Jean Tinguely : Méta-Harmonie

Androula Michael

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/27329>

DOI : 10.4000/critiquedart.27329

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Référence électronique

Androula Michael, « Jean Tinguely : Méta-Harmonie », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 21 novembre 2018, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/27329> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.27329>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

EN

Jean Tinguely : Méta-Harmonie

Androula Michael

- ¹ Aborder l'œuvre de Jean Tinguely par le biais de la musique consiste à mettre l'accent sur l'un des aspects les plus novateurs de son œuvre, qui acquiert aujourd'hui une actualité importante. Si le son est déjà présent chez Tinguely dès 1955 (voir par exemple le Relief méta-mécanique sonore I et II de 1955), les véritables expérimentations et projets sonores sont annoncés à partir des années 1960 dans les carnets de l'artiste, sous forme de dessins et de notations qui préfigurent les machines sonores, comme l'explique Annja Müller-Alsbach (p. 45), dans l'essai « Tinguely's Meta-Music of the 1950s and 1960s ». Sans oublier évidemment que l'œuvre présentée à la galerie Iris Clert du 9 au 16 juin 1958, Mes étoiles – Concert pour sept peintures, était déjà une sorte d'« orchestre infernal » jouant une « symphonie grotesque », un anti-concert. Dans son texte très éclairant (p. 23-43), Sandra Beate Reimann retrace les expérimentations sonores dans le cycle d'œuvres de Tinguely intitulées Méta-Harmonie. Plus que des machines mixant des sons ou qui font du bruit, ces œuvres sont des constructions sonores à part entière. Composées de vrais instruments de musique (violons et percussions mais aussi harmonica) et d'ustensiles sonores, ces machines s'imposent également de par leur échelle imposante dans l'espace de l'exposition. Tinguely affronte ici le jeu avec la chance – la programmation de la production du son qui change d'une machine à l'autre. Le titre Méta-Harmonie désigne le dépassement du caractère supposé harmonieux de la musique ; car c'est plutôt une disharmonie qu'une harmonie dont il s'agit ici. Le préfixe « méta » dont Tinguely fait usage pour d'autres machines (voir par exemple les Méta-Matics) signifie pour lui le caractère « inexact », « aléatoire » et la production du hasard. Ce « méta », dit Sandra Beate Reimann, signifierait également « automatique, ce qui est possiblement une disharmonie organisée¹ » (p. 28). Dans ses machines, l'artiste met en œuvre, afin de brouiller les pistes, une confrontation subtile entre musique, son et bruit. Aussi, présente-t-il des « events sonores organisés », sortes de « happenings perceptuels complexes » qui flirtent avec tous les sens. La sculpture mobile Klamauk, actionnée par un mécanisme qui la met en mouvement, produit de la musique jouée par les divers instruments qui la composent. Pandämonium (dont le nom vient du grec et signifie « un mélange excessif de bruits ») est interprétée ici littéralement comme « place de tous les démons » en

rapport avec la mort. Si cette interprétation peut paraître exagérée, elle révèle néanmoins que derrière le côté ludique de l'œuvre de Tinguely, se loge souvent un côté mélancolique qui n'est pas à exclure. La description détaillée du mécanisme qui régit les machines sonores Méta-Harmonie, Pandämonium N° 1, Méta-Harmonie IV et Fatamorgana dévoile le laboratoire de création de l'artiste qui préfigure déjà des œuvres ultérieures complexes telle que Grosse Méta-Maxi-Maxi-Utopia (1987).

- 2 Si ces installations sonores ont pu être perçues dans leur dimension critique envers la musique concrète, elles ne peuvent pas se réduire à un simple commentaire ; ce sont au contraire des machines complexes qui combinent les aspects visuelles, kinesthésiques et sonores de façon totale. La musique est au cœur de son Gesamtkunstwerk éphémère Méta-Matic et de sa machine musicale autodestructive Hommage à New York que Tinguely réalise dans les jardins du MoMA en 1960. Il y ajoute un piano, instrument de musique bourgeois par excellence, ainsi que divers objets qui joueront le rôle de percussions, pour un résultat final qui ressemble en tous points à un concert cacophonique. Précisons que c'est à ce moment que Robert Rauschenberg rencontre Billy Klüver, il va entre autres travailler pour la mise au point de son œuvre sonore Oracle (1962-1965). Anja Müller-Alsbach rappelle justement l'importance de la relation de l'artiste avec Robert Rauschenberg et sa participation à Variations II (en hommage à John Cage) réalisé à Paris en 1961. L'intérêt pour la radio, introduit dans ses œuvres en tant que machine sonore émettant de sons readymade, était à l'époque commun aussi bien à Tinguely qu'à Rauschenberg et John Cage (voir par exemple son Imaginary landscape de 1951). Toshi Ichihyanagi (élève de John Cage et premier mari de Yoko Ono), celui qui allait devenir un des plus importants compositeurs japonais, signera même son premier disque Music for Tinguely à partir des sons des sculptures de l'artiste, présentées lors de sa première exposition personnelle à Tokyo à la Minami Gallery (20 mars-6 avril 1963). Enfin, Heidy Zimmermann (p. 66-83), dans le but de dresser un état des lieux historiques – très utile – revient sur les expérimentations futuristes, la musique pour le Ballet mécanique de Fernand Léger, la musique expérimentale depuis Arthur Honegger (Pacific 231, 1923) et diverses expériences dont celle de Rolf Liebermann intitulée Les échanges (1964) qui est une composition avec machines à écrire, métronomes, calculatrices, etc. Les expériences musicales de Jean Tinguely sont présentées au sein de cette publication dans leur intégralité. Elles permettent d'inscrire l'œuvre de Tinguely de façon organique au sein d'une histoire de la musique et d'une façon plus générale, dans l'art du XXe siècle. L'artiste, aux côtés de John Cage, Nam June Paik, ou György Ligeti peut alors apparaître comme un véritable précurseur.

NOTES

1. Extrait d'un entretien télévisé de Jean Tinguely : Hans Emmerling, Auf Tod und Leben. Tinguely. Skizzen zu einem Porträt (1988)