Récit, imagination et postérité graphique : la Vittoria de Tinguely réinventée

La Vittoria, as narrated by Tinguely

Deborah Laks

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/945>

DOI : 10.4000/marges.945

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2014

Pagination : 50-60

ISBN : 978-2-84292-415-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Deborah Laks, « Récit, imagination et postérité graphique : la Vittoria de Tinguely réinventée », *Marges* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2016, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/945> ; DOI : 10.4000/marges.945

Récit, imagination et postérité graphique: *la Vittoria* de Tinguely réinventée.

/1 Cette étude repose sur un matériel documentaire traité au cours d'une campagne menée à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Georges Pompidou, dans le cadre du programme de recherche sur les archives orales dirigé à l'INHA par Annie Claustres de 2010 à 2014.

/2 Du 27 novembre 1970 au 25 janvier 1971, exposition « Nouveau Réalisme 1960-1970 » à Milan, Rotonda della Besana. Du 27 au 29 novembre, plusieurs

La Vittoria appartient à la catégorie des sculptures autodestructrices de Jean Tinguely/**1**. Elle a été réalisée en novembre 1970 à Milan lors du Festival célébrant les dix ans du Nouveau Réalisme/**2**. Cette œuvre éphémère nous est connue par des vidéos, des photographies, des dessins – dont la plupart, nous allons le voir, sont postérieurs à la sculpture – ainsi que par des témoignages, parmi lesquels celui de l'artiste lui-même. L'entretien de Jean Tinguely conservé à la Bibliothèque Kandinsky comporte en effet une partie portant spécifiquement sur sa sculpture *la Vittoria*/**3**. Ce témoignage fondamental est livré le 5 mai 1971, c'est à dire à peine six mois après la réalisation de *la Vittoria*. Il en constitue en quelque sorte la « version officielle/**4** ». Dans le cas d'une œuvre éphémère, le discours de l'artiste, déjà source primaire, possède une valeur particulière. Mais la qualité de cette archive orale n'est pas qu'historique et testimoniale. Tinguely y fait preuve de qualités narratives telles que sa parole prend une dimension autre : par son récit, il fait revivre la création de l'œuvre

et la soirée de sa réalisation. Loin de ne livrer qu'un document d'histoire, il donne à l'auditeur, bientôt devenu spectateur imaginaire, les moyens de voir l'œuvre avec les yeux de l'esprit, en une réinterprétation épique de *l'ut pictura poesis* classique. Enlevé et très construit, rythmé, prenant, le récit que fait l'artiste de la réalisation de l'œuvre place *la Vittoria* dans un processus de re-création imaginaire qui induit une superposition des expériences. Ce récit compose un temps supplémentaire de l'œuvre, qui vient s'ajouter à ceux, classiques, de la création, de la monstration et de l'analyse.

Les modalités de la réception de l'œuvre divergent à chacun de ces moments. L'histoire de l'art s'est depuis longtemps penchée sur la question des différents temps de la réception de l'œuvre, interrogeant l'histoire du goût, les spécificités de la critique d'art et les moyens d'une scientificité. L'histoire elle-même fournit un cadre théorique précis à ces études, notamment au travers de la recherche concernant l'histoire du temps présent. Le récit que fait Tinguely de *la Vittoria* soulève toutefois une autre question concernant les différents temps d'une œuvre et de sa réception : dans le cas d'une œuvre éphémère, l'histoire de l'art s'attache à des traces, mais lorsque celles-ci sont retravaillées par l'artiste, elles deviennent problématiques. Bien souvent les chercheurs, mais aussi les autres artistes, commentent et analysent non pas l'œuvre telle qu'elle était mais l'œuvre telle que la postérité ou le souvenir l'ont façonnée. Face à cette situation, l'historien de l'art tente de retrouver la « réalité » de l'œuvre grâce aux archives. Cependant, le mythe de *la Vittoria* a une valeur pour l'histoire de l'art au même titre que la réalité de *la Vittoria*. Il importe toutefois de comprendre comment la postérité passe ainsi de l'archive au mythe et comment les artistes prennent en charge ce devenir mythique de leurs œuvres. Dans le cas spécifique de *la Vittoria*, le récit de Tinguely de mai 1972 constitue un document exceptionnel qui rend palpable ce point de passage. Une analyse des dessins « posthumes » que Tinguely fait de *la Vittoria* complète ce document en révélant l'inscription temporelle paradoxale de la sculpture. Le récit que fait Tinguely est ainsi une partie importante non pas de la seule mémoire de l'œuvre, mais aussi de son identité.

Après la destruction de *la Vittoria* le samedi 28 novembre 1970, le récit de Tinguely en transmet le souvenir, mais en constitue aussi une version, qu'il est possible de comparer aux séquences tournées par les télévisions italiennes présentes lors de l'événement. Les photographies et les dessins proposent quant à eux des instantanés, qui ne rendent pas compte de la spécificité de l'œuvre. Face aux films des journalistes qui échappent au contrôle de l'artiste, le récit apparaît comme une alternative. Le récit, pris en charge par Tinguely lui-même

« actions-spectacles »
ont lieu sur la place
du Dôme et dans
d'autres lieux de la ville.

/3 Éric Michaud et Alfred
Pacquement, *Entretien
avec Jean Tinguely*,
5 mai 1971 (1 cassette
audio, Bibliothèque
Kandinsky, cote BS92).

/4 Le récit que fait
Tinguely en mai 1971
est notamment clairement
évoqué dans le catalogue
de l'exposition du Centre
Pompidou en 1988,
qui constitue une somme
de référence sur l'artiste.
Pontus Hultén, *Tinguely,
une magie plus forte
que la mort*, catalogue
d'exposition, (Centre
Georges Pompidou,
8 décembre 1988 –
27 mars 1989), Paris,
Centre Georges
Pompidou, 1988.

et construit grâce à une narration très complexe, ouvre *la Vittoria* à un temps spécifique, qui appartient traditionnellement plus à la littérature qu'aux arts plastiques : celui de la figuration imaginaire par le spectateur. En littérature, la manière dont l'imagination du lecteur est invitée par l'œuvre, la complète et l'oriente, est largement étudiée et prise en compte. L'histoire de l'art s'y intéresse moins. Certaines catégories, notamment le *punctum* de Roland Barthes/⁵, tentent toutefois de décrire et d'évaluer l'apport de l'imaginaire aux œuvres. Mais le récit que Tinguely fait de *la Vittoria* appelle une autre analyse. Il montre en effet la manière dont l'imagination peut s'infiltrer dans la représentation mentale, invitant le chercheur à un retour critique sur sa propre expérience.

Les temps traditionnels de l'œuvre sont enrichis de ce moment de re-création imaginaire. Le récit amène en quelque sorte à la constitution d'une deuxième œuvre, en raison de son rôle d'outil pour l'imagination. L'original est désormais doublé de sa réinvention par l'artiste lors du récit et de sa création imaginaire par l'auditeur. Cet entretien dénote un processus complexe d'historicisation : il donne à voir le devenir multiple de *la Vittoria*, et démontre la fécondité du retour narratif et du ressort imaginaire. L'œuvre imaginée au fil du récit de Tinguely est paradoxale, elle est par nature changeante et multiple. Le temps, la subjectivité, la mémoire, la connaissance ont prise sur elle. L'imagination d'une œuvre est impalpable, son étude improbable. Pour autant, dans le cas d'un travail éphémère comme *la Vittoria*, elle prend une autre dimension et doit être prise en compte.

Le document analysé a été produit dans le contexte d'une campagne de création d'archives sonores par l'équipe du CNAC (Centre national d'art contemporain). Cette campagne, issue d'une réflexion sur le statut de l'oralité et de la volonté de conserver la parole de certains artistes, a été de courte durée. Les quelques entretiens qui en découlent sont conservés à la Bibliothèque Kandinsky. Le document sur lequel nous nous penchons plus particulièrement est le fruit d'un entretien de Jean Tinguely avec Alfred Pacquement et Éric Michaud. Ces derniers rencontrent l'artiste avant son exposition du printemps 1971 au CNAC, « Machines de Tinguely ». Au cours d'une discussion sur l'intérêt de l'artiste pour le mouvement dans la sculpture, Éric Michaud lui pose la question : « Comment cela s'est-il passé pour *la Vittoria* ? ». La réponse de l'artiste donne lieu à une tirade à peine interrompue par de discrètes relances, organisée en deux parties : la première concerne les conditions de la réalisation de *la Vittoria* et la seconde celles de sa découverte et de sa mise à feu le 28 novembre lors de la soirée donnée en hommage au Nouveau Réalisme. Pour l'analyse du discours de Tinguely, j'emprunterai une méthodologie

généralement appliquée à la littérature. Le degré de construction de cette tirade, son aspect théâtral, les effets sur lesquels elle repose, justifient ce type d'emprunt. Le choix de cette méthodologie provient aussi de l'idée que l'oralité n'empêche pas le travail formel et que si l'histoire de la littérature intègre celle de l'oral, l'analyse de l'archive orale doit à son tour intégrer celle du discours.

Récit épique d'un chaos organisé

L'artiste développe un récit qui suit les règles classiques de la narration et s'appuie sur des procédés étudiés notamment par Greimas et Genette. Comme un récit enchâssé dans le dialogue, ce passage possède sa propre organisation. Il est donc possible de l'analyser à la lumière des travaux de Greimas sur la sémio-linguistique^{/6}, et d'en dresser le schéma actantiel^{/7}.

Tinguely lui-même prend la place du héros. Il est entouré d'adjuvants^{/8}, en premier lieu ses collaborateurs et assistants (au nombre desquels Niki de Saint-Phalle, Rico Weber, et Armando Marocco). N'étant pas cités, ces derniers occupent une place largement subalterne dans l'histoire. François Dufrêne possède quant à lui une place importante dans le récit, il peut être considéré comme l'adjuvant principal. Mais il existe aussi de nombreux opposants contre lesquels Tinguely doit se garder : les officiels milanaïsi, les inspecteurs pyrotechniques, notamment. L'organisation de la performance prend le rôle de la quête ou de l'action dans l'acception classique du schéma actantiel : elle représente le temps principal du récit, le moment durant lequel le héros doit naviguer entre écueils et aides du destin^{/9}. L'objectif est évidemment la réalisation de l'œuvre, alors que le destinataire est Tinguely et le destinataire le public. Le récit de l'artiste est donc bien organisé selon un schéma complexe, qui met en lumière l'importance de la quête et de l'objectif par l'organisation binaire du monde autour de cet événement. Ce procédé, qui concentre les forces des agents vers l'action, sa réalisation ou son empêchement, contribue à la dramatisation du récit et à l'héroïsation de Tinguely lui-même^{/10}. Le déroulement du récit est lui aussi très classique : il respecte le schéma quinaire montré par Larivaille^{/11}. On décèle en premier lieu une situation initiale, qui est ici représentée par l'état de la place du Dôme de Milan avant la création de l'œuvre. La complication est déclenchée par l'erreur de l'*assessore* sur la nature du Nouveau Réalisme. L'action, c'est à dire la mise à feu, est préparée par la chute du rideau, qui en elle-même agit comme un révélateur, dont l'effet est redoublé par le style inattendu de la chute. Il est très intéressant de noter ici que le discours de Dufrêne, raconté par Tinguely comme étant un élément majeur de

^{/6} Greimas propose une classification des rapports entre les personnages. En créant le schéma actantiel, il montre la permanence de ces rapports dans la littérature. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.

^{/7} À ce sujet, voir aussi Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970. C'est en effet dans le cas du conte que l'apport de l'oralité a été le plus étudié dans la littérature.

^{/8} Adjuvants et opposants correspondent selon Greimas aux actants dont les forces contradictoires entrent en jeu dans le schéma actantiel.

^{/9} Je respecte ici les cinq étapes du schéma montré par Larivaille : situation initiale, complication, action, résolution, situation finale. Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388.

^{/10} Voir Louis Hébert, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2007.

^{/11} Paul Larivaille, *op. cit.*

/12 « Figure de rhétorique par laquelle on anticipe les objections de ses adversaires en les réfutant à l'avance », selon le Le Trésor de la Langue Française informatisé, mis en ligne par le CNRS, et plus largement en narratologie, il s'agit de mentionner par anticipation des faits qui auront lieu plus tard dans l'intrigue.

/13 « La diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit », Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 280. Nous suivons ici l'usage « courant » spécifié par Genette dans l'index.

/14 Les outils narratologiques utilisés ici sont tirés de Gérard Genette, *Figures I-III*, Paris, Seuil, 1965-1972.

/15 Cette notion est ici utilisée conjointement au sens de Greimas (chez qui le destinataire est celui qui bénéficie de l'action et qui, comme ici, se confond souvent avec le destinataire, celui qui fait l'action) et de Genette (chez qui le destinataire est narrateur).

/16 Sur ce point, Genette reprend, en se plaçant dans une perspective phénoménologique, une étude de Tzvetan Todorov, notamment exposée dans « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, 1966.

la montée en tension de la représentation, fait l'objet d'une rupture dans la temporalité du récit, puisqu'il est raconté après la chute du rideau alors qu'il a eu lieu avant. Tinguely choisit de ne pas minimiser le rôle du tombé du rideau, car il lui permet de mettre l'accent sur un deuxième déclencheur qui serait en quelque sorte interne à l'objectif. Dufrené apparaît comme un adjuvant important mais au moment où la quête se transforme en réalisation de l'objectif, il est placé dans une position subalterne. *La Vittoria* prend alors véritablement la première place dans le récit, marquant le passage du moment de l'action à celui de la résolution. La structure classique du récit est cependant conservée car les deux éléments déclencheurs sont regroupés, certes par une prolepse/**12**, mais dans le même moment du récit. Le lendemain, le peu d'informations présentes dans les journaux succède à cette action, et marque le retour à l'équilibre dans la situation finale. Ces différentes phases révèlent que l'organisation du récit est tournée vers la dramatisation de l'événement raconté, et qu'elle utilise pour ce faire les outils classiques de la narration.

Dans un troisième temps, la construction et le fonctionnement de la diégèse/**13** elle-même orientent le sens du récit ; les catégories du discours narratif montrées par Genette/**14** seront utilisées pour son analyse. Quoiqu'appartenant à la littérature orale, la tirade de Tinguely repose en effet sur des procédés typiques du récit tels que définis par Genette. Ainsi, le temps employé tout au long du récit est le passé composé, qui marque un récit ultérieur, comme c'est principalement le cas dans le roman. Nous avons vu la place centrale de Tinguely par la mise en lumière du schéma actantiel du texte : il est à la fois narrateur, héros, et destinataire/**15**, tout en étant le personnage réel de cette aventure. Cette implication est marquée par la multiplication des fonctions qu'il possède en tant que narrateur : à la fois narrative, testimoniale (car il témoigne d'un événement qu'il a vécu), et de communication (car il s'adresse directement au narrataire, c'est à dire au destinataire du récit). La distance temporelle des cinq mois qui existe entre la réalisation de *la Vittoria* et son récit par Tinguely permet de plus une disjonction du temps du récit et de celui de l'histoire, ce qui rend ces fonctions plus aisées à assumer pour l'artiste. Elle permet aussi sans doute de complexifier le jeu des focalisations : la majorité du récit est construite par focalisation interne : Tinguely raconte et parle à la première personne. Par moments, l'artiste en vient même à utiliser la focalisation zéro/**16**, se transformant alors en narrateur omniscient (« tout le monde pensait que le rideau allait tomber »). Tinguely fait ainsi basculer définitivement son monologue du côté du récit en évoquant les pensées et les sentiments des spectateurs et des officiels (« personne n'avait de la méfiance à mon égard »).

Cette construction du narrateur est complétée par un travail très important du rythme narratif. On note en effet de nombreuses ellipses (« Tous ces gens en fuyant sont disparus avec une vi... pas Dufrêne mais tous les flics et... a fanfare a eu la... au bout de dix minutes... Et le lendemain il n'y avait rien dans les journaux, *black out* total. »), qui l'accélérent significativement. La construction de la phrase passe quant à elle par des énumérations, qui vont jusqu'à faire parfois l'économie des articles, ainsi que par une attention particulière portée à la cadence. Ces procédés s'associent pour composer un récit rapide, présentant des ruptures rythmiques, qui sont visibles par exemple dans la description du moment de la mise à feu : « et ça a démarré par la petite fumée qu'on voit au début/grand silence/rigolade/ ».

L'oralité¹⁷ vient s'ajouter, dans le cas particulier de notre étude, aux catégories traditionnelles d'analyse du récit¹⁸. Elle appuie ce travail rythmique, en soulignant ses ruptures et ses accélérations. Tinguely parle de manière très hachée. Son léger accent suisse impose une cadence lente à certains moments du discours (« ils se seraient sali les mains, ils auraient pas voulu faire ça, quand même »), alors que d'autres sont au contraire marqués par une réelle rapidité. De plus, sa voix témoigne du plaisir qu'il tire de ce récit et de la joie qu'il a ressentie lors du projet. Et celle-ci est particulièrement communicative. On lui associe aussi une certaine tendance à l'hyperbole, dans la mesure où les accents toniques attirent l'attention sur des éléments de vocabulaire particulièrement emphatiques, notamment lorsqu'il décrit le discours de Dufrêne : « **incroyable, terrible, très chouette, incompréhensible, italien** ». L'oralité ajoute donc une proximité certaine entre l'artiste et l'auditeur. Les étapes de l'épopée de la réalisation de l'œuvre sont suivies une par une ; guidé par Tinguely, l'auditeur vit une épopée imaginaire. Casanova disait « En me rappelant les plaisirs que j'ai eus, je les renouvelle, j'en jouis une seconde fois [...] »¹⁹. Si l'écriture a cette capacité à rendre vivant son objet, la lecture, et à plus forte raison l'écoute, l'ont aussi. Tinguely offre ainsi à ses auditeurs de vivre au son de sa voix l'expérience de cette soirée de fête en suivant dans les moindres détails la gamme de ses sentiments. L'artiste dirige l'imagination de ses auditeurs comme il a dirigé les feux d'artifices de *la Vittoria* : il orchestre, ménage ses effets avec humour, emphase et – il faut bien le dire – quelque chose du matamore, ce qui accentue la proximité de cet extrait avec les récits épiques rapportant des hauts faits véritables ou imaginaires.

La valorisation du personnage, la dramatisation de la situation, la division de l'environnement entre adjuvants et opposants, le caractère improbable et extraordinaire des actions, ainsi que le rythme enlevé, l'alternance entre des phrases longues et cadencées et des phrases

Selon Genette, la question est de savoir ce que le narrateur voit. Dans le cas de la focalisation zéro, le point de vue est omniscient, dans celui d'une focalisation interne, le narrateur possède un regard « normal », relié à un personnage spécifique : il sait ce que sait le personnage à un moment donné.

¹⁷ À ce sujet, voir les travaux menés à l'Institut National d'Histoire de l'Art dans l'axe de recherche Archives orales de l'art de la période contemporaine, sous la direction d'Annie Claustres. <http://www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/histoire-de-l-art-contemporain-xxe-xxie-siecles/archives-orales-de-l-art-de-la-période-contemporaine.html> (consulté le 01.07.214).

¹⁸ Comme le dit Emmanuelle Saucourt à propos de la recherche anthropologique sur le conte qui pose le même type de problèmes : « Comment en effet, lors d'une recherche anthropologique, peut-on à la fois saisir l'oralité d'un conte avec le moyen qui nous est le plus courant [...] l'écriture, et d'autre part essayer lors de la transcription ou captation d'un conte à l'écrit, de lui rendre de son oralité [sic] ou tout du moins de faire trace dans le texte d'une originalité textuelle du conte ?

Le chercheur se trouve en effet souvent dans une situation inextricable, de retranscrire un conte entendu en essayant de rester au plus proche de la réalité énonciative [...] ». Emmanuelle Saucourt, « De l'oralité à l'écriture : Amadou Hampâté Bâ », dans Jean-Baptiste Martin et Nadine Decourt (sld), *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes*, Lyon, CREA/PUL, 2003, p. 215-222.

/19 Giacomo Casanova, *Mémoires. Histoire de ma vie*, Paris, Arléa, 1993, p. 3.

/20 La banalité, la ténuité, tiennent en effet une place centrale dans nombre de démarches de nouveaux réalistes. Chez Tinguely, l'aspect déceptif est particulièrement sensible dans le traitement qu'il fait de la mécanique : les mécanismes sont instables, grincent, se dérèglent. Voir Billy Klüver, « La Garden Party », dans Pontus Hultén, *Tinguely, une magie plus forte que la mort*, op. cit., p. 77.

/21 « Paroles d'artiste », extraits de propos de Jean Tinguely recueillis par Charles Goerg et Rainer Michael Mason, juin 1976, dans *ibid.*, p. 349.

/22 *La Vittoria*, édité par Sergio Tosi, Milan, 1970, portfolio, 16 planches rehaussées en couleurs sur vélin, certaines avec collage, toutes signées

très courtes sont autant d'outils qui confèrent une réelle vivacité au récit. Ils sont aussi des indices stylistiques qui concourent à le rapprocher de la littérature épique.

La démesure qui est au cœur de ce projet évoque elle aussi ce registre, même si son traitement déceptif est typique du Nouveau Réalisme/20. *L'hubris* qui se mêle presque toujours aux épopées est bien présente dans ce projet, tout en étant contrebalancée par une ironie très forte : la sculpture majestueuse est un pénis et le phallus triomphant se détruit lui-même. Tinguely compare l'ambiance qui régnait alors avec celle d'une fusée dont le lancement serait un échec, comme pour mettre en lumière les attentes des spectateurs, l'intensité de leur surprise et sans doute de leur déception. Le mythe d'Icare est ici évoqué de manière flagrante, et inscrit le récit de l'œuvre dans un métatexte qui actualise les références à l'épopée en évoquant les récits classiques de la mythologie grecque. L'échec et l'absurdité apparaissent donc comme des éléments fondamentaux de *la Vittoria*, qui contribuent à ancrer l'épopée dans le contexte spécifique des années 1960 et 1970.

En plus de la sculpture véritable se profile ainsi un double, créé par le récit. Celui-ci est vraisemblable mais nécessairement décalé, car la vision qu'a eue Tinguely de la soirée du lancement a été tronquée. Il le dit dans un autre entretien : « Parce que la réalité, je ne l'ai pas vue, moi. J'étais derrière, coincé, et je ne voyais rien – dans le cas de *la Vittoria*/21. ». Ce n'est pas seulement le temps qui impose une réécriture de la réalité, mais aussi la position marginale de l'artiste par rapport à l'événement qu'il raconte. Le récit emprunte donc plus à la fiction qu'à première vue. Et l'image que Tinguely donne de l'œuvre et de la soirée est ainsi elle-même une réinvention subjective.

Le dessin : réappropriation et postérité d'une œuvre

Cette dimension est soulignée par la postérité de *la Vittoria* dans l'œuvre de Tinguely. On dénombre en effet plus d'une dizaine de dessins, gravures et lithographies revenant sur cette œuvre. La plupart sont regroupés dans une publication, éditée à 100 exemplaires par Sergio Tosi : il s'agit d'un portfolio de 16 planches dont des sérigraphies, des gravures, des lithographies, et des photolithographies, presque toutes rehaussées de dessin, couleur et matières diverses/22. Cette publication rassemble des estampes réalisées entre 1970 et 1972, toutes après la réalisation de l'œuvre. Tinguely évoque son retour postérieur sur l'œuvre par le biais du dessin. Il dit : « J'ai joué avec *la Vittoria*, joué dans le sens [de] chercher la variante, comprendre *ce qu'on vient de faire*, la prendre en considération pour

elle-même, afin de pouvoir peut-être réaliser une deuxième ou une troisième version/**23** ». Dans un autre entretien il dit : « j'ai fait joujou avec *la Vittoria*, [...] j'ai essayé d'approfondir la chose, de voir si je ne pouvais pas la développer en une autre machine/**24** ».

Le décalage de la vision de l'artiste avec la réalité de l'événement, évoqué précédemment, est ici sous-jacent : c'est une vision tronquée et donc comblée par l'imagination qui amène à la constitution d'un ensemble de variantes. Il s'agit aussi pour l'artiste de fixer l'éphémère non pas seulement pour la postérité, mais avant tout pour la cohérence et le développement de son œuvre. Les croquis que Tinguely fait de son œuvre disparue s'inscrivent dans une tradition ancienne du dessin comme analyse de la sculpture, sauf que dans le cas présent, il se penche sur un souvenir et non sur le motif. Au travers de ces travaux sur papier, la réalité de *la Vittoria* se dissout donc dans le souvenir, mais aussi dans la réinterprétation. En effet, quand l'artiste dit qu'il « fait joujou avec *la Vittoria* », il évoque à la fois l'aspect ludique et humoristique de son travail, mais aussi le fait qu'il dispose librement de son sujet. Jouer c'est aussi faire jouer, introduire un décalage.

Celui-ci prend deux directions opposées. La première est celle d'une expérience de l'excès décoratif, évoquée notamment par Jill Carrick dans sa thèse de doctorat. Carrick se réfère à des estampes du portfolio de Sergio Tosi auxquelles nous n'avons pas eu accès. Rappelons ici sa description : « La structure phallique monumentale de *la Vittoria* est saisie et renversée par une explosion festive presque aussi exubérante que l'éruption initiale de la sculpture dans des feux d'artifice. Des plumes aux couleurs joyeuses, des papiers en forme de fleurs, et des marques de stylo envahissent la surface des lithographies dans une superposition de frivolité et d'humour/**25** ». Carrick relie cette dépense décorative à un réflexe fétichiste de compensation hyperbolique face à la perte ou à la destruction du fétiche. Le dessin apparaît en effet comme le lieu d'une récréation, et l'excès décoratif souligne par opposition la perte de l'objet. D'une manière plus générale, cette volonté de s'accrocher au fétiche, de le faire vivre malgré sa disparition résonne avec le travail important de dessin que développe Tinguely autour de *la Vittoria* après sa disparition. Il ne dit pas autre chose lorsqu'il évoque une deuxième ou troisième version possibles : il s'agit de continuer à faire vivre son œuvre, quitte à jouer avec la réalité.

Le second type d'estampe réalisé d'après *la Vittoria* met l'accent sur l'aspect mécanique de l'œuvre. Au terme de la mise à feu, la structure interne a en effet été révélée. Les mécanismes métalliques complexes qui apparaissent pour un bref instant dans la sculpture avant d'être déformés par la chaleur sont l'objet de plusieurs gravures. Celles-ci sont très éloignées des estampes décrites par Jill Carrick ; elles révèlent

et numérotées, et quatorze reproductions photolithographiques, le tout dans une chemise en cuir aubergine, avec sur le plat la date, le titre et l'éditeur en lettres dorées. L'ensemble : 47x34 cm.

/23 Rainer Michael Mason, *Jean Tinguely dessins et gravures pour les sculptures* (Genève, Musée d'art et d'histoire, 25 juin – 3 octobre 1976), Genève, Musée d'art et d'histoire, 1976.

/24 Pontus Hultén, *op. cit.*, p. 341.

/25 Jill Carrick, *Le Nouveau Réalisme : Fetishism and Consumer Spectacle in Post-War France*, PhD., sous la direction de Steven Z. Levine, Bryn Mawr College, 1997, p. 108.

/26 Pontus Hultén
et Andres Pardey,
Tinguely sculptures,
1960-1990, (Paris, JGM
Galerie, 18 mars – 29 avril
2006), Paris, JGM Galerie,
Communic'art, 2006,
exergue.

un aspect de l'œuvre totalement différent de celui montré dans le premier ensemble. Dans sa thèse, Carrick souligne aussi le *topos* qui établit un lien entre l'univers masculin et celui de la machine, mais ces estampes dépassent ce seul aspect. Quelque chose du jeu transparaît encore dans ce traitement de l'œuvre : il s'agit de voir l'intérieur, de comprendre comment fonctionnent les choses, mais la curiosité enfantine qui pousse à ouvrir, à dévoiler, est ici confrontée à un univers très sombre. L'absence totale de couleur, ainsi que l'insistance sur certains traits qui conduit à un travail du noir révèle un aspect techniciste de *la Vittoria*. Les dehors festifs de l'œuvre, les feux d'artifices, la forme phallique recouvrent en réalité une structure qui n'a rien de ludique, et dont l'humain a totalement disparu. Dans toute l'œuvre de Tinguely, l'humour et la contemplation de la mort s'entremêlent, et c'est bien cet aspect que révèlent ces estampes. Tinguely disait « Le mouvement me permettait tout simplement d'échapper à cette pétrification, à cette fin/26 », donc à la mort. Or, *la Vittoria* s'est autodétruite dans un excès de vitalité. Les estampes postérieures constatent cette mort programmée. Elles sont d'autant plus terribles que Tinguely, en révélant le mécanisme interne, met au jour le mouvement de vie et donne à comprendre que c'est de lui-même qu'est venue la destruction. Son postulat fondamental qui consiste à établir une équivalence entre le mouvement et la vie est remis en question par son travail de l'autodestruction et ces estampes mettent en lumière cet aspect avec la force de la tragédie qui prend appui sur l'inéluctable.

Le retour rétrospectif de Tinguely sur *la Vittoria* est onirique, comme le montre sa composition d'une épopée dans l'entretien que nous avons analysé. Mais l'imaginaire prend dans son œuvre graphique deux directions opposées, révélant un rapport fétichiste à la perte et la marque du tragique dans l'arrêt du mouvement. Éphémère et scandaleuse, *la Vittoria* existe au-delà de sa réalisation plastique dans sa réinvention a posteriori par l'artiste – au travers des dessins et du récit – et par l'auditeur. Le conte épique qu'en fait Tinguely dans l'entretien de la bibliothèque Kandinsky appartient donc pleinement au travail artistique. Au travers de cet entretien particulier, l'archive orale s'affirme à la fois comme extension de l'œuvre et comme élément de son historicisation. La composition et l'oralité joviale du témoignage de Tinguely produisent un récit où il est possible de voir la plus pure tradition épique. Face à un tel document, le chercheur fait l'expérience d'une dualité irrépressible, la distance scientifique et le plaisir du récit se partageant son attention. C'est en s'appuyant sur ce type de ressort que le récit de l'artiste produit une œuvre nouvelle, imaginaire ou conceptuelle. Il nous invite à naviguer entre trois temps pour mener une triple analyse : celle de l'œuvre elle-même, de

son héritage par le dessin et de sa recreation par le récit. Ce document nous conduit donc à considérer non seulement le souvenir mais aussi la représentation imaginaire d'une œuvre comme des moments de sa réalisation. C'est finalement par ses documents, le récit et les dessins a posteriori que l'œuvre de Tinguely révèle la complexité de sa construction. Elle est fondée sur plusieurs moments différents : celui de son existence, de son récit, et de son analyse par le dessin, mais c'est en définitive le moment de sa reconstitution mentale qui scelle le réseau complexe des temps de *la Vittoria* en l'inscrivant dans l'imaginaire. Celle-ci signale en effet un temps paradoxal de l'art, où l'œuvre quitte sa réalité pour investir un autre type de survivance, non moins fertile du point de vue de l'histoire de l'art.

Deborah Laks

Annexe

Transcription d'un extrait de l'entretien du 5 mai 1972
entre Jean Tinguely, Éric Michaud et Alfred Pacquement,
Bibliothèque Kandinsky, Paris, BS92
(transcription archives Tinguely, Bâle n° AV000006).

Jean Tinguely : J'avais aussi pris des précautions en cas d'inspections pyrotechniques de la part de l'officier de police. J'avais toujours peint mes structures intérieures, de *la Vittoria*, du *cazzo* comme on dit, je l'avais peint en permanence, les dernières toiles. Je... de façon à ce que..., l'inspecteur n'avait pas osé monter là-haut, parce qu'il se serait sali les mains, quoi. Il n'aurait pas voulu faire ça quand même. Et les couilles, je les ai amenées au dernier moment, une heure et demie avant le départ, et toutes les charges explosives je les ai... je les ai amenées à 8 heures seulement. Je suis parti à 9 heures et... 9 heures 45 avec cet objet, commencé... et j'ai amené les charges explosives avec les camions. C'étaient des mortiers qui tiraient, de derrière, et une partie des grandes choses, la lourde en quelque sorte, la lourde artillerie qui allait couvrir toute la place après. Et c'est... c'est... ce camion était camouflé par des fleurs. Il y avait une ambiance de *flower power*, de *hippisme* et... d'innocence en quelque sorte. Et j'ai vu que ça marchait, que personne n'avait de méfiance à mon égard. Et on a pu aller en direct, quoi. Quand on a laissé tomber le praticable, pas le praticable – comment on appelle ? – la couverture, la... le rideau violet, qui était un beau violet en plus, hein, un violet ecclésiastique qui avait inspiré confiance à tout le monde, parce que il y avait en plus Nouveau Réalisme dessus, qui veut dire « Nouveau Réalisme ». Ça fait très proche de INRI – et c'est fait devant cette cathédrale.

On ne peut pas s'imaginer une chose pareille de toute façon. Il n'est pas question de croire un seul instant qu'il y avait tout ça pour moi : une énorme pine en or devant le dôme de Milan ! Et, en fait, et... quand ça a débarqué, il y avait six personnes, sept personnes qui étaient au courant, et tout le monde a été plutôt étonné.

Interlocuteur : Vous avez découvert ça solennellement ?

Jean Tinguely : Pas solennellement. Brutalement. J'ai laissé tomber l'ensemble des rideaux, et tout le monde pensait que le rideau allait tomber. Comme le rideau tombe, c'est tout le châssis de rideaux qui a basculé vers l'avant et ça c'était... il y avait juste la place pour ne pas écraser les photographes. Et ça démarrait par la petite fumée qu'on voit au début. Et grand silence, rigolades : c'était assez eh... chouette, la transformation d'ambiance. Il y avait François Dufrêne qui m'a ouvert en quelque sorte le spectacle, en faisant un discours incroyable [...]. Un discours... terrible et très chouette, fan... fantastique, italien, incompréhensible. C'était une... une... un climat sensationnel. Il était sur sa petite tribune violet claire, lui alors, avec son « mic » microphone, et il a fait une provocation formidable. Les gens gueulaient, ils en avaient par-dessus la tête de ça, et il disait des choses que personne ne comprenait, mais il était provocant. Les gens hurlaient de rage ou de participation.