

# Enseigner et vivre les anecdotes : Spoerri professeur

Déborah Laks

Spoerri a été Professeur ; on l'ignore ou on l'oublie souvent. Contrairement à ses activités de danseur, de poète, de commissaire d'exposition, dont l'omission révèle sans doute un état de la recherche mais aussi peut-être une stratégie de sa part, l'enseignement n'est pas un angle mort pour Spoerri seulement. Très souvent, les études et les recherches sur les artistes du XX<sup>e</sup> siècle laissent de côté cette part de leur activité. Il existe bien sûr des exceptions, et des illustres – Joseph et Anni Albers, Joseph Beuys par exemple – mais dans leur cas, l'enseignement est une composante essentielle de leur pratique, et surtout, il est revendiqué comme telle. Qu'en est-il de tous les autres, qui enseignent sans cette revendication, et pour lesquels l'enseignement apparaît surtout comme une activité en plus, mélange de statut honorifique et de stabilité financière ? Qu'en est-il des artistes qui ne sont pas transformés en pédagogues par l'historiographie ?

Qu'en est-il donc de Daniel Spoerri, qui enseigne un peu plus de douze années consécutives, d'abord à la Kölner Werkschulen de 1977 à la fin 1982 puis à l'Akademie der Bildenden Künste de Munich de 1983 à 1989, sans compter des semestres en tant que professeur invité, à Salzbourg en 1982 ou à Vienne par exemple<sup>1</sup> ? (fig.1) Les douze années d'enseignement de Spoerri constituent un large corpus de réalisations collaboratives, avec jusqu'à trois événements – expositions ou performances de grande ampleur – par an. On y retrouve, revus et conjugués par la pratique des étudiant.e.s, les grands axes de sa démarche. Les banquets sont ainsi bien représentés, depuis le premier banquet homonyme *Hommage à Karl Marx* qu'il crée peu de temps après son arrivée à l'école de Cologne, et jusqu'au festival *Eat Art Attrapes-Tripes* de Chalon-sur-Saône en 1980<sup>2</sup>. Il crée plusieurs labyrinthes et de nombreuses expositions qui mettent en jeu le corps des spectateurs. On retrouve aussi la dimension du récit, qui va du récit de soi à l'enquête

1 Il est ainsi Gastdozent à la Hochschule für angewandte Kunst de Vienne et dans le cadre de la Sommerakademie für Bildende Kunst de Salzburg (1982).

2 Ce festival a été organisé du 4 au 27 mars 1980 avec la Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône, notamment avec l'aide de Christian Besson, historien de l'art et commissaire d'expositions, responsable des expositions à la Maison de la culture de 1977 à 1983 et de son directeur adjoint Jean Lenoir, cenologue. Il a réuni des banquets organisés par les étudiant.e.s de Spoerri à l'École d'Art et de Design de Cologne.



1 Daniel Spoerri à droite, montant les marches de l'*Akademie der Bildenden Künste München*

sociologique, du singulier au pluriel, avec toujours une attention particulière portée aux habitudes, aux rituels et aux mythologies quotidiennes. Ses projets avec ses étudiantes et étudiants comportent la même logique de polysémie que celle qui anime ses *Tableaux-Pièges* et ses assemblages : les voix et les anecdotes s'ajoutent les unes aux autres tout en conservant leurs spécificités, leurs timbres propres.

Aborder son enseignement, c'est s'intéresser aux explications qu'il donne et aux cheminements intellectuels qu'il construit pour éclairer sa démarche. Lorsqu'il s'agit d'enseigner, il faut découper les idées et à chaque étape, ajuster en fonction des étudiant.e.s. C'est ainsi que procède Spoerri. Il s'agit pour lui de leur permettre de s'exprimer et ce faisant de se découvrir, mais aussi de pousser plus loin cette découverte, de fournir une matière à observation et à création, quelque chose à modeler. L'enseignement pourtant ne forme pas seulement les étudiant.e.s. Les cours et les échanges fournissent, de manière générale, aux professeurs l'occasion d'un travail sur leur propre démarche, une invitation à l'introspection. Les cours et les réalisations de Spoerri constituent donc une matière particulièrement riche, comme l'exploration par l'artiste de sa réflexion et de sa démarche. Pour eux, il développe chacune de ses intuitions et de ses idées, les clarifie, les organise : la maïeutique est inversée. Mon premier angle d'analyse sera donc l'examen de ce que les cours de Spoerri révèlent de son propre travail, en lui permettant de retrouver et de faire coexister différentes pratiques. Spoerri crée en effet avec ses étudiant.e.s

2 Daniel Spoerri  
avec ses étudiants



une dynamique d'atelier qui rend possible ce type d'expérimentation. Il renoue ainsi grâce à l'enseignement avec la mise en scène et le commissariat d'exposition qu'il a pratiqués dans les années 1950 et 1960.

L'enseignement constitue aussi pour lui le laboratoire par excellence du rapprochement entre l'art et la vie. C'est le grand rêve de la période, la grande utopie que les années 1960 ont livrée aux décennies suivantes, à tel point que nous perdons souvent le sens de ce qu'implique un tel rapprochement. Pourtant, le contexte de l'enseignement nous conduit à l'examiner plus attentivement et à comprendre la manière dont l'artiste s'en saisit dans ses propres œuvres. Mon second angle portera donc sur cet aspect. Spoerri qui travaillait déjà à partir d'objets éminemment humains, travaille désormais directement avec des individus, leurs histoires, leur imaginaire et leur création. L'enseignement est pour lui le lieu d'une redéfinition des cadres de sa propre pratique, qu'il forme et déforme avec l'aide et sous les yeux de ses étudiant.e.s qui, à ses côtés, apprennent ou désapprennent ce qu'être artiste veut dire (fig.2).

### Spoerri Multi-média

L'histoire commence en 1977, lorsque Daniel Spoerri reçoit un coup de fil de Karl Marx. Il s'agit du directeur de l'école des Beaux-Arts de Cologne qui lui offre le poste de professeur « Multi-média ». La mère de l'artiste qui était enseignante – tout comme son oncle Theophil Spoerri, son père et son frère –, est ravie de le voir suivre la vocation familiale et lui dit : « Ich wusste, dass noch einmal etwas aus dir wird<sup>3</sup> », « Je savais que tu ferais quelque chose

3 So begann ich also diesen neuen Abschnitt als Lehrer, darin in den Fussstapfen meiner Mutter, meines Adoptivvaters, meines Bruders und auch meines Vaters folgend, was meine Mutter auch glücklich kommentierte: «Ich wusste, dass noch einmal etwas aus dir wird.» J'ai donc commencé cette nouvelle période en tant qu'enseignant, suivant le parcours de ma mère, mon père adoptif, mon frère et mon père, ce que ma mère a joyeusement commenté: « Je savais qu'à nouveau quelque chose adviendrait de toi. », Daniel Spoerri, « Kunst ist Leben : Leben ist Kunst », dans *Le musée vécu de Daniel Spoerri - Daniel Spoerri, Leben und Werk*, Zeitschrift der Kultur 49, Zürich 1989, p. 86.

de ta vie ». Mais durant ses premières séances, aucun étudiant ne vient : personne ne sait à quoi correspond la catégorie « multi-média ». Afin de le présenter aux étudiant.e.s et aux professeur.e.s de l'école, une conférence plénière est donc organisée. À cette occasion, il amène un crin de l'archet du violon d'Ingres qu'il a réussi à voler lors du premier *Musée Sentimental* de Paris en 1977. La dissémination du sens, le passage de l'objet au mot, la portée fétichiste, éventuellement sentimentale, sont les thèmes de cette conférence qui convainc visiblement l'auditoire car son atelier se remplira rapidement après. Il est par ailleurs significatif que le geste initial par lequel il choisit de se présenter à l'école consiste en une anecdote au carré : l'histoire du violon, du vol du crin, donc le récit, et l'objet comme fétiche<sup>4</sup>.

À Cologne et à Munich, les écoles fonctionnaient alors d'une manière assez proche de celle qui a encore cours aujourd'hui à l'école des Beaux-Arts de Paris : les étudiant.e.s choisissaient un directeur d'atelier, conduisaient avec lui et sous sa direction leurs recherches et créations personnelles. C'était leur référent principal ; avec lui ils formaient un groupe appelé « atelier », en quelque sorte une école dans l'école. Ce type de fonctionnement très traditionnel a été largement remis en question en Europe, notamment dans les années 1960, quand les modèles d'enseignement, et aussi d'enseignement artistique, ont été modifiés en profondeur. Axelle Fariat a étudié le contexte allemand dans sa thèse soutenue en 2013 *Le renouveau de l'enseignement artistique en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale*. Elle pointe la différence d'orientation pédagogique entre RDA et RFA. Mais les structures en tant que telles demeurent assez classiques, comme le sont les intitulés des chaires et des cours. C'était plutôt du côté des personnalités, qui font évoluer les modes de fonctionnement, que se situait alors la modernisation progressive de l'enseignement en Allemagne, plus que dans une refonte du système lui-même. Elle montre cependant qu'en RFA l'accent a d'abord été mis sur l'abstraction et assez rapidement sur l'ouverture à des médias non traditionnels, avec une volonté claire de se démarquer de la production mise en avant en RDA. C'est dans ce cadre qu'est ouvert le poste proposé à Spoerri par Karl Marx. Thomas Lohmann, qui après avoir fui sa ville natale de Zwickau en 1974 a étudié avec lui à Cologne, témoigne : « Grâce à lui j'ai réussi à gagner une liberté magnifique, alors même que j'avais encore à me défaire de l'impact du Réalisme Socialiste tel qu'il était pratiqué en Allemagne de l'Est<sup>5</sup>. » L'intitulé du poste de Spoerri,

4 L'anecdote ne s'arrête pas là car Spoerri raconte qu'« Après la séance, un collègue envieux est venu me voir et m'a lancé, vipérin : « Quel génial embobineur vous êtes, Monsieur Spoerri. Nous montrer ce cheveu inexistant comme les habits neufs de l'empereur ! Quelle prouesse ! », « Le Cheveu du violon d'Ingres », Seggiano, 23 janvier 2001, dans *Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*, cat. exp. Bâle, Musée Tinguely, Bâle/Ostfildern-Ruit 2001, p. 226-227 ; voir pour la traduction Daniel Spoerri, *Anekdotomania*, traduction Sacha Zilberfab, Éditions des Beaux-Arts, à paraître en 2019.

5 Thomas Lohmann interrogé par D. Laks, 10/2018. Sauf mention contraire, toutes les citations des étudiant.e.s de Daniel Spoerri, Thomas Lohman, Thomas F. Fischer, Jürgen Raap et Christine Zoche proviennent d'une série d'entretiens menés par l'auteure en octobre 2018.

« Multi-média » témoigne d'une volonté d'ouverture, qui, nous l'avons vu, rencontre d'abord une certaine méfiance. C'est aussi dans cette perspective qu'il faut aborder le type d'enseignement et de réalisations que Spoerri propose. Les modalités qu'il respecte sont en effet assez traditionnelles : il est chef d'atelier, il les réunit toutes les semaines pour des discussions sur leurs travaux. Pourtant, il va proposer des pratiques originales. Comme l'écrit Stefan Andreae, un de ses anciens étudiants à Cologne :

« Avec Spoerri comme professeur, on apprenait ce qu'on parvenait à glaner, car il savait transmettre à ses élèves sa propre curiosité. Il aurait renvoyé quiconque aurait tenté de le séduire avec, par exemple, des tables collées. Ce qui lui appartenait, lui appartenait : ce qui nous appartenait devait aussi demeurer nôtre<sup>6</sup>. »

Les écoles d'art véhiculaient, reconduisaient et incarnaient alors – et sans doute encore aujourd'hui – une certaine idée de la pratique artistique.

C'est tout un imaginaire où les maîtres mots sont liberté, expérimentation, communauté, qui s'y nourrissait et s'y développait alors. Pourtant, dans l'école de Cologne comme dans beaucoup d'autres, le processus de transformation a été lent : les méthodes novatrices de Spoerri se sont heurtées aux incompréhensions de beaucoup d'étudiant.e.s et du corps professoral dans son ensemble. Mais un changement était malgré tout en cours : dans les années 1970 et 1980, alors que l'emprise du chef d'atelier a été profondément remise en question, l'idée de communauté prenait un sens nouveau. Il ne s'agissait plus d'individus face au maître, mais d'un groupe qui se vivait comme tel et dans lequel se formait un ethos. Plusieurs anciens étudiant.e.s de Spoerri sont devenus artistes à leur tour, comme Thomas Lohman et Thomas F. Fischer ; Jürgen Raap est critique d'art. Mais la grande majorité a poursuivi des carrières différentes. Les témoignages que j'ai pu réunir concordent. Comme le dit Thomas Lohman : « Pour moi, Daniel Spoerri a été le meilleur des professeurs, il m'a énormément influencé, non pas pour ma pratique en tant que telle mais pour ma liberté de pensée. » Christine Zoche a été l'une des étudiantes de Spoerri à Munich de 1987 à son départ de l'école fin 1989, elle est désormais graphiste. Elle raconte le fonctionnement de son atelier : toutes les semaines, le groupe se retrouvait pour discuter des productions récentes. À l'issue de cette matinée, Spoerri les invitait à déjeuner dans une gargote, la plupart du temps un restaurant chinois. Toutes les semaines, la discussion se poursuivait tard dans l'après-midi autour du repas. L'expérience sociologique du banquet, de ce que la nourriture partagée fait aux rapports humains se décline donc de semaine en semaine,

---

<sup>6</sup> Stefan Andreae, « A la porte, aucun mot d'explication : Daniel Spoerri enseignant à Cologne », dans *Restaurant Spoerri. Maison fondée en 1963. 1, place de la Concorde, Paris 75008*, cat. exp., Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2002, p. 102.

et c'est autour de la table que le groupe se forme véritablement. L'échange artistique étant en quelque sorte rendu possible, par l'échange humain. Au-delà de ces moments partagés et des périodes de travail sur des projets communs, Spoerri imaginait régulièrement des exercices. L'un de ses grands classiques était de donner à chaque étudiante et étudiant 10 Deutsche Marks et de leur demander de sélectionner au marché aux Puces un objet particulier, soumis ensuite à une discussion de groupe avant d'en faire une œuvre. Le *punctum* et le *studium*, pour reprendre les catégories de Roland Barthes, sont mis en jeu dans le choix des objets et doivent être détaillés, expliqués. L'intérêt objectif ne compte généralement que pour une très petite part dans l'attrait de la chose sélectionnée. C'est dans le *punctum*, les histoires personnelles, les résonances et les suggestions que les imaginaires puisent principalement.

Dans ses cours, Spoerri renouait aussi avec le récit comme conte, mythe, et performance. Il jouait de l'oralité qui réunit et fait vivre les imaginaires, les mémoires et les corps. Dans ses cours d'histoire de l'art, il racontait les artistes. À Munich notamment, il donnait un cours d'« histoires d'art » intimes, sentimentales et anecdotiques, qu'il qualifie de « aus dem Nähkästchen geplaudert », « sorties d'une boîte à ouvrage », ces boîtes à couture dans lesquelles on trouve assemblées des petites choses, des fragments dérisoires néanmoins supports de mémoire. Dans un entretien, il dit « Ce n'est pas de l'histoire, ce sont mes petites histoires personnelles : comment j'ai rencontré Duchamp, ce que j'ai fait avec Tinguely, mes impressions. Ça avait du succès parce que c'était du vécu. C'était très privé<sup>7</sup>. » À la Bibliothèque nationale de Berne sont conservés des enregistrements de 1987 qui sont sans doute ses notes préparatoires pour ses cours : on l'entend raconter pour lui-même, à l'oral, les histoires d'artistes du XX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Lorsqu'il évoque Duchamp par exemple, il pose le décor, suggère une personnalité, un ton, une attitude. Dans la même source, on l'entend s'entraîner à déclamer des textes de Schwitters, notamment la fameuse *Ursonate* dont il livre une interprétation inspirée. Spoerri est danseur, il a donné des cours de ballet et de jazz, de mime aussi, mais à ma connaissance, il n'a jamais été acteur. Pourtant son travail de la poésie passe par l'énonciation. Il développe en tous cas en tant que professeur un intérêt pour l'oralité, et la transmission apparaît là bien souvent comme la construction verbale d'un imaginaire donné en partage. Avec eux, Spoerri allait jusqu'à travailler le récit à plusieurs voix. En 1981, il a conduit un projet consacré à *Alice au pays des merveilles*. Très vite, les séances de préparation se sont transformées en répétitions générales : les étudiants lisaient le texte à haute voix, avant de l'analyser ensemble. En tant

<sup>7</sup> Entretien avec D. Laks, 2018.

<sup>8</sup> SLA-IMVOCS-V0348 *Daniel Spoerri liest und spricht über Gedichte Schwitters, Arp, Tzara, Kandinsky, etc.*, 1987.11.17.

que professeur, Spoerri se retrouvait face à un groupe qu'il dirigeait parfois comme une troupe, renouant avec sa vocation contrariée de metteur en scène. Là réapparaît le premier angle de mon étude : l'enseignement lui donnait l'occasion de retrouver des pratiques anciennes. En effet, après avoir été danseur à Berne, il devint en 1957 l'assistant de Rudolf Sellner à Darmstadt et il réalisa des décors de théâtre avec Peter Zadeck. En parallèle des projets menés par Sellner auxquels il participait, il mit en scène Ionesco, Tardieu, Becket, Tzara et s'intéressa autant aux décors qu'à la diction, au jeu des corps et à l'organisation spatiale. Il est d'ailleurs revenu à la mise en scène pour le *Cœur à gaz* de Tristan Tzara au Schauspielhaus de Düsseldorf en 1972. Au terme de cette première étape de travail sur le texte d'*Alice aux pays des merveilles*, une carte de l'itinéraire d'Alice fut constituée : les étudiant.e.s se répartirent les différents espaces de son aventure. Le récit faisait désormais l'économie des mots pour devenir une expérience esthétique et sensorielle. L'espace d'exposition fut entièrement repensé sur le mode d'un labyrinthe : on y entrait par un trou dans un mur, il fallait passer par une échelle, un toboggan, un passage complètement noir avec des éléments tactiles, puis des petites lumières au voltage très bas (12 ou 5 volts) permettaient de suivre les différentes étapes d'Alice. Des étudiant.e.s avaient créé des dioramas, que Spoerri appelle des mirages ; le magasin du chapelier fou avait été confié à une enseignante et sa classe qui avaient créé des chapeaux étranges. Spoerri avait fait une collection de tortues rétroéclairées visibles par des petits trous dans une paroi. En tout, on comptait vingt-deux ou vingt-trois œuvres différentes. Dans ce voyage littéraire et plastique, un lapin blanc circulait en toute liberté. L'exposition a eu beaucoup de succès et Harald Szeeman, qui l'a visitée avec Ingeborg Lücher avait pour projet de la présenter à Zurich, ce qui finalement n'a pas eu lieu.

Au travers de cette exposition, que Spoerri considère comme « Parmi les plus belles choses qu'[il a] faites avec les étudiants<sup>9</sup> », le récit se mêlait à l'imaginaire et c'était finalement par le corps que l'on découvrait la mise en espace du conte. Le choix d'*Alice au pays des merveilles* était intéressant pour l'artiste à plusieurs niveaux : fonctionnant comme une métaphore de l'entrée en art, le passage dans un monde différent, diffracté et inattendu s'accompagnait d'une perte de repères et peut-être d'une perte d'innocence.

### Expériences sociologiques

Au-delà du récit et du conte, l'enseignement devint le lieu privilégié des recherches sociologiques de Spoerri. Il est d'ailleurs intéressant de noter que durant le *Nouveau Réalisme*, son travail portait bien plus sur le hasard et le réel

9 Entretien Bibliothèque nationale suisse, SLA-IMVOCS-V0359-67, Sans titre, 1992.05.17.

que sur son aspect sociologique. Lorsque Restany utilisait ce mot pour qualifier la démarche du groupe, il le prenait dans son sens le plus large et le plus flou, et il est d'ailleurs bien rare de trouver chez ces artistes un souci analytique pour le réel qu'ils s'appropriaient avec appétit.

Pourtant, Spoerri a développé avec ses étudiant.e.s des projets véritablement sociologiques. C'est aussi un intérêt qu'il cultive au contact de sa compagne l'historienne Marie-Louise Plessen, avec qui il a notamment écrit *Le Guide de 117 fontaines sacrées de Bretagne*, publié en 1977 en allemand et traduit en 2004 en français<sup>10</sup>. Plusieurs projets dans le cadre de son enseignement allaient dans ce sens, s'apparentant à une recherche sociologique. En premier lieu, les projets consacrés aux *Musées Sentimentaux*. L'année suivant le premier *Musée Sentimental* qu'il avait créé dans le *Crocrodrome* de Zig et Puce<sup>11</sup> pour l'ouverture du Centre Pompidou, il choisit de poursuivre ce type d'étude avec sa classe de Cologne. Ainsi en 1978, après une année entière consacrée à la préparation de l'exposition, Spoerri et sa classe ont inauguré le *Musée Sentimental de Cologne*, au Kölnischer Kunstverein. Spoerri dit que c'est véritablement avec cette exposition et l'expérience du travail collectif qu'il a inventé « le principe du Musée Sentimental. Avant, pour Paris, ce n'était pas représentatif. C'est devenu une exposition très importante pour Cologne. C'était la première fois qu'on faisait une exposition historique basée sur le sentiment. On a travaillé par mots-clés, [...] la cathédrale, eau et carnaval. Pour chaque mot-clé il fallait trouver un objet qui l'éclairait, comme une anecdote très significative, qui soit comme une révélation.<sup>12</sup> » Le travail que Spoerri a demandé à ses étudiant.e.s était de l'ordre de la recherche introspective : il leur fallait trouver ce qui pour eux représentait la ville et dans quelle mesure les autres habitants se retrouveraient dans ces symboles et ces objets. Le sociologique est ici revu à l'aune du sentimental. De plus, l'ancrage local est particulièrement important dans ce projet, car les anecdotes exposées n'ont normalement de sens que pour les personnes qui connaissent véritablement Cologne, par exemple les chaussures à la semelle recouverte d'une gangue épaisse de caramel multicolore que chaque habitant de Cologne a dans son placard et sort une fois l'an pour marcher dans les rues couvertes de sucreries jetées durant le Carnaval.

C'étaient donc leurs propres anecdotes que les étudiant.e.s étaient invités à explorer et à analyser dans le cadre de ce travail. Spoerri définissait une

10 Daniel Spoerri et Marie-Louise Plessen, *Heilrituale an Bretonischen Quellen*, Oldenburg/Stalling 1977 ; Id., *Guide de cent-dix-sept fontaines sacrées de Bretagne. Rituels de guérison*, Paris 2004.

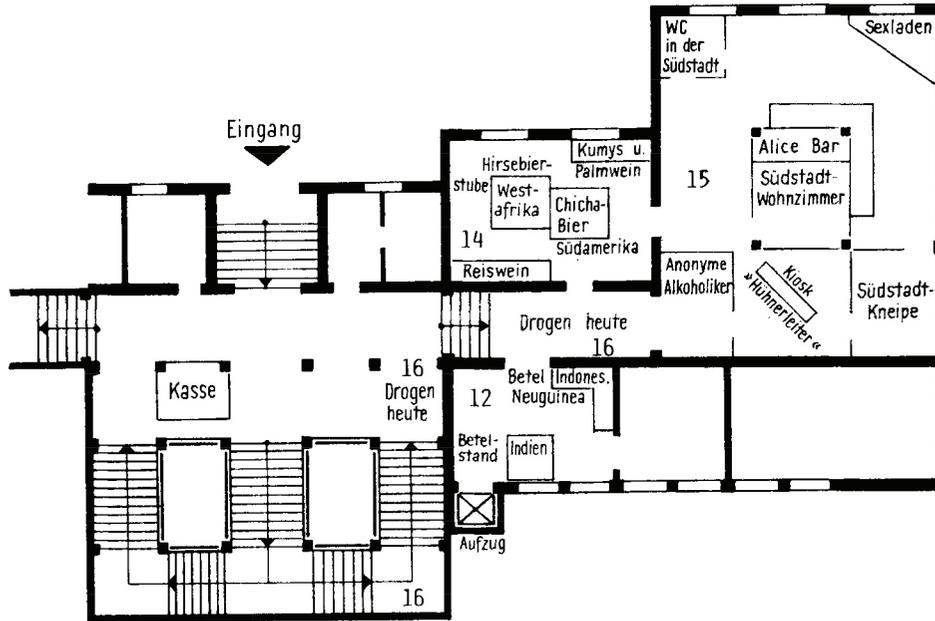
11 « Ce pseudonyme Zig et Puce recouvre un groupe d'artistes, solidairement responsables de la manifestation et qui préfèrent la signer dans l'ordre alphabétique : Joseph Imhof, Bernhard Luginbühl, Niki de Saint Phalle, Rudolf Tanner, Jean Tinguely, Rico Weber, Paul Wiedmer. », *Le Bulletin du Centre Pompidou* 2, avril-mai 1977.

12 Entretien Bibliothèque nationale suisse, SLA-IMVOCS-V0359-67, Sans titre, 1992.05.17.

orientation et dirigeait les recherches, mais lui-même ne connaissait pas vraiment Cologne. Dans ce cas, la familiarité que les étudiant.e.s avaient avec leur propre territoire était véritablement au cœur de l'exposition. Mais au-delà de cette connaissance intime qui lui faisait défaut, c'est bien la dynamique du collectif qui a rendu ce projet possible. Une pluralité de voix se fait entendre dans le travail de Spoerri : depuis toujours ses objets parlent, même indistinctement. Leurs timbres différents se mêlent et se répondent dans des assemblages où l'artiste ne cherche jamais à atteindre l'unisson. Il compose au contraire des cacophonies de mémoires et d'anecdotes en réunissant des objets bavards, suggestifs, qui en plus de leurs histoires propres se répondent dans l'espace de l'œuvre. Les expositions que Spoerri a organisées en groupe possédaient ces mêmes qualités. Elles étaient polysémiques ; en elles les apports et les voix de chacun se conjuguèrent sans se mélanger, se répondaient et s'accordaient sans s'aligner. L'artiste utilisait ainsi la force du collectif pour créer des expositions reposant sur des enquêtes d'envergure, ses propres anecdotes et ses propres dadas y étaient enrichis de ceux de ses étudiant.e.s.

Pendant cette époque, il a continué à exposer dans des galeries et des musées pour des expositions collectives. Mais lorsque l'on faisait appel à lui pour une exposition personnelle, il entraînait la plupart du temps tout ou partie de sa classe dans l'aventure. Après avoir repris contact avec la mise en scène et le récit avec *Alice au pays des merveilles*, il a ainsi retrouvé le commissariat d'exposition. Dès 1961, il découvrait en effet cette pratique au Stedelijk d'Amsterdam, alors dirigé par Willem Sandberg, en assurant le commissariat de l'exposition « Bewogen Beweging ». Cette expérience, qui a lieu au début de sa carrière d'artiste plasticien, est importante en ce qu'elle signale non seulement ses qualités d'organisation et de synthèse, mais aussi sa pensée théorique, et sa lucidité quant à la réception. La création d'une exposition est non seulement une entreprise collective, mais elle est aussi fondamentalement tournée vers la prise en compte du public. Il s'agit d'être didactique, clair, et de convaincre par une démonstration efficace. Avec l'enseignement, Spoerri a donc réactivé cet aspect de sa démarche. Les détails des œuvres étaient en grande partie laissés aux choix des étudiant.e.s ; lui s'attachait plutôt à la forme globale, à la circulation et à l'enchaînement des pièces. Renouant avec son travail de commissaire, c'est finalement à des stratégies novatrices d'inclusion et d'ouverture au public qu'il travaillait alors.

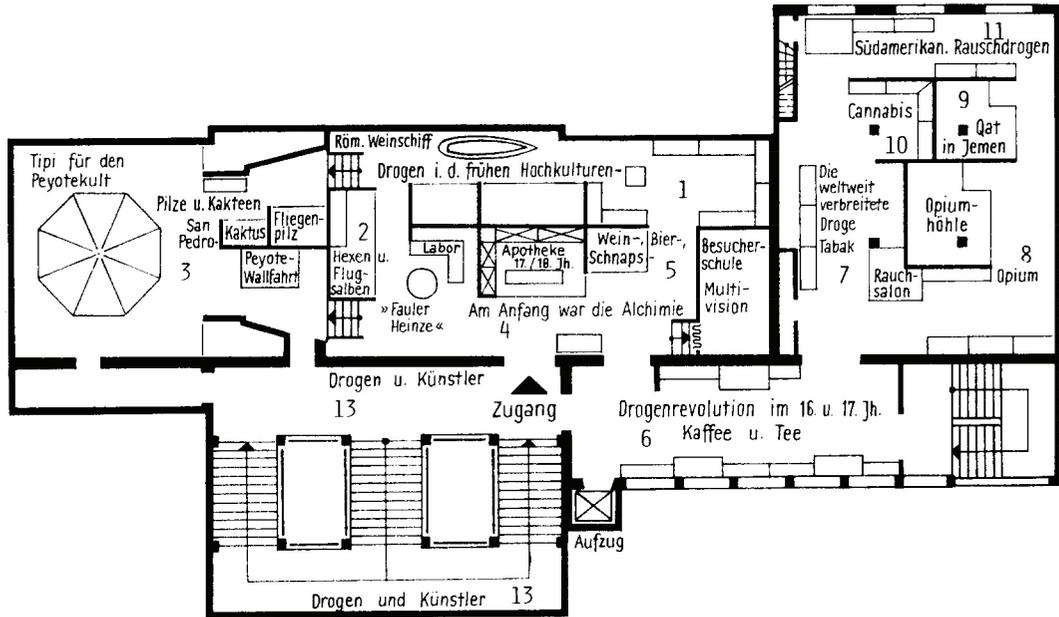
En 1981, il a ainsi associé des étudiant.e.s à deux projets dans lesquels le groupe a encore une fois été amené à réfléchir sur son environnement local et sa sociologie. Le premier projet correspond à son invitation par le Musée ethnographique de Cologne à participer à une exposition sur les usages de la drogue. Là, selon les mots de la conservatrice : « Spoerri a conçu un environnement réaliste qui identifie et situe les lieux où les drogues sont



3 Plan de l'exposition « Rapture and Reality: Drug Use in Cross-cultural Perspective », Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne, 1981

obtenues et consommées à Südstadt, le quartier de notre musée à Cologne<sup>13</sup>. » Ainsi, dans l'espace qui lui était dédié, Spoerri a-t-il reconstitué une sorte de panorama des lieux et des modes de consommation de drogues à Cologne. On entrait par la salle des *Alcooliques anonymes*, pour ensuite trouver le kiosque de nuit, la taverne, un distributeur de cigarettes, la pharmacie avec ses tranquillisants, une devanture de sex-shop, sans oublier les toilettes avec des seringues, recouvertes de photographies de murs graffités prises dans des toilettes publiques proches du musée. La police locale avait accepté de prêter une armoire contenant les drogues qu'elle avait confisquées. Enfin, le dortoir des clochards, dans lequel deux étudiants avaient vécu quelques jours, avait été reproduit pour l'occasion. Tous ces espaces étaient organisés autour du lieu de la plus grande et de la plus banale des consommations d'alcool : le salon de tout un chacun, où l'on boit le petit verre du soir (fig.3 et 4).

13 Karin von Welck, « 'Rapture and Reality: Drug Use in Cross-cultural Perspective' Variations of Emphasis and Acceptance of an Exhibition on Drugs in a West German and a Dutch ethnographic museum », dans *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 3, 1984, p. 63.



4 Plan de l'exposition « Rapture and Reality: Drug Use in Cross-cultural Perspective », Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne, 1981

Au travers de ce projet, un élément apparaît : il ne s'agissait pas seulement pour Spoerri d'être commissaire d'exposition et de fédérer les énergies de son groupe, ni de maintenir le patchwork de toutes les voix des participants à un même degré. Ce projet expose ce qui était pour lui le grand enjeu de l'enseignement et forme mon second axe de réflexion : le rapprochement entre l'art et la vie.

En 1981 toujours, la *Promenade sentimentale. Eine Kölner Wallfahrt*, conçue dans le cadre du festival « Théâtre du monde », constitue une expérience extrême de ce rapprochement entre l'art et la vie. Deux de ses étudiants, Jürgen Raap et Thomas F. Fischer, avaient imaginé pour gagner leur vie un tour guidé de la ville en hommage à Andy Warhol. Jürgen Raap raconte qu'ils entraînaient leur public dans « un tour culturel et culinaire de Cologne » qu'ils appelaient *Andy's Reisebüro*, car Thomas Fischer considérait que « le design des toilettes de gare est dans un style typiquement Andy Warhol, tristes et ennuyeuses »<sup>14</sup>. Ainsi, ils visitaient des toilettes publiques, des ruines et des lieux typiques et étranges de la ville. Ce tour guidé a été le point de départ du projet avec Spoerri : il a constitué un groupe et avec Jürgen Raap

<sup>14</sup> Voir Jürgen Raap, « Hommage à Karl Marx. Jürgen Raap über die Spoerri-Projekte an den Kölner Werkschulen 1977-1982 », *Kunstforum International, Essen und Trinken* 1/159, 2002, p. 52-53.

et Thomas Fischer, ils ont exploré les coins sombres et les marges de la ville, en commençant par ce que les deux étudiants avaient déjà identifié puis en poussant plus loin leurs recherches. Là où Raap et Fischer s'intéressaient à l'aspect esthétique, décevant, glauque des lieux, Spoerri a cherché à composer une visite qui s'attachait avant tout aux habitants et à leur quotidien.

On retrouve aussi dans cette œuvre-performance son intérêt pour le *punctum* et le *studium*, la grande et la petite histoire, leurs voix mêlées, coexistant dans les mémoires et dans les lieux. Cet événement se situait dans la droite ligne de « l'agit-prop » : il s'agissait de conduire le public au contact d'une certaine réalité et de créer les conditions de sa prise en charge individuelle et collective. Spoerri et ses étudiant.e.s misaient sur une stratégie du choc. Les visites entraînaient en effet les spectateurs bien au-delà de leur zone de confort. Il est possible de voir dans l'expérience de la *Promenade Sentimentale* une déclinaison hybridant les *Musées Sentimentaux* et le *Dylaby*, le « Labyrinthe Dynamique » auquel l'artiste participa en 1962 au Stedelijk Museum. Dans cette exposition, les spectateurs passaient d'une atmosphère à une autre, depuis le *Musée inversé* de Spoerri jusqu'au *Raysse Beach*, en passant par une installation de Tinguely avec des ballons. À Cologne, les spectateurs étaient en effet conduits, durant toute une soirée, dans huit lieux différents. Une partie du projet portait sur la circulation dans des espaces marginaux : des squats, un bunker, un garage, une fonderie abandonnée. Une autre partie concernait la rencontre des habitants et usagers de ces lieux. Partout et à chaque instant, les histoires individuelles et l'histoire collective se croisaient et s'entrechoquaient.

Le déroulé de cet après-midi de juin 1981 a été raconté par Spoerri, et nous pouvons suivre ainsi à distance le cheminement de la *Promenade Sentimentale*. La première étape se déroulait au Friedenspark, où un aigle monumental dissimule dans sa colonne des espaces où vivent des personnes sans abri. Autour de ce monument, des restes de constructions du III<sup>e</sup> Reich sont à moitié recouverts de lierre et oubliés par les passants. Spoerri et ses étudiant.e.s sont allés rencontrer les personnes vivant là et leur ont proposé d'entrer en dialogue avec les spectateurs du Theater der Welt. Ils ont accepté de participer à la rencontre, et c'est ainsi que Spoerri a commencé par guider le groupe le long de l'escalier sombre au cœur de la colonne. Au milieu de leur ascension, François Dufrene – dissimulé – a commencé à déclamer un *Crirythme*<sup>15</sup>. C'est donc dans une atmosphère étrange, plutôt angoissante, que la soirée débuta. Mais Spoerri se soucie de l'ambiance d'un groupe, « il était et est encore aujourd'hui doué pour mettre les gens en contact les uns avec les autres<sup>16</sup> ». Arrivés en haut, la discussion avec les occupants du lieu s'est faite autour d'un verre, dont il souligne qu'il était bien nécessaire pour que tous ces participants

15 1981 est l'année de l'enregistrement de *Crirhythmes exprès*, la première anthologie de ses poèmes sonores.

16 Cat. exp. Paris, 2002 (note 6).

très différents se détendent et se parlent. Une autre étape consistait à aller dans le bunker de Cologne construit sur le site de la synagogue Ehrenfeld détruite en 1938 (il est aujourd'hui devenu un lieu d'art contemporain mais il était alors laissé à l'abandon). Arrivés près du lieu, les spectateurs ont été pris à partie par une horde de punks surgie des fourrés. Au bout de quelques minutes, Spoerri a sifflé et tous les punks se sont mis en formation de chorale pour se mettre à chanter. Il s'agissait d'une performance commandée à une école d'acteurs. Mais les vrais punks de la ville ont eu vent de cette mascarade et, à partir de ce moment, ont cherché à intimider le groupe de spectateurs.

Comme l'émotion creuse, l'étape suivante emmenait le groupe dans une fonderie abandonnée, l'usine Peter Stühlen, dans laquelle il fallait entrer en passant par une brèche dans le mur et en marchant sur du verre brisé. Là, sur de grandes tables, Spoerri avait fait installer des nappes où étaient imprimées des photographies de ces mêmes tables recouvertes de déchets. Le menu était composé d'une soupe à l'oignon et de bon pain, un orchestre d'étudiant.e.s jouait du jazz. Mais la soirée ne s'arrêtait pas là. L'étape d'après a été, selon Spoerri, la plus rude: il avait mis au point une rencontre avec des familles qui squattaient des appartements. Celle-ci a rapidement pris des accents de confrontation, le choc entre des spectateurs encore passifs, nourris et déjà un peu ivres, et ces personnes, qui ouvraient les portes de leurs modestes logements, a été très mal ressentie. Cette expérience peut être perçue comme un cas limite des expériences sociologiques de Spoerri. L'aventure frise avec le voyeurisme et la réaction des habitants squatteurs est révélatrice de violence sociale<sup>17</sup>. Le groupe est donc reparti en direction d'un garage participatif loué par des passionnés de vieilles voitures. Chaque véhicule diffusait de la musique de son époque. Spoerri raconte : « On a mis l'arrière-grand-mère de l'une des étudiantes avec un casque dans une voiture des années trente, d'autres dans une voiture des années soixante dansaient le bop ». Enfin, la dernière étape devait réunir les spectateurs et les participants locaux sous une grande tente pour le dîner et la fête de clôture. Mais, comme le dit encore Spoerri : « ça a été un désastre parce que tout le monde avait trop bu » depuis l'apéritif dans l'aigle du Friedenspark.

Plus que les autres peut-être, cette performance participative entremêle l'art et la vie : les spectateurs ont été confrontés à des lieux qui résonnent avec l'histoire de la ville, les traces matérielles laissées par la Seconde Guerre mondiale ; mais ce parcours les a également menés aux marges actuelles de la société, à la violence du contemporain ; ils ont été amenés à rencontrer des personnes, à entrer dans des lieux inhabituels et peut-être à modifier leur regard sur eux.

<sup>17</sup> En ce sens, les œuvres les plus sociologiques ultérieures de Spoerri présentent des modalités d'expérience plus simples et moins en prise avec la réalité, comme par exemple le dîner « Jamais un coup de dé », aussi appelé « Dîner riches/pauvres ».

La pratique de l'enseignement a donc permis à Spoerri de renouer avec certains de ses centres d'intérêts, qu'il avait délaissés pour privilégier son travail plastique : la mise en scène et le commissariat d'exposition. Elle a aussi constitué pour lui un lieu de liberté, car il a bénéficié au moins autant que ses étudiant.e.s de l'atmosphère d'atelier. La classe est en effet un espace d'expérimentation, loin du marché, loin des critiques, où il s'agit justement de chercher à faire jouer au maximum les normes et les cadres. Spoerri y creuse plus que des interstices, il ouvre dans l'édifice normé de l'enseignement artistique de véritables brèches où s'engouffrent le quotidien, le banal, l'espace et les gens. L'art et la vie se mêlent et se confondent. Puisque l'on apprend à être artiste, rien n'est interdit : du plaisir du récit à celui des repas partagés, l'enseignement de Spoerri passe avant tout par une volonté de dissoudre ce qu'être artiste veut dire.