

La bague de grand-mère

Camille Paulhan

Portrait de Daniel Spoerri en scarabée bousier

Il semble qu'aucun texte ni aucune œuvre de Daniel Spoerri ne mentionne ce petit insecte intelligent. Pourtant, l'artiste et le scarabée bousier ont un point commun : l'un comme l'autre font des boulettes. L'art de la boulette, explique l'artiste dans son ouvrage culinaire *J'aime les keftédès* (1970), c'est de réussir à faire beaucoup avec peu, à transformer le déchet en richesse¹. Ce livre de recettes toutes personnelles, qui prend place à l'époque dans la collection des « J'aime » – aux côtés de *J'aime la bière*, *J'aime le chocolat* ou *J'aime les noix* – porte un titre quelque peu mystérieux, la boulette de viande grecque étant possiblement mal connue des lecteurs. À l'origine, cette publication aurait dû s'appeler *J'aime faire des boulettes*², un titre qui avait le mérite d'être plus facilement compréhensible pour les amateurs de cuisine mais aussi le désavantage, pour un éditeur proposant des livres gastronomiques, d'être plus ambigu quant à la nature des dites boulettes. Ce, surtout lorsqu'on connaît le goût de Spoerri pour les sous-entendus scatologiques. Dans ce guide, Spoerri développe, entre deux conseils sur la soupe de boudin, les paupiettes de veau à la grecque ou le knödel de pomme de terre, une théorie étonnante sur la boulette, perçue comme une façon de résister au dénuement : elle incarne en effet le refus de manger tels quels les restes (des riches), et elle demande une préparation, une attente, un malaxage, un assaisonnement puis une cuisson. « Le keftédès, écrit-il ainsi, c'est la façon du pauvre d'être riche, de faire le mieux de son peu, de savoir attendre le temps d'une longue préparation. »³

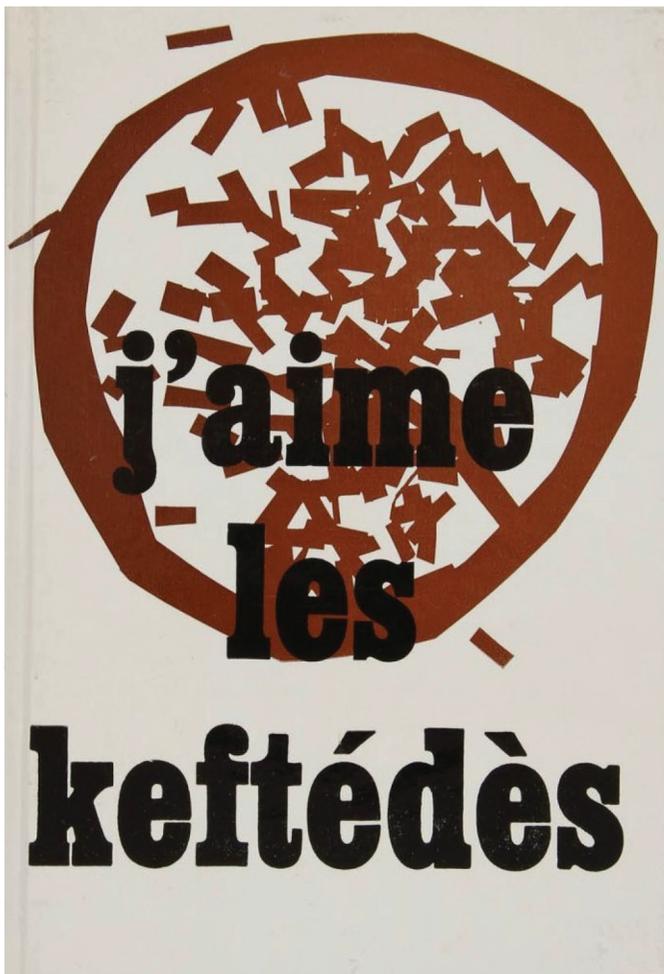
C'est en véritable scarabée bousier que Daniel Spoerri a organisé une partie de sa production, c'est-à-dire en agrégeant autour de lui ce qui pouvait relever de l'insignifiant, pour lui donner de la valeur. Le terme d'agrégation, qui peut renvoyer au processus de constitution d'une pelote de réjection, semble d'ailleurs tout à fait convenir à son travail, plutôt que celui d'accumulation, que son comparse Arman affectionnait. Spoerri se remémore le fait que « dès le début, il y eut conflit entre les accumulations d'Arman et [s]es collections »⁴.

1 Voir Daniel Spoerri, *J'aime les keftédès*, Paris 1970, p. 97-99.

2 Voir Daniel Spoerri, *Journal gastronomique*, Genève 1998, p. 8.

3 Spoerri 1970 (note 1), p. 99.

4 Daniel Spoerri, « Les collections » (non daté), Archives Spoerri, Berne, AFR. 569 d).



- 1 Daniel Spoerri,
couverture de
J'aime les keftédès,
1970

La différence entre les pratiques, quasi concomitantes, des deux artistes – *accumulations* pour Arman et *collections* pour Spoerri – est en effet de taille. Arman réalise ses premières *Accumulations* en 1959 tandis que Daniel Spoerri débute ses collections sans doute au début des années 1960. Il ne s'agit d'ailleurs pas, concernant ces dernières, d'œuvres d'art mais bien de collections personnelles, qui par la suite intègrent des œuvres ou deviennent elles-mêmes des œuvres.

Aucune publication ne mentionnant de façon exhaustive ces collections, il est difficile d'en proposer une recension complète, et ce d'autant que l'inventaire ressemblerait à celui de Prévert : collections d'embauchoirs, d'épices, de recettes de boulettes ou de tripes, de râpes, de chopines de bière en bois, de cannes, de tendeurs à gants, de livres de recettes, de masticateurs, de serviettes, de prothèses dentaires, d'eaux de fontaines sacrées, de pièges, de couteaux

simples ou à éplucher, de lunettes, d'ustensiles de cuisine, de hachoirs, de chaussures... Difficile de prime abord de distinguer ce qui peut bien les lier, tant elles paraissent disparates. Mais pour la majeure partie d'entre elles, signalons qu'elles sont constituées d'objets principalement domestiques, de peu de valeur pécuniaire. Au moment où Spoerri commence à réunir ces objets, acquis pour certains dans des marchés aux puces, Arman accumule des objets relativement semblables : la célèbre accumulation de dentiers *La vie à pleine dents* (1960) d'Arman est suivie, quelques années plus tard, par *Lo spazzolino da denti abitualmente in commercio in Germania* (1976) de Daniel Spoerri : l'œuvre consiste en un collage savamment désordonné de prothèses dentaires sur un support sombre. L'intention des deux artistes diffère toutefois notablement, en dépit des conflits qui les opposent parfois violemment à l'époque, aboutissant à des chamailleries pouvant les entraîner jusqu'à l'affrontement physique. Afin de clarifier sa position, Spoerri écrit : « Je m'intéresse aux 1000 sortes de patates, alors qu'Arman prend la même patate 1000 fois. Je montre, dans mes collections, qu'aucune patate ne ressemble à une autre. »⁵ Quelque chose sépare donc irrémédiablement les deux artistes, dans la nature même des objets rassemblés : Arman a accumulé un nombre important d'objets produits industriellement, tandis que Spoerri a choisi ces objets en général les uns après les autres, dans la perspective d'une collection à agrandir au fil des années.

Une deuxième lecture de la liste des collections de Daniel Spoerri permet de faire émerger des tendances qui leur donnent un sens très différent des réflexions contemporaines d'Arman sur la société de consommation balbutiante : de nombreux objets concernent la cuisine, et d'abord des ustensiles permettant la transformation de la matière première en produits transformés, à l'instar des boulettes évoquées précédemment. Certains permettent de découper, d'autres de presser, d'éplucher (hachoirs, râpes, couteaux, économes), d'autres d'assaisonner (épices), d'autres encore rappellent la mastication et la digestion (masticateurs, recettes de tripes). Dès lors, il est plus aisé de comprendre la distinction idéologique qui le sépare d'Arman, à propos duquel Spoerri écrit d'ailleurs avec une certaine acrimonie : « Je n'aurais jamais l'idée de faire une œuvre avec cinquante objets qui sortent de l'usine, ou cinquante garde-boue qui viennent de chez Renault »⁶, allusion cinglante aux séries bien connues de son ami.

Certains faits historiques traumatiques lient toutefois les œuvres des deux artistes : l'expérience de la Seconde Guerre mondiale est indispensable pour comprendre l'intérêt de Spoerri comme d'Arman pour de tels objets. Pour Arman, la découverte du documentaire *Nuit et brouillard* (1955) a eu un impact déterminant sur son travail, principalement les scènes montrant les tas de cheveux coupés, de lunettes, de peignes, d'ustensiles de cuisine, de vêtements

⁵ Ibid.

⁶ Spoerri, (note 4).

ou de chaussures qui ont été arrachés aux déportés⁷. Mais c'est sans doute à cet endroit précis que la pensée des deux artistes se scinde : Arman n'a eu de cesse de faire allusion à la dimension monstrueuse, industrielle du génocide, là où Spoerri semble davantage se placer sous l'égide de la célèbre formule de Serge Klarsfeld : « la Shoah, ce n'est pas six millions. C'est 1 + 1 + 1 + 1... » Bien sûr, il est impossible de considérer le travail de Spoerri uniquement du point de vue de l'expérience de la guerre, toutefois, celle-ci infuse tellement ses œuvres qu'elle apparaît en sous-texte de toutes les réflexions ici développées. Spoerri a été, dans ses textes comme dans ses entretiens, très généreux en anecdotes⁸ mais il est demeuré relativement secret sur son enfance, délivrant les souvenirs de cette époque avec parcimonie⁹.

Il est possible de penser que les histoires de Daniel Spoerri, au demeurant un excellent conteur, avaient valeur – comme chez Christian Boltanski par exemple – d'histoires exemplaires, destinées d'abord à être considérées selon leur valeur métaphorique. L'un des rares grands récits d'enfance de l'artiste, relaté par lui à de très nombreuses reprises, est en cela un véritable modèle du genre. Ce récit veut que Spoerri, enfant, ait eu déjà le goût des objets en constituant une collection de trésors, collection qu'il aurait cachée dans un terrier au fond du jardin¹⁰. De ces richesses enfantines, on ne sait rien, si ce n'est que l'une d'entre elles était de la neige, qu'il mit de côté pour l'été. La « grave déception » de constater qu'on lui avait, quelque temps après, volé cette neige réservée pour plus tard, forme la conclusion de cette courte histoire¹¹. Cette dernière, si l'on accepte de dépasser sa valeur profondément poétique, paraît affirmer ceci : ce qui est précieux peut disparaître, en dépit des cachettes et du

7 Voir Jill Carrick, *Nouveau réalisme. Retour sur les topographies du hasard*, traduction Héléne Sirven, Paris 2018.

8 *La Topographie anecdotée du hasard* (1962) en est un des exemples les plus marquants : par la suite, le mot même d'« anecdote » ne cesse de parcourir ses écrits : l'envoi, à Pierre Restany en 1961, d'une « note biographique anecdotée » (Archives de la critique d'art, Fonds Restany, FR ACA PREST ART 338), les lettres envoyées aux artistes pour la constitution de la *Boutique aberrante* qui mentionnent la recherche d'« objets en provenance de ton atelier ou d'autres auxquels se rapporte une anecdote » (*Les dossiers de la boutique aberrante*, Paris, éd. Centre Pompidou, 1977, [n.p.]) ou la constitution d'une hypothétique publication qui n'a jamais vu le jour. Anecdotes concernant l'histoire de l'Art en mouvement (Archives Spoerri, Berne, Afr. 68 I) en sont quelques exemples. Voir aussi, plus récemment, *Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*, cat. exp. Bâle, Musée Tinguely, Bâle/Ostfildern-Ruit 2001.

9 Dans des entretiens récents, Daniel Spoerri a abordé son enfance, et notamment la déportation de son père, de manière plus spontanée que par le passé : voir « Mon capital », entretien avec Deborah Laks, *Daniel Spoerri Eats At Les Abattoirs / À table aux Abattoirs !*, Milan/Toulouse 2018, p. 305-306. Voir également Daniel Spoerri, *entretiens avec Alexandre Devaux, L'instinct de conversation*, Paris 2018.

10 Sur cette histoire, voir par exemple Danièle Giraudy, « Fourbis, entourloupettes et samilgondis », dans *Daniel Spoerri*, éd. par Danièle Giraudy et Danièle Bourgeois, cat. exp. Antibes, musée Picasso, 1990, p. 5 ou Wieland Schmied, « Le Hasard comme maître », dans *Daniel Spoerri : Coincidence as Master, Le Hasard comme maître, Der Zufall als Meister, Il caso come maestro*, Bielefeld 2003, p. 22.

11 Gilbert Lascault, « Objets sentimentaux et autres de Daniel Spoerri », dans *Artstudio* 19, hiver 1990, p. 62.

fait de savoir garder un secret, ce qui ne manque pas de faire écho à l'expérience de guerre de l'artiste.

Pour empêcher ce qui peut disparaître, il faut donc agir sur les choses elles-mêmes, les transformer en objets magiques. En cela, la méthode de Spoerri que nous étudierons ici rappelle pour beaucoup celle des ecclésiastiques en mal de reliques au Moyen-Âge : d'abord piéger, figer, avant de fragmenter et de disperser¹². Les œuvres choisies pour cette étude sont essentiellement celles des années 1960 et 1970, dans lesquelles se mettent en place ces logiques reliquaires, mais cette réflexion aurait très bien pu être étendue à de nombreux autres projets de l'artiste, au-delà de ces deux décennies très riches.

Piéger

Outre les iconiques *tableaux-pièges*, une série d'œuvres pour laquelle Daniel Spoerri a acquis, au moins en France, une notoriété importante, le piège a été une constante dans son travail. Une part majeure des collections de Daniel Spoerri, évoquées plus haut, concerne les pièges, que l'artiste dit avoir collectionnés dans toutes leurs catégories : pièges à rats, pièges à souris, pièges à oiseaux, pièges à cigales et même pièges à puces. Certains de ces pièges de collection ont intégré des œuvres, par exemple *Le Bonheur de ce monde* (1960-1971), formant un assemblage qui comporte de nombreux pièges à rats. Mais de manière plus générale, au tournant des années 1970, plusieurs œuvres ont intégré des pièges réels ou allusifs : c'est le cas par exemple des assemblages intitulés *Les dangers de la multiplication* (1971), dans lesquels des moulages de souliers d'enfant ont le pied gauche pris dans un piège à rongeurs, ou encore le *Double piège à hommes* (1970), un piège à rats de taille humaine exposé au CNAC en 1972. Dans un registre plus léger, mais toutefois inquiétant, citons ainsi *La Trappe-mouches* (1970), multiple dont le titre en forme de calembour joue nettement sur la sonorité du mot « trap » (« piège » en anglais) : l'artiste présente sous un cellophane transparent un ruban en serpentín recouvert de glu – de ceux que l'on trouve facilement dans le commerce pour se débarrasser des mouches – recouvert d'insectes pris au piège. La figure matérielle du piège n'est d'ailleurs pas nécessaire pour suggérer cette façon de s'approprier le réel et de l'empêcher de fuir : les recettes de tripes de Spoerri en constituent une métaphore exemplaire. Comme la boulette, la tripe n'est pas anecdotique : l'artiste eut un temps le projet, avant le Restaurant Spoerri de Düsseldorf, de lancer un restaurant dans le Nebraska sous l'appellation du « Guts Bucket »

¹² Sur ce sujet, voir Nicole Herrmann-Mascard, *Les reliques des saints : formation coutumière d'un droit*, Paris 1975 ou encore le chapitre « Le culte des reliques », dans Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 1 : introduction générale, Paris 1988 [1955].



2 Daniel Spoerri,
La Trappe-mouches,
1970

(littéralement : « seau à tripes »), puis de créer une chaîne de restaurants en France portant le nom « L'attrape-tripes »¹³. Pour Daniel Spoerri, manger des tripes est un acte pour le moins chargé de sens, puisqu'il s'agit, selon son expression, d'un « estomac qui mange un autre estomac »¹⁴.

L'être humain, vu à travers la pensée de Spoerri, est perçu comme un piègeur, potentiellement piégé à son tour : la *Topographie anecdotée du hasard* (1961) possède elle aussi un côté attrape-mouches, comme si les objets disposés sur la table de travail de la chambre d'hôtel de Daniel Spoerri avaient été fixés sur papier collant. On pourrait citer d'autres initiatives, pas forcément revendiquées comme œuvres d'art, comme le choix de coller au plafond du Restaurant Spoerri de Düsseldorf, au tournant des années 1970, une collection d'insectes nécrophages.

¹³ Voir Otto Hahn, *Daniel Spoerri*, Paris 1990, p. 72.

¹⁴ Cité par Christian Besson, « Daniel Spoerri gastrosophe », dans *Restaurant Spoerri. Maison fondée en 1963*, cat. exp. Paris, Jeu de Paume, 2002, p. 9.



3 Daniel Spoerri, *Max und Morimal*, 1969

Le piège pour insectes a d'ailleurs inspiré Spoerri pour une série assez peu connue, *Max und Morimal* (1969) : celle-ci consiste en de petits objets coulés dans des blocs de plexiglas distincts, chacun accompagné de son histoire¹⁵. Contrairement aux inclusions d'insectes de commerce, interchangeables, chaque objet est chargé d'un souvenir précis, abondamment développé. La valeur sentimentale de ceux-ci est inversement proportionnelle à leur valeur marchande ou même historique : billet de chemin de fer de Robert Filliou, croûte grattée sur une brûlure de cigarette, ficelles de salami, edelweiss séché, morceaux d'un petit personnage en pain modelé par le sculpteur Reinhoud au restaurant Spoerri et abandonné sur la table, etc.

¹⁵ Daniel Spoerri, « Krims-Krams objekte », dans *Dokumente Documents Documenti zur Krims-Krams-Magie*, Hambourg 1971, [n.p.].

À la même période, Spoerri produit une autre série, tout aussi mal connue, les *rifiuti* [déchets], des travaux réalisés à partir de déchets aspergés d'un liant, colle ou polyester liquide¹⁶. En 1971, il présente sous la coupole de la Kunsthalle de Hambourg une action au cours de laquelle il produit une série de ces *rifiuti*, à partir de déchets collectés pendant dix ans dans ses ateliers de Paris et de Düsseldorf¹⁷. Le coefficient d'art de ces déchets artistiques est valorisé par cette conservation sous forme de reliquaires plus proches de poubelles que d'objets religieux. Les débris divers, paquets de cigarettes, boîtes de conserve, et autres déchets sont répartis dans des assiettes ovales et copieusement arrosés de polyester liquide.

Un autre projet, pensé seulement quatre ans après les *rifiuti*, offre un écho à ce désir de conserver malgré tout, y compris le plus petit fragment, le plus petit débris. *Le vide-poches* (1975) prend la forme d'un multiple dans lequel on place des objets en attente d'utilisation mais que l'on se refuse à jeter : « menues pièces de monnaie étrangère, bague, montre cassée que l'on promet de faire réparer, crayon, clés, petit canif... »¹⁸ Encore plus que le *Tableau-piège*, qui vient figer le moment conjointement collectif et intime du repas, *Le vide-poches* est un agrégat qui condense toutes les rêveries sentimentales sur les objets personnels, en même temps qu'il dévoile le fait que ces objets sont communs à chacun, en dépit de leurs caractéristiques formelles et des souvenirs individuels qui leur sont associés.

Toutes les œuvres précédemment évoquées ont été réalisées après le séjour de Daniel Spoerri sur l'île grecque de Symi, où il a habité en compagnie de Kichka Baticheff pendant treize mois, entre 1966 et 1967. Ce séjour a considérablement bouleversé sa façon d'envisager ce qui relève du rebut, qu'il soit d'ailleurs sentimental ou pas. Selon l'artiste, pour les habitants de l'île, la notion même d'ordure mise au rebut n'existe pas, car tout objet est potentiellement réutilisable, recyclé pour d'autres usages : « Chez les peuples primitifs, il n'y a pas de déchets. »¹⁹ Il précise même : « les populations non-urbaines [n'ont] pas d'ordures. [...] Tout est usé jusqu'au bout »²⁰. L'expérience de Symi est

16 Sur ces œuvres, voir *Petit lexique sentimental autour de Daniel Spoerri*, cat. exp. Paris 1990, p. 90. Pour l'exposition « Freunde-Friends-D'Fründe » à la Kunsthalle de Düsseldorf, Spoerri réalise en juin 1969 des *rifiuti*, mais « ils se désagrègent, la colle ayant été inadéquatement préparée » (p. 90). À Aachen, où Spoerri présente une exposition personnelle à l'automne de la même année, treize *rifiuti* sont réalisés, mais ils ne sont pas mentionnés dans le catalogue de l'exposition. C'est la troisième et dernière démonstration, réalisée en avril 1971 à la Kunsthalle de Hambourg qui fut la plus commentée.

17 Nous empruntons ces détails à [Anonyme], « Aus Müll wird Kunst », dans *Hamburger Abendblatt*, 7 avril 1971, Archives Daniel Spoerri, AFR. 84 u).

18 Hahn, 1990 (note 13), p. 91.

19 Ibid., p. 67.

20 Irmeline Lebeer, « Daniel Spoerri : Magie à la noix » [extraits d'un entretien en 1982 avec Daniel Spoerri dans cat. exp., Antibes 1990 (note 10), p. 9-14], republié dans *L'art ? C'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Nîmes 1997, p. 21.

déterminante pour comprendre ces séries d'œuvres, fruits d'une société industrialisée entrée de plein fouet dans la société de consommation, permettant justement d'accepter l'idée du jetable, de l'objet du quotidien non-utilitaire. À cette réflexion sur la société de son temps se mêle également son caractère de témoin de la Seconde Guerre mondiale, à laquelle il a survécu et dont il a vécu les privations, assistant à l'avènement d'une société d'abondance dont *Le vide-poches* pourrait être une des manifestations iconiques, si anecdotique soit-elle.

Le Musée sentimental, dont plusieurs éditions furent présentées par Daniel Spoerri entre la fin des années 1980 et la décennie suivante, est également une excellente incarnation de cette propension à piéger. Le tout premier fut montré en 1977 au Centre Pompidou au sein du *Krokrodrome* (ou *Crocrodrome*) de Zig et Puce²¹, non loin de la *Boutique aberrante*, sur laquelle nous reviendrons par la suite.

Le Musée sentimental consistait en une galerie où furent exposés non des œuvres d'art, mais ce que l'artiste nomma des « objets témoins » ou des « reliques fétichistes de l'art »²². Il s'agit donc par exemple de présenter les dents de lait de Camille Saint-Saëns, la chouette de Rosa Bonheur, le chapeau melon de Magritte, l'étoile jaune de Max Jacob, la canne d'Edmond Rostand, le madras de Rimbaud, la palette de Delacroix ou le violon d'Ingres. Toutes ces reliques ne concernent d'ailleurs pas forcément des artistes, puisqu'on y voit aussi, les côtoyant sans hiérarchie, le doigt momifié du dernier condamné à mort suédois, un mouchoir taché de sang de Barbey d'Aurevilly ou des pseudo-clés de la prison de la Bastille²³. Un texte de Daniel Spoerri accompagne l'opuscule édité à l'occasion de la manifestation au Centre Pompidou, où on lit notamment ces mots :

« Faut-il insister encore que la différence entre les cheveux de M^{lle} X et ceux de Victor Hugo consiste seulement dans le fait que les premiers évoquent seulement un sentiment chez celui qui aime M^{lle} X alors que chez ceux de Victor Hugo tout le monde est touché. [...] [L']art

21 Sur cette œuvre collective et plurielle, divisée en plusieurs espaces distincts, dont le *Musée sentimental*, la *Boutique aberrante*, mais aussi un flipper géant ou un train fantôme, voir notamment Deborah Laks, « Dans l'intestin du Crocrodrome : le Musée Sentimental et la Boutique Aberrante de Daniel Spoerri », dans id., 2018 (note 9), p. 148-151.

22 *Les Dossiers de la Boutique aberrante*, Paris 1977, [n.p.].

23 Les archives du Centre Pompidou ont conservé toutes les fiches de prêt et demandes de prêt, qui indiquent que Daniel Spoerri aurait souhaité présenter de très nombreux objets issus de collections privées et publiques françaises [dossier 92022/091]. Aucune publication ne mentionne la liste précise des objets exposés dans le *Krokrodrome*. L'émission Zig Zag du 5 juillet 1977 (Antenne 2) permet de voir Daniel Spoerri trier certains de ces objets, avant leur exposition. Nous nous permettons de renvoyer à la section de notre thèse de doctorat, « Reliques exiguës et représentatives de la "Boutique aberrante" et du "Musée sentimental" », dans Camille Paulhan, *Du périssable dans l'art des années 1960-1970* (sous la dir. de Philippe Dagen), Paris I-Sorbonne, 2014, p. 304-312.

ressemble à Dieu, puisqu'il recrée continuellement alors que le fétiche remplace Dieu, puisqu'il évoque seulement, [n'est] rien en soi.

[Ce] problème n'existe seulement parce qu'on est obsédé par l'idée de la mort [*sic*], comme les Musées qui ne font rien d'autre que des sépultures. »²⁴

La dernière phrase de l'artiste, particulièrement sévère, qui rappelle la célèbre déclaration de Robert Smithson en 1967 selon laquelle « les musées sont des tombes »²⁵, semble confirmée par la réaction de certains conservateurs de musée contactés par l'équipe du Centre Pompidou pour les prêts d'objets afin de les présenter au *Musée sentimental*. Ainsi, le conservateur du Musée national du château de Pau, refusa le prêt de poils d'Henri IV, pour le motif suivant : « Il me semble sincèrement que ce serait se moquer du public que les présenter comme étant de vrais poils de barbe d'Henri IV »²⁶. Le conservateur en chef du Musée national de la Céramique de Sèvres, que l'on espère délicieusement ironique, exclua de prêter une coupe réalisée à partir du sein de Marie-Antoinette car « la coupe qui vous intéresse n'a pas, en réalité, été exécutée à partir du sein de Marie-Antoinette et ne présente donc pas la valeur "sentimentale" que l'on pourrait lui attribuer »²⁷. Le poil ou le sein royal perdent toute valeur sentimentale par une simple déclaration, et leur exemple vient illustrer avec merveille le caractère fétichiste du musée, dévoilé par Spoerri : ce n'est pas tant pour la valeur esthétique des objets qui y sont présentés que l'on se rend au musée pour les y admirer, mais parce que lesdits objets véhiculent des récits, parce qu'ils ont été en contact avec des êtres dont l'histoire singulière nous marque.

Fragmenter

Le *Musée sentimental* ne peut s'envisager sans sa voisine immédiate, la *Boutique aberrante*, qui pourrait incarner toute la dimension fragmentaire du projet de Daniel Spoerri. Sa conception remonte à 1974, mais sa réalisation date du début de l'année 1977, quelques mois avant l'ouverture des deux expositions dans le *Krokrodrome*, lorsque Spoerri envoie à de nombreux artistes (et quelques critiques comme Irmeline Leeber ou Pierre Restany) une lettre leur proposant de

24 Daniel Spoerri, « La boutique aberrante et le musée sentimental », dans *Les Dossiers de la Boutique aberrante*, 1977 (note 22), [n.p.] [nous avons corrigé l'orthographe].

25 Robert Smithson, « Some Void Thoughts on Museums », dans *Arts Magazine* 41/4, février 1967, reproduit dans Jack Flam (éd.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/Londres 1996, p. 42 [notre traduction].

26 Archives du Centre Georges Pompidou, Boîte exposition « Le musée sentimental » n° 92022/91.

27 Ibid.

prendre part à ce « contrepoint au caractère officiel du “musée” » en fournissant des objets « démont[a]nt le mécanisme du fétichisme artistique »²⁸. Dans les exemples personnels proposés par l'artiste, on peut découvrir un « os d'une vertèbre humaine, trouvé sur le cimetière de Christiansö, au large de l'île de Bornholm », daté de 1976, les « réminiscences d'une coupe de cheveux de 74 par Eva Aeppli, dans la cuisine du moulin Boyard » ou encore « deux cadavres de souris – ou rats délaissés par le chat Bianca à Tosswil, ferme où j'avais mon atelier près de Zurich entre 71-73 »²⁹. De nombreux artistes répondent favorablement à Spoerri, en jouant le jeu des reliques du travail artistique : déchets d'atelier pour Arman qui envoie un violon cassé, pour Eva Aeppli qui cède la main d'une sculpture « bouffée par les souris », ou encore pour Takis qui expédie de la limaille métallique. Mais peu s'aventurent vraiment à envoyer des objets trop intimes ou chargés d'affects, contrairement à ce qu'imagine peut-être Spoerri.

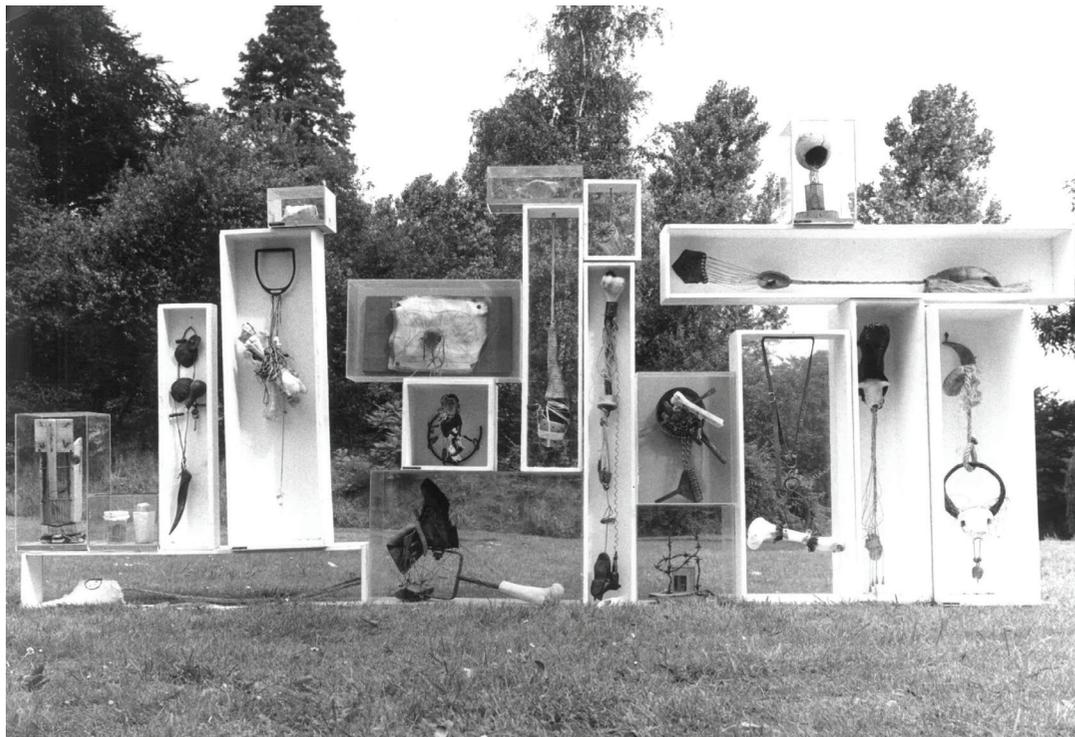
Un objet précis semble avoir été déterminant pour ses réflexions sur le piège du *Musée sentimental* et la fragmentation de *la Boutique aberrante* : il s'agit du coupe-ongles de Brancusi, que Spoerri dit avoir volé en 1960 : « c'est l'objet même que l'on utilise pour se défaire d'une partie de son corps, ce qui sépare le mort du vivant »³⁰. C'est véritablement ce dont le corps est capable de se dépouiller qui a fasciné l'artiste : outre cette référence aux ongles, plusieurs de ses recherches ont inclus des cheveux – ceux coupés par Eva Aeppli, par exemple – ou, concernant les animaux, des queues ou de la laine, comme dans la série des *Objets de magie à la noix* (1967), que nous évoquerons ci-après. Ainsi que l'explique Louis Réau dans son *Iconographie de l'art chrétien*, « la partie valant pour le tout » en termes de reliques, si l'on recherche en général les parties nobles du corps quand il s'agit de dépecer un cadavre en vue de le fragmenter pour produire des reliques, « le plus petit débris [a] sa valeur et son efficacité »³¹. Autrement dit, le fragment d'ongle de Brancusi vaut donc pour Brancusi tout entier. Mais, en 1977, pour la *Boutique aberrante*, la proposition de Spoerri ne consiste pas en des fragments corporels mais en de petits flacons, issus d'un multiple, *La pharmacie bretonne*. Cette œuvre présente l'eau de 117 sources sacrées bretonnes collectée par l'artiste à partir de 1964. Au Centre Pompidou, Spoerri propose à la vente des flacons isolés, issus de la fontaine de Saint-Tugen, dans le Finistère, connue pour guérir la rage.

28 *Les Dossiers de la Boutique aberrante*, 1977 (note 22) [n.p.].

29 Ces exemples ne figurent pas dans *Les dossiers de la Boutique aberrante*, mais à la suite d'une lettre envoyée par Daniel Spoerri à Pierre Restany, datée du 23 février 1977 [Archives de la critique d'art, FR ACA PREST ART 338].

30 Daniel Spoerri, « Le coupe-ongles de Brancusi », dans *Le Musée sentimental*, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1977, [n.p.].

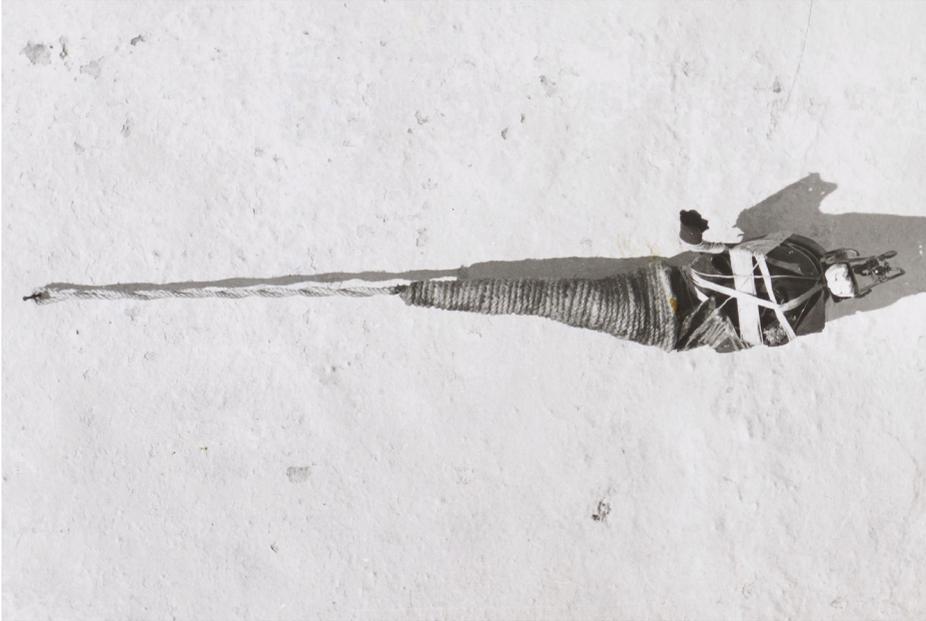
31 Louis Réau, « Introduction générale », dans *Iconographie de l'art chrétien*, t. 1, Paris 1988 [reprint de 1955], p. 393.



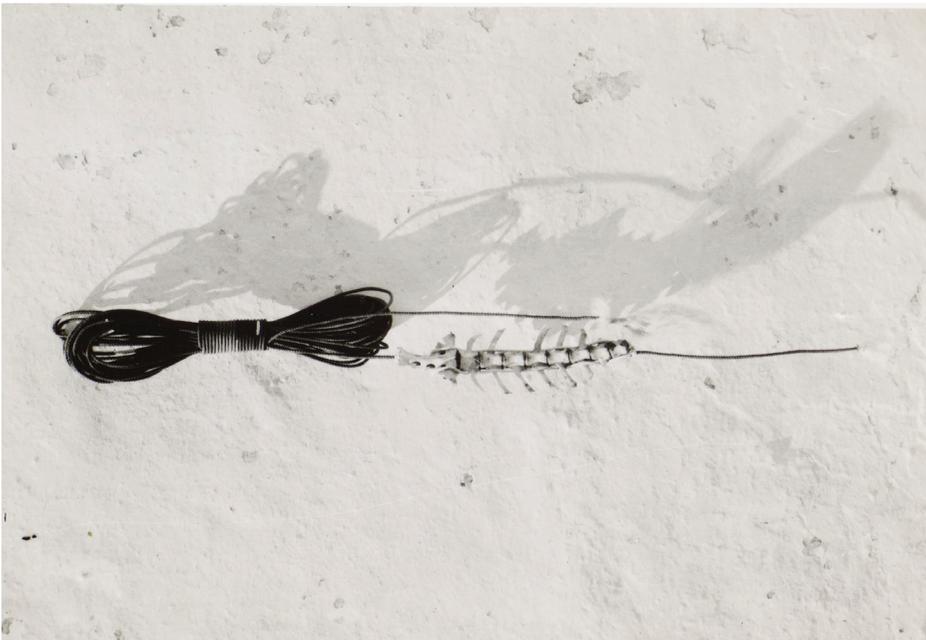
4 Daniel Spoerri, *Conserves de magie à la noix*, 1967

Avec la fragmentation, plus encore qu'avec le piège, c'est la dimension sacrée, magique des reliques, mais aussi leur pouvoir curatif qui apparaît pleinement dans le travail de Spoerri. L'artiste explique en 1977 qu'il savait que le fait de transposer les eaux depuis les sources jusque dans les flacons « les priverait de leur caractère sacré et les rangerait au rang d'eaux banales »³². Toutefois, le fait que l'œuvre s'intitule *Pharmacie*, « pharmakon » à la fois remède et poison, ainsi que l'insistance sur le caractère sacré de ces eaux conduisent à penser que Spoerri se place en définitive sur la ligne de crête entre d'un côté le détachement amusé et de l'autre la croyance pieuse. Un récit de l'artiste, possiblement apocryphe, vient illustrer cette oscillation intellectuelle passionnante. En revenant en Suisse depuis la Bretagne dans les années 1970, chargé de nombreux bidons d'eau, il dit avoir été arrêté par les douaniers :

³² Daniel Spoerri, « La pharmacie bretonne » [préface de 1977 réactualisée en 2004] ; Daniel Spoerri et Marie-Louise Plessen, *Guide de cent-dix sept fontaines sacrées de Bretagne. Rituels de guérison*, Paris 2004, p. 13.



5 Daniel Spoerri, *Conserves de magie à la noix*, 1967



6 Daniel Spoerri, *Conserves de magie à la noix*, 1967

- « Qu'y a-t-il dans vos containers ?
- De l'eau sacrée.
- Le miracle s'est produit.
- Vous pouvez passer. »³³

En 1967, Daniel Spoerri, alors installé à Symi, réalise une série de 25 objets intitulée *Objets de magie à la noix*³⁴, qui à bien des égards préfigure les rebuts figés de *Max und Morimal*. Toutes ces sculptures sont composées de fragments composites d'objets, en général trouvés, dont l'apparence importe moins que l'histoire qui leur est associée, liée au pouvoir desdits objets. Si l'artiste déclare être athée et ne pas croire à la magie, il dit toutefois envier les croyants³⁵ et être fasciné par la magie³⁶. De fait, on pourrait dire que Spoerri fait partie des incroyants inquiets ou fascinés de constater le pouvoir de la magie ou de la religion sur celles et ceux qui y croient. En cela, le titre de « magie à la noix » vient faire planer, toutefois sans cynisme, un voile de scepticisme sur la puissance avérée de tels objets. Dans les *Objets de magie à la noix* se croisent, pêle-mêle, au gré des compositions : une feuille de rose saisie à côté de la tombe d'Allan Kardec, la mâchoire d'une chèvre vue auparavant vivante, une petite bouteille trouvée dans un cimetière, une aiguille rouillée découverte dans le foie d'une chèvre... Autant d'objets souvent liés à l'au-delà, et dont la puissance est d'abord celle que leur auteur veut bien leur accorder et nous transmettre.

Un texte général vient accompagner les œuvres dans une courte publication envoyée par la poste à des destinataires choisis, *Le Petit Colosse de Symi*, dans lequel Spoerri vient expliciter son rapport à de telles reliques intimistes. Certains extraits sont singulièrement évocateurs quant à la puissance du souvenir face à la dimension fragmentaire de l'objet :

« L'homme a toujours attaché une importance à l'objet qu'il a touché, que les morts ont touché, ou que les Dieux ont touché ; et quel objet n'est pas touché par les Dieux ? Dans la *Topographie* je voulais justement éviter ce côté-là, en décrivant un clou comme un clou, un quignon de pain comme un quignon de pain. Mais ce pain ramassé encore chaud sur l'autoroute entre Cologne et Francfort, projeté au loin dans un accident de voiture mortel, est-il compréhensible que je n'ai jamais pu le manger, est-il compréhensible que je l'ai gardé, et ne le garderiez-vous pas vous aussi, les 22 abonnés du *Petit Colosse*, connaissant son histoire ? Nous voilà donc tous des fétichistes pris au piège de l'objet. (...)

³³ Hahn, 1990 (note 13) , p. 117.

³⁴ Selon les publications, ces œuvres sont intitulées *Objets de magie à la noix* ou *Conserves de magie à la noix*.

³⁵ Cat. exp. Paris, 1990 (note 16), p. 59.

³⁶ Hahn, 1990 (note 13) , p. 67.

L'objet est véhicule des affections, les cheveux de celle qu'on aime, la bague de grand-mère, l'eau bénite et ainsi de suite... jusqu'aux marchés aux puces du monde entier qui déversent continuellement les objets dévalorisés de leur magie et coupés du souvenir de leur histoire. Ainsi l'eau bénite devient de l'eau pourrie, les cheveux de la bien-aimée une poussière de poils, un os d'un saint un os pour un chien. Ce qui restera, c'est l'enveloppe, c'est ce que l'artiste a fait autour, c'est la boîte de conserve. »³⁷

Le texte de Daniel Spoerri, éminemment mélancolique, révèle ici l'irréversible perte de la valeur affective des objets une fois que la personne pour qui l'objet avait une importance singulière disparaît. Une phrase de Bazon Brock, à propos des objets conservés par Spoerri dans les *Musées sentimentaux*, vient résumer la pensée de l'artiste : « Nous ne les aimons pas parce [qu'ils] ont de la valeur, c'est à l'inverse parce que nous les aimons, nous-mêmes ou ceux qui comptent pour nous, [qu'ils] ont de la valeur. »³⁸ En rentrant de Symi, à la fin des années 1960 puis au cours des années 1970, Spoerri a d'ailleurs organisé à plusieurs reprises des séances de troc nommées *Kularing*³⁹, pour lesquelles « les visiteurs sont priés d'apporter des objets auxquels se rattachent des souvenirs qui leur sont particulièrement chers : première dent de lait, souvenirs d'amour, etc. »⁴⁰. Le témoignage de l'artiste à propos de ces actions est très lucide : « Ne croyez pas que c'était facile. On marchandait les histoires, chacun surévaluant les siennes. »⁴¹ Avec de tels actes, la dispersion des souvenirs – par le biais de reliques n'ayant de puissance affective que pour leur dépositaire originel – était en ordre de marche.

*

« La bague de grand-mère », qui donne son titre à cet article, est donc une des incarnations possibles des objets de l'affection mentionnés par Daniel Spoerri dans de nombreuses œuvres, comme autant de reliques laïques dont la valeur paraît impossible à déterminer en regard de l'économie de marché. L'artiste se rappelle ainsi des marchandages entre enfants : « Et n'est-il pas vrai qu'une dent fraîchement arrachée était plus précieuse que la plus belle des billes ? »⁴² Il faudrait insister sur le caractère humble de la réflexion de Daniel Spoerri, qui

37 Daniel Spoerri, « Conserves de magie à la noix – 25 objets archéologiques de et par Daniel Spoerri », dans *The Nothing Else Review* (« Le petit colosse de Symi ») 4, Symi 1967, p. 2.

38 Cat. exp. Paris, 1990 (note 16), p. 70.

39 Sur les trocs, voir *ibid.*, p. 119-121.

40 Cité dans Irmeline Lebeer, « Daniel Spoerri, descente initiatique aux cuisines », dans *Chroniques de l'art vivant* 21, juin 1971, p. 12.

41 Daniel Spoerri, « La collection de Mama W. », dans *La collection de Mama W.*, Oiron 1993, p. 7.

42 Cat. exp. Paris, 1990 (note 16), p. 96.

fait de l'œuvre un objet semblable aux autres, dans un relativisme sentimental quelque peu provocant. « L'art, explique l'artiste, ne vit que de prétention. »⁴³
Et, évoquant l'œuvre de Cy Twombly, investi

« d'une telle sensibilité, d'une telle minutie, que deux cents personnes dans le monde communient avec ferveur. Mais pour un épicier de Berneou un instituteur de Dijon, cette salade ne représente rien. S'ils trouvaient une gouache de Twombly dans un carton, ils la jetteraient aussitôt à la poubelle »⁴⁴.

Entre le déchet et la relique, l'os de chien et l'os de saint, nous savions déjà qu'il n'y avait qu'un pas. Mais dans la conception spoerrienne de l'art, l'œuvre est également un objet précaire, sans certitude, si ce n'est celle de l'affection qu'il est possible de lui porter.

43 Hahn, 1990 (note 13), p. 82.

44 Ibid.