

## Après Venise, Paris consacre Tinguely

René Viau

Volume 33, Number 134, March–Spring 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53872ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Viau, R. (1989). Après Venise, Paris consacre Tinguely. *Vie des arts*, 33(134), 50–52.

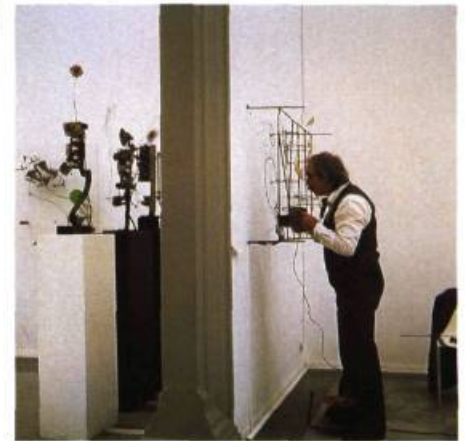
René Viau

## APRÈS VENISE, PARIS CONSACRE

# TINGUELY

Bien qu'elle nous place devant trente ans de travail du sculpteur Jean Tinguely, né à Fribourg en 1925, c'est pourtant devant la perspective des œuvres récentes que s'ouvre, au Musée National d'Art Moderne du Centre Georges-Pompidou, la grande rétrospective Tinguely. L'exposition a d'abord été présentée, en 1987, à Venise, au Palazzo Grassi, et à Turin. Les œuvres ont été choisies par l'artiste et par Pontus Hulten. Dès l'entrée, la disposition de l'exposition nous met en présence des sculptures les plus récentes de l'artiste, au nombre d'une vingtaine. Celles-ci modifient radicalement notre regard sur les trente ans de travail de l'artiste.

C'est après un drame personnel marquant - Tinguely fut victime d'une crise cardiaque foudroyante - que l'artiste réorientera sa production. Une



Jean Tinguely pendant l'installation de l'exposition à Turin, 1987.

production qui, du reste, comme le souligne Pontus Hulten, «n'a en réalité rien d'une production. Il s'agit plutôt», de poursuivre l'initiateur de l'exposition, «d'une série de témoignages sur ces moments où le besoin de créer l'emporte sur le doute. Un doute qui est, chez Tinguely, la négation de tout ce qui semble acquis, reconnu, accepté, garanti, le bon sens, le bon goût, les conventions.»

Si Pontus Hulten fait ainsi du doute la base de la réflexion de l'artiste, et, en ce sens, il rappelle Duchamp avec qui il était lié, jamais, justement, ce doute n'est aussi présent que dans ces œuvres où, après avoir frôlé la mort en 1986, Tinguely affronte ce thème d'une manière explicite.

On dit souvent que les gens qui ont failli mourir, à la guerre ou lors d'un accident, ne sont pas tout à fait comme les

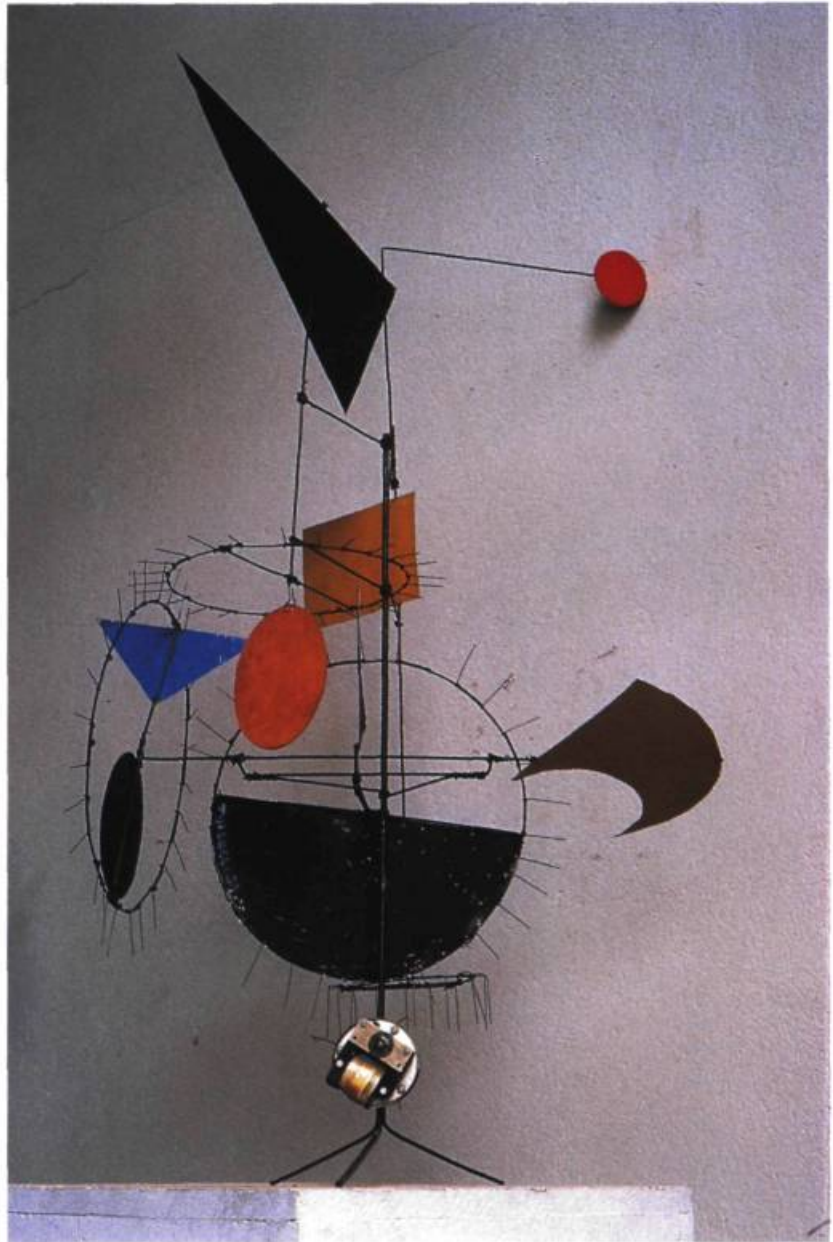
autres. Le fait d'entrevoir cette issue fatale leur confère une sorte de légèreté, un sens de la distance et même une sorte de hauteur de vue. Chez Tinguely, ce changement est évident après une période où il a subi une grave intervention chirurgicale et n'a pu s'en tirer que grâce à un effort de volonté peu commun. Ses machines ne seront dorénavant pas aussi ironiques et spirituelles que ses œuvres antérieures. Elles ont une tonalité quasi tragique tout en affichant en même temps une désinvolture et un j'em'en-foutisme qui va beaucoup plus loin que tout ce qu'il avait fait auparavant.

La série des *Mengele*, sculptures construites par Tinguely au cours de ce tragique hiver de 1986 où l'artiste, convalescent, se remettait de son opération, a sans doute agi comme une sorte de catharsis.

Cette série, représentée à l'exposition par treize sculptures, fut suscitée par des circonstances troublantes qui frappèrent l'imagination de l'artiste. Durant cet hiver, la foudre est tombée sur une ferme voisine du village de Neyruz où Tinguely a son atelier. L'incendie se déclara et détruisit le bâtiment. Tinguely récupéra et installa dans son atelier les restes calcinés trouvés dans la ferme et dans la décharge publique du village: crânes d'animaux; carcasses du téléviseur et de la machine à laver ainsi que des poutres et des grandes machines inutilisables provenant de la fabrique Mengele D'Augsbourg. Ces vestiges industriels introduisent dans l'œuvre l'histoire de la mort moderne.

Quand la foudre est tombée sur la ferme, elle a éveillé chez Tinguely un sentiment resté latent: la conscience de la fragilité de l'existence. Pas étonnant que les *Mengele* aient été une sorte de libération, lui permettant d'exorciser une part de l'angoisse secrétée par cette longue lutte contre la mort dont il avait été le protagoniste. Ici, c'est l'obscénité de la mort qui nous frappe un peu comme la foudre. Dans une sorte d'alchimie secrète, la corrélation entre le sexe et la mort est omniprésente en des danses macabres, des scènes d'amour et des rappels de l'horreur des chambres à gaz et des camps de concentration. Ailleurs, d'autres œuvres récentes font presque figure de pierres tombales. Les titres mêmes sont révélateurs, tels *Dernière collaboration avec Yves Klein* ou encore le *Retable-Mémorial Joakim/Lola T 180*, de 1988, où l'amour de l'art, l'idée de vie et de mort, le goût de la vitesse et du débris sont liés.

Cette œuvre a été réalisée à partir de la carcasse de la voiture accidentée dans laquelle le pilote Joakim Bonnier, ami de Tinguely, avait trouvé la mort aux Vingt-Quatre Heures du Mans, en 1973. «Quelques jours après l'accident», raconte Tinguely, «le mécanicien de Joakim m'a fait venir dans son garage. Il m'a montré deux châssis de prototype Lola/280 dont l'un était celui du drame en me demandant de l'en débarrasser.»



*Mécanique taxi.*  
150 x 50 x 50 cm.  
Coll. privée.

Le sculpteur emporte les châssis dans son atelier. Il les oublie jusqu'au jour où son assistant lui propose, en 1988, de jeter tout cela. «Moi, je n'avais pas le cœur à le faire... J'ai eu comme une intuition.» Le *Retable-Memorial Joakim/Lola* verra ainsi le jour après quinze ans d'attente. L'un sert de partie centrale. Celui dans lequel Bonnier est mort, coupé en deux parties par Tinguely, sert d'ailes au retable. Ces parties tordues ont été polies, remises en valeur, tout en gardant les traces de l'accident.

«En faisant cette espèce de pierre tombale, l'amour que j'avais pour Joakim s'est réveillé en moi. J'ai voulu faire quelque chose de romantique. Avec l'âge, je suis devenu sentimental», dit Tinguely, faisant allusion au cœur en fer, au bas de l'œuvre. «Je l'ai trouvé je ne sais où mais il symbolise l'amour fou pour 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 qui ne mène nulle part». L'œuvre est truffée d'éléments symboliques: roues et

étoiles. Un crâne de vache trépané évoquerait un espèce de saint Sébastien moderne. Il est flanqué de mâchoires de cheval; de mâchoires de chiens, de plumes et de roses. Cette machine-monstre, en bougeant, fait un bruit horripilant. C'est un spectre rempli de tendresse, l'expression d'une amitié plus puissante que la mort et, en même temps, un signe de la permanence de l'art.

Certes, on retrouve dans certaines œuvres, créées bien avant son accident cardiaque, des pièces dramatiques, baroques, aux relents de retable, tels *Cenoxodus*, de 1981, *Inferno*, de 1984 ou *Blanche Neige et les sept nains*, de 1985, mais l'on sent que le nouvel enjeu d'exprimer la mort avec gaieté le détourne du sérieux avec lequel il a toujours pris le jeu depuis ces célèbres machins et machines dont le *Métamic*, de 1959, machine à dessiner, «à la manière de», qui débitait 10000 dessins par semaine. Une de ces œuvres les plus célèbres se résume à un constat de contradiction irrémédiable. C'est l'*Hommage à New-York*, de 1960, exposé ici en fragment: une extravagante machine qui se

détruisait elle-même en un gigantesque et célèbre happening présenté au Museum of Modern Art.

Parmi les créateurs de sa génération, Tinguely, découvre-t-on, pressent tout autant la situation artistique d'une époque que les problèmes économiques, politiques et sociologiques de la seconde moitié du siècle. Il le fait d'une façon sarcastique et émotive mais avec une alliance rare de l'intelligence et de la justesse. Avec sa découverte de Duchamp, de Malévitich, de Kandinsky et de Schwitters, Tinguely prolonge les prémices d'une œuvre basée sur la transfiguration du déchet, l'utilisation du son et du mouvement ainsi que la réflexion par le dessin, une œuvre, pourtant pas si éloignée du surréalisme, se révélant dans l'antinomie vie et mort, mouvement et arrêt. «Tinguely incarne», d'écrire Pontus Hulten, «avec quelques artistes européens de sa génération la quasi-totalité de ce siècle. C'est-à-dire qu'il y a en lui la tradition d'avant-garde de l'entre-deux-guerres et l'utopie et la pureté d'esprit qui ont existé dans cette tradition, spécialement l'esprit dada mais aussi l'esprit constructiviste, et le postmoderne ne semble pas avoir de secrets pour lui.» ■



*Méta harmonie disloquer*, 1987.  
Techniques mixtes; 36 x 48 cm.  
Paris, Musée d'art moderne