

Classique, soit – mais il retombe sans cesse dans l’oubli

Entretien de Dieter Daniels avec Jean Tinguely, 12 janvier 1987

Jean Tinguely Puis-je vous demander ce qui vous a amené à Duchamp?

Dieter Daniels J’ai commencé par le choisir comme sujet d’examen parce qu’il m’intéressait et que je ne savais jamais ce qu’il en était de cet homme. C’est ainsi que je me suis forcé à m’intéresser à lui. Je me suis dit : Maintenant tu vas passer un examen sur Duchamp - et je me suis lancé, tout simplement – et ça a eu des conséquences jusqu’à aujourd’hui.

J.T. Et on a accepté ce sujet en Allemagne ?

D.D. Oui, entre temps il est quand même devenu un classique de l’histoire de l’art.

J.T. Classique, soit, mais il retombe sans cesse dans l’oubli.

D.D. Tous les dix ans...

J.T. Et tous les dix ans on le redécouvre.

D.D. Je vais vous poser maintenant la même question que celle que vous m’avez posée. Comment avez-vous été amené à Duchamp ?

J.T. Du fait que je m’occupais du Mouvement, on m’a aussitôt demandé : Connais-tu Duchamp ? Et Julia Ris qui m’avait déjà montré Duchamp à l’École des Arts Appliqués de Bâle m’a dit : Il y a là quelqu’un qui a fait des *Rotoreliefs*, et elle possédait une telle boîte et m’a montré des publications là-dessus. Elle m’a d’ailleurs toujours agacé, cette Julia Ris, elle connaissait simplement tout, c’est en 1941-1942 que j’ai entendu pour la première fois le nom de Duchamp. Julia Ris, comme son mari, le peintre Theo Eble, avait été élève du Bauhaus. Il y avait là des personnes comme Max Bill et Johannes Itten, qui étaient également venus du Bauhaus en Suisse. Ils amenèrent en même temps Schwitters, le groupe *De Stijl*, et Marcel Duchamp faisait aussi partie des bagages. C’était très clair, en Suisse on savait simplement qui avaient été les Futuristes, qui avaient été les Constructivistes russes, on savait tout, la Suisse était devenue un réceptacle, comme New York.

D.D. Du fait des émigrants qui arrivaient ici du monde entier.

J.T. Du moins notre Ecole d’Arts appliqués en a-t-elle bien profité. New York encore davantage. Cela ne faisait pas forcément rentrer plus d’argent, mais les Juifs new-yorkais, les jeunes émigrants devaient se battre plus durement là-bas et ils sont devenus intelligents plus vite qu’ailleurs, en même temps plus intéressés par la culture et, par conséquent, plus duchampistes, car Duchamp était là, à New York. Ce qu’il y a de plus grand chez Duchamp, c’est son travail, mais en second lieu il y a sa fonction humaine. Par exemple, cet homme Duchamp, a aidé un artiste aussi étonnant que Piet Mondrian qui menait à Montparnasse une vie de reclus, solitaire, et, chaque année, il vendait un tableau de Mondrian à la collection Arensberg. Il écrivait chaque fois à Arensberg : « Et n’oublie pas d’acheter un Mondrian » et il expédiait tout simplement les Mondrian. Je les ai vus à Philadelphie avec Duchamp lui-même, les Mondrian qu’il a achetés pour Arensberg sont là-bas au Musée, quatre d’entre eux

étaient accrochés au-dessus du chauffage central, c'était en 1961, ce qui est un fameux endroit pour conserver des Mondrian qui sont déjà peints avec la plus minable des huiles d'olive. Il n'avait jamais d'argent pour le matériel. Mais je parle de Mondrian. Duchamp, lui, a toujours été riche, il a toujours été un prince, comme Max Ernst.

D.D. A-t-il vraiment toujours été riche ? Je crois qu'il lui est arrivé parfois de n'avoir pas beaucoup d'argent.

J.T. Il ne m'en a jamais rien dit. C'est qu'il n'avait pas besoin d'argent, ça lui était égal, et alors on est riche. Il n'a jamais rien dit qui aurait pu me faire croire qu'il ait jamais été pauvre, il était toujours tiré à quatre épingles. Un gentleman, comme Picabia, qu'il n'ait pas eu de Bugattis est un pur hasard.

D.D. Il n'avait d'ailleurs pas de permis de conduire, à ce qu'il me semble, si tant est qu'on ait eu besoin de quelque chose de tel à l'époque. Lorsqu'en 1941-1942 vous avez entendu le nom de Duchamp pour la première fois, était-ce déjà en relation avec vos travaux sur la Rotation ?

J.T. Non, j'étais encore totalement schwittersien. Schwitters était mon grand homme, et puis Arp, car Arp était en Suisse. Pour nous tous, comme pour nos maîtres, Hans Arp était un phénomène. Et surtout, il était Alsacien, et nous autres Bâlois aimons bien les Alsaciens. Les dialectes se ressemblant, il y a là une véritable parenté linguistique dont on peut jouer, faire des jeux de mots. Ma rencontre avec Arp s'est aussitôt faite dans nos dialectes, quand j'ai fait sa connaissance en 1959. Revenons-en à Duchamp : en 1955 une exposition a été organisée par Pontus Hulten et Denise René, *Le Mouvement*. Et c'est là que je me suis engagé pour les *Rotoreliefs* que j'avais reçus de Hulten. Il m'en avait donné un jeu. C'est à cette occasion que j'ai vraiment bien réentendu pour la première fois le mot « Dada ». J'ai pensé qu'il fallait exposer cela, et j'ai monté six petits moteurs sur une longue planche noire; ils tournaient exactement à la vitesse de 78 tours/minute, car ces *Rotoreliefs* étaient réglés sur les tourne-disques de l'époque qui tournaient à cette vitesse. C'est alors que Denise René a dit : « Mais écoutez, mais c'est Dada! » [Stefanie Poley apporte le catalogue de l'exposition.]¹ Oui, mais ce catalogue n'a été réalisé que plus tard, à l'époque il n'y avait que cette seule feuille [il la prend dans la main]. Il y a là-dessus le manifeste de Vasarely, il a fait cela sans nous le montrer, nous étions tous furieux! Vasarely était un bon peintre, mais dans cette exposition rien n'a encore bougé chez lui. Ceux qui ont vraiment fait bouger les choses, c'étaient Soto, Agam et Pol Bury et moi. Et puis Duchamp, naturellement, nous nous sommes battus pour Duchamp.

D.D. C'est intéressant d'apprendre qu'à cette époque il fallait encore se battre pour Duchamp.

J.T. Oui, et comment, simplement pour l'avoir dans l'exposition! Hulten et moi faisons front contre Vasarely et Denise René. Le grand artiste du mouvement de l'époque, c'était Calder. Hulten et moi voulions aussi montrer Moholy-Nagy, mais nous n'avons pas trouvé la moindre pièce de lui en France. Il y en avait encore d'autres qui avaient travaillé avec le mouvement, Vantongerloo et Pevsner, mais Denise René voulait surtout montrer son Vasarely et Jacobsen. Elle était assez intelligente et opportuniste pour être la seule à faire une telle exposition car c'était encore très tôt. Mais l'exposition a eu un succès fou et une porte s'est ouverte. Mais Duchamp n'a pas été vraiment le grand vainqueur, puisqu'il existait depuis longtemps, et on le trouvait toujours bizarre. C'est ainsi que Duchamp a rencontré Dada, du

moins aux dires de Denise René. Je ne connaissais pas encore personnellement Duchamp à cette époque, il était à New York et n'était d'ailleurs pas venu à cette exposition. Je n'ai fait sa connaissance que plus tard, en 1959. Dans la rue de Vaugirard – c'est la rue la plus longue de Paris – il y a une petite brasserie. À midi et demie, dans le petit jardin de la brasserie, un homme élégant, merveilleux, dont je connaissais la tête, mangeait un jarret de porc, un os vraiment gros. Il bouffait un jarret de porc et c'est pourtant ce qu'un homme peut bouffer de plus horrible. Et pour moi Duchamp était dans ce monde la créature la plus élégante, la plus éthérée, magnifique, spirituelle, merveilleuse, extravagante – et voilà que cette créature mange un jarret. C'est dans ces rudes circonstances qu'eut lieu notre rencontre. Alors je lui ai dit : « Cher maître! », pas Duchamp, mais « Cher maître! » Et lui, aussi rapide que moi, il avait justement la bouche vide, il a dit : « Eh, Tinguely viens t'asseoir là. »

D.D. Il vous connaissait déjà ?

J.T. Il me connaissait depuis longtemps à cause de mes machines à dessiner, il avait probablement appris que je m'étais démené pour montrer les *Rotoreliefs* à cette exposition.

D.D. Il vous avait déjà vu ?

J.T. Oui, dans des catalogues etc...

D.D. C'est drôle, [Serge]Stauffer raconte aussi que Duchamp mangeait un jarret de porc lorsqu'il l'a rencontré pour la première fois².

J.T. Ça c'est trop fort, [il rit] Stauffer m'a sûrement volé ça. Je n'y crois pas, on ne peut tout de même pas rencontrer quelqu'un deux fois en train de manger un jarret!

D.D. Ce n'est pas si invraisemblable que cela. Duchamp a passé un certain temps à Munich et il a même envoyé une carte du Hofbräuhaus³. C'est peut-être là qu'il en a pris le goût. C'est à Munich aussi qu'il a peint la *Mariée*, à la façon dont elle est suspendue, c'est aussi une pièce de viande, le jarret l'a peut-être inspiré, qui sait. Ce serait pour une fois une nouvelle théorie.

J.T. Oui, c'est possible. Si Serge Stauffer – il faudra vérifier – a vraiment rencontré Duchamp mangeant un jarret de porc, il faut bien que ce jarret signifie quelque chose.

D.D. Chez Duchamp tout a finalement sa signification...

J.T. Ces jarrets, il les transporte peut-être dans un sac en plastique et quand quelqu'un arrive, boum! [il tape sur la table].

D.D. Vous étiez en 1960 à Philadelphie avec Duchamp, il vous a montré ses travaux⁴?

J.T. Oui, il m'a emmené. Teeny Duchamp voulait aller chez Cornell pour acheter une boîte. Teeny aimait bien Cornell et voulait l'aider, il n'avait pas beaucoup de succès, plus tard ça s'est un peu amélioré. Elle voulait que Duchamp vienne avec elle et moi aussi. Mais Duchamp craignait le frère de Cornell, c'était un infirme et Duchamp n'aimait pas cela. Moi non plus, je ne voulais pas aller chez Cornell. C'est ainsi que nous avons pris le train pour Philadelphie, Duchamp et moi. Et ce fut merveilleux! Et là il m'a tout expliqué. Ses morceaux de sucre dans la cage *Why not Sneeze?*, c'était amusant. Je n'oublierai jamais comment il m'a

tout fourré dans la tête. Je n'avais malheureusement pas emporté de magnétophone. Cette ironie, cette légèreté dans les allusions au passé. Cette façon dont il s'y prend avec son propre œuvre passé – c'était encore bien plus ironique que les appareils regroupés là.

D.D. Qu'est-ce qu'il vous a donc dit de *Why not SneezeRose Sélavy* ?

J.T. Il ne faut pas me demander ça maintenant, c'était il y a 26 ans, ce qui est bien plus précis dans ma mémoire, c'est l'atmosphère : la clarté et ce somptueux palais, le musée de Philadelphie est construit comme un temple grec. On le voit d'ailleurs dans *Rocky*, ce film sur un boxeur, il s'entraîne toujours sur l'escalier. Sylvester Stallone en boxeur court sans cesse le long de l'allée, puis dans le musée où se trouvent les Duchamp. Et il y a là aussi les nombreux Brancusi, qui sont aussi entrés là grâce à Duchamp. Duchamp était drôle, il aimait aussi Brancusi. Lorsqu'il m'a demandé, ainsi qu'à Niki⁵, si on ne pouvait pas faire quelque chose pour le soixantième anniversaire de Salvador Dalí, j'ai été surpris de voir qu'il aimait aussi Salvador Dalí. Que d'amour Marcel Duchamp a su manifester à d'autres artistes! Et ça allait très loin, l'éparpillement était très grand. En dépit de toute l'ironie et de la méchanceté, de la lucidité de l'insolence dont il était capable – et il était insolent parce qu'il était honnête, alors on est forcément insolent –, Duchamp avait une énorme aptitude à aimer. Je crois que Hulten a beaucoup appris là-bas. Et à moi aussi, ça m'a fait du bien, car je sais combien d'artistes je suis capable d'aimer, de jeunes artistes aussi, qu'il s'agisse de Keith Haring ou de Julian Schnabel, dont j'aime bien les travaux. Mais, Dieter, posez-moi d'autres questions, sinon je parle trop d'autres choses. Bon, voici les questions difficiles et qui vont au fond des choses.

D.D. Pour en revenir encore une fois à 1942, lorsque vous avez entendu le nom de Duchamp pour la première fois. Aviez-vous déjà une notion précise de ses travaux ?

J.T. Non, pas du tout, et quand on voyait quelque chose comme cette photo de Duchamp avec sa mousse à raser, on ne pouvait pas du tout comprendre ça⁶.

Stefanie Poley Quelle idée te faisais-tu de Duchamp à l'époque ?

J.T. Eh bien, une idée très sommaire, très étrange.

Stefanie Poley Quelqu'un qui fait quelque chose avec du mouvement ?

J.T. Ce n'était pas ce qui dominait chez lui. Il restait plutôt l'impression produite par ces étonnantes photos réalisées avec Man Ray, les élevages de poussière sur le *Grand Verre*⁷. Ce n'était pas si facile à comprendre, un *Rayogramme* de Man Ray lui-même était beaucoup plus simple. En 1955-1956 je me suis mis avec Hulten à la recherche d'*Anémic Cinéma*. Et il a fini par le trouver, chez Mary Meerson et Langlois, les fondateurs de la Cinémathèque Française. Mais ça a pris des semaines et des mois.

D.D. Jusqu'à présent j'ai toujours pensé que Pontus Hulten a également contribué pour une part à la relation Tinguely–Duchamp ?

J.T. Ça, je ne le conteste pas, c'est exact.

D.D. Or, au cours de notre entretien j'ai eu l'impression qu'indépendamment de cela vous vous intéressiez déjà vous-même à Duchamp?

J.T. C'est que j'avais déjà oublié Duchamp, il n'était pas pour moi d'un intérêt vital. Je ne suis pas arrivé à faire de l'art comme quelqu'un qui travaille d'en haut, comme un artiste dont l'esprit est arrivé à maturité. Je me suis extirpé de la gadoue à la force des poignets. Et je dois vous avouer en toute modestie que les Dadaïstes m'ont adopté. Tristan Tzara est venu à une exposition à la Galerie Rive Droite. J'ai très vite rencontré des gens comme Huelsenbeck, Arp et Duchamp aussi, bien sûr. J'ai même fait la connaissance du vieux Marcel Janco à Paris. J'étais la coqueluche de la vieille garde. Ils étaient si contents que de jeunes artistes contribuent – et nous l'avons fait – à réveiller l'intérêt pour les vieux Dadaïstes. À Duchamp aussi, ça a fait plaisir.

D.D. Lorsque je vous ai proposé cet entretien vous avez employé la notion de « duchampisation » qui avait pour moi en même temps une connotation négative.

J.T. On a cherché des pères à toutes les évolutions surprenantes de l'art et on retombait toujours sur Duchamp. Il est Dada, il est aussi le père d'une certaine forme de réalisme, du Nouveau Réalisme de toute façon, il est toujours difficile à saisir et il a fait allusion à beaucoup de choses.

D.D. Ce qui me paraît intéressant aussi, c'est la question de la popularité – jusqu'où un artiste important peut-il et doit-il aussi être populaire. Vous êtes un artiste assez populaire, quand on voit la fontaine au Centre Beaubourg, les gens s'en amusent beaucoup et ils ne demandent d'ailleurs pas qui l'a faite, elle leur plaît tout simplement. Duchamp, par contre, n'est jamais devenu populaire dans ce sens.

J.T. C'est trop difficile aussi, ça ne se fait pas si facilement. Avec une fontaine, l'eau même qui coule crée déjà un lien. Avec la fontaine du Centre Pompidou, Niki et moi sommes en retrait avec nos noms, parce que nous espérons que cela deviendra une Fontaine [Igor] Stravinski. C'est d'ailleurs ce qu'elle doit être, la place s'appelle place de la Fontaine [Igor] Stravinski. À Bâle, c'est différent. J'ai fait là une fontaine il y a dix ans, elle fonctionne comme pôle d'intégration de la communauté « une œuvre et un artiste ». Là on me donne partout une soupe chaude. Ça veut dire qu'on me tape sur l'épaule, à Bâle je suis quelqu'un. À Paris, par contre, on n'est jamais personne, qui pourrait être quelqu'un à Paris ?

D.D. Mais je pensais aussi à l'attitude, dans quelle mesure on tente de se rendre compréhensible, à moins qu'on ne s'efforce plutôt de se fermer.

J.T. Oui, bien sûr, Duchamp est beaucoup trop incommode, il est codé et ça, ce n'est pas si facile à aborder.

D.D. D'un autre côté, on peut trouver que le principe des readymades est ce qu'il y a de plus simple au monde.

J.T. C'est ça que beaucoup de gens ont piqué, le principe. Moi en tête, par exemple. Mais le premier à utiliser le principe du readymade dans la jeune génération, c'est en fait César. Avec de vieux bouts de ferraille trouvés il a fait des choses, parfois aussi des travaux préfiguratifs. C'est là que le principe du readymade est vivant, mais le readymade au sens de l'objet trouvé. L'objet peut d'ailleurs être vendu, comme par exemple un moteur, ou il peut être volé. Le principe du readymade est très important, c'est ça que Duchamp nous apporte. Mais ce n'est pas le monopole de Duchamp, c'est aussi Picasso, Schwitters, tout un mouvement. Ce n'est pas simplement un homme qui a tout fait, – Duchamp a fait quelque chose qui a frappé

l'imagination. Le pissoir qu'il a envoyé à une exposition, c'était un événement. Mais Duchamp m'a dit : « Vous savez, à l'époque on n'avait pas les moyens comme aujourd'hui », et il se référerait surtout à la réceptivité, aux limites du public. Aujourd'hui il a d'ailleurs toujours ses limites. On peut dire que le monde artistique ne compte pas plus de vingt-mille personnes : artistes et marchands et directeurs de musées, historiens de l'art, collectionneurs, dans le monde entier ils ne sont pas plus de vingt-mille.

D.D. Vous m'avez dit un jour que Duchamp était incorruptible.

J.T. Oui, à mon point de vue, il l'était. Mais c'est un sentiment, pas une information. J'étais présent en 1960, lorsqu'il dut expertiser une de ses œuvres qui changeait de propriétaire, c'était la Fenêtre⁸. George Staempfli l'avait achetée et il demanda à Duchamp qui pourrait bien vouloir l'acheter. Et Duchamp a trouvé l'acheteur, mais il n'a pas reçu d'argent pour ça. J'avais l'impression qu'à l'époque, en 1960-1961, Duchamp n'était pas pauvre, il n'était donc pas corrompu, c'était au-dessous de sa fierté de vouloir encaisser encore 20 000 dollars. La pièce est d'ailleurs partie pour 80 000 dollars. Alors j'ai demandé à George Staempfli avec qui je m'entendais bien : « Comment fais-tu, tu donnes de l'argent à l'artiste ? ». Et il a dit : « Non, il n'en veut pas. »

D.D. Moi, je trouve que Duchamp est totalement incorruptible quand on suit cela à travers son œuvre. Il n'a jamais essayé de produire divers objets à partir d'une idée qui lui venait, d'exploiter cette idée à mort pour pouvoir vendre davantage.

J.T. Ou alors d'une façon extraordinairement utopique, avec le stand au *Concours Lépine*⁹.

D.D. Oui, en dehors de l'art.

J.T. Dès le départ, il y avait une part d'une utopie.

Stefanie Poley C'était peut-être simplement de la naïveté ?

J.T. Difficile à dire.

D.D. Ce fut peut-être son unique tentative pour devenir populaire, une fois, tout à fait en dehors de l'art, tentative qui a plutôt mal tourné. [...]

D.D. Comment avez-vous vu Duchamp à New York en 1960, quel rôle jouait-il pour l'art actuel ?

J.T. Il a été très important comme aiguilleur culturel à New York.

D.D. Une éminence grise ?

J.T. Hm – il n'était pas gris, il était éminent. Sa femme Teeny Duchamp, une personne incroyablement gaie, l'ancienne épouse de Pierre Matisse, l'accompagnait. Les deux faisaient fureur, ils étaient d'abord vivants, ensuite curieux et toujours présents. Et à peine quelqu'un avait-il fait quelque chose, qu'ils étaient déjà là, que ce soit Indiana, ou James Rosenquist. « Oh, let's go to Claes Oldenburg ». Ils étaient déterminants. Qu'en ont dit Kaprow et Cage, voient-ils ça de la même manière ? John Cage était la figure déterminante pour que l'ouverture de Duchamp puisse fonctionner, vers le milieu des années 1950.

D.D. Je voudrais encore vous poser une autre question : jusqu'à quel point vous sentez-vous proche de Duchamp en ce qui concerne l'ironie exercée à l'égard de la masculinité ? Je prends simplement deux exemples : *Rose Sélavy* et *La Vittoria*¹⁰.

J.T. Il était naturellement totalement anti-phallocrate. Il connaissait sûrement très bien la fonction uniquement parfaite du masculin-féminin, le fait que n'être que masculin signifie être idiot ou n'être que féminin est tout aussi bête, et que la seule solution heureuse est de nature hermaphrodite, que ce soit visible ou non. Ça va jusqu'au travesti, mais ce n'est pas ce que je veux dire. Il a besoin d'une double appartenance, d'une double sexualité, ça c'est clair, non ? Sinon on ne voit pas plus loin que le bout de son propre nez.

D.D. Vous avez choisi là une façon très différente d'exprimer cela. Duchamp a eu conscience de cette ambivalence, tandis que chez vous c'est plutôt un spectacle, ce phallus qui se consume.

J.T. Je ne crois pas qu'on puisse vraiment comparer ça. Tout ce qu'a fait Duchamp me paraît toujours terriblement voulu et compliqué et insidieux et dissimulé. Tu peux regarder en dessous, ici et là, tu verras toujours quelque chose. Ça n'est pas le cas pour moi – ou bien ? Chez moi, on voit tout de suite de quoi il s'agit.

D.D. Quand on feuillette le catalogue de vos œuvres édité par la galerie Bischofberger, on a l'impression, plus que dans le livre de Hulten, par exemple, d'une œuvre vraiment classique¹¹. On y trouve traités divers thèmes en de nombreuses variations, il a tant de *Méta-matics* et tant de *Moulins à prière*.

Stefanie Poley Un catalogue raisonné est un catalogue raisonné, ça vient de là.

D.D. Oui, mais quand on feuillette un catalogue Duchamp, c'est différent. Chaque pièce y est si étrangère, si différente, si hétérogène qu'on ne sait pas du tout à quoi ça rime.

J.T. Oui, beaucoup plus fou, je suis d'accord.

D.D. Vous voyez là des différences, y compris dans la quantité de productions ?

J.T. Et comment ! C'est tout à fait différent – mais c'est ainsi, chez moi l'articulation est maintenue dans un cadre plus étroit. Chez Duchamp, ça peut exploser dans toutes les directions. Chez moi ça n'explose qu'en apparence, en réalité il s'agit d'un fil rouge qui parcourt mon travail et qui fonctionne parfaitement. Jusqu'à ce dernier tas de fumier que j'ai construit, ces machines totalement carbonisées, c'est toujours la même chose.

D.D. Totalement carbonisées ?

J.T. Oui, d'une ferme qui a brûlé, alors j'ai de nouveau appliqué le principe du readymade et j'ai réanimé les vestiges, je les ai fait revivre en en faisant d'effrayants fantômes. Fantômes de la mort, du deuil – mais, au fond, ça reste toujours la même chose. Comme je te l'ai dit à l'époque, Stefanie : ludique, ça a encore de la vie, ça passe encore, ce n'est pas exclusivement triste, pas uniquement tragique. C'est un exemple dont on peut dire qu'il y a le fil rouge, on a le sentiment que c'est une affaire compacte, et c'est ce que vous dites d'ailleurs. Duchamp contient plus de possibilités.

D.D. Abordons la question suivant un procédé d'histoire de l'art moins trivial, le procédé à choix multiples : prenons deux existences, dont on peut supposer qu'elles sont indépendantes l'une de l'autre, Jean Tinguely – Marcel Duchamp, et prenons une série de notions pour voir s'il existe des ressemblances et lesquelles. Et là où on trouve, on fait chaque fois une petite croix. De tels procédés existent, même si je n'aimerais pas faire la même chose. Mais on parvient à de surprenantes concordances jusque dans les détails : Rotation, moulin à eau, la mécanique comme métaphore des phénomènes psychiques, l'utilisation du hasard et de la technique pour la production d'art, et aussi des détails moins évidents comme le *Grand Verre* en tant que Machine agricole et le *Plateau agricole* de Jean Tinguely¹². C'est comme deux chemins qui ne cessent de s'entrecroiser. Et alors on se demande à quoi ça tient, cela tient-il aux artistes, s'agit-il du hasard, d'affinités de pensée ?

J.T. Disons que cela ne vient pas de l'ironie et de l'humour commun aux deux artistes, car ce dernier est chaque fois différent. Mais de l'ironie, il y en a dans les deux cas, ce serait le lien entre eux. Mais il n'y a aucune raison d'entrer à partir du *Grand Verre* dans le *Plateau agricole*, ils sont très éloignés l'un de l'autre. Mais poursuivez vos questions.

Stefanie Poley Moi, je pense qu'utiliser de l'eau est sûrement quelque chose qui a un fondement psychique, en tant que troisième élément commun – et Duchamp est venu plus tôt avec la production automatique d'art.

D.D. Il y a d'ailleurs encore plus de modèles, surtout littéraires auxquels on peut se référer : [Alfred] Jarry, [Raymond] Roussel. Vous devez les connaître.

J.T. Oui, forcément. Mais Duchamp n'était pas un Roussélien.

D.D. Il s'est enthousiasmé pour Roussel.

J.T. Oui, mais il était spécial. John Ashbury et Harry Mathews, le premier mari de Niki, étaient totalement roussélisés, ils ont sorti une revue intitulée *Locus Solus*, et j'ai toujours été surpris qu'il n'aient jamais publié un article sur Duchamp.

D.D. Encore un motif qui vous rapproche de Duchamp : Max Stirner, *L'Unique et sa propriété*.

J.T. Vous avez raison – mais Duchamp ne l'a pas connu.

D.D. Si, il l'a beaucoup apprécié, il s'est exprimé plusieurs fois à son sujet¹³.

J.T. Je n'en ai jamais parlé avec lui car Max Stirner est tellement allemand. De plus, j'avais la traduction d'Albert Camus, et celle-ci est venue bien plus tard. Je ne pouvais imaginer Duchamp connaissant Stirner. Il en parle! Max Stirner est duchampiste comme personne. L'*Unique*, c'est l'attitude de Duchamp, mais je ne savais pas qu'il l'avait lu – c'est amusant. C'est comme chez Yves Klein, on dira aussi qu'Yves Klein a lu Otto von Guericke. Guericke a écrit sur le rien, il n'y a que le rien, le rien est tout et partout¹⁴.

D.D. Il a fait des expériences avec le vide.

J.T. Et il a de plus, presque personne ne le sait, inventé le moteur électrique. Il a construit une machine électrostatique, le premier groupe électrogène à produire artificiellement de l'électricité.

D.D. Puisque nous parlons justement d'inventeurs. Vous aussi, vous êtes fait décerner un brevet pour une machine à dessiner – et je repense à Duchamp au *Concours Lépine*.

J.T. Non, ça c'était tout autre chose, c'était une idée d'Iris Clert. Elle avait un ami avocat-conseil spécialisé en matière de brevets. C'est elle qui voulait absolument : « Mais c'est génial, Jean! » et croyait qu'avec ça on pouvait gagner de l'argent.

D.D. Comment voyez-vous la relation entre Yves Klein et Marcel Duchamp ?

J.T. Oui, Yves Klein et Marcel Duchamp, là nous avons eu des difficultés, car Yves Klein avait terriblement peur de ne pas être pris au sérieux, et Duchamp et moi, nous travaillions dans l'idée qu'on ne nous prenait pas au sérieux. Quand un homme comme Pierre Loeb est arrivé chez Iris Clert et s'est fâché : « Comment vous est venue l'idée d'exposer ces machines à dessiner, vous flanquez tout le marché par terre, êtes-vous devenue folle! » je me suis quand même tenu les côtes de rire, mais Arp aussi¹⁵. Nous autres Arpistes, Duchampistes, Ironistes, Dadaïstes, nous avons quelque chose que n'a pas Yves Klein. Yves était profond et sérieux, un copain fantastique, mais il voulait être pris au sérieux. Il fallait pouvoir croire à sa peinture, ses paroles, c'était la parole divine – et ça c'était très loin de Duchamp.

D.D. Bien que dans les détails on puisse trouver de nombreux parallèles, peut-être plus que dans l'attitude générale – par exemple l'idée des chèques¹⁶.

J.T. Oui, tout spécialement le chèque, et je crois d'ailleurs que le chèque de Duchamp a tapé un peu sur les nerfs d'Yves Klein. Mais ensuite il a fait la connaissance de Duchamp. Et Duchamp était simplement un gentleman, il n'avait de problèmes avec personne. Il a invité Yves Klein chez lui, sans autre forme de procès. Duchamp était un séducteur et un Yves Klein, qui était aussi un séducteur, se laissa séduire par Duchamp. C'est que Duchamp était généreux et pas tellement pris dans le combat quotidien comme Yves Klein. Yves n'avait pas cette auto-ironie naturelle, profondément ancrée, il avait besoin de se prendre au sérieux. Mais cela ne l'a pas empêché d'être profondément impressionné par Duchamp. Plus tard il a perdu de sa raideur et n'avait plus si peur du mot Dada.

D.D. Restany rapporte aussi que c'est précisément Yves Klein qui se refusait à être mis en relation avec Duchamp. Restany, par contre, s'efforçait déjà de citer Duchamp en tant que Père.

J.T. Je dirais que Restany n'avait pas une relation naturelle avec Duchamp. Hulten, par exemple, lui je l'ai rencontré avec une valise pleine de matériel sur Duchamp. Il voulait faire sa thèse sur Duchamp, mais ensuite il a tout cédé à Ulf Linde. Chez Restany ce n'était pas comme cela. Pour lui « Duchamp », ce n'était pas si simple, il a fallu d'abord qu'il avale tout cela à petites doses, et j'y ai un peu contribué.

D.D. Que pensez-vous de la durée de vie de l'art ? Duchamp disait toujours qu'un tableau vit 40 à 50 ans, qu'ensuite il est mort.

J.T. Disons qu'il y a de tels mouvements en ce moment – il y a des vagues de modes et des vagues d'oubli, et plus une chose est tombée dans l'oubli, plus vite elle revient. C'est naturellement une lutte, tous veulent avancer, les artistes entre eux jouent des coudes. Il en est de même chez les galeristes, certains restent fidèles, et d'autres veulent avancer et cherchent de nouveaux peintres moins chers, comme on cherche de nouveaux coureurs, moins chers mais d'autant plus rapides. Et c'est vous, les historiens d'art, qui êtes les observateurs, maintenant plus que jamais. Depuis vos plates-formes vous avez plus de patience et n'avez pas besoin de prendre position aussi rapidement. Mais quand tu es au cœur du combat, c'est autre chose. Les artistes sont obligés de jouer des coudes, les jeunes, c'est historique, doivent piétiner les vieux, les refouler. Duchamp, lui, était tout différent, il ne connaissait pas de lutte concurrentielle et était très attentif à l'art des jeunes.

D.D. Même si Duchamp était comme vous le décrivez, très communicatif et ouvert, quelqu'un qui favorisait la rencontre entre les gens, il s'est tout de même tenu à l'écart d'un secteur, celui de la politique.

J.T. Oui, c'était un conservateur. En cela il me rappelait Arp. Denise René m'a un jour fait remarquer à quel point Arp était conservateur, réactionnaire pour ainsi dire. Et Duchamp était aussi comme ça, mais sans s'enthousiasmer pour rien. C'était un homme très agréable, oui, en certaines choses le contraire de moi. Ce que j'ai dit à Yves Klein, il ne l'aurait jamais dit ainsi. Il a parlé d'une façon hésitante. Quand Duchamp racontait quelque chose, il vous emmenait en bateau, il vous menait par le bout du nez. Son physique agréable avait aussi sa part en cela, autrement que chez Yves Klein, par exemple, cette façon de planer constamment à 30 cm au-dessus du sol, ou chez moi, cette capacité de déclencher quelque chose de fébrile et de susciter ainsi l'enthousiasme chez quelqu'un. Et Duchamp faisait se rencontrer des gens. Il a présenté John Cage à Edgar Varèse. Il a beaucoup fait fusionner. Teeny Duchamp organisait toujours des dîners, pour elle c'était un jeu et Duchamp y participait et décidait du choix des invités. Ainsi Peggy Guggenheim et Max Ernst à une table après qu'ils ne s'étaient plus vus depuis six ans, c'était typiquement Duchamp. C'est chez lui que j'ai fait la connaissance d'Edward G. Robinson. Un acteur américain connu, un classique du cinéma. Il jouait des rôles de gangster et était aussi collectionneur d'œuvres d'art. Ce sont de telles personnes que Duchamp invitait, et aussi de jeunes artistes – il les aidait ainsi.

D.D. J'aimerais encore évoquer avec vous deux travaux. D'une part, Duchamp vous a un jour offert un réfrigérateur dont vous avez fait une pièce.

J.T. Oui, c'est exact. J'avais d'abord fait un frigidaire qui a été exposé en 1960 à Krefeld, les gens en sont presque morts de frayeur (voir Ill. p.##, la deuxième version du *Frigo Duchamp*). Je lui avais incorporé deux moteurs qui démarraient dès qu'on ouvrait la porte, 4800 tours, ça faisait un bruit infernal. Wember l'a d'abord laissé tel quel, mais ensuite il l'a fait sceller parce qu'un homme avait eu un malaise cardiaque. Duchamp avait entendu parler de ce frigidaire, il était bien renseigné. Plus tard il m'a dit : « Si tu as besoin d'un réfrigérateur » - il s'exprimait parfaitement et n'a pas dit frigo, « prends le mien là ». Et moi naturellement j'étais à la fête de travailler sur le frigo de Duchamp. J'y ai incorporé des sirènes de pompiers new-yorkais, l'intérieur était tout en rouge. Il est resté vingt ans dans le jardin de Larry Rivers à Long Island, mais je ne sais pas où il est maintenant¹⁷.

D.D. On m'a dit que Duchamp vous a offert ce réfrigérateur pour votre usage et a été contrarié que vous l'ayez transformé en art.

J.T. Non, je ne le crois pas. Je n'étais pas dans la misère comme à Paris quand Auguste Herbin m'avait donné un réchaud qui m'avait fait bien plaisir. A l'époque j'étais pauvre comme Job, mais à New York on ne peut pas être pauvre.

D.D. Et l'*Hommage à Duchamp* (Ill. p. 154), avec la roue qui sautille sur son socle, le socle a-t-il une signification ?

J.T. C'est une pierre de Brancusi, elle traînait dans mon atelier. Il m'est déjà arrivé de faire des réparations pour lui. Il avait fait ce poisson qui tourne sur un plateau. C'est pour cela qu'il m'a appelé. J'ai regardé en dessous, et il y avait là un vieux moteur qui entraînait le poisson avec un élastique provenant d'une pièce de lingerie féminine. Ça, c'était une surprise chez Brancusi, en haut cette sculpture noble et en bas un élastique avec un passé.

D.D. Je n'ai jamais vu dans ce socle que le socle sur lequel se trouve aujourd'hui la *Roue de bicyclette* de Duchamp.

J. T. Oui, c'est exact, mais je voulais simplement dire que la pierre était de Brancusi.

Le texte de cet entretien reprend les passages les plus importants d'un entretien plus long qui eut lieu le 12 janvier 1987 dans l'appartement de Stefanie Poley à Cologne. Il a été interrompu plusieurs fois par une bouteille de Saint-Émilion 1969, du foie gras, le café et le chat, et il aborda par ailleurs des sujets variés allant du rôle des Juifs dans le succès de la peinture abstraite à New York, à l'évolution du droit des brevets.

Publié initialement en allemand dans : *Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, (*Ce sont d'ailleurs toujours les autres qui meurent. Marcel Duchamp et l'avant-garde depuis 1950*), cat. exp. Museum Ludwig, Cologne, 1988, pp. 129-142.

1 *Le Mouvement/ The Movement*, Paris, avril 1955, *Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely*, cat. exp. gal. Denise René, Paris e. a., 1975.

2 Serge Stauffer relate sa première rencontre avec Duchamp à Paris, en 1960 : ils étaient allés ensemble manger à *La Coupole* et Duchamp avait commandé un pied de porc et une bière, tout en recommandant à Stauffer de prendre des huîtres. (Stauffer, Serge, *Marcel Duchamp, Die Schriften*, Zurich 1994, p. 300). A la page 305, il raconte aussi la rencontre de Tinguely avec Duchamp. Stauffer rapporte que Tinguely avait attiré son attention sur le « côté singulier de Duchamp » - il n'en a pas été question dans cet entretien. Par souci de précision, rappelons d'autres récits sur les habitudes alimentaires de Duchamp, qui tous soulignent la discrétion de Duchamp à table : Man Ray, in : *op. cit.* Stauffer, Serge, p. 304, John Cage dans un entretien avec Moira et William Roth, *Art in America*, Nov.-Déc. 1973, p. 72 ; Rougement de, Denis, *Marcel Duchamp mine de rien*, in : *Preuves*, fév. 1968, n° 204, Paris, p. 45.

3 La carte postale du Hofbräuhaus datée du 10.7.1912 est reproduite p. xxx 4 de ce catalogue.

4 En 1960 eut lieu l'action de Tinguely *Homage to New York*, dans la cour des sculptures du Museum of Modern Art. Duchamp était parmi les invités et le carton d'invitation était de la main de Duchamp (Sanouillet, Michel, *Duchamp du Signe*, Paris 1975, p. 251, cf. Ill. p. xxx).

5 L'artiste Niki de Saint-Phalle a été la compagne de Tinguely pendant de nombreuses années.

- 6 Photographie de Man Ray montrant Marcel Duchamp avec des cornes faites avec de la mousse à raser. Elle fut reproduite sur les *Obligations pour la Roulette de Monte Carlo*, 1924, cf. Ill. p. xxx
- 7 *Élevage de poussière*, 1920, photographie montrant les dépôts de poussière sur le *Grand Verre*, cf. Ill. p. .xxx
- 8 Par « Fenêtre », il entend la pièce de Duchamp intitulée *La Bagarre d'Austerlitz*, 1921. L'acquéreur était William Copley.
- 9 En 1935, Duchamp loua un stand au *Concours Lépine*, la foire aux inventeurs de Paris, pour y vendre ses *Rotoreliefs*. Cinq cents exemplaires avaient été produits, un seul fut vendu. Voir à ce propos les entretiens de Marcel Duchamp avec Pierre Cabanne, Cologne 1970, p. 122 et H.P. Roche, in : Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris 1959, p. 121 (Texte réimprimé : *Diskoptics de Marcel Duchamp*, in : *Phases*, n°1, Paris, janv. 1954, p. 14).
- 10 *La Vittoria*. Action sur le parvis de la cathédrale de Milan, en 1970, pour célébrer le dixième anniversaire du Nouveau Réalisme, où Tinguely fit brûler un phallus géant.
- 11 Hulten, Pontus, *Jean Tinguely*, Paris 1973, et Bischofberger, Christina, *Jean Tinguely, Catalogue raisonné*, vol. 1, *Sculptures et reliefs, 1954-1968*, Küssnacht/Zurich 1982.
- 12 *Plateau agricole*, 1978, Musée Jean Tinguely, Bâle. Dix machines sur un plateau.
- 13 Note de Jean Tinguely : « *J'ai lu Max Stirner pour la première fois à Bâle vers 1948 et la traduction de Camus est postérieure.* » Tinguely apprécie beaucoup *L'Unique et sa propriété* (paru en 1845), il l'a affirmé plusieurs fois nettement. Duchamp parle de Stirner dans sa conférence *L'artiste doit-il aller à l'université?* et dans sa correspondance avec Serge Stauffer (cf. Stauffer, *op. cit.*, pp. 240, 290, 3019). Une traduction française existe depuis 1999.
- 14 Otto von Guericke se trouve aussi dans la composition de Jean Tinguely *Ingénieurs=artistes*, son « *petit lexique personnel des pionniers techniques* » (in : *DU*, Zurich, avril 1977, pp. 48-49).
- 15 Hans Arp était membre du jury qui, à l'occasion de l'exposition Jean Tinguely, 1^{er}- 31 juillet 1959, à la galerie Iris Clert, a primé le plus beau dessin réalisé par un visiteur avec une Méta-Matic. Lors de l'inauguration une photo fut prise montrant Duchamp avec l'une des machines à dessiner (Ill. p. 2).
- 16 *Chèque Tzanck*, 1919, de Marcel Duchamp, et les chèques d'Yves Klein pour une *Zone de sensibilité Picturale Immatérielle*, depuis 1959.
- 17 Le réfrigérateur exposé à Krefeld était intitulé *Le Frigo* (1960, Musée Jean Tinguely, Bâle). L'exposition eut lieu en 1960 au Musée Haus Lange, Krefeld, sous le titre *Maschinenbilder und Maschinen*. Dans une interview, Duchamp s'est exprimé sur le réfrigérateur reçu par Tinguely comme suit : « ... quand j'ai quitté mon atelier de la 14^{ème} Rue, j'ai revendu mon réfrigérateur à Tinguely. C'était un très bon réfrigérateur. Et qu'en a fait Tinguely ? Il l'a branché à des câbles pour qu'il produise des bruits et il s'est retrouvé dans l'exposition des *Nouveaux Réalistes* à la galerie Sidney Janis. C'est l'attrait que mes vieux readymades exerce sur les jeunes gens. », dans : *Duchamp : Fifty Years Later*, interview de Francis Stegmüller, in : *Show*, vol. 3, n°2, février 1963.
- 18 Hommage à Duchamp, 1960, Musée municipal Abteiberg, Mönchengladbach.

