



HAL
open science

La Multiplication d'Art Transformable selon Daniel Spoerri

Déborah Laks

► **To cite this version:**

Déborah Laks. La Multiplication d'Art Transformable selon Daniel Spoerri. Sculptures : Études sur la sculpture | XIXe-XXIe siècle, 2019, Diffuser la sculpture, 6. <hal-03775328>

HAL Id: hal-03775328

<https://hal.science/hal-03775328v1>

Submitted on 6 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

La Multiplication d'Art Transformable selon Daniel Spoerri

En 1959, Daniel Spoerri crée les éditions MAT. Il est alors à l'orée de sa carrière, et son appétence pour la mise en commun, la médiation de projets, le conduit à organiser des expositions, comme « Bewogen Beweging » avec Willem Sandberg en 1961 au Stedelijk d'Amsterdam¹. La revue *Material* révèle elle aussi son intérêt pour la dynamique de groupe et pour ce qui constitue un projet artistique. Avec les MAT, Spoerri s'intéresse autant à la définition de la sculpture et du rapport au spectateur qu'au marché de l'art. La question de la valeur est au centre de la réflexion qu'il mène : toutes les œuvres produites dans le cadre de cette édition d'art sont vendues à un prix unique. La valeur mise en question est aussi celle du geste, de la signature et du savoir-faire, car les œuvres sont créées par lui-même et parfois un assistant², sur le modèle livré par les artistes. Ces derniers signent au préalable des étiquettes qui seront ensuite collées sur les œuvres ou sur leurs boîtes. Une fois les œuvres acquises, il faut encore tantôt les mettre en forme, tantôt en mouvement. L'idée de cette édition de « Multiplication d'Art Transformable » est donc autant politique qu'esthétique : il s'agit de démocratiser l'accès à l'art, et de faire évoluer la définition de l'œuvre. En effet, la Multiplication d'Art Transformable n'est pas une simple création de multiples. Loin d'une reproductibilité à l'identique, d'une mécanique de précision permettant la diffusion, la variation est intégrée aux œuvres et la diversité des résultats modifie le sens de l'entreprise. Comme le résume Anabelle Ténèze : « Avec les MAT il n'y a plus ni matrice ni œuvre secondaire et donc plus de distinction entre original et copie³. » C'est donc véritablement un nouveau chapitre qui s'ouvre ici dans l'histoire de la sculpture, en rupture avec les pratiques traditionnelles de reproduction.

En digne héritier de Walter Benjamin et de Laszlo Moholy-Nagy, Spoerri explore les possibles d'une création artistique à l'heure de sa reproductibilité technique et de sa commande téléphonique. Avec les MAT il interroge en effet la plasticité du lien qui unit les œuvres et leur créateur. Plus encore, il cherche à mettre en avant un décroisement des

¹ Karl Gerstner rapporte que le critique d'art au New York Times Grace Glueck disait de lui qu'il était un « art pusher », André Kamber (dir.), Daniel Spoerri : Petit Lexique Sentimental autour de Daniel Spoerri, Solothurn, Union Druck & Verlag, 1990, p. 61.

² Notamment Olivier Mosset.

³ Anabelle Ténèze, « Multiplication d'Art Transformable », in cat. exp. *Les dada des deux Daniels*, Toulouse, Les Abattoirs, 2017, p. 266.

formes et des interactions au sein des œuvres, un type nouveau d'œuvre ouverte pour lesquelles chaque étape de la chaîne de conception ouvrirait à de nouvelles interactions.

La sculpture est donc repensée non seulement à l'aune d'un nouveau type de création et de diffusion, mais aussi de rapport à l'espace et au spectateur. Dans le texte de présentation du projet, Spoerri établit une différence entre reproduction et multiplication. Tandis que la première renvoie à des considérations techniques, la seconde suppose un développement presque naturel, reposant sur des qualités intrinsèques. L'œuvre de Spoerri présente à plusieurs reprises ce type de développement apparemment naturel d'une idée qui passe aux objets dans une logique de déclinaisons successives. Créés au tout début de son propre travail plastique, les MAT constituent ainsi pour Spoerri un terrain d'expérimentation théorique, formel et pratique où il formule et met à l'épreuve des idées qui irrigueront dès lors sa pratique postérieure.

De *Material* aux MAT

Un temps assistant metteur en scène, un temps danseur à l'opéra de Berne, lorsque Daniel Spoerri s'installe pour la deuxième fois à Paris en 1959, il est animé d'une volonté de rupture et de renouveau. Les planches lui semblent trop poussiéreuses, et le rapport au public trop figé. Il fréquente alors Jean Tinguely et Eva Aeppli qui ont quitté la Suisse peu de temps après lui pour le rejoindre à Paris. Tous trois vont rapidement trouver leur place dans le milieu de l'avant-garde, et après l'atmosphère confinée de Berne, le cosmopolitisme et la diversité des cercles, groupes, chapelles et autres troquets enthousiasment le jeune artiste. Il ne s'agit pas ici de poser un simple décor, ou de peindre un contexte biographique : pour Spoerri, les groupes, les dialogues artistiques, constituent une forme de pensée et de création qu'il cherche à capter et à reproduire dans ses œuvres.

Ainsi, les MAT sont-ils tributaires de ces amitiés parisiennes et internationales ainsi que de leur cristallisation autour de la revue *Material*, un premier projet collectif, qui voit le jour au début de l'année 1959. Avec *Material*, Spoerri révèle tout un réseau de poètes et d'artistes en dehors des groupes institués. La revue publie de la poésie concrète, on y trouve un travail spécifique de typographie et de mise en page, mais elle témoigne surtout de l'intérêt que l'artiste porte au lecteur-spectateur, devenu co-créateur des textes et bientôt des œuvres. Dans le premier numéro, un texte de Spoerri et Claus Bremer explicite le type d'engagement que les deux directeurs de la revue attendent de la part de leurs lecteurs : « cette revue exige de son lecteur qu'il s'occupe de près du matériel proposé, sinon celui-ci ne devient qu'une juxtaposition de mots plus ou moins insensée.

cette revue reflète la conscience du lecteur. elle forme un système de mots, lettres ou signes, dont le sens ne surgit que grâce à la contribution du lecteur⁴. » La poésie concrète est fondée sur ce type de contrat entre auteur et lecteur, les lettres et le sens, éclatés sur les pages, devant être mis en jeu par le rythme d'un regard et l'intonation d'une voix incarnés. La matérialité affirmée dans le titre et portée par un montage aléatoire des pages, la présence de tiges ou d'œilletons, les trous percés dans le papier et le carton, en font « moins une revue qu'une sorte d'objet⁵ ». Certaines interventions, comme celle d'André Thomkins (numéro 3) et de Pol Bury (numéro 5), contribuent tout particulièrement à brouiller ces frontières. La réflexion sur la matérialité des mots, sur leur plasticité dans la bouche et sous les yeux des lecteurs et plus largement, la redéfinition de l'action du lecteur, constituent une première étape de la réflexion qui mène Spoerri aux MAT.

Pour marquer cet héritage, il emprunte trois lettres à *Material*. Le projet est de tirer à 100 exemplaires des œuvres de jeunes artistes associés à d'autres de la génération des avant-gardes historiques, comme Marcel Duchamp, Man Ray, Josef Albers et de les vendre toutes au même prix⁶. Les œuvres étaient créées au fur et à mesure de leur vente et comme l'opération n'a pas été un succès commercial, très peu ont été produites dans les quantités prévues⁷. Trois éditions seront finalement réalisées, en 1959, 1964 et 1965. La première comporte des œuvres de Yaacov Agam, Josef Albers, Bo Ek, Pol Bury, Marcel Duchamp, Karl Gerstner, Heinz Mack, Frank Malina, Enzo Mari, Bruno Munari, Man Ray, Dieter Roth, Jesús Raphael Soto, Jean Tinguely, Victor Vasarely. Les éditions suivantes intègrent quant à elles davantage d'artistes du Nouveau Réalisme⁸. C'est l'évolution d'un réseau que l'on observe ici, et la pensée théorique de Spoerri suit elle

⁴ Texte extrait de la feuille insérée dans le premier numéro de la revue *Material*, « petite anthologie de poésie concrète de Belloli, Bremer, Gomringer, Heissenbüttel, Rot, Spoerri, Cage entre autres », 1959, cité in Susanne Bieri, *Profession Obsession. Archives Daniel Spoerri*, Cabinet des estampes, Bibliothèque Nationale Suisse, Verlag Lars Müller, Berne, 1997, p. 56.

⁵ Susanne Bieri, *Ibid.* p. 57.

⁶ Karl Gerstner précise la répartition du montant : « Les honoraires étaient divisés en quatre quarts : un pour l'artiste, un pour la fabrication, un pour la galerie et un pour l'édition », André Kamber (dir.), *op. cit.*, p.61

⁷ Interrogé à propos du métronome de Man Ray : « Mais là j'ai acheté trois métronomes. Je n'en ai pas acheté cent. Je n'en ai pas vendu cent. On en a peut-être vendu un. [...] Le seul, avec le temps, que je suis parvenu à vendre à cent exemplaires, c'est le Soto. Pour les autres, nous étions en dessous de cinquante. » Daniel Spoerri, *L'instinct de conversation. Entretiens avec Alexandre Devaux*, Paris, Buchet Chastel, 2018, p. 44.

⁸ La collection 1964, éditée avec Karl Gerstner, comporte des œuvres de Arman, Arp, Gerstner, Man Ray, Rainer, Saint Phalle, Soto, Spoerri, Talman, Villeglé. La collection 1965, toujours éditée avec Karl Gerstner, présente Arman, Baj, Bury, Christo, Gertsner, Lichtenstein, Man Ray, Morellet, Le Parc, Soto, Spoerri

aussi le cours de ces rencontres et de ces amitiés. Tandis que les artistes de la première édition sont pour beaucoup engagés dans un travail du mouvement mécanique ou optique, les suivants mettent davantage l'accent sur la banalité et la manière dont elle implique le spectateur. Ces deux tendances entrent en résonnance avec le projet initial des MAT. Il s'agit en effet pour Spoerri d'amener l'art au plus près du public et d'impliquer les « spectateurs-collaborateurs » dans le processus de création.

Ce projet est explicité dans le catalogue des MAT. De forme rectangulaire oblongue, ce dernier comporte une page par artiste, avec une courte biographie, un texte et la reproduction de l'œuvre proposée à la vente associée à sa description. Au verso de chaque page se trouve le bon de commande permettant d'acheter l'œuvre. Le texte d'introduction explicite le projet de Spoerri et plus spécifiquement son acception du terme « multiplication ». Spoerri annonce ici un programme à la fois conceptuel et plastique. La notion de multiple est traitée dans toute sa complexité, comme un élément des œuvres, de leur réalisation, diffusion, valeur, et statut.

« Cette présentation est la première tentative de multiplication d'œuvres d'art, et ceci en dehors des procédés habituels (lithographie, bronzes, tapisseries, etc.). Nous avons recherché pour chaque objet le procédé de multiplication qu'il réclame. A cet effet, l'idée inhérente à l'œuvre devait s'exprimer 'sans écriture personnelle', celle-ci ne permettant que reproduction et non multiplication. L'œuvre objective statique ne permet qu'une multiplication quantitative de l'idée fixée dans le modèle ; même s'il était assuré d'une large diffusion, la multiplication ne lui ajouterait rien. Pour l'œuvre animée qu'elle le soit par elle-même ou par intervention du spectateur-collaborateur, la multiplication est une justice rendue aux possibilités infinies de transformation. L'édition originale d'objets multipliés est limitée à 100 exemplaires numérotés et signés par l'artiste. Les Rotoreliefs, présentés pour la première fois sur un support mural approprié, ne sont que numérotés. Conformément à l'esprit de cette édition, le prix de chaque objet est unique : il ne tient pas compte des impondérables qui influencent les cotes des œuvres d'art. Chaque pièce coûte donc 20.000F⁹. »

En 1959, la première exposition des MAT se tient à Paris à la galerie Edouard Loeb. L'année suivante, plusieurs expositions ont été organisées, comme le rappelle Anabelle Ténèze : « en février 1960 à la Galleria Bruno Danese à Milan, puis à la Gallery

⁹ Edition MAT, 1959. Bibliothèque Nationale Suisse, Berne, Fonds Daniel Spoerri.

One à Londres, en avril à Stockholm, en mai à Krefeld [...] et enfin à Newcastle¹⁰ ». Mais plusieurs galeries parisiennes se sont montrées réticentes à exposer ces œuvres dont le prix unique va à l'encontre de stratégies commerciales. Denise René, dont plusieurs artistes sont représentés dans les MAT avait ainsi été approchée, mais elle a refusé le projet. Plus significatif encore, Arturo Schwarz le galeriste d'Enrico Baj, rachète l'ensemble de la série, soucieux d'éviter la chute de sa cote. Comme le rappelle Daniel Spoerri ainsi que plusieurs textes critiques et historiques portant sur les MAT, le projet n'a pas été un succès commercial.

Multiplés ou transformables ?

En 2017, le musée des Abattoirs de Toulouse a présenté une salle consacrée aux MAT dans le cadre de l'exposition *Les dadas des deux Daniel* sous le commissariat d'Anabelle Ténèze et Valentin Rodriguez¹¹. Les commissaires avaient réuni un nombre important d'œuvres des MAT, tâche ardue en raison de leur dispersion, de leur relative absence des collections publiques et du petit nombre d'exemplaires finalement réalisées. Cette présentation permettait de mettre en lumière plusieurs points communs entre les œuvres réalisées dans le cadre de ces éditions.

La plupart des œuvres s'inscrivent dans la remise en question des formes traditionnelles de la peinture et de la sculpture que l'on voit se développer depuis la fin des années 1950 jusque dans les années 1970. Pierre Restany va jusqu'à proposer, en 1964, de ne parler désormais « Ni [de] peinture, ni [de] sculpture, mais [d']un troisième genre, fondamentalement irrégulier par rapport aux normes traditionnelles¹² ». Par leur conception, matérialité, mode d'accrochage, les MAT poursuivent le brouillage entre ces deux catégories. La plupart des œuvres se situent en effet à mi-chemin de ces deux catégories : accrochées au mur, elles ont une épaisseur où s'affirme leur statut d'objets, et se détachent de la planéité par le mouvement, dans les percées de Bury et leur matérialité, dans les petits pains aux ordures de Spoerri par exemple. Autoportantes, elles contiennent des éléments bidimensionnels : on remarque ainsi une plaque noire constituant un arrière plan fermé chez Tinguely, ou le jeu de Man Ray sur l'image plane mise en mouvement avec sa photographie montée sur l'aiguille du métronome. Dans les deux cas, la lecture

¹⁰ Anabelle Ténèze, « Multiplication d'Art Transformable », *op. cit.* p. 267.

¹¹ Signalons aussi une exposition à la Fondation Mudima à Milan en mai 2018.

¹² Pierre Restany, « Les Biennales contre l'École de Paris », in *La Galerie des Arts*, n° 18, juil.-août-sept. 1964, p. 12-21 ; « La XXXII Biennale de Venezia : Biennale della irregularita », in *Domus*, n° 417, août 1964.

univoque de la forme est rendue impossible. Le mouvement, qu'il soit dans l'œuvre ou activé par le spectateur, contribue lui aussi à complexifier le statut des œuvres : les images planes sont parcourues de rythmes et de vagues qui les font sortir de leurs cadres, les formes dansantes forment image sur des fonds unis. En gagnant la dimension du mouvement, ces œuvres sortent des catégories anciennes de peinture et de sculpture.

Les œuvres résonnent avec le concept d'œuvre ouverte d'Umberto Eco, comme l'a souligné Anabelle Ténèze¹³. Les œuvres s'ouvrent à l'interaction, leur forme est modifiée, elle se multiplie et se transforme sous les yeux des spectateurs, qui font naître des œuvres nouvelles, comme on le voit par exemple dans les propositions d'Agam ou Soto qui semblent vibrer et se recomposer. Karl Gertsner, co-éditeur avec Spoerri pour les deux dernières séries des MAT, voit un changement de régime, un « programme plus vaste » entre la première série et les suivantes, qui « ne devaient plus se borner à l'aspect du 'Transformable', mais [...] devait exister sous la nouvelle dénomination d' 'Originaux en série'. Chaque objet devait être fabriqué en tant qu'original, autant de fois que l'édition le stipulait¹⁴. » Certaines œuvres, comme celles de Saint Phalle, portent alors la trace d'une action plus ou moins aléatoire ; d'autres, comme les journaux emballés de Christo, ou les affiches lacérées de Villeglé, se transforment en fonction de leurs supports récupérés, qui intègrent les variations du banal. La production des œuvres en série n'est en effet qu'un des aspects de l'exploration du multiple que conduit Spoerri. Les formes des œuvres varient certes légèrement d'un exemplaire à l'autre, mais c'est surtout dans leur conception qu'elles intègrent cette ouverture et ce champ des possibles suggéré par le titre des MAT. Karl Gertsner précise cette idée : « Le terme de Multiplication désigne la frontière avec la reproduction conventionnelle ; elle présuppose que l'original ne se comprend pas comme pièce unique, mais comme prototype des multiplications¹⁵. » Le terme de prototype renvoie aux modalités de création du design et des objets techniques. Il éclaire ce nouveau statut que Spoerri et Gerstner cherchent alors à instaurer, dans la perspective des originaux multiples de Jean Fautrier¹⁶.

¹³ Anabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 263-269.

¹⁴ André Kamber (dir.), Daniel Spoerri : Petit Lexique Sentimental autour de Daniel Spoerri, Solothurn, Union Druck & Verlag, 1990, p.62

¹⁵ André Kamber (dir.), *Idem*.

¹⁶ Voir notamment Rainer Michael Mason, *Jean Fautrier, Les estampes*, Cabinet des estampes, Genève, 1986, p. 154. Pierre Restany, dans son texte de présentation des MAT daté du 26/11/1966, en fait le précédent nécessaire de l'entreprise de Spoerri : « L'idée des originaux multiples n'est pas neuve. Conçue dans l'optique ambiguë d'une diffusion simultanée du plaisir esthétique individuel, elle n'était pas viable. Fautrier l'a brillamment prouvé en 1950. Dix

La signature comme griffe et comme valeur

En travaillant le concept de la multiplication, Spoerri s'intéresse à la valeur, qu'il appréhende comme un élément esthétique à part entière¹⁷. Le statut de la main, et par extension de la signature, cristallise ce travail du statut et de la valeur en signalant l'authenticité et ainsi le prix. Les artistes édités expliquent leur œuvre à Spoerri, lui fournissent parfois un modèle et c'est lui-même qui se charge de leur réalisation, parfois avec l'aide d'assistants. La plupart des œuvres sont présentées dans des boîtes noires, sur lesquelles une étiquette « édition MAT » signale le numéro de l'œuvre et porte signature de l'artiste. Le fait que la signature ne soit pas sur l'œuvre mais sur son contenant, ou sur une étiquette, répond d'abord à des questions pratiques : l'artiste ne réalisant pas lui-même ses œuvres, il signe les étiquettes en amont. Mais cette disjonction de l'œuvre et de la signature a d'autres effets, comme celui de faire subtilement évoluer le statut de la signature. La « griffe¹⁸ » de l'artiste, ainsi présentée, devient presque œuvre à part entière : elle est encadrée d'un trait noir, et fait image sur ces étiquettes minimales à la typographie moderniste. Dans le vocabulaire de Spoerri, ce faire-image serait sans doute analysé comme « fétichisation ». L'artiste s'intéresse en effet aux liens « sentimentaux » qui font des objets davantage que des supports de projection, de véritables acteurs de notre vie et de notre mémoire. Ici la signature est fétichisée en ce qu'elle est isolée de l'œuvre, présentée dans un encart blanc sur fond noir, et encadrée par un rectangle : elle agit comme preuve de l'implication de l'artiste mais demeure abstraite. C'est donc une idée que signent ces artistes, et non un objet. Mais l'idée n'est pas présentée par un texte ou un programme, comme c'est le cas au même moment pour les *events* de Georges Brecht par exemple ; elle est absente du support signé, et n'est qu'interprétée dans l'objet. Même si les œuvres sont toutes très proches, la variation, inhérente à l'idée de multiple, intéresse tout particulièrement Spoerri. La contingence tend ainsi à signaler l'abstraction de l'idée

and plus tard, la situation était autre. Spoerri fut le catalyseur d'accélération. » Texte reproduit dans André Kamber (dir.), p. 62

¹⁷ Il y travaille d'ailleurs directement dans une exposition : « Pour l'« exposition MAT » de Londres, en mars 1960, j'ai construit une machine qui imposait aux acheteurs de tirer au sort pour savoir si une œuvre était gratuite ou coûtait le double de son prix. », Daniel Spoerri « La genèse du tableau-piège comme...De décembre 1961 à janvier 1963, avec ajouts et corrections de 2001 », in Daniel Spoerri, *AnecdotoMania*, op. cit.

¹⁸ Nous pensons ici aux travaux de Charlotte Guichard qui, dans un tout autre contexte, étudie l'histoire et les significations esthétique et théorique de la signature. Charlotte Guichard, *La griffe du peintre : la valeur de l'art (1730-1820)*, Paris, Seuil, 2018.

artistique. Déposée sur des boîtes, ou sur des étiquettes qui n'ont pas encore leur objet, la signature concerne l'impalpable de l'œuvre.

Spoerri résume cette idée lorsqu'il suggère dans le texte de présentation des MAT que l'idée centrale des œuvres de l'édition doit « s'exprimer 'sans écriture personnelle' ». Pour lui cette écriture personnelle rejoint la « griffe », il y voit l'empreinte de la main et de l'outil, la marque individuelle. Or, c'est justement cela qui empêche à ses yeux la multiplication : l'empreinte spécifique, de même que la signature, ne peut qu'être reproduite. Pour les multiplier, il faudrait entrer dans la peau d'un créateur spécifique, mieux encore, dans ses mains. Lui cherche au contraire à promouvoir une forme d'art plus conceptuelle, dans laquelle la forme exprime une idée claire, qui est le cœur de l'œuvre et qui peut être comprise, et donc théoriquement poursuivie par quiconque. « La multiplication est une justice rendue aux possibilités infinies de transformation » : le texte de Spoerri prend des accents programmatiques et utopiques. Il donne clairement à comprendre que les MAT, loin d'être une opération commerciale, sont une proposition esthétique à part entière. Il s'agit de réunir des œuvres qui partagent cette échelle de valeurs dont la multiplication fonctionne comme preuve expérimentale.

Les *Rotoreliefs* de Duchamp sont les seules œuvres des MAT à ne pas avoir été signées. Spoerri a récemment évoqué les circonstances de cette collaboration avec Duchamp et a expliqué que si les *Rotoreliefs* ne portaient pas la signature de l'artiste, c'est qu'il « n'avai[t] pas osé le lui demander ». Pourtant Duchamp, découvrant qu'il était le seul dans ce cas à tenu à envoyer sa signature à Spoerri, qui raconte : « il m'écrivait : 'Ci-joint vous trouverez une quarantaine de signatures 'originales'.' Il avait signé sur des étiquettes en tissu thermocollant qu'on utilisait alors pour marquer de son nom les vêtements qu'on donnait à la laverie¹⁹. » Les étiquettes n'ont jamais été collées aux œuvres et la boîte, achetée par Arman, a depuis disparu. La disjonction des œuvres et de la signature apparaît ici comme un trait d'humour particulièrement savoureux et significatif, en écho des travaux de Duchamp et de Spoerri.

Le mouvement

La réflexion que Spoerri conduit dans les MAT est fortement ancrée dans le dialogue qu'il mène alors avec Jean Tinguely. Ils se rencontrent en Suisse au milieu des années 1950 et s'expatrient presque en même temps à Paris, Tinguely arrivant avec sa

¹⁹ Daniel Spoerri, *L'instinct de conversation. Entretien avec Alexandre Devaux*, op. cit., p. 29.

compagne Eva Aeppli quelques mois après Spoerri. Là, jeunes et sans le sous, ils s'entraident, et se voient très souvent. Lorsque Tinguely arrive et n'a pas de quoi vivre, c'est la petite bourse d'études de Spoerri qui nourrit le trio. Un peu plus tard, quand Tinguely gagnera un peu d'argent, il paiera quelques fois Spoerri pour l'assister sur certaines pièces. Tinguely s'intéresse très tôt au mouvement. Il participe d'ailleurs en 1955 à la fameuse exposition « Le Mouvement » à la Galerie Denise René à Paris, qui signale une tendance importante de la sculpture contemporaine. L'idée d'intégrer le mouvement à la sculpture comme une quatrième dimension est un élément important de ses discussions avec Tinguely. Par son entremise, Spoerri est proche des artistes de la galerie, notamment Soto et Bury. Or les éditions MAT ont été rendues possibles par le don d'une œuvre de Soto et d'une de Tinguely que l'artiste réussit à vendre au Musée Haus Lange de Krefeld. Cette première dotation lui permet d'acheter le matériel nécessaire à la création des œuvres de la première série²⁰. De plus, c'est via son intérêt pour le mouvement que Spoerri entre pour la première fois en contact avec Marcel Duchamp. Alors que Spoerri le connaissait principalement par récits interposés, il découvre en 1955 son *Rotorelief* chez Denise René, et dès que l'idée des MAT prend forme, il cherche à intégrer l'œuvre à la première édition. Le dialogue avec Duchamp, noué autour de la question de la valeur et de la reproductibilité, se poursuivra jusqu'à la mort de ce dernier.

A l'époque, Spoerri n'est pas encore plasticien, mais la prise en compte du mouvement résonne avec sa pratique de danseur, puis de metteur en scène, ainsi qu'avec son travail sur la poésie. La série des Tableaux-Pièges découle directement d'une réflexion sur le mouvement, et sans aucun doute d'un dialogue avec Tinguely. Spoerri rapporte souvent que le premier Tableau-Piège a été créé suite à une visite des Puces avec Tinguely : un mètre carré du sol lui semble alors tellement riche d'anecdotes, de fragments de vie et de mémoires, que son ami lui propose de l'aider à tout fixer en l'état. Par la suite, il fait référence au mouvement pour expliquer les Tableaux-Pièges : « Ami de Tinguely, je pensais faire du mouvement, je croyais fixer un moment de la vie²¹ », et ailleurs « Je plaçais les *Tableaux-Pièges* dans l'histoire du mouvement²² ». Pour lui en effet, les Tableaux-Pièges sont des instants arrêtés au vol, et dans cette fixité artificielle toutes les variations sont suspendues autour de l'œuvre, comme autant de virtualités qui infusent

²⁰ Daniel Spoerri, *L'instinct de conversation. Ibid.*, p. 43-44.

²¹ Otto Hahn, *Daniel Spoerri* Paris, Flammarion, 1990, p. 32

²² Entretien avec Déborah Laks, 19 janvier 2012, in Daniel Spoerri, *AnecdotoMania, une anthologie des écrits de Daniel Spoerri*, Paris, Edition des Beaux-arts, à paraître en 2019.

l'objet de leurs possibles. Il explique ce processus intellectuel : « Je me suis dit que si je fixais quelque chose, on pouvait provoquer le mouvement en soi, parce qu'on sait qu'on bouge continuellement et inconsciemment les objets de place. [...] En imaginant les différentes places possibles des objets, on introduit un mouvement imaginaire²³. » Ainsi, Spoerri s'intéresse-t-il au potentiel théorique du mouvement dans sa propre pratique.

Cette réflexion est prolongée dans les éditions MAT comme dans d'autres activités, au nombre desquelles le commissariat d'expositions. C'est dans cette perspective qu'il organise en 1961 au Stedelijk Museum l'exposition « Bewogen Bewegin », dont le titre pourrait se traduire par « Émouvant mouvement ». Reprise la même année par Pontus Hulten au Moderna Museet sous le titre « Rorelse i Konsten », l'exposition vise à constituer une histoire du mouvement dans l'art contemporain. Au-delà de cette perspective historique et curatoriale, Spoerri cherche à promouvoir activement un type de création en prise avec le mouvement. Aucune fascination technique n'entre ici en compte : il ne s'agit pas de trouver de nouvelles manières de faire bouger les œuvres, mais de modifier leurs structures théoriques en les réorganisant autour de cette notion. Spoerri affirme ainsi la nécessité de réévaluer sa place dans les œuvres et donc de mener une recherche approfondie sur ses effets et les modalités de sa perception. Ainsi, l'exposition de 1960 « MAT-Kinetische Kunst — Multiple Art Transformable-Art cinétique » présentée au Kunstgewerbemuseum (aujourd'hui Museum für Gestaltung de Zürich), met-elle l'accent sur l'importance du mouvement dans les MAT.

Spoerri réunit en effet pour les éditions MAT des artistes dont l'œuvre fait écho aux réflexions qu'il conduit à la même période dans son propre travail. Il réussit à mettre en lumière le caractère profondément novateur, porteur et en prise avec le contemporain du mouvement comme composante d'œuvres à mi-chemin entre sculpture et peinture.

Déborah Laks

²³ Entretien avec Déborah Laks, 19 janvier 2012, *op. cit.*