nous avons vu que les « actions » des machines tingueliennes sont des versions, très épurées, d'opérations que nous effectuons tous les jours, comme, nous déplacer, acheter quelque chose, accepter une demande de rendez-vous, entamer une tâche plutôt qu'une autre, etc. Ce que l'on découvre en elles permet d'éclairer notre activité courante. Elles sont aussi des actions synthétiques des actes créateurs, tels qu'ils sont pratiqués dans l'art, et se présentent donc, en ce sens, comme auto-réflexives (à propos de la pratique de la peinture, du dessin, de la musique, de la danse avec les *Méta-Kandinsky*, *Méta-Malevitch*, *Méta-Arp*, *Méta-Herbin*, *Méta-matics*, *Reliefs méta-mécaniques sonores*, *Méta-Harmonies*, *Baloubas*, *Le ballet des pauvres*) ; mais, elles constituent également, des activités spirituelles, ou des actions de dépenses (penser : *Le cerveau électro-ironique*, *Philosophes*, prier : *Retables*, *Mémorial pour Joakim B.*, jouer : *Rotozazas*, le *Cyclop*, le *Crocrodrome*, faire l'amour : *Copulatrices*, etc.).

Les machines de Jean Tinguely ont été maintes fois qualifiées par la critique de spectaculaires, ces sculptures ont été décrites de nombreuses façons : attrayantes, burlesques, scatologiques, critiques, acerbes, lucides, ludiques, intègrent le jeu, le hasard, et la mise en scène à laquelle elles participent a été vue comme exubérante et jouissive. Ses machines ont aussi été qualifiées, à l'inverse<sup>784</sup>, de graves, ambivalentes, folles, mécaniques, parlant de déterminisme. En conséquence, par imitation ou métaphore, nous renvoyant à notre propre condition, à l'absurdité de l'existence, à la répétition sans fin, à notre propre finitude. Comme toutes les œuvres, celles de Tinguely parlent d'une civilisation dont elles portent les marques, elles parlent de ses codes, de son histoire, de ses données sociologiques, en miroir, et en composante d'une réalité, qu'elles contribuent à transformer, et ce, en transformant notre sensibilité, notre imaginaire. Nous avons vu dans quelle mesure les lectures philosophiques et

---

<sup>783</sup> Nicolas Journet, « Extension du domaine de l'analogie – L'analogie, moteur de la pensée », in *Sciences Humaines*, n°215, mai 2010.

<sup>784</sup> Comme le relèvent à de nombreuses reprises Pontus Hulten et Pierre Restany.

théoriques, notamment celle de Adorno, Hegel, Heidegger, Wittgenstein, J. Max Stirner, Engels, Nietzsche, Kierkegaard, Schopenhauer, Bakounine ou Marcuse, ont, dès le début, exercé une influence non négligeable sur Jean Tinguely.

Au terme de notre étude, nous pouvons dire que Tinguely n'a privilégié aucune théorie artistique mais a créé un art qui les comprenait toutes. Les théories artistiques sont apparentées, chez Tinguely, aux fragments qu'il emploie, en tant qu'ils sont chargés d'histoires, porteurs des traces de la civilisation dont ils sont issus. Les théories sont présentes, incluant les contradictions inhérentes à leur rapprochement, elles sont présentes à l'état latent et parfois activées par un processus de contradiction.

Dans l'expérience que nous faisons de l'œuvre tinguélienne, il est possible de constater un va-et-vient entre vision historique et an-historique. Les mouvements permanents sont continus (diachronie) et cette continuité contraste avec une vision sociologique faite d'événements et de ruptures (diachronique), et, tout à la fois, celle-ci revêt un continu caractère d'actualité. Dans l'expérience esthétique proposée par Tinguely, coexistent ces différentes temporalités. Le temps est vécu de manière dense et multiple. Ces sculptures sont également d'efficaces (ou de redoutables) instruments d'analyse du langage plastique lui-même, quand elles restituent, analytiquement, les procédés de la peinture en général, selon le schéma classique de la « déconstruction », ou, plus particulièrement, quand elles mettent en scène les gestes des peintres tachistes par exemple.

La sculpture tinguélienne communique efficacement grâce à la représentation visuelle, sonore et cinétique. Par l'analogie entre l'homme et la machine qu'il propose, Tinguely donne une épaisseur humaine à ses sculptures, et cela leur confère une certaine richesse, un fort pouvoir de séduction. L'effet miroir qu'elles produisent, en quelque sorte, permet, par la virtuosité intellectuelle du jeu d'idées, condensant, en un mot et en un geste, ce qui nécessiterait de longs discours, une grande immédiateté d'accès. Comme nous venons de le voir, Jean Tinguely joue sur la mise en situation d'une mécanique de la contradiction, celle-ci générant des métaphores, provoquant une tension psychologique, dont la décharge se traduit, par exemple, par le rire. L'humour est plus évident que l'artiste parodie, met en situation, des sculptures-machines personnifiées, ou, au moins, ayant l'allure de personnages, dont il accentue le décalage avec la réalité, dans le but de mieux la rendre visible.

La thèse initiale qui était celle de la présence, dans la sculpture de Jean Tinguely, d'une

contradiction de la contradiction semble, à la suite de cette analyse, trouver ses justifications dans le fait que Tinguely a bien mis en scène des contradictions, dont celle née d'un rapprochement de positions théoriques irréconciliables (le mécanisme contre le vitalisme, le criticisme contre la métaphysique, une volonté de destruction des illusions contre l'idée d'un art pourvoyeur de vérité). Au terme de cette étude il apparaît donc que l'artiste dépasse les contradictions en faisant de la contradiction, le principe même de sa sculpture.

À la lumière de la logique lupascienne, cette recherche a permis de penser l'art tinguelien en tant qu'art générateur. Non pas simplement parce qu'il est en mouvement, ni seulement parce que le hasard entre dans le processus créatif : l'art tinguelien est dynamique parce qu'il use de la contradiction justement. Cette contradiction n'oppose pas deux termes en tant que faits mais en tant que phénomènes, activant par là même, un principe de potentialisation et d'actualisation. Tinguely, bien qu'il se soit nourrit des Avant-gardes et de la dialectique Hégélienne, a mis en évidence un principe qui permet de se dégager de l'impossibilité de réconciliation de théories opposées, en les invoquant toutes ensemble, en tant que lorsque l'une s'actualise, l'autre se potentialise. Elles restent donc bien présentes, comme nous l'avons vu, même si celles-ci deviennent virtuelles de temps à autres. Ce sont leurs caractères contraires que Tinguely a exploité, au même titre que toutes les autres contradictions dont il a usé (mouvements, langage, etc), pour conférer à son art une qualité génératrice, dont le principe d'antagonisme est le fondement.

La logique dynamique du contradictoire lupascienne nous semble tout à fait intéressante pour des recherches futures en histoire de l'art, et en esthétique, afin de comprendre quelles ont été les conséquences des théories du philosophe sur les pensées et productions des artistes, critiques et historiens de l'art, que celui-ci a fréquenté : André Breton, Appel, Benrath, Dali, Tapié, Matta, Soulages, Henri Michaux, Wols, Nicolas Schöffer, Schneider, Eugène Ionesco ou Georges Mathieu, ainsi que certains critiques d'art, comme Michel Ragon, Alain Jouffroy et Julien Alvard (contributeur de la revue *Planète* avec Pierre Restany notamment)<sup>785</sup>. D'autant que Lupasco était membre de comité de rédaction de la revue *Ring des Arts*<sup>786</sup>, organe du Cercle d'Art Contemporain de Zurich, et avait consacré, également, un ouvrage à l'art abstrait,

---

<sup>785</sup> Basarab Nicolescu, « Stéphane Lupasco – du monde quantique au monde de l'art », dans Henri Béhar (dir.), *Mélusine n° XXVII, Le surréalisme et la science*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Ed. L'âge d'homme, 2007.

<sup>786</sup> Lupasco écrit « Le principe d'antagonisme et l'art abstrait », dans *Ring des Arts*, Cercle d'Art Contemporain, Zürich, 1960, illustrations de Georges Mathieu, avec des contributions de Jean-François Revel, Pierre Restany, Abraham Moles, Georges Mathieu, Alain Bosquet et al.

en 1963<sup>787</sup>. Pour Lupasco, l'art n'est, ni la recherche du vrai, ni du réel (rationnel ou irrationnel), mais bel et bien du faux (négation ou irréalité), en tant que contradiction logique existentielle, immanente à l'existant. L'art n'est ni réel ni irréel, puisque la réalité est l'aspect de l'ordre logique antagoniste, virtualisé et objectivé, par là, et, puisque l'irréalité est l'aspect de l'ordre logique contradictoire, actualisé et, par là, subjectivé.

Cette structure logique de l'art lupascienne permet de comprendre que l'art est un élan vers la liberté (d'indifférence), désintéressée, et, sa finalité sans fin. Le « jeu » qui caractérise le phénomène esthétique apparaîtrait comme un combat, un conflit. C'est pourquoi nous pensons que la pensée de Lupasco, sur l'art, a forcément eu des conséquences qu'il serait très utile de mettre au jour lors de recherches ultérieures.

---

<sup>787</sup> Stéphane Lupasco, *Science et art abstrait*, Julliard, Paris, 1963.

## Annexes

### Annexe 1

*Homage to New York* (invitation)

A self-constructing and self work of art conceived and built by Jean Tinguely

The museum of Modern Art sculpture garden

March 17, 1960

6:30 – 7:00 P.M

« Homage to New York », Peter Selz :

*« We know that emotion cannot be petrified, that love cannot be bound, that life cannot be conserved and time cannot be held. Jean Tinguely's experiments are works of art in wich time, movement and gesture are demonstrated – not merely evoked – Tinguely accepts the Heraclitan chnage inherent in life. This is a world in flux and constant self-transformation. Being very much part of time, Tinguely uses machines to show movement, but he is fully aware that machines are no more permanent than life itself. There time runs out, they destroy themselves. This he demonstrates dramatically in Homage to New York. Here he brings the motor into an ironic situation which controverts its function.*

*Rendered helpless, it no longer operates in its normal way – its destroy itself more quickly because it performs more intensely.*

*In New York Tinguely finds a maximum concentration of human life and energy, a vrility which accelerates its own dissolution. He believes that the idea of a self constructing and self destroying mechanized sculpture would never have occured to him in the ancien ambiance of the Mediterranean coast. Its dynamic energy as well as its final self-destruction -are they not artistic equivalentents for our own culture ? He has conceived and built this sculpture and is eager to witness its loss so that we may witness its choregraphy. »*

Dore Ashton : « Tinguely's art is :

- *An art of spectacle – without the boggling crowd theses machines would no more exist than Hegel's orchid in the jungle.*
- *An art of artlessness and imperfections – more human than machine.*

- *An art of destruction enacted – not concealed and held captive as they are in « ordinary » painting.*
- *An art of movement that at its very limits touches fixity – les extrêmes se touchent. »*

Richard Huelsenbeck :

*« They are times in human history when the things men have been accustomed to doing and have long accepted as a part of the established order erupt in their faces.*

*This is the situation right now – the universal crisis is forcing us to redefine our cultural values. We are like the man who is astonished to discover that the suite he has on does not fit him any longer. Religion, ethics, and art have all transcended themselves, especially art, which, instead of being art as we know it, has come to demonstrate man's attitude toward his basic problems. So it is senseless to ask whether or not Tinguely's machines are art. What they show in a very significant way is man's struggle for survival in scientific world. They are two kinds of art, if we may still use the word « classicistic » art that relies on tradition and Dada that relies on shock for its effects ? I would call Tinguely a Meta-Dadaist, because its machines not only turn traditional concepts upside down but also realize the old Dada love of movement.*

*Tinguely is the inventor of perpetuum mobile. I think his work is one of the great breakthroughs in modern art. It is a giant step toward la réalité nouvelle. »*

## **Annexe 2**

*« Static, static, static ! Be static ! Movement is static ! Movement is static because it is the only immutable thing – the only certainty, the only unchangeable. The only certainty is that the movement, change and metamorphosis exist. That is why movement is static. So-called immobile object exists only in movement. Immobile, certain and permanent things, ideas, works and beliefs change, transform and desintegrate. Immobile objects and snapshots of a movement whose existence we refuse to accept, because we ourselves are only an instant in the great movement. Movement is the only static, final, permanent and certain thing. Static means transformation. Let us be static together with movement. Move statically ! Be static ! Be movement ! Believe in movement's static quality.*

Believe in change. Do not pin-point anything ! Everything about us is movement. Everything around us changes. Believe in movement's static quality. Be static !

The constant of movement, of desintegration, of change and of construction is static. Be constant ! Get used to seeing things, ideas and works in their state of ceaseless change. You will live longer. Be permanent by being static ! Be part of movement ! Only in movement do we find the true essence of things. Today we can not longer believe in permanent laws, defined religions, durable architecture of eternal kingdoms. Immutability does not exist. All is movement. All is static. We are afraid of movement because it stands for decomposition – because we see our desintegration in movement. Continuous static movement marches on ! It cannot be stopped. We are fooling ourselves if we close our eyes and refuse to recognize the change. Actually, decomposition does not exist ! Decomposition does not exist ! Decomposition is a state envisaged only by us because we do not want it to exist, and because we dread it.

There is no death ! Death exists only for those who cannot accept evolution. Everything changes. Death is a transition from movement to movement. Death is static. Death is movement.

Be yourself by growing above yourself. Don't stand in your own way. Let us change with, and not against, movement. Then we shall be static and shall not decompose. Then there will be neither good nor evil, neither beauty nor unsightliness, neither truth nor falsehood. Conceptions are fixations. If we stand still, we block our own path and we are confronted with our own controversies. Let us contradict ourselves because we change. Let us be good and evil, true and false, beautiful and loathsome. We are all of these anyway. Let us admit it by accepting movement. Let us be static ! Be static !

We are still very much annoyed by out-of-date notions of time. Please, would you throw away your watches ! At least, toss aside the minutes and hours.

Obviously, we all realize that we are not everlasting. Our fear of death has inspired the creation of beautiful works of art. And this was a fine thing, too. We

would so much like to own, think, too. We would so much like to own, think or be something static, eternal and permanent. However, our only eternal possession will be change.

To attempt to hold fast an instant is doubtful.

To bind an emotion is unthinkable.

To petrify love is impossible.

It is beautiful to be transitory.

How lovely it is not to have to live forever.

Luckily, there is nothing good and nothing evil.

Live in time, with time – as soon as time has sickened away, against it. Do not try to retain it. Do not build dams to restrain it. Water can be stored. It flows through your fingers. But time you cannot hold back. Time is movement and cannot be checked.

Time passes us and rushes on, and we remain behind, old and crumbled. But we are rejuvenated again and again by static and continuous movement. Let us be transformed ! Let us be static ! Let us be against stagnation and for static !

### **Annexe 3**

Tapuscrit de Pierre Restany conservé dans le dossier sur Niki de Saint Phalle des Archives de la critique d'art.

« Mais ce qu'Hulten a perçu d'emblée dans l'homme Tinguely c'est la puissance énergétique, l'insatisfaction présente, l'instinct du changement. Le préfixe grec « méta », dont le sculpteur suisse dotera les titres de nombreuses séries d'œuvres est la clé du personnage, comme le dit bien Hulten : quelque chose entre la succession et la transformation, avec et après, la métaphore et la métamorphose.



C'est l'illumination fascinée, l'étudiant suédois sent qu'il sera désormais tout au long de sa vie le témoin permanent d'une aventure qui le dépasse.

[...] Les moteurs de Tinguely animent les disques bleus de Klein et dorénavant ils ne quitteront plus le devant de la scène, ils deviendront le cœur et la tête des corps de ferraille animée. Tel aura été le geste le plus authentiquement « nouveau réaliste » déclenché chez Tinguely par la catalyse spirituelle de Klein : le dégagement de la puissance expressive de la machines par l'appropriation du moteur, le pouvoir poétique libérateur du courant électrique sur la ferraille.

[...] autre temps fort, la seule autre rencontre esthétique et spirituelle après Klein, 1960 : Niki de Saint Phalle entre dans la vie de Tinguely, l'année même du fameux *Hommage à New York*. Ce sera le point de départ d'une collaboration féconde et ininterrompue jusqu'à ce jour.

[...] Dans les années 80 l'imagination de Tinguely s'emballe tous azimuts (« Pit Top », « Cenodoxus », « Blanche neige et les 7 nains », « Le cavalier à la rose », les « Méta-Harmonies », « Mengele », « Méta-Maxi »...) La trame structurelle classique des grandes pièces, mise au point une fois pour toutes dans le rideau de scène de « L'Eloge de la Folie » dès 1966 se nourrit de plus e plus d'anecdotes baroques et pathétiques, dans un jeu existentiel qui s'apparente à un bricolage inspiré contre la mort. En véritable gita de l'art, Tinguely poursuit le rêve fantastique d'une éternelle décharge de banlieue en métamorphose continue. Malgré la fortune et la gloire il n'a jamais quitté l'univers mental et affectif de l'impasse Ronsin, le prestigieux village d'ateliers-taudis de ses débuts parisiens. ».

## **Annexe 4**

Lettre de Pierre Restany à Jean Tinguely, Paris, le 1er janvier 1989, 5 pages sur papier à tête « domus », conservée aux archives du musée Jean Tinguely, Bâle.

« C'est un parcours philosophique que tu m'as donné l'occasion de vivre et de méditer.

Toutes tes œuvres récentes sont des cerveaux qui commandent à des muscles, et qui renvoient au terme de leur spectaculaire action, au vide immatériel, celui d'Yves, celui qu'il t'a fait découvrir et qu'il a partagé avec toi.

Alors tu peux penser combien j'ai observé la « Dernière collaboration avec Yves Klein », à la recherche des moindres indices révélateurs de votre parcours commun et de la collaboration historique de 1958. Au-delà de la vitesse pure et de la stabilité monochrome il y a le sens souverain de l'espace, sans lequel la vie humaine ne serait que rhétorique et anecdote, c'est-à-dire simple discours. Pour aller plus loin, il faut passer de l'anecdote à la métaphore et cette charge énergétique là s'appelle la transcendance. La transcendance d'être-là.

Et à ce propos ton choix des philosophes n'est pas innocent : Hegel, Heidegger, Kant, Kierkegaard, Nietzsche, Schopenhauer, Rousseau, ce sont mes philosophes, ils font partie du « volume virtuel » de ma culture, comme celle d'Yves Klein.

Au-delà ou en dépit de leurs contradictions plus ou moins bien assumées tous ces itinéraires mentaux débouchent sur une vision commune, un volume virtuel commun de la pensée, un territoire tangible de la transcendance immatérielle : c'est alors que le destin individuel prend tout son sens, que la sérénité l'emporte sur la peur et que la révélation des vraies certitudes fait jaillir la beauté de la merde. [...].

Bienheureuse anarchie : elle t'a donné le souffle nécessaire pour te libérer du conformisme médiocre et de l'esprit du système des adeptes du « Mouvement » style Denise René, des petits récupérateurs du grand constructivisme russe. Et en fait, tes exercices de style « Méta » du début des années 50 ;

[...] A partir de 1958 tu m'as bien fait comprendre que ton mouvement à toi, c'était bien autre chose que le cinétisme. Et maintenant tu m'offres un superbe cadeau : les clés de ta culture. Tu n'as jamais renié tes racines allemandes méridionales, helvétiques, libertaires, anarchiques, carnavalesques, médiévales, hantées, fétichistes, bricoleuses, mécaniciennes et follement horlogères.

[...] J'ai l'impression que parmi les « collaborateurs » d'Yves nous sommes peut-être les seuls à avoir maintenu le désir éperdu du dialogue avec l'immatériel, le vide, la folie rationnelle de l'énergie. De la vie qui nous habite nous ne sommes que locataires exigeants et responsables.

Telle est en tout cas la clé de ma disponibilité, qui me conduit aux quatre coins du monde, en quête de sensations vitales. »

## **Annexe 5**

*Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.

Jean Tinguely : « Je fais une sculpture. Une sculpture qui sera à la fois une machine et qui sera en même temps une fontaine. C'est-à-dire qu'elle va, en giclant de l'eau, atteindre des dimensions un petit peu supérieures que seulement les dimensions matérielles de l'objet. »

Georges Kleinmann : Et vous utilisez quoi pour faire ces sculptures ?

Jean Tinguely : Pratiquement tout, je ne sais pas à quoi je m'arrêterai. Aussi bien l'énergie, le mouvement, l'électricité, aluminium, caoutchouc, ferraille rouillée, ferraille neuve, couleur, formes, rondeurs, angles, cubisme, impressionnisme, propreté, saleté, tout ce que vous voulez.

[...] C'est merveilleux l'eau, c'est une matière transitoire. Ce n'est même pas une matière, c'est presque le ciel. C'est une chose qui me plaît beaucoup parce que c'est vivant, ça reflète les rayons du soleil sous forme d'arc-en-ciel et en même temps, la nuit, si on met des projecteurs ça donne du volume merveilleusement évasif et splendide. Moi j'aime beaucoup ça.

G. K. : Mais c'est un élément éphémère ?

J. T. : Oui, même très éphémère et je trouve ça très bien et je crois qu'il faut rendre

ça permanent.

G. K. : L'eau ne se fige pas...

J. T. : Espérons le bien. C'est ça qui est l'avantage. C'est ce qui fait que c'est vivant et c'est fort.

G. K. : C'est le seul élément fluide que vous utilisez ?

J. T. : Non, la fumée j'aime beaucoup.

J'ai fait des objets qui eux étaient auto-destructifs carrément et qui eux étaient avec beaucoup de différentes fumées. Des qualités de fumées épaisses, fluides ou vaporeuses.

G. K. : Et encore ? Le son ?

J. T. : Le son m'a paru intéressant parce que premièrement c'est inévitable. Ça c'est déjà une bonne raison. Et ensuite c'est naturel, c'est une autre bonne raison. Et troisièmement ça me plaît beaucoup parce que ça donne à la sculpture une dimension nouvelle. Ça donne un nouveau sens.

## Annexe 6

Discussion entre Yves Klein et Pierre Restany sur la mise au point du livre sur *Yves Klein le monochrome* (15.12.1961), conservé dans le dossier « Yves Klein » aux Archives de la critique d'art (PREST XT. J61/24).

« L'événement c'est évidemment le Vide chez Iris Clert (1958)

On retourne au même schéma que nous avons fait la première fois :

- Histoire
- Analyse

Alors là l'analyse est très importante parce que le vide amène à l'immatériel, etc.  
Très important : – le vide et le branchement sur l'immatériel -

Notons au passage l'importance que cette exposition a eu pour Tinguely.

Yves Klein : Oui ça l'a réveillé. Il le reconnaît très bien. Il est resté toute la soirée stupéfié, il ne voulait absolument pas partir, etc.

Il y a un côté très important c'est le côté de cette exposition du vide c'est-à-dire de l'immatériel pictural que j'avais situé donc, aussi bien en 57 qu'en 58, dans les limites malheureusement architectoniques ; c'était en somme une galerie de tableaux, elle était vide, je présentais l'atmosphère de la peinture dans la galerie de tableau non pas les murs comme beaucoup de gens l'ont cru. Mais c'était l'atmosphère en soi de partout, qui s'infiltrait partout, qui s'imprégnait. L'imprégnation, le phénomène de l'imprégnation.

Restany : C'est-à-dire que cette zone de sensibilité picturale immatérielle avait encore un support à savoir : les murs de la galerie.

Yves Klein ; C'est-à-dire non. Je disais déjà à cette époque là que c'était une imprégnation qui partait hors des dimensions, qui traversait tout, qui s'imprégnait dans tout, aussi bien dans la matière que dans l'atmosphère que dans le vide, mais ce qui était très important, c'est qu'elle était encore figurée. Figurée par la galerie. C'était le lieu de rencontre ; c'était le haut lieu, comme mon atelier aurait pu l'être : en somme j'en avais fait mon atelier. Je voulais en somme présenter l'atmosphère dans cette galerie, qui règne dans l'atelier, la présenter dans cette galerie.

Mais alors ce qui est très important c'est que je me suis aperçu de cela, d'ailleurs on a discuté de ça très longtemps pendant la durée de l'exposition avec tout le monde et c'est là que j'ai fait cette fameuse exposition à Anvers, qui n'avait aucune valeur comme exposition, mais où je suis arrivé le jour du vernissage, à l'heure du vernissage, et on avait laissé mon emplacement vide j'avais dit que j'amènerais mon matériel et alors évidemment personne ne savait de quoi il s'agissait. Tinguely avait exposé l'exposition et il était dans le coup lui.

Restany : C'était quand l'exposition à Anvers ?

Klein : C'était environ 3 mois après l'exposition d'avril 58. Je vais rechercher.

Restany : L'important c'est que tu me précises tout de suite si c'était entre ton exposition d'avril 58 : « Le Vide », et l'exposition en collaboration avec Tinguely en novembre.

Klein : Entre les deux.

Le principe était formidable parce que c'est là où j'ai dit en arrivant je n'aurais pas dû venir du tout et mon nom n'aurait pas dû figurer sur le catalogue. C'était l'impersonnalisation que je voulais.

La date de l'exposition mars 1959 donc plus tard.

[...]

Restany : Nous sommes en 1958 ; novembre : c'est le premier résultat tangible si l'on peut dire, de la manifestation de l'immatériel à savoir la collaboration avec Tinguely : la vitesse pure et stabilité monochrome, votre exposition commune chez Iris Clert.

Klein : La collaboration avec Tinguely a commencé bien avant cela. C'était à la suite de l'exposition du Vide où Tinguely avait été très enthousiasmé et m'avait proposé de faire quelque chose en commun. Moi, à ce moment là j'allais chez Tinguely parce que je ramassais des pierres dans son jardin pour les peindre en bleu ou pour en faire des socles pour mes éponges, et Tinguely a proposé de faire un tableau en commun : je ferais le fond monochrome bleu, et lui ferait bouger des éléments sur ce panneau. Et ça devait être présenté au Salon des Réalités Nouvelles.. c'est à ce moment que ... a donné sa démission parce qu'on nous a refusés tous les deux en bloc, et ... a envoyé sa démission à Fontene. Tu te rappelles qu'en 55 j'avais été refusé déjà au Salon et alors, une deuxième fois Tinguely a été refusé avec moi alors c'est là où nous nous sommes dits bon et bien partons en vacances et oublions cela. Et ensuite au retour nous avons mûri tous

les deux la question chacun de notre côté, et en septembre nous avons préparé cette collaboration qui était beaucoup plus précise. C'est-à-dire que lui se transformait en le mouvement lui-même, sur place, et moi, j'étais le monochrome qui par ce mouvement était transformé en : vitesse pure et stabilité monochrome, parce que la monochromie restait stable et prenait une valeur très étrange sur les bords.

Restany : Il y avait quand même deux choses dans cette exposition, qu'il faut dégager, d'une part ce que tu viens de dire, c'est-à-dire le phénomène de vitesse pure et d'autre part de stabilité monochrome qui était surtout sensible finalement dans tous les disques qui étaient animés dans un mouvement de rotation plus ou moins rapide. Disons : tous les disques en général, ce qui arrangeait tout le monde ; car chacun restait à son propre niveau et sur ses positions. Dans le fond l'image que Tinguely animait était bien la tienne, mais en même temps, comme il sortit d'une époque géométrique, le cercle qu'il animait comme cela ne jurait pas avec son imagination de l'époque, et d'un autre côté pour toi, c'est une façon de diffuser le monochrome. Mais il y avait quelque chose de plus important et dont nous sous sommes aperçus par la suite, parce que cela est à l'origine de tout le développement de l'œuvre de Tinguely. C'était l'occupation de l'espace. Là où il n'y avait plus le simple phénomène de diffusion de la couleur physique pure, avec la vitesse pure d'un côté et la stabilité monochrome de l'autre, il y avait cette structure et ce bruit. Et ce bruit déjà et cette machine qui était une construction.

Le disque blanc ou bleu qui était ta participation à la machine, était animé d'un tressautement à ce moment là. Et ce tressautement la faisait participer d'une autre façon. Ce tressautement appelle cette participation du mouvement dans ton œuvre, à savoir que le tressautement préfigure un peu en quelque sorte, le tremblement des feuilles d'or.

Klein : C'est venu d'une erreur lorsque j'essayais de faire des monochromes en 50 à Londres, et que je n'y arrivais pas, parce que j'étais un mauvais ouvrier doreur. Mais alors après je me suis aperçu que ces feuilles étaient très jolies en mouvement et je me suis dit que cette erreur est une belle chose : utilisons-là.

Restany : En fait on ne peut pas ne pas faire ce petit rapprochement bien que ce soit pour toi mineur.

Klein : C'est une coïncidence intéressante.

Restany : Tandis que pour Tinguely la chose est beaucoup plus importante parce que c'est de là qu'est né manifestement sa nouvelle prise d'action sur le monde.

Klein : Ce type là avait cette obsession du mouvement toujours.

Restany : Il y a eu collaboration, mais je ne veux pas dire par là que c'est toi qui lui a donné cette idée.

Klein : C'était une machine qui fonctionnait, on ne savait pas si elle n'allait pas sauter à la figure des gens, elle chauffait terriblement. Cette excavatrice faisait, par un mauvais contact, une étincelle bleue or si te souviens, c'était le seul cercle que faisait tourner Tinguely qui était blanc. Et l'étincelle bleue est devenue comme une aura derrière le petit moteur autour de ce blanc, c'était très curieux.

Ça me rappelle le mur de feu chez Colette Allendy fait avec des fusées. Quand j'ai fait le mur de feu, au lieu de le faire au gaz, je l'ai fait avec des feux de bengale. C'était formidable, je voyais cette lumière bleue autour de ce cercle blanc. Et ça venait d'un mauvais contact. D'une erreur !

## **Annexe 7**

*Pierre Restany, À 40° au-dessus de DADA*, préface au catalogue de l'exposition, Galerie J, 8 rue Montfaucon, Paris 6<sup>e</sup>, du 17 mai au 10 juin 61.

« Dada est une farce, une légende, un état d'esprit, un mythe. Un mythe bien mal élevé, dont la survie souterraine et les manifestations capricieuses dérangent tout le monde. André Breton avait tout d'abord pensé lui faire un sort en l'annexant au surréalisme. Mais le plastique de l'anti-art a fait long feu. Le mythe du NON intégral a vécu dans la clandestinité entre les deux guerres pour devenir à partir de



1945 avec Michel Tapié la caution d'un art autre.

La négativité esthétique s'est changée en doute méthodique grâce auquel allaient enfin pouvoir s'incarner des signes neufs. Table rase à la fois nécessaire et suffisante, le ZERO dada a constitué la référence phénoménologique du lyrisme abstrait : ce fut la grande coupure avec la continuité de la tradition, par où déferla le flot bourbeux des recettes et des styles, de l'informel du nuagisme.

Contrairement à l'attente générale, le mythe dada a fort bien survécu aux excès du tachisme ; ce fut la peinture de chevalet qui accusa le coup, faisant s'évanouir les dernières illusions subsistantes quant au monopole des moyens d'expression traditionnels, en peinture comme en sculpture.

Nous assistons aujourd'hui à un phénomène généralisé d'épuisement et de sclérose de tous les vocabulaires établis : pour quelques exceptions de plus en plus rares, que de redites stylistiques et d'académismes rédhitoires ! À la carence vitale des procédés classiques s'affrontent – heureusement – certaines démarches individuelles tendant, quelle que soit l'envergure de leur champ d'investigation, à définir les bases normatives d'une nouvelle expressivité. Ce qu'elles nous proposent, c'est la passionnante aventure du réel perçu en soi et non à travers le prisme de la transcription conceptuelle ou imaginative. Quelle en est la marque ? L'introduction d'un relais sociologique au stade essentiel de la communication. La sociologie vient au secours de la conscience et du hasard, que ce soit au niveau de la ferraille compressée, du choix ou de la lacération de l'affiche, de l'allure d'un objet, d'une ordure de ménage ou d'un déchet de salon, du déchaînement de l'affectivité mécanique, de la diffusion de la sensibilité chromatique au-delà des limites logiques de sa perception.

Les nouveaux réalistes considèrent le Monde comme un Tableau, le Grand Œuvre fondamental dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signifiante. Ils nous donnent à voir le réel dans des aspects de sa totalité expressive. Et par le truchement de ces images spécifiques, c'est la réalité sociologique toute entière, le bien commun de l'activité des hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est assigné à comparaître ».

Dans le contexte actuel, les ready-made de Marcel Duchamp (et aussi les objets à fonctionnement de Camille Bryen) prennent un sens nouveau. Ils traduisent le droit à l'expression directe de tout un secteur organique de l'activité moderne, celui de la ville, de la rue, de l'usine, de la production en série. Ce baptême artistique de l'objet usuel constitue désormais le "fait dada" par excellence. Après le NON et le ZERO, voici une troisième position du mythe : le geste anti-art de Marcel Duchamp se charge de positivité. L'esprit dada s'identifie à un mode d'appropriation de la réalité extérieure du monde moderne. Le ready-made n'est plus le comble de la négativité ou de la polémique, mais l'élément de base d'un nouveau répertoire expressif.

Tel est le nouveau réalisme : une façon plutôt directe de remettre les pieds sur terre, mais à 40° au-dessus du zéro de dada, et à ce niveau précis où l'homme, s'il parvient à se réintégrer au réel, l'identifie à sa propre transcendance, qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore. »

## Bibliographie

### Textes de Jean Tinguely

Jean Tinguely, manifeste « Für Statik », lâché d'avion au-dessus de Düsseldorf en 1959, traduit de l'allemand, publié dans M. Fath, 1960, *Les nouveaux réalistes*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Musée d'Art moderne de la ville de Paris du 15 mai au 7 septembre 1966, Ed. MAM, Paris, 1986.

Jean Tinguely, « Kunst is Revolte », dans *National-Zeitung*, Bâle, 13 octobre 1967.

Jean Tinguely, « Le Petit Colosse de SIMI » (1953), publié dans *The Nothing Else Review*, n°1, 1968.

Jean Tinguely, « Station culturelle de Luginbühl et Tinguely, Berne, 7 juin 1968 », dans *Chroniques de l'Art vivant*, n°1, Paris, mars-avril 1969.

Jean Tinguely, « Tinguely parle de Tinguely », dans *Tinguely*, Musée Rath, Genève, 1983.

### Interviews

L.Mathews, « The Designs for motion of Jean Tinguely », un cahier spécial dans *The Paris Review*, n°34, Paris, printemps-été 1965.

A. Jouffroy, « Jean Tinguely », dans *L'Oeil*, n°136, Paris, avril 1966.

F. Billeter, « Interview mit Jean Tinguely », dans *Das Kunstwerk*, n°s 9-10, juin-juillet 1967.

W. Fischer, « Tinguely und die Maschine, ein interview », dans *Deutsche Bauzeitung*, n°11, novembre 1967.

Jean Tinguely in Jacques Michel, « Un mécanisme de l'absurde », *Le Monde*, 23 juin 1967.

Jean Tinguely, « Tinguely intervient » dans *Werk*, n°3, Zurich, 1970.

Interview de Jean Tinguely par Alfred Pacquement, du 5 mai 1971, enregistrement sur cassette audio, bibliothèque Kandinsky (BS92).

P.R., « Gespräch mit Jean Tinguely », dans *Sonntags Journal*, 1, 4 mars 1972.

Jean Tinguely in *Paroles d'artiste*, à partir d'une interview par C.Georg et R.M. Mason (entretien avec l'artiste lors de son exposition à la Kunsthalle de Bâle en 1972), dans *Dessin et gravures pour les sculptures*, Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 1976.

H. Voss, « Gespräch mit Tinguely vor seiner Duisburger Aussellung », dans *Rheinische Post*, Düsseldorf, 14 décembre 1978.

Jean Tinguely, *Doppelstab*, Bâle, 3 décembre 1980.

S. Poley, Interview mit Jean Tinguely. « Der Künstler-Clown der modernen Gesellschaft » dans *Unter der Maske des Narren*, Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisbourg, juin 1981.

Jean Tinguely in *Tinguely parle de Tinguely*, émission de la Radio-Télévision belge de la communauté française, présentée par Jean-Pierre Van Tieghem, 13 décembre 1982.

Jean Tinguely, « Un super bon camarade », entretien avec D. de Ménil, in J-Y. Mock, D. Legrand (dir), *Yves Klein*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Ed. du MNAM, Paris, 1983, pp.253-257.

U. Deschoux, « Fontaine Jo Siffert (Interview de Tinguely) », dans *La Liberté*, Fribourg, 29 juin 1984.

F. Grundbacher, « Ariel, Luzifer und Satan. Interview mit Jean Tinguely », dans *Berner Zeitung*, Berne, 30 octobre 1984.

D. Daniels, « Die Wirklichkeit der Utopie-Jean Tinguely über den « Kopf » im Wald », dans *Kunstforum*, Cologne, n°91, octobre-novembre 1987.

À l'enseigne du « Petit déjeuner » de Patrick Ferla, Tinguely s'est exprimé sur les ondes de la SSR à la veille de partir pour Paris (pour son exposition au Centre Georges Pompidou). Voir : Éliane Waeber, *La Liberté*, le 29 novembre 1988 et Henri Montant, *L'Hebdo*, n° 52, 1988.

« Interview with Jean Tinguely », dans *Beef*, vol.V, n°14, San Francisco, avril 1985.

F. Minervino, « Le mie macchina suicide per protesta », dans *Corriere della Serra*, Milan, 24 juin 1987.

E. Tantucci, « Tinguely a Venezia. Poesia della macchina », dans *La Provincia Pavese*, Pavia, 19 juillet 1987.

J. Vizner et J. Huwiler, « Jean Tinguely », émission *Viva*, télévision suisse romande, diffusée le 1er décembre 1987.

Entretien avec Geneviève Breerette, « Tinguely au centre Georges Pompidou », in *Le monde*, 7 décembre 1988.

Bily Klüver, « La Garden Party », in Pontus Hulten, *Tinguely*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988. p. 74.

Alfred Pacquement, entretien du 12/12/1988, enregistrement audio sur cassettes conservé à la bibliothèque Kandinsky (BS 415).

Entretien de Jean Tinguely par B.Blistène, le 10 mai 1984, (BS 259).

A. Boutang, J.D. Bonan, « Tinguely », émission *Océaniques*, FR3, diffusée le 18 janvier 1989.

J. Vizner et J. Huwiler, « Jean Tinguely : « La Tête » », émission *Viva*, télévision suisse romande, diffusée le 5 février 1989.

Entretien avec Frédéric Jacques, « Fascinant Tinguely », in *CNAC Magazine*, janvier-mars 1989.

« J'introduis des hasards dans le machinisme exact », interview accordée à l'occasion de l'exposition *Jean Tinguely, Fribourg – Moscou – Fribourg*, figurant dans un opuscule pédagogique édité à cette occasion par le musée d'art et d'histoire de Fribourg, 1991.

Discussion avec M. Palakarkina, « Quelques réflexions de Jean Tinguely », in Y. Lehnerr, M. Hahnloser-Ingold, *Jean Tinguely, Fribourg – Moscou – Fribourg*, exposition qui s'est tenue au musée d'art et d'histoire de Fribourg, du 4 février au 7 avril 1991, Ed. Ernst Scheideggerpp, 1992, pp.22-32.

J-P Keller, entretien du 14 août 1990 à l'atelier de la Verrerie, in Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992. p.21.

J-P Keller, entretien du 21 août 1990 à l'atelier de la Verrerie, in Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992. p.41.

J-P Keller Entretien du 21 décembre 1990 à l'atelier de la Verrerie, in Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992.

J-P Keller Entretien du 15 mars 1991 à l'atelier de la Verrerie, in Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, Genève, 1992, p.24.

Interview de Tinguely par P. Ferla dans, P. Barraud, C. Flubacher, B. Pidoux, P. Ferla, « Mort d'un poète », in *L'Hebdo*, Lausanne, 5 septembre 1991, pp.68-72.

## Films

*Le Mouvement*, Robert Breer, Galerie Denise René, 1955.  
*Gaumont Collection*, Gaumont – Pathé Archives, 1959.

*Schweizer Filmwochenschau 1960, 1964, 1972*, Cinémathèque Suisse, 1960, 1964, 1972.  
*Svenska Flickor I Paris*, Peter Weiss & Barbo Bomann, SVEA Film, 1960.  
*End of the World n°2*, David Brinckley, NBC News Archives, 1962.  
*Personnalités Suisses*, Georges Kleinmann & Jean-Jacques Lagrange, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 15 novembre 1962.  
*Sculptures en mouvement*, Hiroshi Teshigahara, Sogetsu Foundation, 1963.  
 « Jean Tinguely à l'expo 64 », *Carrefour*, RTS – Radio Télévision Suisse, 24 février 1964.  
*Maschinenspiele*, Carlheinz Caspari, Nord deutscher Rundfunk, Amburg, 1967.  
*Mon père est formidable*, Jacques Thévoz, RTS – Radio Télévision Suisse, 1967.  
*Alles Bewegt Sich*, Peter K. Wehrli & Erich Rufer, Schweizer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 1967.  
*Carré Bleu*, RTS – Radio Télévision Suisse, 1970.  
*Geburtsag & Todestag Der Nouveaux Réalistes*, Erich Gysling, Schweitzer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 1970.  
*Correspondances*, RTS – Radio Télévision Suisse, 1971.  
*Jean Tinguely & Jean Tinguely zwo, 1951 – 1971*, Bernhard & Brutus Luginbühl, 1971.  
*Nachtschattengewächse*, Alex Stummer, Film GMBH & Kunst Haus Wien, 1971.  
*Maschinenplastik*, René Burri, Schweitzer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 1972.  
*Super-8 Filme*, Rico Weber 1970 – 1972, Espace Jean Tinguely – Niki de Saint Phalle, Fribourg, 1972.  
*Un rêve plus long que la nuit*, Niki de Saint Phalle, Niki Charitable Art foundation, 1975.  
*Jean Tinguely*, Adrian Maben, 1976.  
*Jean Tinguely : A kinetic Cosmos*, François Menil & Monique Alexandre, Menil Archives, The Menil collection, Houston., 1978.  
*Breacking it up at the museum*, D. A. Pennebaker, Pennebaker Hedegus films, 1980.  
*Niki de Saint Phalle*, François Menil, Menil Archives, The Menil collection, Houston, 1982.  
*Fontaine Stravinsky*, ITN Source, 1983.  
 Émission *Viva*, « Tinguely 87 », Jacques Huwiler (journaliste), Jaroslav Vizner (réalisateur), RTS – Radio télévision Suisse, 1er décembre 1987.  
*Vis-à-vis*, Frank A. Mayer, Schweitzer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 1987.  
*Tinguely*, réalisé par Jean-Denis Bonan, bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, 1988.  
*Tinguely à la verrerie*, Marco di Castri, & Gianfranco Barberi, 1988.  
*Le monstre de Tinguely*, H. Rossier & D. Vautravers, RTS – Radio télévision Suisse, 1989.  
*Tagesschau*, Schweitzer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 1991.  
*Le Cyclope de Jean Tinguely*, Arné Steckmest, ARTIK Films, 1995.  
*Meta-mecano*, Ruedi Gerber, ZAS Film AG, 1997.  
*Jean Tinguely – ES Bewegt Sich Alles*, Peter K. Wehrli, Schweitzer Fernsehen, Dokumentation & Archive, 2003.  
*Le rêve de Jean, une histoire du Cyclope de Jean Tinguely*. Réalisation Louise Faure et Anne Julien. Quatre à Quatre films, 2005.  
*Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Les Bonnie and Clyde de l'art*, film documentaire de Louise Faure et Anne Julien, ARTE, 2010.  
*Werke von Jean Tinguely*, Prolitteris, Zürich, 2011.  
*Tinguely – Ein film von Thomas Thümena*, Hugofilm, Frenetic Film, Movimiento, 2011.

## Livres

Liebniz, *Globe de Mons. Gvuericke (Nouvelles expériences d'eau, air, vide)*, Paris, 1675, étudié pour la première fois par Garland en 1906, reproduit dans l'anthologie de François Dagognet, *Le Musée sans fin*, Champ Vallon, 1984, pp.133-139.

F. Hegel, *Cours d'esthétique*, T. II, Trad. J. -P. Lefebure et V. von Schenck, Ed. Hotho, Aubier, 1996. En 1835, le travail de rédaction et d'édition fut publié dans les trois volumes du Tome X, de la première édition des œuvres. Édition remaniée par Hotto en 1841 et parue en 1842, servant de base à la traduction actuelle (1996).

F. Hegel, *Cours d'esthétique*, T.1, Trad. Charles Bénard, A. André, Hachette, Joubert, Paris, 1840-1852.

A. Vera, *Introduction à la philosophie de Hegel*, Ed. Ladrage, Librairie philosophique, 1864.

F. Hegel, *Philosophie de l'esprit*, traduite pour la première fois et accompagnée de deux introductions et d'un commentaire perpétuel par A. Vera, Ed. G. Baillière, Paris, 1867-1869, (introduction de Vera sur le devenir, pp. 76-80).

S. Butler, *Erewhon* (1872), Paris, Gallimard, trad. Valéry Larbaud (1920), coll. L'Imaginaire, 1981, chap. « Le Livre des Machines », p. 236.

F. Engels, *Anti-Duhring, (M. E. Duhring bouleverse la science)* (1877-1878), Trad. E. Bottigelli, Ed. Sociale, 1973.

F. Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie allemande classique* (1886), Paris, Ed. Sociale, 1945.

P. Janet, *L'automatisme psychologique, Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (1889), première édition, Félix Alcan, 1889. Réédition du texte de la 4<sup>e</sup> édition. Paris : Société Pierre Janet et le laboratoire de psychologie pathologique de la Sorbonne avec le concours du CNRS, 1973.

S. Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), trad. M. Bonaparte et Dr Nathan, Gallimard, Paris, 1930.

Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, roman publié en feuilleton in *Le Gaulois du Dimanche* du 10 juillet au 20 novembre 1909 ; puis édité par Alphonse Lemerre, 1910.

George Simmel « Brücke und Tür » in *Das Individuum und die Freiheit*, Waggenbach Verlag, Berlin, 1909. Ce texte a été publié en français depuis sous le titre « Pont et porte » in *La tragédie de la culture et autres essais*, Petite Bibliothèque Rivages, Paris, 1988, pp.159-166.

Croce Benedetto, *Ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel*, étude critique suivie d'un essai de bibliographie hegelienne, trad. De l'italien par Henri Buriot, Ed. Giard et E. Bière, Paris, 1910.

Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Munich, 1912.

Raymond Roussel, *Locus Solus*, Alphonse Lemerre éditeur, 1914.

André Breton, *Premier Manifeste du Surréalisme* (1924), Éditions. J-J Pauvert, Paris, 1962.

Làszlò Moholy-Nagy, *Vision in motion*, New York, Wittenborn and Co, 1928.

L. Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, coll. Idées Gallimard, 1930.

E. Kris, O. Kurz, *L'image de l'artiste légende, mythe et magie* (1934), Ed. Rivages, Paris, 1987.

H. Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, PUF, 1978 (1940).

Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », in : *Œuvres complètes* (t. XIII). Paris, Ed. Gallimard, 1974 (1947).

André Charles Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France : Tableau général de l'activité des manipulateurs de poupées*, précédé de *propos sur la marionnette et d'une grammaire élémentaire de manipulation*, et suivi d'une *bibliographie des marionnettes*

*imprimés de langue française et documents annexés*, Bordas, Paris, 1947.  
 Stéphane Lupasco, *Logique et Contradiction*, P.U.F. 1947.  
 J-P. Sartre, « Les Mobiles de Calder », in *Situations*, III, Gallimard, Paris, 1949.  
 Stéphane Lupasco, *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie – Prolégomènes à une science de la contradiction*, éd. Hermann, Coll. « Actualités scientifiques et industrielles », n° 1133, Paris, 1951.  
 Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Ed. Du Seuil, Paris, 1950.  
 Bruno Munari, *Manifesto del Macchinismo* (Arte Concreto 10), Milan, 1952.  
 R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Ed. Du Seuil, 1953. En livre de poche avec les éléments de sémiologie, Gonthier, coll. Méditations, 1965.  
 M. Carrouges, *Les Machines Célibataires*, Ed. Arcanes, Paris, 1954.  
 Lion Miller, « The available data on the Worp reaction », (1953), première parution VF : « Le réacteur Worp », in *Fiction n°6*, OPTA, mai 1954, cité in Jacques Goimard, Demètre Loakimidis, Gérard Klein, *Histoires de machines / La grande anthologie de la science-fiction*, Librairie générale française, coll. Le livre de poche, 4e trimestre, Paris, 1974, n°3768.  
 Martin Heidegger, « La question de la technique », in *Essais et conférences (Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen), Paris, Gallimard, 1958 (1954).  
 Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme : sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), trad. de l'allemand par Christophe David, Paris : Éd. de l'Encyclopédie des nuisances, Éd. Ivrea, 2002.  
 Robert Volmat, *L'art psychopathologique*, PUF, 1956.  
 Boris Pasternak, *Le docteur Jivago*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1990 (1957).  
 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1958.  
 Stanislawski, *Le métier d'acteur*, ed. Perrin, 1958.  
 Yves Klein, « Conférences de la Sorbonne », 3 juin 1959, Galerie Montaigne, Paris, 1959.  
 M. Seuphor, *La Sculpture de ce siècle*, Éditions du Griffon, Neuchâtel, 1959.  
 M. Conil-Lacoste, « Jean Tinguely », in *Dictionnaire de la sculpture moderne*, Fernand Hazan, Paris, 1960.  
 E. Trier, *Figur und Raum, die Skulptur des XX. Jahrhunderts*, Verlag Gabr, Mannheim, 1960.  
 G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte oggi*, Feltrinelli, Milan, 1961.  
 W.C. Seitz, *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York, 1961.  
 E. Trier, *Form and Space*, Thames and Hudson, Londres, 1961.  
 Roger Caillois, *Esthétique généralisée*, Gallimard, coll. Blanche, Paris, 1962.  
 Roland Barthes, « L'activité structuraliste », in *Lettres Nouvelles*, 1963.  
 Stéphane Lupasco, *Science et art abstrait*, Julliard, Paris, 1963.  
 J. Selz, *Découverte de la sculpture moderne, origines, évolution*, Georges Braziller Inc., Guilde du livre et Les Fauconnières, New York-Lausanne, 1963.  
 P. Wember, *Bewegte Bereiche der Kunst : Kinetik, Objekte, Plastik*, Scherpe Verlag, Krefeld, 1963.  
 H. Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, The Herbert Discretionary Trust, Londres, 1964.  
 Dore Ashton citée in Tomkins, *Jean Tinguely, The Bride and the Bachelors. Five Master of the Avant-garde, Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*, New York, The Viking Press, 1965, p.167.  
 R. Charmet, *Dictionnaire de l'art contemporain*, Larousse, Paris, 1965.  
 Fernand Léger, *Le ballet-spectacle, l'objet-spectacle*, in Fernand Léger, *Fonction de la peinture*, Ed. Gonthier, Paris, 1965, p.146  
 Fernand Léger, *Note sur la vie plastique actuelle*, in Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*,

- Ed. Gonthier, Paris, 1965.
- André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, T.1, « Technique et langage », Paris, Ed. Albin Michel, 1964-1965.
- C. Tomkins, *The Bride and the Bachelors, Five Masters of the Avant-garde*, The Viking Press, New York, 1965. (Chap. « Jean Tinguely »).
- Giulio Bolaffi Editore, *Catalogo Bolaffi*, Turin, 1966.
- Roger Caillois, Stanislaw Ulam, Jacques Monod... [et al.], *Le robot, la bête et l'homme, textes des conférences et des entretiens organisés par les Rencontres internationales de Genève, 1965*, Ed. La Baconnière, Neuchâtel, 1966.
- M. Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966.
- W. Groham, *Kunst unserer Zeit, Malerei und Plastik*, DuMont Schauberg, Keulen, 1966, in *Art of Our Time, Painting and Sculpture*, Thames and Hudson, Londres, 1966.
- P. Meyer, *Testfall des Kunstbetriebes*, Artemis Verlag, 1966.
- A. Pellegrini, *New tendencies in Art*, Crown Publishers Inc., New York, 1966.
- F. Popper, « Essai sur Tinguely », *Four Essay on Kinetic Art*, Motion Books, Highbury Press, Londres, 1966.
- M. Rheims, *Catalogue Bolaffi d'Art Moderne*, Giulio Bolaffi Editore, Turin, 1966.
- W. Schmied, *Wegbereiter zur modernen Kunst, 50 Jahre Kestener-Gesellschaft*, Fockelträger-Verlag, Schmidt-Küster, Hanovre, 1966.
- Jean-Philippe Vernant, « Remarques sur les formes et les limites de la pensée technique chez les Grecs », in *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Maspero, Paris, 1966.
- Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, ed. Pierre Belfond, Paris, 1967, p.84.
- Jacques d'Hondt (dir), *À Hegel et la pensée moderne*, séminaire de Hegel dirigé par J. Hyppolite, Collège de France, Paris, 1967 – 1968.
- G. Gassiot-Talabot, « Tinguely », in *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, Fernand Hazan, Paris, 1967.
- M. Joray, *Schweizer Plastik der Gegenwart, 1959-1966*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1967.
- U. Kultermann, *Neue Dimensionen der Plastik*, Wasmuth, Tübingen, 1967.
- F. Popper, *Naissance de l'art cinétique*, Gauthier-Villars, Paris, 1967.
- G. Rickey, *Constructivism, Origins and Evolution*, Studio Vista, Londres, 1967.
- N. de Saint Phalle, J. Tinguely, P.O. Ultvedt, *Hon-en katedral, historia*, Moderna Museet, Stockholm, 1967.
- 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, 1967.
- Kadokawa Shoten Publishing, *Weltkunstkollektion*, Tôkyô, 1967.
- G. Brett, Kinetic Art, *The Language of Mouvement*, Studio Vista, Reinhold Book Corporation, Londres-New York, 1968.
- O. Bihalji-Merin, *Adventure of Moderne Art, Similarities and differences in art images primitive, ancient and modern*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1968.
- Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture : The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, G.Braziller, New York, 1968.
- A. Kojève, *Introduction à la philosophie de Hegel, Leçons sur la phénoménologie de l'esprit*, École des Hautes Études, réunies et publiées par Raymond Queneau, 1968.
- P. Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, Éditions Planète, Paris, 1968.
- P. Cabanne, P. Restany, *L'Avant-Garde au XX<sup>e</sup> siècle*, Ed. André Balland, Paris, 1969.
- R. Goldwater, *What is modern sculpture ?* The Museum of Modern Art, New York, 1969.



A. M. Hammacher, *The Evolution of Modern Sculpture*, tradition ans innovation, Thames and Hudson, Londres, 1969.

M. Korloff, *Renderings*, Simon and Schuster, New York, 1969.

Joseph Kosuth, *The Sixth Investigation, Proposition 14*, Ed. Gerd de Vries, Cologne, 1969.

Cité par Benjamin Buchloh, *Formalisme et historicité*, Ed. Territoires, Paris, 1982, p.6.

U. Kultermann, *Neue Formen des Bildes*, Wasmuth, Tübingen, 1969.

E. Lucie-Smith, *Movement in Art since 1945*, Thames and Hudson, Londres, 1969.

M. Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant, Chronique vécue de l'art contemporain, de l'abstraction au pop'art*, Casterman, Tournai, 1969.

H. Rosenberg, *Artworks and Packages*, Delta Book, New York, 1969.

Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995 (1970).

Bertold Brecht, *Sur le réalisme, écrits sur la littérature et l'art*, Ed. L'Arche, 1970.

E. Michaud, *Jean Tinguely*, Département d'Histoire de l'art et d'Archéologie, Centre de Recherches en art contemporain, Université de Lettres et Sciences Humaines, Paris, 1970.

R-D. Bensky, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Ed. Nizet, 1971.

J. Burnham, *The Structure of Art*, George Braziller Inc, New York, 1971.

A. M. Hammacher, *L'évolution de la sculpture moderne, tradition et innovation*, Paris, Ed. Cercle d'art, 1971. (Trad. P. Peyrelevalde).

J. d'Hondt, *De Hegel à Marx*, PUF, Bibliothèque contemporaine, Paris, 1972.

P. Hulten, *Méta*, Propyläen Verlag, Berlin, 1972. (*Méta*, Thames and Hudson, Londres, 1972. – *Méta*, Pierre Horay, Paris, 1972.).

Claude Lévi-strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1972.

E. Lucie-Smith, *Art Now*, Kodenska Ltd., Tôkyô, 1972. (*Arte Oggi*, Mondadori, Milan, 1976).

H. Rosenberg, *The De-definition of Art, Action art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, New York, 1972. (*La S-Definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milan, 1975). Chap. « Past Machines, Future Art ».

Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1972.

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Ed. Du Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 1973.

L. Bezzola, *Jean Tinguely*, Arche Verlag, Zurich, 1974.

F. Popper, *Le déclin de l'objet. Art, action, participation*, Ed. Chêne, Paris, 1975.

W. Rotzler, *Objekt Kunst*, DuMont, Cologne, 1975.

Bertholt Brecht, *Sur le réalisme, écrits sur la littérature et l'art*, T.2, Paris, Ed. L'Arche, 1976, (trad. André Gisselbrecht).

Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*, Ed. Champs Flammarion, 1976.

R. E. Krauss, *Passage in Modern Sculpture*, The Viking Press, New York, 1977.

L. Bezzola, *Clic*, Edizioni MB&T, Stockholm, 1978.

I. Clert, *Iris-time, (l'artventure)*, Denoël, Paris, 1978.

Gilbert Lascault, André Balthazar, Alain Jouffroy, *Panorama 78 \*\* De l'art optique au cinétisme*, Paris, 1978.

H. Torczyner, *Magritte. Le véritable art de peindre*, Draeger, 1978.

H. Fillitz, *Kunst der Letzten 30 Jahre*, Museum Moderner Kunst, Vienne, 1979.

H. Fillitz, *Sammlung Ludwig*, Museum Moderner Kunst, Vienne, 1979.

C. Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique, Ed. Territoires, Paris, 1979.

Hegel, « L'imitation de la nature », Introduction à l'esthétique, *Esthétique*, Ed. Flammarion, 1979, volume I.

- D. Ronte, K. Ruhrberg, E. Weiss, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Handbuch Museum Ludwig, Druck + Verlaghaus Wienard, Cologne, 1979.
- Filippo Tommaso Marinetti, *L'homme multiplié et le règne de la machine, Le futurisme*, Ed. de l'Âge d'Homme, Lausanne, 1980, p.111-112.
- A. Monteil, *Der Tinguely-Brunnen in Basel*, Birkhaeuser, Bâle-Boston-Stuttgart, 1980.
- C. Tomkins, *Off the wall*, Doubleday & Company, Inc., New York, 1980.
- J. Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Galilée, Paris, 1981.
- D. Fransen, *Die tierliebe Frau Meier*, Sans-souci Verlag AG, Zurich, 1981.
- P. Garaudy, *La pensée de Hegel*, Bordas, Paris, 1982.
- L. Jianou, G. Xuriguera, Aube Lardera, *La sculpture moderne en France depuis 1950*, Ed. Arted, Paris, 1982.
- P. Restany, *Yves Klein*, Ed. Chêne/Hachette, Paris, 1990.
- D. Gamboni, *Un iconoclasme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Ed. d'En-Bas, Institut Suisse pour l'étude de l'art, Lausanne, 1983.
- P. Restany, *Une vie dans l'art*, entretiens avec J-F. Bory / Pierre Restany, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1983.
- Arold Rosenberg, *Past Machines, Future Art, in The De-définition of Art, [1972]*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- J. Tinguely, N. De Saint Phalle, *Stravinsky Brunnen Paris*, Bentel Verlag, Bern, 1983. (Textes de P. Boulez, F. Meyer, P. Hulten, S. Poley).
- M. Weyl, *The Billy Rose Sculpture Garden*, The Israel Museum, Jérusalem, 1983.
- R. Barilli, *L'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milan, 1984.
- Victor Bockris, *Avec William Burroughs, notre agent au Bunker*, Ed. Denoël, Paris, 1985.
- Franck Popper, *Art, action et participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Klincksieck, 1985.
- H. Read, *Histoire de la sculpture moderne*, Paris, 1985.
- R. Strumm, K. Wyss, *Jean Tinguely*, Friedrich Reinhardt Verlag, Bâle, 1985.
- Giorgio Vasari *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Ed. Berger-Levrault, novembre 1985, Tome 9.
- Luciano Cheles, *The Studiolo of Urbino. An iconographic Investigation*, Wiesbaden, 1986.
- Ernst Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois*, Éditions W, Mâcon, 1986.
- Peggy Guggenheim, *Ma vie et mes folies*, Ed. Plon, Paris, 1987.
- A. Le Normand Romain, A. Pingeot, R. Hold, B. Rose, J. L. Daval, *Histoire d'un art, La Sculpture, L'aventure de la sculpture moderne, XIX<sup>ème</sup> – XX<sup>ème</sup> siècles*, Genève, Ed. Skira, 1986.
- Café Galerie Kyoto, *The Works of Jean Tinguely*, Kyoto, 1987.
- Edward Lucie-Smith, *Sculpture since 1945*, Oxford, 1987.
- M. Hahnloser-Ingold, L. Bezzola, *Pandémonium – Jean Tinguely*, Ed. Ex-Libris, Lausanne / Zurich, 1990. (Ed. originale en allemand : *Pandämonium-Jean Tinguely*, Ed. Benteli, Berne, 1988).
- Thierry de Duve, *Résonances du readymade, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.
- Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988.
- Jean Clair, *Méduse*, Ed. Gallimard, 1989.
- Michel Conil-Lacoste, *Tinguely, l'énergétique de l'insolence*, Paris, Ed. La Différence, coll. La Vue le Texte, 1989.
- George Steiner, *Réelles présence, les arts du sens*, Ed. Gallimard, NRF Essai, Paris, 1989.
- L. Bezzola, *Tinguely in Moskau*, s. 1, 1990.

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, tome 1, *Art de faire*, Ed. Gallimard, Paris, 1990.

Françoise Cohen, « Les artistes anonymes » in *Vies d'artistes*, Ed. La Différence, 1990.

Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990.

O. Hahn, *Daniel Spoerri*, Paris, Flammarion, coll. « La Création contemporaine », 1990.

P. Restany, *60-90 : Trente ans de Nouveau réalisme*, Ed. La différence, Paris, 1990.

P. Restany, *Yves Klein : le feu au cœur du vide*, Ed. La différence, Paris, 1990.

Kurt Schwitters, *Merz*, Ed. Gérard Lebovici, Paris, 1990, volume I.

Jean-Louis Vieillard-Baron, Introduction à Georges Simmel, *Philosophie de la modernité*, Ed. Payot, 1990.

B. Hedel-Samson, *Arts plastiques 1990- acquisitions du fond national d'art contemporain de Paris*, Paris, Ed. Fonds national d'art contemporain, 1991.

C. Millet, *Conversations avec Denise René*, Ed. A. Biro, Paris, 1991.

Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Ed. La Différence, Paris, 1991.

H.E. Violand, *Jean Tinguely's kinetic art or a myth of the machine age*, UMI, Ann Arbor, 1991.

J. Y. Bosseur, *le sonore et le visuel Intersections musique / arts plastiques aujourd'hui*, Ed. Dis voir, Paris, 1992.

Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, Paris, 1992.

Georges Duthuit, « si la peinture de Matisse... » in *Écrits sur Matisse*, Collection Beaux Arts Histoire, Ed. de l'École Nationale Supérieures des Beaux-Arts, Paris, 1992.

Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes, Essais sur quelques catégories de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle*, Ed. De l'École Nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Paris, 1992. Voir notamment le chapitre d'introduction, publié in extenso sous le titre « Du rigide au souple : une histoire des formes », Actes du colloque *Contemporanéité*, Ed. De la Lettre volée, Bruxelles, 1992, p. 111-120.

M. Hahnloser, *Brief von Jean Tinguely and Maja Sacher*, Ed. Benteli, Berne, 1992.

Jean-Pierre Keller, *Tinguely et le Mystère de la roue manquante*, Ed. Zoe, 1992.

Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîme, 1992 (1972).

Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne, L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Gallimard, nrf essais, 2010 (1992).

Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Ed. PUF, Paris, 1993.

R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Ed. Macula, Paris, 1993.

F. De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Ed. Bordas, Paris, 1994.

Christophe Domino, *L'art contemporain, tableaux choisis*, Ed. Scala, Paris, 1994.

Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, ed. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, Nîmes, 1994.

Gérard Chazal, *Le miroir automate : introduction à une philosophie de l'informatique*, Ed. Champ Vallon, coll. « Millieux », Seyssel, 1995.

I. Golberg et F. Monnin, *La sculpture moderne*, Paris, 1995.

Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe, 1907-1927*, Flammarion, Paris, 1995.

J-P Telotte, *Replications : A Robotic History of the Science-Fiction Film*, University of Illinois Press, 1995.

R. Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ?*, Ed. Macula, Paris, 1995.

Margrit Hahnloser, *Letters from Jean Tinguely to Paul Sacher and common friends*, Benteli Publishers, Basel/Berne, 1996.

- M. Merleau-Ponty, *Hegel, Notes de cours au Collège de France, 1958-1959, 1960-1961*, Gallimard, Bibliothèque de philosophie, Paris, 1996.
- J. Turner (compilé par), *The dictionary of art*, New-York, 1996.
- Catherine Francblin, *Les nouveaux réalistes*, Paris, Ed. Regard, 1997.
- R. Krauss, *passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithon*, Paris, Ed. Macula, 1997.
- M. Archer, A. Michel (trad.), *L'art depuis 1960*, Ed. Thames and Hudson, Londres-Paris, 1998.
- J. Y. Bosseur, *Musique et arts plastiques Interactions au xx<sup>ème</sup> siècle*, Ed. Minerve, Paris, 1998.
- D. Gérard, *Le visuel et le sonore*, Ed. Champion, Paris, 1998.
- Marcel Duchamp, *Notes*, Champs Flammarion, 1999.
- P. Waldberg, *Dada, la fonction du refus*, les essais, Ed. de La Différence, 1999.
- Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique ed., 2000.
- P. Restany, *Avec le Nouveau-réalisme, l'autre face de l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, Nime, 2000.
- Thierry Dufrêne, *De la sculpture au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Thierry Dufrêne et Paul-Louis Rinuy, ed. Des Presses universitaires de Grenoble, Paris, 2001.
- Gérard Conio, *Les Avant-gardes, entre métaphysique et histoire, entretiens avec Philippe Sers*, Ed. L'Âge d'Homme, coll. La Petite bibliothèque Slave, Laval, 2002.
- J. Lèbre, *Hegel à l'épreuve de la philosophie contemporaine : Deleuze, Lyotard, Derrida*, Ed. Ellipses, Paris, 2002.
- Pierre Nahon, *L'art content pour rien, le monde de l'art en question*, D. Ramsay, Paris, 2002.
- T. Adorno, *Trois études sur Hegel*, Payot et Rivages, 2003.
- Sylvain Auroux, Jacques Deschamps, Djamel Kouloughi, *La philosophie du langage*, PUF, coll. « Quadrige », 2004.
- Eric Darragon (dir.), *La provocation, une dimension de l'art contemporain*, Ed. La Sorbonne, 2004.
- L. Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage, Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Ed. Gallimard, 2004.
- J. L. Chalumeau, *Histoire de l'art contemporain*, Ed. Klincksieck, Paris, 2004.
- Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, T.2, « La catastrophe du sensible », Ed. Galilée, Paris, 2004.
- Marc Dachy, *Dada, la révolte de l'art*, Découverte Gallimard, Arts, Paris, 2005.
- Virginie Canal, *Jean Tinguely : Le Cyclope*, CNAP, Centre national des arts plastiques, 2007
- Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Frédéric Vengeon, « L'homme à l'image de Dieu, Maître Eckart, Nicolas de Cues, Descartes », in *L'Image*, Paris, Vrin, 2007.
- Laurent Guido, « Modèles et images de la danse(use) mécanique, des automates à l'être électro-humain », in Laurence Schifano, dir. *La vie filmique des marionnettes*. Actes du colloque de Nanterre, Paris-Nanterre, 17-18 novembre 2005, Presses universitaires de Paris Ouest, 2008. pp.107-125.
- Jean-Michel Besnier, *Demain les post-humains, le futur a-t-il encore besoin de nous ?*, Ed. Hachette Haute-Tension, Paris, 2009.

## Quotidiens et périodiques

- August Strindberg, « Des arts nouveaux, ou Le hasard dans la production artistique », in *La revue des revues*, Paris, 1894.
- Filippo Tommaso Marinetti, texte de préambule au « Manifeste du Futurisme » de 1909, in *Le Figaro*, 20 février 1909.
- Hutchins Hapgood, « A Paris Painter », *The Globe and Commercial Advertiser*, New York, 20 février 1913, p. 8 (trad. fr. in Maria Lluisa Borràs, *Picabia*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 107).
- The New York Tribune*, New York, Cahier II, 9 mars 1913, p. 1 (trad. fr. in Maria Lluisa Borràs, *Picabia*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 108).
- ? « How New York Looks to Me », *The New York American Magazine*, New York, 30 mars 1913, p. 11 (trad. fr. in Maria Lluisa Borràs, *Picabia*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 110).
- Henryk Berlewy, « Mechano-faktur », *Der Sturm*, 1924.
- R. Bordier, « Tinguely à la galerie Arnaud », dans *Art d'aujourd'hui*, série V, n<sup>os</sup> 4-5, Paris, mai-juin 1954.
- R. Bordier, « Une nouvelle exposition de tableaux animés de Tinguely », dans *Art d'aujourd'hui*, série V, n<sup>o</sup>7, Paris, novembre 1954.
- H. Wescher, « Tinguely », dans *Cimaise*, Paris, novembre 1954.
- R. Bordier, « Tinguely ou les Richesses de l'invention », dans *Art d'aujourd'hui*, n<sup>o</sup>2, Paris, mars-avril 1955.
- R. V. Gindertael, « Le Mouvement, Proposition pour une plastique cinétique », dans *Les Beaux-Arts à Paris*, Bruxelles, avril 1955.
- H. Wescher, « Tinguely », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, 18 juin 1955.
- H. E. Staub, « Modernste Kunst sucht einen Namen », dans *Die Wochen Zeitung*, Sarrebruck, 15 septembre 1955.
- P. Hulten, « Den föreställande friheten eller om rörelse i konsten och Tinguelys metamekanik » (« La liberté substitutive ou le mouvement en art et la méta-mécanique de Jean Tinguely »), dans *Kasark*, n<sup>o</sup>2, Stockholm, octobre 1955.
- G. Reimers, « Rolig och Rörlig konst », dans *Stockholm-Tidningen*, Stockholm, 15 octobre 1955.
- M-F. Braive « Tinguely à la galerie Denise René » in *Combat*, lundi 22 octobre 1956.
- X., « Motor-activated Art creations », dans *The Scotsman*, Edimbourg, lundi 26 octobre 1956.
- P. Restany, « Tinguely », dans *Cimaise*, n<sup>o</sup>2, Paris, novembre-décembre 1956.
- G. Habasque, « Tinguely à la Galerie Edouard Loeb », dans *Aujourd'hui*, n<sup>o</sup>13, juin 1957.
- X., « Tinguely à la galerie Edouard Loeb », dans *Apollo*, Paris, juillet 1957.
- M. Conil-Lacoste, « Tinguely-Klein ou l'Art superlatif », dans *Le Monde*, Paris, 21 novembre 1958.
- A. Watts, « Paris Commentary », dans *Studio International*, Londres, janvier 1959.
- G. P. I., « Des Bilderschlossers Kunstmotoren », dans *Der Mittag*, Düsseldorf, 5 février 1959.
- H. T., « Heitere Spiele mit Hintergrund », dans *Düsseldorfer Nachrichten*, Düsseldorf, 5 février 1959.
- X., « Jangling Man », in *Time Magazine*, New York, 30 mars 1959.
- H. de Haas, « Der Bau ist Bühne, Das neue Theater in Gelsenkirchen », dans *Die Welt*, Essen, 4 avril 1959.
- A. Buchwald, « The Latest Thing in abstract art, dans New York Herald Tribune », Paris, 3 juin 1959.
- R. Doisneau, « Tinguely l'anarchiste de la joie », dans *Point de vue*, Paris, été 1959.
- S. Ward, « Press the button and out pops Art », dans *Daily Sketch*, Londres, 24 juin 1959.

X., « Un Marlon Brando Suisse invente une machine à fabriquer de l'art abstrait », dans *Jours de France*, n°241, Paris, 27 juin 1959.

X., « Progrès décisif pour la peinture non-figurative : le chef d'œuvre peut se faire à la machine », dans *Le Figaro*, Paris, 25 juillet 1959.

P. Descargues, « Tinguely a inventé la machine à faire des tableaux, dans *la Tribune de Lausanne*, Lausanne, 26 juillet 1959.

G. Dornand, « Des « Nouvelles Réalités » à la peinture des robots », dans *Libération*, Paris, 30 juillet 1959.

X., « Tinguely », dans *Du*, n°222. Zurich, août 1959.

X., « Tinguely at the Galerie Iris Clert », dans *Apollo Magazine*, Paris, août 1959.

G. Dornand, « En attendant le salon des robots », dans le *Hors-cote*, Paris, 5 août 1959.

L. D., « Dans les « rue Quincampoix » de la peinture, les valeurs montent tous les jours », dans *Noir et Blanc*, Paris, 7 août 1959.

E. Auerbach, « Do it yourself », dans *Weltkunst* n°161, Munich, 15 août 1959.

W. R. J., « Jean Tinguely », dans *Apollo Magazine*, Paris, octobre 1959.

J. J. Lévêque (dir.), « Procès de l'automatisme », dans *Sens plastique*, n°VIII, Paris, octobre 1959.

P. A., « Art mécanisé : début à la Biennale de Paris », dans *L'Illustré*, Lausanne, octobre 1959.

X., « La machine à faire de la peinture abstraite a intéressé M. Malraux », dans *France Soir*, Paris, 3 octobre 1959.

P. Mazars, « Voie sans issue », dans *Le Figaro*, Paris, 3-4 octobre 1959.

X., « À la première « Biennale de Paris » la machine à fabriquer de la peinture abstraite a fait rire Malraux », dans *L'Aurore*, Paris, 3-4 octobre 1959.

X., « La Biennale de Paris », dans *Arts*, Paris, 7-13 octobre 1959.

J. F. Chabrim, « Expositions : la Biennale de Paris », dans *L'Express*, Paris, 8 octobre 1959.

R. Rey, « N'est pas Jean qui veut ! », dans *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 8 octobre 1959.

J. Durieux, « Danny Kaye découvre la machine à faire de la peinture », dans *Paris Match*, n°548, Paris, 10 octobre 1959.

J. Rydon, « Mr Tinguely puts on a show of self-propelled art », dans *Daily Express*, 14 octobre 1959.

M. Shepherd, « Tinguely », dans *Art News and Reviews*, vol. XI, n°20, Londres, 24 octobre 1959.

X., « Malerei vom laufenden Band », dans *Kristall*, n°23, Hambourg, novembre 1959.

X., « Whirr !... Splash !... and there's a work of art », dans *The Evening Telegraph Post*, Dundel, 4 novembre 1959.

X., « Dipingere con i piedi », dans *Il Giorno*, Milan, 24 novembre 1959.

T. Averhoff, « Die Malmaschine des Jean Tinguely », dans *Fuldaer Volkszeit*, Francfort, 27 novembre 1959.

T. Averhoff, « « Maler » mit Schneidbrenner », dans *Flensburger Tageblatt*, Flensbourg, 27 novembre 1959.

H. De Haas, « Offenheit ist hier die Devise », dans *Die Welt*, Essen, 17 décembre 1959.

I. Douillard, « Tinguely, antimaskinens Skapare », dans *Göteborgs-Tidningen*, Göteborg, 17 décembre 1959.

Paul Klee, « Confession créatrice », traduit en français par Armel Guerne, dans *Aquarelles et dessins*, Delpire, 1959.

A. Watts, « Paris Letter. Trends and coming events », in *Art in America*, n°4, New York, 1959.

Stéphane Lupasco, « Le principe d'antagonisme et l'art abstrait », dans *Ring des Arts*, Cercle d'Art Contemporain, Zürich, 1960, illustrations de Georges Mathieu, avec des contributions

de Jean-François Revel, Pierre Restany, Abraham Moles, Georges Mathieu, Alain Bosquet et al.

D. Ashton, « Art : Machine-like work, dans *New York Times* », New York, 28 janvier 1960.

V. Swenson, « New art that moves and makes noise », dans *The Middletown Daily*, Ohio, 2 février 1960.

C. Roberts, « Tinguely », dans *France-Amérique*, 7 février 1960.

R. M. Coates, « Art Galleries », dans *New-Yorker*, New York, 13 février 1960.

E. Genauer, « Machine-made abstraction is clever, but is it art ? », dans *New York Herald Tribune*, New York, 14 février 1960.

X., « Put another nickel in », dans *Industrial Design*, New York, mars 1960.

X., « Sculpture at Staempfli Gallery », dans *Burlington Magazine*, Londres, mars 1960.

P. Berg, « Abstract paintings at touch of button », dans *St. Louis Post-Dispatch*, Saint Louis, 6 mars 1960.

J. Canaday, « Machines tries to die for its art », dans *New York Times*, New York, 18 mars 1960.

X., « Gadget to End All Gadgets, Burns Out », dans *New York Journal-American*, New York, 18 mars 1960.

X., « Screwball Machine Destroys Itself », dans *Plainfield Courier-News*, Plainfield-New Jersey, 18 mars 1960.

X., « Blazing Sculpture « Watered » Down » dans *The Stars and Stripes*, Francfort, 20 mars 1960.

X., « Brennende Schweizer « Kunst » » in *New York*, dans *Basler Nachrichten*, Bâle, 21 mars 1960.

X., « Kunst ist mit Geräusch verbunden », dans *Blick*, Zurich, 25 mars 1960.

X., « Tinguely's contraption », dans *Nation*, 26 mars 1960.

J. Canaday, « Odd kind of art. Thoughts on destruction and creation after a suicide in a garden », dans *New York Times*, New York, 27 mars 1960.

« Homage to New York », dans *Time Magazine*, New York, 28 mars 1960.

W. Thabit, « The Tinguely machine », dans *The Village Voice*, New York, 30 mars 1960.

T. B. Hess, « Homage to New York », dans *Art New*, New York, avril 1960.

J. Canaday, « Pride of drawings », dans *New York Times*, New York, 15 avril 1960.

D. Ashton, « Prologue and log », dans *Arts and Architecture*, New York, mai 1960.

B. Butler, « Monet and others : a New York letter », dans *Art International*, Londres, mai 1960.

A. Jouffroy, « La Machine anti-fonctionnelle », dans *Combat*, Paris, mai 1960.

S. Preston, « Machine called « Homage to New York » at the Museum of Modern Art », dans *Burlington Magazine*, Londres, mai 1960.

D. Ashton, « L'Art européen à New York », dans *XX<sup>e</sup> Siècle*, Paris, juin 1960.

J. Canaday, « Their heart belongs to Dada », dans *New York Magazine*, New York, 5 juin 1960.

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

A. Bainsi, « Un gettone da duecento franchi per un quadro meta-meccanico », dans *Il Giornale d'Italia*, Rome, 6 août 1960.

X. Kricke, « Luginbühl, Tinguely », dans *Das Werk*, novembre 1960.

H. Schubert, « Kunstausstellungen im Rheinland », dans *Das Kunstwerk*, Stuttgart, novembre 1960.

O. Reutersvärd et O. Fahlström, « Jean Tinguely : Luftlecken och krosshammaren », dans

*Konstrevy*, n<sup>os</sup> 5-6, Stockholm, décembre 1960.

E. Genauer, « Art and Books Review », dans *New York Herald Tribune*, New York, janvier 1961.

G. H. Schubert, « Die bildende Kunst im Gelsenkirchner Theater », dans *Das Kunstwerk*, Stuttgart, janvier 1961.

D. Ashton, « Die seltsame Maschine des Monsieur Tinguely », dans *Baukunst und Werkform*, Stuttgart, février 1961.

G. Dorflès, « L'Objetto nella Pittura : Mostra alla galleria Schwarz a Milano », dans *Domus* n°377, Milan, avril 1961.

J. Morschel, « Maschinen, Lärm und Spiel », dans *Das Kunstwerk*, Stuttgart, avril 1961.

A. Watts, « Group of neo-realists », dans *Studio International*, Londres, avril 1961.

Malice, « Gammal rävboa sökes », dans *Dagens Nyheter*, Stockholm, 27 avril 1961.

J. Kroll, « Tinguely », dans *Art News*, New York, mai 1961.

H. Richter, « Exposition du mouvement à Paris », dans *Aujourd'hui*, n°5, Paris, mai 1961.

X., « Tinguely à la Staempfli Gallery », dans *Arts*, Paris, mai 1961.

L. Westman, « Rörlig Konst bl.a. Av Skrot », dans *Aftonbladet*, Stockholm, 16 mai 1961.

H. Eklund, « Rörelse i konsten », dans *Aftonbladet*, Stockholm, 17 mai 1961.

U. Linde, « Konst i rörelse », dans *Dayens Nyheter*, Stockholm, 17 mai 1961.

N. G. Hökby, « Moderna Museet knäpper up », dans *Gefle Dagblad*, Gävle, 18 mai 1961.

D. Morosini, « Le macchine « matte » di Jean Tinguely », dans *Paese Sera*, Rome, 19 mai 1961.

D. Ashton, « Tinguely à la Staempfli Gallery », dans *Arts and Architecture*, New York, juin 1961.

U. Grönkvist, « Tinguely », dans *FIB*, Stockholm, juillet 1961.

P. Restany, « Die Beseelung des Objektes », dans *Das Kunstwerk*, Stuttgart, juillet 1961.

T. Ekbohm, « Den informelle Musiken », dans *Dagens Nyheter*, Stockholm, 4 juillet 1961.

U. Linde, « Tinguelys stränghet », dans *Dagens Nyheter*, Stockholm, 6 juillet 1961.

F. Edwards, « Begrepp i Rörelse », dans *Dagens Nyheter*, Stockholm, 16 juillet 1961.

S. Ahlgren, « Det glade vansinnet », dans *Vecko Journalen*, n°29, Stockholm, 21 juillet 1961.

P. Henningsen, « Røre i kunsten », dans *Mobilia*, vol. VI, n°73, Snekkersten, Danemark, août 1961.

U. Linde, « Tinguely Strengthed », dans *Louisiana Revy*, n°1, Humlebaek, septembre 1961.

A. Lundkvist, « Rörelse i konsten », dans *BLM*, n°7, Stockholm, septembre 1961.

P. Henningsen, « Hurra Jean Tinguely », dans *Mobilia*, vol. VI, n°74, Snekkersten, Danemark, septembre 1961.

Jag, « Nu venter man Tudor-ballade på Louisiana », dans *Ekstrabladet*, Copenhague, 14 septembre 1961.

G. Jespersen, « Kunsten braendt af », dans *B.T.*, Copenhague, 23 septembre 1961.

Johs & Jag, « Da Kunsten sprang i luften », dans *Ekstrabladet*, Copenhague, 23 septembre 1961.

K. Romare, « Konstverket besköt publiken ! », dans *Sydsvenska Dagbladet*, Snällposten, 23 septembre 1961.

P. Restany, « Notre actuelle avant-garde », dans *Planète*, Paris, octobre-novembre, 1961.

Y. Tono, « Tinguely : Zenon's arrow flying », dans *Mizue*, n°678, Tôkyô, octobre 1961.

G. Habasqsue, « Art et Technique, la Cinétique », dans *XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, décembre 1961.

G. Peillex, « Jean Tinguely et la Méta-mécanique », dans *Style* n°1, 1961.

J-C. Van der Waals, « Dada Rediviva », dans *Museum Journal*, n<sup>os</sup> 9-10, Eindhoven, 1961.

A. Watts, « Paris Letter : Les Nouveaux Réalistes », dans *Art in America*, New York, 1961.



- Pierre Restany, « Chroniques du jour : Tinguely », in *XX<sup>e</sup> siècle*, XIX, 1962.
- A. Brookner, « Tinguely at the Galerie Rive Droite », dans *Burlington Magazine*, Londres, janvier 1962.
- P. Restany, « Le Nouveau Réalisme et le baptême de l'objet », dans *Combat*, Paris, 5 février 1962.
- C. Tomkins, « A Profile of Jean Tinguely ; beyond the machine », dans *The New Yorker*, New York, 10 février 1962.
- M. Netter, « Ausstellung in Basel », dans *Das Werk*, n°3, mars 1962.
- B. Lefkowitz, « Goodbye, cruel World-Hello, Las Vegas », dans *New York Post*, New York, 22 mars 1962.
- J. Flynn, « Jean Expresses Happiness as World of Junk Explodes », dans *Review-Journal*, 22 mars 1962.
- W. R. Byron, « Wacky artist of destruction », dans *Saturday Evening Post*, Washington, 21 avril 1962.
- G. Norland, « Neo-Dada goes west », dans *Arts Magazine*, New York, vol. XXXVI, n°s 8-9, mai-juin 1962.
- J. Tallmer, « The Building of Boston », dans *The Village Voice*, New York, 10 mai 1962.
- J. J., « Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle », dans *Art News*, vol. LXI, n°4, été 1962.
- X., « Theatrical event at Maidam Theatre », dans *Art News*, New York, été 1962.
- P. Hulthen, « Une sculpture-machine de Tinguely pour les lecteurs de « Metro » », dans *Metro*, n°6, Milan, juin 1962.
- P. Restany, « Tinguely », dans *XX<sup>e</sup> siècle*, n°19, Paris, juin 1962.
- A. Secunda, « Two Motion Sculptors : Tinguely and Rickey », dans *Artforum*, vol. 1, n°1, New York, juin 1962.
- G. Boudaille, « Jean Tinguely », dans *Cimaise* n°60, Paris, juillet-août 1962.
- H. Wescher, « Die « Neuen Realisten » und Ihre Vorläufer », dans *Das Werk*, n°8, août 1962.
- X., « Reportage photographique en couleur sur Study for an end of the world n°2 », dans *Show*, août 1962.
- X., « Dylaby-Dynamisch Labyrinth », dans *Het Parool*, Amsterdam, 31 août 1962.
- J. A. Thwaites, « Reaching the Zero Zone », dans *Arts Magazine*, vol. XXXVI n°10, New York, septembre 1962.
- R. Häslis, « Tinguelys zweiter Streich », dans *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 14 septembre 1962.
- R. D. Hohl, « Wasserpiele im Kurpark », dans *National-Zeitung*, Bâle, 16 septembre 1962.
- L. Burckhardt, « Anti-design. Zu einer Demonstration von Jean Tinguelys Wasserprühern in Baden », dans *Das Werk*, n°11, novembre 1962.
- J. Gruen, « If Radio Stalls, Ring Tinguely », dans *New York Herald Tribune*, New York, 2 décembre 1962.
- D. Factor, « Tinguely at Dwan Gallery », dans *Artforum*, vol. XI, n°3, New York, 1963.
- Y. Tono, « Tinguely », dans *The Gijutsu-Shincho*, n°5, Tôkyô, 1963.
- J. Kroll, « Jean Tinguely », dans *Art News*, New York, vol. LXI, n°9, janvier 1963.
- P. Restany, « Le Nouveau Réalisme und was darunter zu verstehen ist », dans *Das Kunstwerk*, n°7, Stuttgart, janvier 1963.
- V. Raynor, « Review of exhibition at Iolas Gallery », dans *Arts*, janvier 1963.
- R. Barotte, « Ce bricoleur est un criminel de guerre », dans *L'Intransigeant*, Paris, 5 janvier 1963.
- S. Kuwabara, « Jean Tinguely's moving sculptures », dans *Tôkyô Shinbun*, Tôkyô, 25 mars

1963.

Y. Nakahava, « Humor and Cruelty », Tôkyô, avril 1963.

D. G. Sekler, « Audience is him medium », dans *Art in America*, vol. LI, n°2, New York, avril 1963.

Y. Tono, « Jean Tinguely », dans *Mizue*, Tôkyô, mai 1963.

G. Habasque, « XIX<sup>e</sup> Salon de Mai », dans *L'Oeil*, n°102, Paris, juin 1963.

A. Ferebee, « On the move », dans *Industrial Design*, New York, février 1964.

M. G. F. Cianetti, « Tinguely », dans *Du*, n°278, Zurich, avril 1964.

P. Restany, « La torre-segnale, alla Fiera di Losanna : una grande « macchina » di Jean Tinguely », dans *Domus*, n°415, Milan, juin 1964.

Manuel Gasser, « Tinguely », dans *Werk*, avril, 1964.

X., « Les Expositions à Genève », dans *Aujourd'hui*, n°46, Paris, juillet 1964.

G. Peillex, « L'Anti-Machine à l'exposition nationale à Lausanne », dans *Das Werk*, n°7, juillet 1964.

O. Hahn, « Les Méta-mécaniques », dans *L'Express*, n°704, Paris, décembre 1964.

J. Ashbery, « Paris sculptors. New generations create striking new forms », dans *Art News Annual*, n°300, New York, 1965.

C. Blok, « Zero », dans *Museum Journal*, n°s -3, Amsterdam, 1965.

P. Hulten, « Geschichte der Bewegungskunst 20. Jahrhundert », dans *Kunstnachrichten*, vol. VI, 1965.

Pierre Descargues, « Les nouvelles machines de Jean Tinguely », in *XX<sup>e</sup> siècle*, n°25, juin 1965, pp.124-127.

Michel Conil-Lacoste, « Dissonances à trois », *Le Monde*, 17 septembre 1965.

R. B., « Jean Tinguely », *Aujourd'hui*, n°48, Paris, janvier 1965.

M. Rosenberg, « The Art Establishment », *Esquire*, janvier 1965.

M. Conil-Lacoste, « Tinguely is he a sculptor ? », dans *Studio International*, vol. CLXIX, n°862, Londres, février 1965.

C. Geeslin, « Museum Buys 12 Sculptures by Swiss Artist », dans *The Houston Post*, Houston, 25 février 1965.

G. Gassiot-Talabot, « Lettre de Paris », dans *Art International*, vol. IX, n°2, Lugano, mars 1965.

A. Michelson, « Paris Letter », dans *Art International*, vol. IX, n°2, Lugano, mars 1965.

P. Restany, « Après l'art abstrait, quoi ? », dans *Planète*, Paris, mars-avril 1965.

X., « Tinguely », dans *D'Ars Agency*, Milan, avril 1965.

J. J., « Reviews and Previews, Jean Tinguely », dans *Art News*, vol. LXIV, n°3, New York, mai 1965.

L. Lippard, « New York Letter », dans *Art International*, vol. IX, n°4, Lugano, mai 1965.

V. R., « In the galleries », dans *Arts Magazine*, vol. XXXIX, n°9, New York, mai-juin 1965.

P. Descargues, « Les Nouvelles Machines de Jean Tinguely », dans *XX<sup>e</sup> Siècle*, n° 25, Paris, juin 1965.

S. Marchand, « César, Roël d'Haese, Tinguely », dans *Le Figaro*, Paris, 1<sup>er</sup> juin 1965.

P. Courthion, « Tinguely : La sculpture saisie par la machine », dans *Arts*, n° 1011, Paris, 23 juin 1965.

X., « Review of exhibition at Musée des Arts Décoratifs », dans *L'Express*, Paris, 23 juin – 6 juillet 1965.

J. Ashbery, « Paris : d'Haese, Tinguely, César », dans *Art News*, vol. LXIV, n°6, New York, octobre 1965.

N. Rosenthal, « The six-day bicycle wheel race. Gallery notes », dans *Art in America*, vol.

- LIII, n° 5, New York, octobre-novembre 1965.
- A. Watt, « Paris Commentary. Museums blossoms in the emptiness », dans *Studio International*, vol. CLXX, n°870, Londres, octobre 1965.
- Camfield, « The machinist style of Francis Picabia », in *The art bulletin*, décembre 1966, p.309.
- P. Restany, « Art contemporain entre deux pôles, pop et op », dans *Galerie des Arts*, n°30, Paris, décembre 1965-janvier 1966.
- M. Conil-Lacoste, « Dissonances à trois », dans *Le Monde*, Paris, 17 décembre 1965.
- M. Stater, « The Magic of useless machines », dans *Wakly Tribune*, Genève, 24 décembre 1965.
- W. B., « Hon = She = zij, een katedraal », dans *Museum Journaal*, série XI, n°7, Amsterdam, 1966.
- U. Linde, « Jean Tinguely », dans *Konstrevy*, n°3, Stockholm, 1966.
- W. B., « Nicolas Schöffer and Jean Tinguely », dans *Art Magazine*, vol. XL, n°3, New York, janvier 1966.
- X., « The Movement Movement », dans *Times Magazine*, New York, 28 janvier 1966.
- X., « Tinguely », dans *Current Biography*, n°1, New York, janvier 1966.
- J. C. Ammann, « Jean Tinguely », dans *Werk*, n°3, Zurich, mars 1966.
- Y. Taillandier, « De Baudelaire à la sculpture mouvante », dans *XX<sup>e</sup> Siècle*, n°26, Paris, mars 1966.
- G. Emerson, « Ballet Throba with odd Props Designed by three Artists in Paris », dans *The New York Times*, 27 mars 1966.
- A. Jouffroy, « Interview de Jean Tinguely », dans *l'Oeil*, n° 136, Paris, avril 1966.
- P. Gilles, « Tinguely, le fou du fer », dans *L'Illustré*, Lausanne, 5 mai 1966.
- F. Popper, « Inspired anarchist, Tinguely. Auto-destructive period », dans *Art and Artists*, Londres, août 1966.
- S. Frigerio, « Situation des jeunes artistes en France, dans Aujourd'hui », n°54, Paris, septembre 1966.
- H. C., « Ausstellungen. Zürich : Jean Tinguely », dans *Das Werk*, n°11, Zurich, novembre 1966.
- P. Restany, « Jean Tinguely », dans *Art et Loisir*, n°64, Paris, décembre 1966.
- D. Todd Hénaut, *Environmental aspects of Expo 67*, dans *Graphis*, vol. XXIII, n° 132, Zurich, 1967.
- T. Trini, « Mostre a Milano, Jean Tinguely », dans *Domus*, n°448, Milan, janvier 1967.
- O. Signorini, « Jean Tinguely », dans *D'Ars Agency*, n° 5, Milan, janvier 1967.
- J. P. Mac Donald, « Jean Tinguely », dans *La Tribune de Lausanne*, Lausanne, 13 février 1967.
- F. Pluchard, « Jean Tinguely », dans *Combat*, Paris, 27 février 1967.
- J. Michel, « Les « Nanas » et les « Machines » feront la foire à Montréal », dans *Le Monde*, Paris, 3 mars 1967.
- P. Zimmermann, « Ballett mit Schrott : Jean Tinguelys « Eureka » am Zürichhorn », dans *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 4 mars 1967.
- P. Descargues, « Les Premières Photos des machines de guerre de Jean Tinguely », dans *La Tribune de Lausanne*, 12 mars 1967.
- J. J. Lévêque, dans *Arts*, Paris, 15-21 mars 1967.
- G. Metken, « Aus dem Weissbuch helvtischer Kulturpolitik », dans *Die Weltkunst*, n°8, Munich, avril 1967.
- P. Descargues, *Le « Rotazaza » de Jean Tinguely*, dans *La Tribune de Lausanne*, Lausanne,

juin 1967.

Marcel Duchamp, « Jean Tinguely », in *Vingtième Siècle*, n°XXVIII, juin 1967.

Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », in *Artforum*, juin 1967, p.80.

O. Hahn, « La Gentille Bête de Tinguely », dans *L'Express*, Paris, 5-11 juin 1967.

J. Michel, « Un mécaniste de l'absurde », dans *Le Monde*, Paris, 23 juin 1967.

R. Barotte, « Quand Tinguely fait baptiser ses monstres par des tables roulantes », dans *L'Aurore*, Paris, 27 juin 1967.

E. Sottsass Jr., « Dalla Francia con amore, casa di artisti », dans *Domus*, n° 452, Milan, juillet 1967.

P. W. Schwartz, « Paris Commentary », dans *Studio International*, vol. CLXXIV, n° 891, Londres, juillet-août 1967.

J. Tinguely, « Kunst ist Revolte », in *National Zeitung*, Bâle, 13 octobre 1967.

X., « Tinguely », dans *La Gazette de Lausanne*, Lausanne, 18 novembre 1967.

H. C., « Luzern : Bernhard Luginbühl – Jean Tinguely », dans *Werk*, n°12, Zurich, décembre 1967.

P. Restany, « Les nouveaux-réalistes », dans *Planète*, Paris, 1968. (Chap. « Un maître du réalisme fantastique : Jean Tinguely »).

Daniel Buren, « L'art n'est plus justifiable, ou les points sur les i », Propos recueillis par Georges Boudaille, in *Les Lettres françaises*, mars 1968.

H. C., « Zürich : Bernahard Luginbühl – Jean Tinguely Werkzeichnungen », dans *Werk*, n°4, Zurich, avril 1968.

P. Compte, « Tinguely », dans *Opus International*, n°6, Paris, avril 1968.

O. Pierre, « Mother, turn off the picture », dans *Arts Canada*, n°s 118-119, juin 1968.

D. Antin, « Jean Tinguely's new Machines », dans *Art News*, vol. LXVII, n°8, New York, décembre 1968.

J. Masbeck, « London commentary », dans *Studio International*, vol. CLXXVII, n° 907, Londres, janvier 1969.

X., « L'Art dans la vie », dans *L'Express*, paris, 6-12 janvier 1969.

F. Naygass, « Die Maschine in der Kunst », dans *Das Kunstwerk*, Stuttgart, n°s 5-6 février-mars 1969.

M. Pleynet, « Lettre de Paris. Les Nouveaux Réalistes », dans *Art International*, vol. XIV, n°10, Lugano, 1970.

U. Graf, « Künstlerische Manifestationen auf der Straße », dans *Werk*, n°3, Zurich, mars 1970.

J. P. Love, « Steel sculpture symposium at Expo 70 », dans *Art International*, vol. XIV, n°6, Lugano, été 1970.

X., « Jean Tinguely : vuurwerk », dans *Barbarber*, n°83, Amsterdam, décembre 1970.

Y. Friedrichs, « Das Spektakel von Mailand », dans *Das Kunstwerk*, n°1, Stuttgart, janvier 1971.

L. Bezzola, « Jean Tinguely : Vittoria a Milano », dans *Werk*, n°2, Zurich, février 1971.

F. Billeter, « Zwischen Kunstmetropole und Kunstprovinz », dans *Tages Anzeiger*, Zurich, 19 mars 1971.

M. Ragon, « Tinguely : ses machines qui ne servent à rien », dans *Jardin des Arts*, n°198, mai 1971.

M. Fiorhange, « Les Machines de Tinguely », dans *Nice Matin*, Nice, 22 mai 1971.

G. Valdone, « Tinguely le sculpteur de jouets pour milliardaires », dans *la Revue du Liban*, Beyrouth, 23 (ou 29) mai 1971.

A. Fermigier, « La Machine à décerveler », dans *Le Nouvel Observateur*, Paris, 24 mai 1971.

François Pluchart, « Le siècle de Tinguely », *Combat*, 24 mai 1971.

- M. Gibson, « Tinguely and his machines », dans *Herald Tribune*, Paris, 28 mai 1971.
- A. Merckx, « Charçonne en Tinguely », dans *De Nieuwe Galet*, Anvers, 29 mai 1971.
- O. Hahn, « Le métier ne sert à rien, il faut du délire. Les Sculptures qui grincent », dans *L'Express*, Paris, 31 mai 1971.
- J.J. Lévêque, « Tinguely ou la ferraille en folie », dans *La Galerie*, n°105, Paris, juin 1971.
- E. Michaud, « Tinguely », dans *Chronique de l'art vivant*, n°21, Paris, juin 1971.
- Warvara de la Vaissière, « D'autres machines, la mariée mise à nu par Jean Tinguely » in *Plaisir de France*, juin 1971.
- B. Borgeaud, « Machines de Tinguely », dans *Pariscope*, Paris, 2 juin 1971.
- Denys Chevallier, « Tinguely ou la mécanique parodiée », *les Lettres Françaises*, 2 juin 1971.
- D. Chevalier, « Tinguely au CNAC ou la Mécanique parodiée », dans *Les Arts*, 2 juin 1971.
- C. Lloyd Morgan, « Machines de Tinguely », dans *New Scientist*, Londres, 3 juin 1971.
- M. Conil-Lacoste, « Tinguely, entrepreneur de l'éphémère », dans *Le Monde*, Paris, 9 juin 1971.
- Patricia de Beauvais, « Les machines folles de Tinguely ne servent à rien mais valent des fortunes », *Paris Match*, 12 juin 1971.
- D. Chemin, « Tinguely », dans *L'Éducation*, Paris, 17 juin 1971.
- Jean-Jacques Lesveque, « Tinguely : folles machines caricatures de l'homme », in *Nouvelles Littéraires*, 25 juin 1971.
- M. H. Camus, « Les Machines de Tinguely », dans *L'Humanité*, Paris, 27 juin 1971.
- C. Jayle, « Tinguely ou les Mystères de la machines », dans *L'Homme Magazine*, n° 41, Paris, juillet 1971.
- G. Metken, « Jean Tinguely », dans *Das Kunstwerk*, n°4, Stuttgart, juillet 1971.
- G. Dumur, « Paris, de Proust à Tinguely », dans *La Gazette Littéraire*, 10 – 11 juillet 1971.
- A. et G. Bacchi, « Images in action », dans *Christian Science Monitor*, Boston, 30 juillet 1971.
- X., « Comment, Moderna Museet under fire », dans *Design*, n°272, Paris, août 1971.
- W. Bessenich, « Auch einer, der gegen Vorurteile rebelliert », dans *National-Zeitung*, Bâle, janvier 1972.
- W. Bessenich, « Spass-Macher. Ausstellungseröffnung in der Basler Kunsthalle », dans *National-Zeitung*, Bâle, 24 janvier 1972.
- W. Jehle, « Versuch einer Standortbestimmung für Tinguely ? », dans *Werk*, n°3, Zurich, mars 1972.
- P. Kipphoff, « Viel Lärm um etwas », dans *Die Zeit*, Hambourg, 24 mars 1972.
- H. Ott, « Spont ist kein Krietsersatz », dans *Nationalzeitung*, Bâle, 31 août 1972.
- D. Spoerri cité dans *Cnacarchives*, nouvelle série, n°2, 1972, publié à l'occasion de l'exposition *Spoerri*, Paris, Centre national d'art contemporain, 1972.
- Wolfgang Rainer, Hanovre : Tinguely l'absurde in *Le Monde*, 10 mai 1972.
- H. H. Wagner, « Jean Tinguely, dans Die Kunst da schöne Heim », n°84, Munich, 1972.
- L. Westmann, « Ett hemligt monument i skogen-det kan aldrig köpas för pengar », dans *Vi*, n°40, Stockholm, septembre 1972.
- X., « Jean Tinguely », dans *Forum*, n°2, numéro spécial consacré à Tinguely, Amsterdam, 1973.
- Maurice Besset, « Calder, retour au mobile », *Derrière le miroir*, n°201, ed. Maeght, 1973.
- W. Bessenich, « Jean Tinguely », dans *Freunde*, n°2, Bâle, 24 février 1973.
- P. Restany, « Des machines célibataires aux machines inutiles », dans *XXè siècle*, n°42, 1974.
- G. Benesch, « Jean Tinguely Museumfoyer », dans *Das Kunstwerk*, vol. XXVII, n°8,

- Stuttgart, juillet 1974.
- G. Ramseger, « Dieser ganze Spekulationssalat », dans *National Zeitung*, Bâle, 13 octobre 1974.
- Killer, « Jean Tinguelys neuste Großplastik in Columbus Indiana », dans *Du*, n°405, Zurich, novembre 1974.
- R. K. Schneider, « Jean Tinguely, neue Mascinensulpturen », dans *Allgemeine Anzeiger*, 16 novembre 1974.
- P. Hulten, « Jean Tinguely : l'œuvre d'art comme attentat », dans *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 18 novembre 1974.
- A. S., « Grosser Bahnhof für Tinguely », dans *Züri Leu*, Zurich, 19 novembre 1974.
- J. Michel, « Tinguely-Hulten : un anti-musée dans une valise », dans *Le Monde*, Paris, 22 novembre 1974.
- B. Z., « Jean Tinguely », dans *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 29 novembre 1974.
- H. D., « Le sac à malices de Tinguely », dans *Le Point*, n°117, Paris, 16 décembre 1974.
- J. M. Poinot, « De l'expérience à la théorie : Tinguely et Bernard Venet », dans *Le Quotidien de Paris*, 24 décembre 1974.
- A. Jouffroy, « Tinguely mis en valise par Pontus Hulten », dans *XXème siècle*, n°44, 1975, p.171.
- W. Krüger, « ich lich die Maschine », dans *Leverkusener Anzeiger*, Leverkusen, 7 janvier 1976.
- X., « Les sources du XX<sup>e</sup> siècle », dans *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 5 mars 1976.
- H. Althörfer, « Ist die moderne Kunst noch zu retten ? », dans *Die Weltkunst*, vol. V, Munich, mai 1976.
- P. Malthonnet, « Tinguely ou la Dérison du va-et-vient », dans *Le Journal de Genève*, Genève, 7 juillet 1976.
- Y. Friedrichs, « Jean Tinguely-Franz Bernarhard-Michelle Stuart, Galerie Schmela, Düsseldorf, avril-mai 1976 », dans *Das Kunstwerk*, Stuttgart, juillet 1976.
- A. K., « Dessins et gravures de Jean Tinguely », dans *24 heures*, Lausanne, 23 septembre 1976.
- A. Monteil, « Ein spektakulärer Zuwachs », dans *National Zeitung*, Bâle, 29 novembre 1976.
- L. V., « À nous de jouer », dans *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 3 décembre 1976.
- A. Monteil, « Er grollt nicht-er schenkt », dans *St. Galler Tageblatt*, Saint Gall, 3 décembre 1976.
- L. Glozer, « Explosionen und Schaukämpfe », dans *Süddeutsche Zeitung*, Munich, 4-5 décembre 1974.
- E. Neumeister, « Tinguelys Maschinenmystik », dans *Die Kunst das Heim*, n°89, Munich, 1977.
- U. Binder-Hagelstange, « Jean Tinguely von der Maschine zum Wasserfall », dans *Franfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, 2 février 1977.
- J. Tinguely, « Was mir gefällt », dans *Du*, n° 434, numéro spécial consacré à Tinguely, Zurich, avril 1977, pp.20-83.
- L. G., « Jean Tinguely was mir gefällt », dans *Süddeutsche Zeitung*, Munich, 22 avril 1977.
- G. Knapp, « Erfinderspiele », dans *Süddeutsche Zeitung*, Munich, 11 mai 1977.
- J. J. Lévêque, « Prenez le thé avec un gentil « crocodrome » », dans *Le Quotidien de Paris*, Paris, 4-5 juin 1977.
- B. Stutzer, « Tinguely rettet vor dem Allzu-niedlichen », dans *Basler Volkblatt*, Bâle, 15 juin 1977.
- X., « Meister Tinguely kam auf dem Kamel », dans *Basler Abend-Zeitung*, Bâle, 17 juin 1977.

S. Knecht, « Ein Tinguely für Basel », dans *Wir Brückenbauer*, Bâle, 24 juin 1977.

H. Kuhn, « Fasnachtsbrunnen-Geplätscher », dans *Basel Zeitung*, Bâle, 29 juillet 1977.

X. « Das provokante Paradies », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, 13 septembre 1977.

G. Lascault, « Jean Tinguely, baloubas, bascules et autres fins du monde », dans *XXè siècle*, n°51, Paris, décembre 1978.

W. Fest, « Maschinen zeig Dankbarkeit », dans *Westdeutsche Allgemeine Waz*, Essen, 16 décembre 1978.

G. Burkamp, « Schrecklich-Schöne Maschinen », dans *Nürnberger Nachrichten*, Nuremberg, 21 décembre 1978.

M. Vaso, « Sinnvoller Unsinn », dans *Rheinische Post*, Düsseldorf, 21 décembre 1978.

X., « Tapeferer zwerg », dans *Der Spiegel*, n°52, Hambourg, 25 décembre 1978.

J. Morschel, « Die Welt als Perpetuum Mobile », dans *Süddeutsche Zeitung*, Munich, 2 janvier 1979.

E. H., « Jean Tinguely in Duisburg », dans *Basler Zeitung*, Bâle, 4 janvier 1979.

R. Hoghe, « Für eine schöne und absolute Wirklichkeit », dans *Die Zeit*, 5 janvier 1979.

G. Burkamp, « Herrliche, amüsante, erschreckende und faszinierende Maschinen », dans *Kieler Nachrichten*, n°8, Kiel, 10 janvier 1979.

E. Plunien, « Liebe zum Landwirtschaft », dans *Die Welt*, n°8, 10 janvier 1979.

G. Burkamp, « Was hält die Jugend von Meta-Maschinen ? », dans *Badische Neueste Nachrichten*, Fribourg, 11 janvier 1979.

W. Schön, « Fröhliche Roboter », dans *Deutsche Zeitung*, Bonn, 12 janvier 1979.

B. Catoir, « Aus Abfällen des Alltags », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, 25 janvier 1979.

W. « Krüger, Jean Tinguely in Duisburg », dans *Neues Rheinland*, février 1979.

X., « Tinguely », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, 1<sup>er</sup> juin 1979.

C. Von Helmet, « Wo Rostige Riesen Rasseln und Rattern », dans *Die Weltkunst*, vol. XIV, Munich, juillet 1979.

H. J. Kupper, « Zweimal Tinguely in Zürich », dans *Basler Zeitung*, Bâle, 26 septembre 1979.

W. Vitt, « Vom Winde bewegt », dans *Kölner Stadt-Anzeiger*, Cologne, 5 décembre 1979.

A. Pohlen, « Kunst aus drei Jahrzehnten », dans *Generalanzeiger*, Bonn, 12 mars 1980.

P. W., « Stahlfüßler ohne Hand und Kopf », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, 8 mai 1980.

X., « Vom Sinn unsinniger Maschinen, Jean Tinguely sprach an der Universität Bern », dans *Bund, Berne*, 16 mai 1980.

A. Seide, « Fragende im Garten », dans *Frankfurter Rundschau*, Francfort, 19 mai 1980.

P. Zeindler, « Der Mann, der die Kunst bewegt », dans *Plus*, n°22, Düsseldorf, 28 mai 1980.

X., « Von der Sinnlosigkeit-Wasser bändigen zu wollen », dans *Kunst und Stein*, Bâle, été 1980.

X., « Herr Tinguely, sind Sie ein Scharlatan ? Interview de Maurice Ziegler », dans *Biel-Bienne*, Biel, 12 juin 1980.

R. Stumm, « Die Appenzeller Kläuse finde ich eigentlich doch noch besser als meinen Klamauck », dans *Tages Anzeiger*, Zurich, 21 juin 1980.

G. Burkamp, « Spiel mit Maschinen », dans *Kieler Nachrichten*, Kiel, 20 septembre 1980.

X., « Tinguely lehnt Kaiserring ab », dans *Hannovershe Allgemeine*, Hanovre, 22 septembre 1980.

J. Tinguely, « Absagebrief nach Glosar », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, 20 septembre 1980.

X., Kunstpreise. « Panne der Schnellkultur », dans *Der Spiegel*, Hambourg, 29 septembre 1980.

N. Börnsen, « Reine Werbung », dans *Die Zeit*, 3 octobre 1980.

M. Kraft, « Man trifft sich beim Brunnen », dans *Luzerner Neueste Nachrichten*, Lucerne, 14 novembre 1980.

X., « Jean Tinguely », dans *Doppelstab*, Bâle, 3 décembre 1980.

P. Kratz, « Die Kette von der Idee bis zur Skulptur », dans *St. Galler Tageblatt*, Saint-Gall, 30 décembre 1980.

X., « Möbliert mit Kunst », dans *Frankfurter Rundschau*, Francfort, 27 avril 1981.

W. Stauch et W. Quitzow, « Unter der Maske des Narren », dans *Allgemeine Zeitung*, Mayence, 15 juillet 1981.

Y. Michaud, « La Grande Déglingue picturale de Tinguely », dans *Libération*, Paris, 5 août 1981.

P. Cabanne, « Tinguely à l'abbaye de Sénanque », dans *Le Matin*, Paris, 20 août 1981.

X. Girard, « Jean Tinguely », dans *Art Press*, Paris, n°52, octobre 1981.

D. Renard, « Jean Tinguely, dans Artistes », n°s 9-10, Paris, octobre-novembre 1981.

V. Philippe, « Une fontaine à Tinguely pour Jacques Chirac », dans *24 Heures*, Lausanne, 22 décembre 1981.

Jean Galard, « Repères pour l'élargissement de l'expérience esthétique », *Diogène*, n°119, juillet-septembre 1982, pp.91-108 cité in Éveline Pinto, « Modernité, tradition, portraits et « méta » : Tinguely et la galerie des Hommes illustres », *Revue d'esthétique*, p.125.

P. Restany, « Le Nouveau Réalisme », dans *Flash Art International*, n°106, Milan, janvier 1982.

B. Curiger, « Jean Tinguely », dans *Flash Art International*, n°107, Milan, février-mars 1982.

R. Schneider, « Absurde Spiegelbilder der Mechanisierung », dans *Der Landbote*, 12 juin 1982.

F. Billeter, « Jean Tinguely, ein Sisyphos, der sich glücklich fühlt », dans *Tages-Anzeiger*, Zurich, 15 juin 1982.

M. Vogel, « Tinguely absurde Maschinenszenerie », dans *Vaterland*, 15 juin 1982.

M. Kraft, « Der Plastiker Jean Tinguely im Kunsthau Zürich », dans *Anzeiger v. Uster*, 19 juin 1982.

K. Hofer, « Menschen und Maschinen im Museum, » dans *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 23 juin 1982.

H. R. Paucker, « Kicken im Kunsthau », dans *Brückenbauer*, Zurich, 25 juin 1982.

E. Neumeister, « Witzige und aberwitzige Kunst », dans *St. Galler Tagblatt*, Saint-Gall, 26 juin 1982.

K. Bänziger, « Das Ungetüm rattert, der Brüffelkopf nicht und der Securitas hat Ohropax in der Ohren », dans *Tages Anzeiger*, Zurich, 28 juin 1982.

C. H. Favrod, « Tip-Top Tinguely », dans *Le Matin*, Paris, 18 juillet 1982.

P. Grandjean, « Montreux '82 : un grand millésime ! », dans *Le Matin*, Paris, 21 juillet 1982.

S. Gassert, « Tinguely corrigiert sich : Ein Pandämonium lockt ihn », dans *Basler Zeitung*, Bâle, 22 juillet 1982.

O. Hahn, « Tinguely : ballet des déchets », dans *L'Express*, Paris, 23 juillet 1982.

U. Däsler, « Sisyphus lächelt », dans *Aargauer Tageblatt*, Aargau, 24 juillet 1982.

F. Jaunin, « L'Art et la Galipette », dans *TLM*, 1<sup>er</sup> août 1982.

A. Monteil, « Tinguely zarte Mechanik und freie Dynamik », dans *Luzerner Neueste Nachrichten*, Lucerne, 4 août 1982.

F. Müller, « Moto-magic », dans *Die Weltwoche*, Düsseldorf, 4 août 1982.



- I. P. « Jazz à Montreux et à Detroit. Don d'une sculpture de Tinguely », dans *Le Matin*, Paris, 30 août 1982.
- J. McEven, « Suisside », dans *Spectator*, 18 septembre 1982.
- O. Hahn, « Tinguely, le discours de la méthode », in *Connaissance des arts* n°368, octobre 1982.
- I. Davies, *Tinguely and the Mechanical in art*, dans *Artscribe*, n°37, Londres, octobre 1982.
- Franz Meyer, « Les deux cultures de Jean Tinguely », *Artpress*, n°62, Paris, octobre 1982.
- Gérard Simon, « Les machines au XVII<sup>e</sup> siècle : usage, typologie, résonances symboliques », *Revue des sciences humaines*, tome LVIII, avril-octobre 1982.
- I. Martin, « Le Tour d'Europe de Jean Tinguely », dans *Le Journal de Genève*, Genève, 6 novembre 1982.
- X., « Les grands Prix Nationaux », dans *Le Monde*, Paris, 24 décembre 1982.
- P. Peters, « De beschouwer op het verkeerde been gezet », dans *Kunstbeeld*, n°5, Amsterdam, janvier 1983.
- P. Restany, « Tinguely at the Tate-genius in the Museum », dans *Studio International*, n°998, Londres, janvier-février 1983.
- B. Marcelis, « Jean Tinguely », dans *Art Press*, n°67, Paris, février 1983.
- P. Mathonnet, « Cling, dzing, clong : Tinguely expose », dans *Le Journal de Genève*, Genève, 12 mars 1983.
- A. Kuenzi, « Fracassante rétrospective Tinguely », dans *24 Heures*, Lausanne, 17 mars 1983.
- F. Varenne, « Beaubourg : Inauguration des fontaines Stravinsky », dans *Le Figaro*, Paris, 17 mars 1983.
- D. Sinz, « Ein « neues Lächeln » für Paris... », dans *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 18 mars 1983.
- J. Michel, « Une fontaine de Tinguely et Niki de Saint Phalle », dans *Le Monde*, Paris, 19 mars 1983.
- R. Stumm, « Tinguelys tanzende Wasser », dans *Basler Zeitung*, Bâle, 19 mars 1983.
- J. P. Pastori, « Des sculptures accroche-cœur », dans *Le Matin*, Paris, 20 mars 1983.
- A. Pacadis, « À la claire fontaine », dans *Libération*, Paris, 21 mars 1983.
- C. P. B., « La Symphonie de Tinguely », dans *L'Hebdo*, Lausanne, 24 mars 1983.
- G. Sütterling, « Paris hat einen Tinguely-Brunnen », dans *Brückenbauer*, 30 mars 1983.
- X., « Tinguely à l'école », dans *L'hebdo*, Lausanne, 31 mars 1983.
- R. Micha, « Les Quinze Premières Années de sculpture de Tinguely », dans *Art International*, Londres, vol. XXVI, n° 2, avril-juin 1983.
- G. Sganzi, « Le macchine inutili » di Jean Tinguely, dans *Corriere del Ticino*, Lugano, 14 avril 1983.
- O. Dahlberg, « Paradiset har fått barn i Paris », dans *Pa Stan*, Stockholm, 30 avril 1983.
- D. Abadie, « Tinguely : l'oiseau de feu et le chapeau suisse », dans *Beaux Arts Magazine*, n°2, Paris, mai 1983.
- E. Leuba, « Paris : la fontaine Beaubourg », dans *Le Messager Suisse*, n°5, Thonon, mai 1983.
- X., « Tinguely in Osaka », dans *Yominuri Shinbun*, Osaka, 27 mai 1983.
- X., « Tinguely », dans *Asahi Shinbun*, Osaka, 28 mai 1983.
- P. Mathonnet, « Genève s'offre deux « machines à Tinguely » », dans *Le Journal de Genève*, Genève, 16 juin 1983.
- D. Renard, « Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle », dans *Flash Art International*, n°113, Milan, été 1983.
- G. Kohler et D. Keller, « Pyrotechnica oder die alte Kunst der Verschwendung », dans *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 30-31 juillet 1983.

- X. « Kafee unter Tinguely », dans *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 27 août 1983.
- X., « Ting, Ting, Tinguely », dans *Zürichsee-Zeitung*, 29 août 1983
- P. Höltschi, « Eine Rundfahrt um Tinguely », dans *DieWeltwoche*, Düsseldorf, 24 novembre 1983.
- M. Meier, « Lorbeekranz für Heureka », dans *Die Weltwoche*, Düsseldorf, 24 novembre 1983.
- M. Kraft, « Stadt Zürich ehrt Jean Tinguely », dans *Der Landbote*, 28 novembre 1983.
- N. Schilenger, « Ich bin ein Zcher », dans *Basler Zeintung*, Bâle, 28 novembre 1983.
- X., *Ich glaube*, « Ich habe den Kunstpreis verdient », dans *Tages Anzeiger*, Zurich, 28 novembre 1983.
- O. Hahn, « L'Utopie cinétique », dans *L'Express*, Paris, 15 décembre 1983.
- X., « Tinguelys Pariser Brunnen », dans *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 17-18 décembre 1983
- W. B., « Tinguely zeigt sish als Kunststrategie », dans *Basler Zeitung*, Bâle, 20 décembre 1983.
- D. Vittet, « Exposition Jean Tinguely au Musée Rath (1983) », dans *Le Journal de Genève*, Genève, 31 décembre 1983.
- X., « A project by Ponthus Hulthen and Jean Tinguely », dans *Artforum*, New York, janvier 1984, pp.44-53.
- M. Rignalda, « Jean Tinguely », dans *Art Press*, n°78, Paris, février 1984.
- Minu, « Wenn Artischocken locken », dans *Basler Zeitung*, Bâle, 5 mars 1984.
- H. Meister, « Inka-Prinz und Reifentanz », dans *Westdeutsche Zeitung-Düsseldorfer Nachrichten*, Düsseldorf, 21 mars 1984.
- Y. Friedrichs, « Sisyphus-Poesie », dans *Rheinische Post*, Düsseldorf, 23 mars 1984.
- C. Gallaz, « Tête mouvementée », dans *Le Matin*, Fribourg, 1<sup>er</sup> juillet 1984.
- P. Mathonnet, « Une fontaine à Tinguely à Fribourg », dans *Le Journal de Genève*, Genève, 2 juillet 1984.
- V. P., « Tinguely chez les siens », dans *24 Heures*, Lausanne, 2 juillet 1984.
- X., « La fontaine baptisée », dans *La Liberté*, Fribourg, 2 juillet 1984.
- A. Schöni, « Jean Tinguely oder Die Geometrie der Sehnsucht », dans *Freiburger Nachrichten*, Fribourg, 8 septembre 1984.
- F. Grundbacher, « Jean Tinguely jüngstes Werk « Pit-Stop » in Bern vorgestellt », dans *Die Welwoche*, Düsseldorf, 1<sup>er</sup> novembre 1984.
- Minu, « Tinguely-Paraphrase », ein Musik film von Werner Düggelin », dans *Basler Zeintung*, Bâle, 23 mai 1985.
- R. Sturm, « Tinguely Ehrenbürger von Fribourg », dans *Basler Zeitung*, Bâle, 20 juin 1985.
- F. Schaub, « Auf der Suche nach einem Lebenssinn », dans *Bünde Zeitung*, 27 août 1985.
- P. Pauchand, « Le Manège Tinguely », dans *L'Hebdo*, Lausanne, 5 septembre 1985.
- H. J. Kaffasack, « Motorisirte Kunst », dans *Fichstätter Kurier*, Fichstät, et dans *Schrobenhausener Zeitung*, Schrobenhausen, 28 septembre 1985.
- W. Längsfled, « Ein dissoantes Welttheater », dans *Süddeutsche Zeitung*, Munich, 28 septembre 1985.
- R. Müller-Mehlis, « Von vergeblichen Emsigkeit », dans *Tegernseer Zeitung*, Tegernsee, et dans *Münchner Merkur*, Munich, 28 septembre 1985.
- H. Lehmann, « Man bediene sich an der Maschinenbar », dans *Neue Westfälische*, Bielefeld, octobre 1985.
- C. Jaeckel, « Sieben Zwerge in Gruselkabinett », dans *T2*, n° 226, 1<sup>er</sup> octobre 1985.
- E. Müller, « Dämonischer Spieltrieb », dans *Abendzeitung*, Munich, 2 octobre 1985.
- K. Ude, « Münchner Kulturbummel », dans *Münchner Stadtanzeiger*, Munich, 4 octobre 1985.
- R. Müller-Mehlis, « Volksbelustigung für Fortgeschrittene », dans *Bayernkurier*, n° 40,

Munich, 5 octobre 1985.

H. Lehmann, « Niki's Hund mit halbem Unterkiefer », dans *Esslinger Zeitung*, Esslingen, et dans *Cannstatter Zeitung*, Stuttgart, 8 octobre 1985.

F. Rützer, « Theatrum Machinarium », dans *Taz*, Berlin, 8 octobre 1985.

R. Metzger, « Jean Tinguely in München : Metropolis zum Anfassen », dans *Mittelbayerische Zeitung*, Ratisbonne, 9 octobre 1985.

P. Stepan, « Schlagen Rattern, Quitschen, Hämmern », dans *Die Rheinpfalz*, n° 34, Ludwigshafen, 9 octobre 1985.

W. Fern, « Höllenspektakel », dans *Nürnberger Nachrichten*, Nuremberg, 10 octobre 1985.

H. Schnider, « Totentanz und Tingeltangel », dans *Die Zeit*, 11 octobre 1985.

X., « Dadaistischer Kunstgenuß in München », dans *Dolomiten, Bolzano*, 12-13 octobre 1985.

H. Lehmann, « Die Lust am Gag », dans *Südkurier*, Constance, 16 octobre 1985.

P. Stephan, « Knattern und Hämmern », dans *Allgemeine Zeitung*, Mayence, 17 octobre 1985.

A. Krauß, « Karneval des Todes », dans *Evangelische Wochenzeitung Sonntagblatt*, n° 42, Oberfranken, 20 octobre 1985.

R. Stumm, « Grosse Verdienste um den Kstelerischen Schrottverbaruch », dans *Basler Zeitung*, Bâle, 23 octobre 1985.

H. Kronthaler, « Visionen des Schreckens », dans *Landshuter Zeitung*, Landshut, 26 octobre 1985.

K. Hegewisch, « Poesie aus Gerümpel, Schrott, Rost », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, 29 octobre 1985.

Kr., « Piel mit Maschinen, Spiel mit dem Tod », dans *Bayerische Staatszeitung*, n° 44, Munich, 31 octobre 1985.

M. Holm, « Doppelte Parodie auf unsere Umwelt », dans *Münchner Mosaik*, Munich, novembre 1985.

R. Müller-Mehlis, « Meister der Zeichnung », dans *Bayernkurier*, Munich, 9 novembre 1985.

L. Schmidt-Mühlisch, « Der Tanzbär am Altar », dans *Die Welt*, 19 novembre 1985.

P. M. Bode, « Tinguely Kunst-Maschinen im Kaufhaus Beck », dans *A 2*, n° 239, 15 décembre 1985.

P. Cabanne, « Les Nouveaux Réalistes, de la décharge au musée », dans *Le Matin*, Paris, 15 mai 1986.

D. Soutif, « Le Nouveau Réalisme, vingt ans après », dans *Libération*, Paris, 13 juin 1986.

B. Michalet, « Les Nouveaux Réalistes », dans *Le Canal*, n° 2, Paris, été 1986.

S. Rey, « Tinguely et ses machines bruyantes et vaines », dans *La Libre Belgique*, Bruxelles, 11 juillet 1986.

J. Huisman, « Machinenkamer van Tinguely in een net casino », dans *De Volkssrant*, 30 juillet 1986.

P. C., « Jean Tinguely : l'homme qui tape sur le fer », dans *Le Figaro*, Paris, 12 août 1986.

J. Tinguely, « Le Giacometti de Tinguely », dans *La Liberté*, Fribourg, 17 août 1986.

J. Hohmeyer, « De boortoren van Doornroosje », dans *Elseviers Magazine*, Amsterdam, 15 septembre 1986.

A. P. Dabelsteen, « Et inferno af indtryk », dans *Politiken*, Copenhague, 4 octobre 1986.

X., « Tinguely », *Louisiana Revy*, n° spécial sur Tinguely, Humlebaek, octobre 1986.

Mhahnloser-Ingold, « Pandémonium – Jean Tinguely, Lausanne / Zurich », *Nice-Matin*, 2 novembre 1986.

I. Lochbrunner, « Spiel zwischen Spaß und Schrecken », dans *Schweizer Bankverein*, n° 14, Bâle, 1987.

X. « Tinguely im Zürichhorn », dans *Zürcher Zeitung*, Zürich, 14 janvier 1987.

- M. de Certeau, « Le sabbat encyclopédique du voir », dans *Esprit*, février 1987, pp. 68-69.
- D. Wacker, « Porträt : Juk muss meine Kunst sein », dans *Sonntags Blatt*, Hambourg, 1<sup>er</sup> mars 1987.
- R. Strumm, « Tinguelys Kugelblitz-Kunst », dans *Blaster Magazine*, Bâle, 28 mars 1987.
- A. Lietti, « La mort en face », dans *Émois*, n° 1, Lausanne, mai 1987.
- Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°19-20, juin 1987.
- M. Bonuomo, « Il « mago » Tinguely di scena a Venezia », dans *Il Mattino*, Naples, 24 juin 1987.
- G. Mazzarino, « Arte cinetica a Palazzo Grassi : una scelta giudicata provocatoria », dans *La Sicilia, Catania*, Catania, 24 juin 1987.
- E. Tantucci, « L'arte « meccanica » di Jean Tinguely », dans *La Nuova Venezia*, Venise, 24 juin 1987.
- P. Balmas, « Un'eredità difficile », dans *Paese Sera*, Rome, 28 juin 1987.
- A. M. Positano, « Ricerca dell'anima di una società protesa verso la macchinizzazione », dans *Corriere Adriatico*, Ancona, 28 juin 1987.
- E. Scolari, « Metto l'arte in macchina », dans *Panorama*, Milan, 28 juin 1987.
- A. Pelayo, « Italia rinde homenaje a Jean Tinguely, figura clave de la escultura contemporánea », dans *Ja*, Madrid, 1<sup>er</sup> juillet 1987.
- G. Campolieti, « Il Tinguely-pensiero », dans *Il Gazzettino*, Venise, 16 juillet 1986.
- P. Babaro, « Tinguely, « parassita degli ingegneri », dans *La Stampa*, Turin, 17 juillet 1987.
- F. Miracco, « Il caos in mostra », dans *Il Manifesto*, Rome, 17 juillet 1987.
- V. Apuelo, « Ieri era scandalo, adesso è un Lunapark », dans *Il Messaggero*, Rome, 18 juillet 1987.
- M. D. B. « Le triomphe du mécano », dans *Le Matin*, Lausanne, 18 juillet 1987.
- R. Barilli, « Tinguely, odiate-amate macchine », dans *Corriere della Sera*, Milan, 18 juillet 1987.
- R. Bianchin, « Venezia, festa e mondanità per le « macchine » di Tinguely », dans *La Repubblica*, Rome, 18 juillet 1987.
- R. Curci, « Il Palazzo delle streghe », dans *Il Piccolo*, Trieste, 18 juillet 1987.
- D. Micacchi, « Le macchine stupide di Jean Tinguely », dans *L'Unità*, Rome, 18 juillet 1987.
- S. Orienti, « Le macchine inutili di Jean Tinguely », dans *Il Popolo*, Rome, 18 juillet 1987.
- M. Rosci, « Apocalisse dell'orologiatto matto », dans *La Stampa*, Turin, 18 juillet 1987.
- L. Trucchi, « La poesia messa in moto da Tinguely », dans *Il Giornale*, Milan, 18 juillet 1987.
- D. Utimpergher, « Un'arte dissacrata nel gran bazar dell'ironica », dans *Il Giorno*, Milan, 18 juillet 1987.
- J. Arias, « Venecia acoge las esculturas-juguete de Jean Tinguely », dans *El Pais*, Madrid, 19 juillet 1987.
- J. Bravo, « Jean Tinguely en el Palazzo Grassi, un buscador de arte en las entrañas de la chatarra », dans *ABC*, Madrid, 19 juillet 1987.
- E. Filippini, « Quella ruota che sghignazza », dans *la Repubblica*, Rome, 19-20 juillet 1987.
- M. Calvesi, « Toh, chi si rivede tornano le macchine celibi », dans *Il Tempo*, Rome, 20 juillet 1987.
- X. « Theatrum machinarum Tinguely », dans *Neue Zürcher Zeitung*, Zürich, 20 juillet 1987.
- M. Bonuomo, « Meta-moto », dans *Il Mattino*, Naples, 21 juillet 1987.
- H. J. Müller, « Der Auftritt des grossen Maschinenbändigers », dans *Basler Zeitung*, Bâle, 21 juillet 1987.
- C. Spadoni, « A che arte giochamo ? », dans *La Nazione*, Florence, 21 juillet 1987.

- M. Bocci, « L'ingegnere dei rottami », dans *Il Secolo XIX*, Gênes, 22 juillet 1987.
- T. Carpentieri, « Girano girano le ruote della vita », dans *La Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari, 23 juillet 1987.
- P. Kruntorad, « Tinguelys Maschinen und wie sie sich verändert haben », dans *Tages Anzeiger, Zurich*, 23 juillet 1987.
- B. Muller, « Italien bestaunt und kritisiert Jean Tinguely », dans *Luzerner Neuste Nachrichten*, Lucerne, 23 juillet 1987.
- A. Dragone, « Tinguely e il rumore », dans *Il nostro tempo*, Turin, 26 juillet 1987.
- B. Tosi, « Artista in movimento », dans *Paese Sera*, Rome, 27 juillet 1987.
- D. Soutif, « Ting, Tingué Tinguely », dans *Libération*, Paris, 30 juillet 1987.
- P. Krebs, « Le Double-jeu de Tinguely », dans *Voir*, juillet-août 1987.
- M. Lupis di Santa Margherita, « C'è una macchina sul Canal Grande », dans *Arte e Dossier*, Rome, juillet-août 1987.
- T. Carpentieri, « Jean Tinguely a Palazzo Grassi », dans *Arte e Cronaca*, anno II, n<sup>os</sup> 6-7, Lecce, août-octobre 1987.
- G. Praplan, « Chi ha parlato di banalità », dans *Arte e Cronaca*, anno II, n<sup>os</sup> 6-7, Lecce, août-octobre 1987.
- G. Breerette, « Les machines en folie de Tinguely », dans *Le Monde*, Paris, 2-3 août 1987.
- N. de Saint Phalle, « Il moi uomo, la mia macchina », dans *L'Espresso*, Rome, 9 août 1987.
- J. L. Ferrier, « « Tinguely : l'apothéose de « l'anarchiste » », dans *Le Point*, Paris, 10 août 1987.
- X. « More than a whiff of the Satanic », dans *Financial Times*, Londres, 25 août 1987.
- H. E. Violand, « Les leçons de Tinguely », dans *Journal de Genève*, Genève, 7 septembre 1987.
- B. Alfieri, « La fabbrica (di automobili?) di Tinguely's (cars?) Factory », dans *Le Grandi Automobili*, Milan, automne 1987.
- K. G. P. Hulthen, « La fabbrica (di automobili?) di Tinguely's », dans *Le Grandi Automobili*, Milan, automne 1987.
- H.E. Violand, « Jean Tinguely's Cenodoxus Isenheimer Altarpiece », dans *Arts Magazine*, octobre 1987, pp.80-85.
- A. Mistrangelo, « Gli ingranaggi di Tinguely per fabbricare sogni », dans *Stampa Sera*, Turin, 18 novembre 1987.
- R. Rizzo, « La magia dei rottami », dans *La Stampa*, Turin, 19 novembre 1987.
- B. Zancan, « Un geniaccio che viene dal freddo », dans *La Stampa – Torino Sette*, Turin, 27 novembre 1987.
- L. C., « I ragazzi stregati da Tinguely », dans *La Stampa*, Turin, 17 janvier 1988.
- X. « Two Motion Sculptors : Tinguely and Rickey », dans *Artforum*, New York, février 1988.
- D. Polaczek, « Heiliges Albtraumspiel », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Francfort, 26 mars 1988.
- H. E. Violand, « Jean Tinguely's Cenodoxus Isenheim Altarpiece », dans *Arts Magazine*, New York, octobre 1988.
- Philippe Dagen, « Enfers mécaniques, l'exposition Tinguely, in *Le Monde*, mercredi 7 décembre 1988.
- France Huser, « Tinguely, le Shakespeare de la ferraille », in le *Nouvel Observateur*, le 8 décembre 1988.
- S. Perosa, « Letter from Venice », dans *The Hudson Review*, hiver 1988.
- P. Restany, « Eros et Thanatos, encore et toujours », *CNAC magazine*, 15 novembre 1988-15 janvier 1989, n°48.

C. Francblin, « Jean Tinguely, farces et attrapes », *Artpress*, n°131, décembre 1988.

X., « Tinguely », in *La Vie ouvrière*, 19-25 décembre 1988.

J. Frédéric, « Fascinant Tinguely ! », *CNAC Magazine*, Paris, janvier 1989.

Pierre Macherey, « Divagations hégélienne de Raymond Queneau », in *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990.

J. Gianadda, « Les mômes à Tinguely », dans *L'Illustré*, Lausanne, 12 septembre 1990.

E. de Roux, « La mort de Jean Tinguely », dans *Le Monde*, 1er septembre 1991, pp.1 et 9.

Y. Charrière, « Une nuit en solitaire au Moléson », dans *La Liberté*, Fribourg, 2 septembre 1991, p.33.

D. Gisler, K. Höltschi, K. Littmann, J. Zbinden, « Au revoir, Jean Tinguely », *Schweizer Illustrierte*, Zurich, 2 septembre 1991, pp.12-41.

Daniel Dobbels, « Tinguely sculpteur machine. Une exigence rimbaldienne », *Libération*, 2 septembre 1991.

J. Gianadda, D. Gisler, J-P. Keller, « Adieu Tinguely », *L'Illustré*, Lausanne, 4 septembre 1991, pp.12-31.

P. Barraud, C. Flubacher, B. Pidoux, P. Ferla, « Mort d'un poète », in *L'Hebdo*, Lausanne, 5 septembre 1991, pp.68-72.

D. Soutif, « Tinguely Ltd ou le crépuscule des machines », dans *Art Studio*, n° 22, Paris, automne 1991.

M. Bouisset, « Tinguely ou la mécanique de l'absurde », in *Beaux-arts*, n°94, octobre 1991, pp.52-57.

Louis Pinto, « Déconstruire Beaubourg, Art, politique et architecture », *Genèses*, n°6, décembre 1991.

P. Pauchard, « Le dernier feu d'artifice de Jean Tinguely », dans *L'Hebdo*, 6 décembre 1991, pp.52-55.

D. Soutif, « La parade et le Carnaval. Vie et mort dans les machines selon Rebecca Horn et Jean Tinguely », *Les Cahiers du MNAN*, n°60, été 1997, pp.96-111.

Sylvie Guerreiro, « Que vivent le mouvement et le désordre », *La tribune de Genève*, n°289, mars 2001.

D. Senim, « Duchamp et Dada, le négatif préféré de la négation », *Les Cahiers du MNAM*, été 2004.

Pierre-Henry Frangne, « Le fragment et le quotidien dans l'art », Pôle National de Ressources Danse de Bretagne, CRDP de Bretagne, DRAC de Bretagne, janvier 2005, pp. 5-44. Publié avec un DVD. Une version légèrement remaniée de ce texte est disponible sur le site internet A la littérature..., chapitre : « Contributions à la théorie de la littérature », janvier 2005. [http://pierre.campion2.free.fr/frangne\\_fragment.htm](http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.htm).

Charlotte Langrand, « Le cyclope renaît dans la forêt de Milly » in *Le Journal du Dimanche*, n°3096 du 14 mai 2006.

E. de R., « L'aventure du cyclope », in *Le Monde*, 2 juin 2006.

Basarab Nicolescu, « Stéphane Lupasco – du monde quantique au monde de l'art », dans Henri Béhar (dir.), *Mélusine n° XXVII, Le surréalisme et la science*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Ed. L'âge d'homme, 2007.

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

?, « L'art amusant de la destruction, sous toutes ses formes, exposition Under Destruction », musée J. Tinguely Bâle, in *Le Monde*, 13 janvier 2011, p.21.

## Catalogues d'exposition :

- R. V. Gindertael, *Automates, Sculptures et Reliefs mécaniques de Tinguely*, Galerie Arnaud, Paris, du 27 mai au 9 juin 1954.
- R. V. Gindertael, *Divergences*, catalogue de la galerie Arnaud, Paris, juillet – septembre 1954.
- ?, *Automates, Sculptures et Reliefs mécaniques de Tinguely*, Galerie Arnaud, Paris, octobre – novembre 1954.
- ?, *Automates, Sculptures et Reliefs mécaniques de Tinguely*, Studio d'Architettura b24, Milan, du 4 au 31 décembre 1954.
- ?, *Méta-mécaniques*, Galerie Samlaren, Stockholm, du 8 au 22 octobre 1955.
- P. Hulten, « La liberté substitutive ou le mouvement en art et la méta-mécanique de Tinguely » (1955) et « MOUVEMENT-TEMPS ou les quatre dimensions de la PLASTIQUE CINÉTIQUE », publiés dans le fascicule qui constituait le catalogue de l'exposition *Le Mouvement*, galerie Denise René, 1955. Repris dans P. Hulten, *Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou, 1988.
- ?, *Tinguely : Peintures cinétiques*, Galerie Denise René, Paris, du 19 octobre au 15 novembre 1956.
- P. Hulten, *Tinguely : Peintures cinétiques*, Société d'Art de Saint-Germain-des-Prés, Edouard Loeb et Denise René, Paris, du 4 au 15 juin 1957.
- ?, *Mes étoiles, Concert pour sept peintures de Tinguely*, Galerie Iris Clert, Paris, du 9 au 16 juin 1958.
- ?, *Vitesse pure et stabilité monochrome, Jean Tinguely, Yves Klein*, Galerie Iris Clert, Paris, 17 novembre 1958.
- P. Restany, J. Tinguely, *Tinguely*, Galerie Schmela, Düsseldorf, du 30 janvier au 30 février 1959.
- ?, *Méta-matics de Tinguely*, Galerie Iris Clert, Paris, du 1<sup>er</sup> au 31 juillet 1959.
- P. Hulten, J. Tinguely, *Tinguely*, Galerie Kaplan, Londres, du 15 au 31 octobre 1959.
- A. Watt, *Jean Tinguely Kinetic constructions and drawing machines*, Galerie Staempfli, New York, du 25 janvier au 13 février 1960.
- D. Ashton, H. Barr, M. Duchamp, R. Huelsenbeck, P. Hulten, P. Selz, *Hommage to New York*, Museum of Modern Art, New York, 17 mars 1960.
- ?, *L'art fonctionnel de Tinguely*, Galerie des Quatre Saisons, Paris, du 13 au 23 mai 1960.
- P. Wember, *Jean Tinguely. Maschinenbild*, Museum Hans Lange, Krefeld, septembre – octobre 1960.
- Franz Meyer, catalogue de l'exposition *Kricke, Luginbühl, Tinguely*, Kunthalle Bern, 1960.
- A. H. Barr, R. Huelsenbeck, P. Hulten, Y. Tono, *Jean Tinguely. Recent constructions*, Galerie Staempfli, New York, du 4 au 22 avril 1961.
- ?, *Jean Tinguely*, Galerie Rive Droite (Jean Larcade), Paris, du 11 novembre au 20 décembre 1961.
- James Johnson Sweeney, Chris Yperman, François Mathey, César, Roël d'Haesse, *Tinguely*, catalogue d'exposition César, Roël d'Haesse, Tinguely au musée des Arts Décoratifs de Paris, Paris, 1965.
- Musée des beaux-arts de Houston, *Jean Tinguely sculptures : exhibition*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 3 avril au 16 mai 1965, Musée des beaux-arts de Houston, 1965.
- Jean Tinguely, Catalogue de l'exposition *Méta* à la galerie Alexandre Iolas, 196 bd St Germain, Paris, du 10 décembre 1964 au 9 janvier 1965.
- Pontus Hulten, préface du catalogue de l'exposition *Tinguely*, de la galerie Iolas, Paris, 1965.
- P. Hulten, *Hon – en historia : hon, she, elle, sie, lei, zij*, catalogue de l'exposition qui s'est

tenue au Moderna Museet de Stockholm en 1966, Ed. Moderna Museet, Stockholm, 1967.

Jean Cassou, *2 Kinetic Sculptors : Nicolas Schoeffler and Jean Tinguely*, The Jewish Museum, First Edition edition, Londres, 1966.

K. G Pontus Hulten, catalogue de l'exposition *The Machine as seen at the end of the mechanical age*, qui s'est tenue au MOMA de New-York du 25 novembre 1968 au 9 février 1969, Ed. New-York Museum of modern art, New York, 1968.

Harald Szeemann, *Quand les attitudes deviennent formes*, (sous-titrée « Live in your head »), exposition organisée par à la Kunsthalle de Berne en 1969.

Fondation Maeght, *Calder*, catalogue de l'exposition, Fondation Maeght, St Paul-de-Vence, 2 avril – 31 mai 1969.

Éric Michaud, Jean Tinguely, catalogue d'exposition *Machines de Tinguely*, présentée du 12 mai au 5 juillet 1971 au Centre National d'Art Contemporain, Ed. Du Centre National d'art Contemporain, Paris, 1971.

Éric Michaud, *Jean Tinguely ; chronologie- expositions- bibliographie*, Ed. Université de Paris X, Paris, 1971.

K. G. Pontus Hulten, *Méta*, Paris, Ed. Galerie A. Iolas, Paris, 1972.

Pontus Hulten, « Méta », Pierre Horay éd., Paris, 1973.

Knud W. Jensen, H.A. Buch, K.G.P. Hulten, *Jean Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 31 mars au 20 mai 1973 au Louisiana Museet de Humlebaek.

J. Clair, H. Szeemann (commissaires), *Junggesellenmaschinen – Les Machines célibataires*, Catalogue d'exposition de la Biennale de Venise, Ed. Alfieri, Venise, 1975. (Textes de M. Le Bot, M. Carrouges, M. de Certau, J. Clair, J.F. Lyotard, A. Schwarz, M. Serres, H. Szeemann).

*Jean Tinguely : Débricollages*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue à la galerie Bischofberger, Zurich du 15 novembre 1974 au 15 janvier 1975.

Charles Goerg, Rainer Michael Mason (commissaires), *Jean Tinguely, dessins et gravures pour les sculptures*, catalogue d'exposition du 25 juin au 3 octobre 1976 au cabinet des Estampes du musée d'Art et d'Histoire de Genève, Genève, 1976.

Marc Le Bot, Bazon Brock, Michel Carrouges, Michel de Certeau, Jean Clair, Peter Gorsen, Gilbert Lascault, Jean-François Lyotard, Günter Metken, Alain Montesse, René Radrizzani, Arturo Schwarz, Michel Serres, Harald Szeemann, *Junggesellenmaschinen, Les machines célibataires*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Musée des arts décoratifs, Paris en mai-juillet 1976 et présentée successivement à la Kunsthalle de Berne, Biennale de Venise, Société des expositions du Palais des beaux-arts de Bruxelles, Kunsthalle Düsseldorf, Musée de l'homme et de l'industrie Le Creusot, Konsthall Malmö, Stedelijk Museum Amsterdam et Museum des 20. Jahrhunderts de Vienne, Jean Clair et Harald Szeemann, Alfieri, Venise, 1976.

Musée national d'art moderne, *Le Crocodrome de Zig et Puce – par Jean Tinguely avec la collaboration de Bernhard Luginbühl*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou, Forum, du 1er juin 1977 au 2 janvier 1978, Ed. du MNAM, Paris, 1977. (Préface de P. Hulten).

Robert Smith et Robert Wilhite (commissaires), catalogue d'exposition *Sound, an exhibition of sound sculpture instrument building and acoustically tuned spaces*, présentée au Los Angeles Institute of Contemporary Art, du 14 juillet au 31 août 1979, Project Studio 1, New-York, du 30 septembre au 18 novembre 1979, Los Angeles, 1979.

René Block, catalogue de l'exposition *Für augen und Ohren, von der Spieluhr zum akustischen Environment Objekte, Installation, Performances*, présentée du 20 janvier au 2 mars 1980 à l'akademie der Kunst de Berlin, Berlin, 1980.

Suzanne Pagé, Franck Popper, catalogue de l'exposition *Écouter par les yeux, objets et*



*environnement sonores* proposée du 18 juin au 24 août 1980 au musée d'art moderne de la ville de Paris, Ed. Musée National d'Art Moderne, Paris, 1980.

Suzanne Delehanty (commissaire), Paul Ashton, catalogue de l'exposition *Soundings*, Neuberger Museum, State University of New-York College at Purchase, du 20 septembre au 23 décembre 1981, New-York, Ed. Neuberger museum, 1981.

C. Laugier, *Paris-Paris : Créations en France 1937-1957*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou du 28 mai au 2 novembre 1981, Ed. du Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, pp.290-295.

Christina Bischofberger, *catalogue raisonné de Jean Tinguely, Werkkatalog sculptures and reliefs, 1954 – 1968*, vol. 1, Zurich, Ed. Galerie Bruno Bischofberger, 1982.

Richard Calvocoressi, *Jean Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 16 décembre 1982 au 30 janvier 1983 au Palais des Beaux Arts de Bruxelles, société des expositions du Palais des beaux-arts de Bruxelles, Kunsthhaus Zürich, 1983.

*Jean Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung du 27 septembre 1985 au 6 janvier 1986, München, 1985-1986, Hirmer, München, 1985.

Karin Von Maur, catalogue de l'exposition *Vom Klang der Bilder, die musik in der kunst des 20*, présentée du 6 juillet au 22 septembre 1985 à la Staatsgalerie de Stuttgart, Stuttgart, 1985.

Dominique Bozo (commissaire) catalogue de l'exposition *Qu'est ce que la sculpture moderne ?* Présentée au musée d'art moderne Centre Georges Pompidou du 3 juillet au 13 octobre 1986, Ed. Du Centre Pompidou, Paris, 1986.

M. Fath, *1960, Les nouveaux réalistes*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Musée d'Art moderne de la ville de Paris du 15 mai au 7 septembre 1986, Ed. MAM, Paris, 1986.

P. Hulten, *Une magie plus forte que la mort*, Ed. Le chemin Vert, Paris, 1987. (Édité à l'occasion de l'exposition au Palazzo Grassi, Venise).

Alfred Pacquement catalogue de l'exposition *Le Japon des avant-gardes, 1910 – 1970*, MNAM Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

Pontus Hulten, *Robots Sculptures – Les machines sentimentales*, catalogue de l'exposition du Centre national de Recherche, de Création et d'Animation de Villeneuve-lez-Avignon à La Chartreuse, juin 1986 – mars 1987.

M.Palakarkina, « Mémorial Joakim-Lola » in *Tinguely par Jean Tinguely*, « vidéo-catalogue », Centre Georges Pompidou, Paris, 1988.

Jean Tinguely, « La Galerie des philosophes » in *Tinguely par Jean Tinguely, catalogue de poche*, Turin, 1988.

K. G. Pontus Hulten, *Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 8 décembre 1988 au 27 mars 1988 au Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, Paris, Ed. du centre Georges Pompidou, 1988.

Christina Bischofberger, *catalogue raisonné de Jean Tinguely, Werkkatalog sculptures and reliefs, 1969 – 1958*, vol. 2, Zurich, Ed. Galerie Bruno Bischofberger, 1990.

Association des Conservateurs de Haute Normandie, catalogue de l'exposition *Vies d'artistes*, Le Havre, Évreux, Darnétal Rouen, 1990-1991.

M. Hahnloser-Ingold, H. Tagliavini, Jean Tinguely, *Jean Tinguely in Moskau*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 3 avril au 3 mai 1990 à la galerie Tretyakov, Ex Libris, Zurich, 1990.

*Les nouveaux réalistes : Arman, César, Christo, Deschamps, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Rotella, Saint-Phalle, Spoerri, Tinguely, Villeglé*, catalogues de l'exposition qui s'est tenue du 20 novembre 1991 au 15 janvier 1992, Galerie Rigassi, Berne, 1991.

Milena Palakarkina : *Märtyrer, Jean Tinguely : Gespenster et collaborations*, catalogue de l'exposition de la galerie Hans Mayer, Düsseldorf, 1991.

Y. Lehnherr, M. Hahnloser-Ingold, *Jean Tinguely, Fribourg – Moscou – Fribourg*, exposition qui s'est tenue au musée d'art et d'histoire de Fribourg, du 4 février au 7 avril 1991, Ed. Ernst Scheideggerpp, 1992. (Avec un texte de Pontus Hulten : *Jean Tinguely, du chaos au chaos*). Francis Picabia, « French Artists on an American Art », in *New York Tribune*, section IV, 24 octobre 1915, cité in catalogue de l'exposition *L'art en mouvement*, Fondation Maeght, été 1992, p.102.

Fritz Gerber, Paul Sacher, Niki de Saint Phalle, Pontus Hulten, Margrit Hahnloser, Mario Botta, *Musée Jean Tinguely, Bâle : la collection*, Ed. Museum Jean Tinguely, Berne (Suisse), 1996.

Museum Jean Tinguely, *The Collection. Museum Jean Tinguely Basel et Exposition inaugurale (1996-1997)*, Basel et Benteli Plublishers Ltd, Berne, 1996.

Museum Jean Tinguely Basel, *Tinguely's favorites : Yves Klein*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au musée Jean Tinguely à Bâle, du 1er décembre 1999 au 9 avril 2000, Museum Jean Tinguely Basel, 1999.

M. Fréchuret, D. Soutif, E. Pons, *Jean Tinguely, les philosophes*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au musée Picasso à Antibes du 10 juillet au 24 octobre 1999 à Antibes, Ed. RMN, Paris, 1999.

Jocelyn Daignes, Pierre Restany, *Jean Tinguely [et] Cie : collaborations artistiques Eva Aeppli, Niki de Saint Phalle, Milena Palakarkina*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 10 mars au 1er septembre 2002 au Musée de l'Hôtel-Dieu de Mantes-la-Jolie, 2002.

Manfred Fath (ed.), *Jean Tinguely, Stillstand gibt es nicht !*, catalogue d'exposition présentée du 6 octobre 2002 au 19 janvier 2003 au Städtische Kunsthalle de Mannheim, Munich, Berlin, Londres, 2002.

Sophie Duplaix (commissaire), catalogue de l'exposition *Sons et Lumières, une histoire du son au XX<sup>ème</sup> siècle*, présentée au centre Georges Pompidou du 22 septembre 2004 au 3 janvier 2005, Paris, Ed. Du Centre Pompidou, 2004.

Guigon Emmanuel, Pierre Arnault, catalogue de l'exposition *L'oeil moteur, art optique et cinétique, 1950-1975* présentée du 13 mai au 25 septembre 2005 au musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Ed. Musées de Strasbourg, Strasbourg, 2005.

Dominique Dalemont, *Les sculpteurs du métal*, Ed. Somogy éditions d'art, Paris, 2006.

Jean-Hubert Martin, Rainer Zimmermann, Catherine Millet, Bazon Brock, *Zéro, Avant-garde internationale des années 1950-1960*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Museum Kunst Palast de Düsseldorf du 8 avril au 9 juillet 2006 et au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne du 15 septembre 2006 au 15 janvier 2007, Ed. Un, Deux...Quatre, Saint-Étienne : Musée d'art moderne, 2006.

Richard Leeman, Antje Kramer, Anne Bariteaud, « *Cher Pierre* » : *lettres de Jean Tinguely à Pierre Restany*, catalogue de l'exposition, INHA, Galerie Colbert, du 2 mai au 13 juillet 2007, Paris, INHA, 2007.

Laurence Sillars, *Joyous machines : Michael Landy and Jean Tinguely*, Catalogue de l'exposition qui s'est tenue à la Tate de Liverpool en 2009.

Serge Lemoine (dir.), *Dynamo : un siècle de lumière et de mouvement dans l'art : 1913-2013*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Grand Palais du 10 avril au 22 juillet 2013, RMN, Paris, 2013.

## **Thèses et travaux de recherche universitaire :**

Éric Michaud, « Tinguely », *Les archives de l'art contemporain, Jean Tinguely, chronologie*,

exposition, *bibliographie*, Nanterre, Université de Paris X, 1970.

Liliane Blum-Touraine, *De la logique symbolique de la Fasnacht aux machineries de Jean Tinguely*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Paris 8, sous la direction de Franck Popper, 1982.

Marnix Bonnike, « Malespine, Manomètre et l'avant-garde », mémoire de maîtrise, Institut d'Histoire de l'Art, Université Lumière-Lyon II, sous la direction de M. Ménier, Lyon, septembre 1988.

Heidi E. Violand, *Jean Tinguely's kinetic art or a myth of the machine age*, Diss., fine arts Graduate School of Arts and Science, New York, 1990.

Cochran Bellatrix, *La tête de Milly la forêt, une œuvre de collaboration Jean Tinguely et ses amis*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Paris 4, 1991.

Frédéric Bourriaud, *Le thème de la mort dans l'œuvre de Jean Tinguely*, mémoire de maîtrise, Université de Paris IV, Sorbonne, sous la direction de Serge Lemoine, 1992.

Kathryn Anne Boyer, *Political promotion and institutional patronage : how New York displaced Paris as the center of contemporary art, ca. 1955-1968*, thesis (Ph. D.), University of Kansas, 1994.

Sébastien Niedergang, *Le thème de la mort dans l'œuvre de Jean Tinguely*, mémoire de maîtrise déposé à l'Université de Strasbourg 2, 1997.

Andrew Anatole Doerr, Ulrich Keller, *Jean Tinguely : Technology and identity in Postwar Art, 1953-1970*, Thèse de doctorat en Philosophie, University of California, Santa Barbara, 1998.

Amy Dempsey, *The friendship of America and France : a new internationalism, 1961-1965*, Thesis (PhD), University of London, Courtauld Institute of Art, 1999.

Patrick Andersson, *Euro-pop : the mechanical bride stripped bare in Stockholm, even*, Thesis (Ph. D.), University of British Columbia, 2001.

Edda Goemann, *Korrosion an geschmiedetem und gefasstem Eisen in Aussenaustellung (La corrosion du fer forgé et sertie dans l'exposition en plein air)*, diplomarbeit HGKK Bern, Studiengang Konservierung und Restaurierung, Berne, 2002.

Pierre Saurisse, *Les 6 faces du dé : Le jeu des hasards dans l'art autour 1960*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain, soutenue à l'Université de Rennes 2, sous la direction de Jean-Marc Poinot, 2002.

Térèse Faucon, *Théorie énergétique du montage*, thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Jacques Aumont, Paris, 2002.

Stephanie Hanor, Linda Dalrymple-Henderson, *Jean Tinguely : useless machines and mechanical performers, 1955-1970*, Thesis (Ph. D.), University of Texas at Austin, 2003.

Marie Colombet, *L'humour objectif : Roussel, Duchamp, « sous le capot »*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain soutenue à l'Université de Paris X, sous la direction de Thierry Dufrêne, 2006.

Stefanie Graf, *Ikonomische Architektur in Schweizer Städten : Kulturbauten in Luzern, Bern und Basel im Vergleich*, Liz. Univ. Zürich, 2007.

Delphine Vincent, Luce Barlangue, *Son et pratique : sources et origines de la sculpture sonore jusqu'à la fin des années 60*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Toulouse 2, 2009.

Schuyler Tsuda, *Tinguely : for strings, percussion and built instruments*, Thesis (Ph. D.), University of Minnesota, Major, Music, 2010.

## Autres :

Lettre de Terry Hamilton, « La manifestation de l'Institute of Contemporary Art (ICA) à Londres », citée in Pontus Hulten, *Tinguely*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 8 décembre 1988 au 27 mars 1988 au Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Ed. du centre Georges Pompidou, Paris, 1988. p.66.

Pierre Restany, « Tinguely chez Denise René », 1956, tapuscrit de deux pages sans pagination, conservé aux Archives de la critique d'art, Châteaugiron, Fonds Restany, texte publié dans *Cimaise*, Paris, novembre-décembre 1956.

Restany, « Vitesse pure et stabilité monochrome, galerie Iris Clert », tapuscrit de deux pages numérotées, 1958, conservé aux Archives de la critique d'art, Châteaugiron, fonds Restany, texte publié dans *Cimaise*, Paris, décembre 1958.

Télégramme de Pontus Hulten à l'occasion de l'exposition « Meta - Maschiner » au Wilhem – Lehbruck Museum de la ville de Duisburg, 1978 / 1979, cité in Suzanne Pagé, Franck Popper, catalogue de l'exposition *Écoutez par les yeux, objets et environnements sonores*, qui s'est tenue du 18 juin au 24 août 1980 au musée d'art moderne de la ville de Paris, ed. du MNAM, Paris, 1980.

Tapuscrit de Restany : *Tinguely : concert pour 7 peintures*, conservé aux Archives de la critique d'art, Châteaugiron, fonds Restany, Rennes.

Pierre Restany, tapuscrit *Pour la sculpture en mouvement ?*, conservé aux Archives de la Critique d'Art, Châteaugiron, fonds Restany, Rennes.

Pontus Hulten, « Le Cyclope. Une utopie réalisée », Supplément de la lettre d'information n°368 du CNAP, jeudi 9 mai 1994.

Pierre Macherey, « Michel De Certeau et la Mystique du quotidien », <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/macherey06042005.html>.

## Table des matières

Remerciements.....	2
Introduction.....	4
Problématique.....	5
L'art et la machine.....	7
Le dynamisme, la mise en mouvement.....	10
1ère partie : L'art et la machine.....	14
I. Contexte.....	15
1) Pour une contradiction des rouages de la modernité artistique.....	15
2) Formation et influences.....	17
3) Échapper à la fixité.....	22
4) Premières œuvres en mouvement.....	25
5) Subversion et contradiction.....	26
6) Une option métaphysique ?.....	27
7) Le terme « méta ».....	29
II. Machine et mécanique dans l'art occidental du XXe siècle et apports de Jean Tinguely dans ce domaine.....	31
1) Relations homme – machine dans l'art.....	31
2) Machine et avant-garde artistique.....	41
3) Le mouvement et la machine dans le Futurisme, l'Orphisme et le Suprématisme.....	41
4) Le Constructivisme.....	43
5) Le Dadaïsme.....	48
6) Calder.....	51
7) De Munari à Tinguely.....	53
III. Machines créatrices : mécanismes et usages.....	59
1) Machines à dessiner et à peindre.....	59
2) Contradiction des procédés de l'art, mécanique de création : le hasard.....	74
3) Cyclo-matic.....	82
4) Réception de l'œuvre.....	89
5) Symboles et métaphores.....	92
6) Psychologie de la machine tinguelienne.....	94
7) Baloubas, les sculptures qui dansent.....	102
IV. La machine comme système de pensée.....	104
1) La machine pour penser le vivant.....	104
2) Le mouvement machinique pour penser le geste humain.....	110
3) Un art anti-illusionniste.....	115
4) Une mécanique du rire ?.....	121
5) Des machines sombres et graves.....	127
6) Folie de la machine / folie de l'homme : Sisyphe l'absurde répétition.....	131
V. Machines destructrices.....	135
1) Une mise à distance.....	135
2) L'art comme destruction et la destruction en tant qu'art.....	136
3) Les machines auto-destructrices de Jean Tinguely, un attentat contre l'ordre établi.....	139
4) Semer le doute.....	142
5) Hommage à New York.....	145
6) Études pour une fin du monde.....	150
2nde partie : Le dynamisme, la mise en mouvement.....	157
VI. Provoquer.....	158

1) L'anti-musée.....	158
2) Hon.....	159
3) L'exposition comme manifestation.....	160
4) La Vittoria.....	163
5) La transgression des règles pour un nouveau regard.....	165
6) Une démarche analytique.....	168
7) Fictionner pour penser le réel.....	172
VII. Le mouvement.....	178
1) Un art en mouvement.....	178
2) Le mouvement et le désordre.....	182
3) Un art du mouvement machinique.....	186
4) Pour la statique.....	192
5) Une matière en mouvement.....	197
6) Contradiction de la passivité : la mise en mouvement du spectateur, participation.....	199
7) Dynamisme et phénomènes génératifs.....	212
VIII. Physique / métaphysique.....	228
1) Mécanismes de la nature.....	228
2) Matériel / immatériel. Visible / invisible.....	233
3) Le Nouveau Réalisme.....	240
4) Bruits / sons : quelle mécanique ? Quelles contradictions ?.....	246
5) Métaphysique de la machine.....	257
6) La mort.....	261
7) Les Philosophes.....	281
IX. Faire œuvre.....	298
1) Technique.....	298
2) Assemblage.....	300
3) Une appropriation directe du réel.....	306
4) L'actualité.....	312
5) L'objet de récupération.....	314
6) Sans finalité ?.....	316
7) Le fragment.....	319
8) La physicalité.....	324
X. Langage et société.....	325
1) Le Cyclop, une utopie anarchiste.....	325
2) Automatisme et psychomécanique du langage.....	328
3) Les titres.....	335
4) Le théâtre tinguelien.....	338
5) Le happening – la performance.....	342
6) Langage et expression de l'œuvre tinguelienne.....	354
7) Un caractère spectaculaire lié à l'opposition, à la contestation.....	359
8) Du sentiment de révolte à la provocation.....	376
Conclusion.....	382
Annexes.....	387
Annexe 1.....	387
Annexe 2.....	388
Annexe 3.....	390
Annexe 4.....	391
Annexe 5.....	393

Annexe 6.....	394
Annexe 7.....	398
Bibliographie.....	401
Textes de Jean Tinguely.....	401
Interviews.....	401
Films.....	402
Livres.....	404
Quotidiens et périodiques.....	411
Catalogues d'exposition :.....	429
Thèses et travaux de recherche universitaire :.....	432
Autres :.....	434
Table des matières.....	435

## Résumé

L'objet de cette thèse est l'étude de la part métaphysique dans l'œuvre sculptée de Jean Tinguely (Fribourg 1925 - Berne 1991). La problématique majeure est celle de l'aspect contradictoire d'une œuvre à la fois anti-académique issue de l'influence dadaïste mais dont la dimension métaphysique la rapproche d'une tradition spéculative de l'art. L'étude de la sculpture de Jean Tinguely se fait sous deux axes principaux : l'art comme jeu plaisant et l'art comme pourvoyeur de vérité.

## Mots clés

Tinguely, sculpture, contradiction, spéculatif, cinétique, nouveau réalisme, métaphysique, art, contemporain, mécanique, dynamique, antagonisme, mouvement, machine, métaphore, analogie, performance, virtuel, volume, Hulten, Restany, Klein, Spoerri, génératif, fragment, réel, son, récupération, rebuts, industrie, provocation, subversion, révolte, anarchie, Lupasco, assemblage, bruits, transgression, méta, rire, mime, parodie, satire, ironie, analytique, phénomène, existentiel, métal, métamorphose, geste.

## Abstract

The topic of this PhD thesis is the study of the metaphysical aspect of the sculptural work of Jean Tinguely (Fribourg 1925 - Bern 1991). The main argument is the contradictory conception of a work which is anti-academic in the dadaist attitude, but which metaphysical dimension makes it close to the speculative tradition in art. The study of the sculptural work of Jean Tinguely follows two main perspectives: art as pleasant game and art as purveyor of truth.

## Keywords

Tinguely, sculpture, contradiction, speculative, kinetic, new realism, metaphysics, art, contemporary, mechanics, dynamics, antagonism, movement, machine, metaphor, analogy, performance, virtual, volume, Hulten, Restany, Klein, Spoerri, generative, fragment, reality, sound, recovery, rubbishes, industry, provocation, subversion, revolt, anarchy, Lupasco, assembly, noises, transgression, meta, laughter, mime, parody, satire, irony, analytics, phenomenon, existential, metal, metamorphosis, gesture.



Université Européenne de Bretagne  
UFR Arts, Lettres, Communication  
Laboratoire Histoire et critique des arts (EA 1279)  
Place du Recteur Henri Le Moal  
35043 Rennes cedex