

L'INSTINCT DE CONVERSATION

DANS LA MÊME COLLECTION

Toguo, entretiens avec Thierry Clermont, Buchet-Chastel, 2016.

Pesce, abécédaire avec Philippe Garnier, Buchet-Chastel, 2016.

DANIEL SPOERRI



L'INSTINCT DE CONVERSATION

Entretiens avec Alexandre Devaux

BUCHET • CHASTEL

© Libella, Paris, 2018.

ISBN : 978-2-283-03164-3

UNE RENCONTRE

Lors d'une visite à l'ancienne librairie Flammarion de la rue Visconti, j'avais été contrarié de ne pouvoir m'offrir une série quasi complète des *Chroniques de l'art vivant*. Le libraire, connaissant mon intérêt pour Roland Topor, m'avait consolé en me conseillant une petite plaquette rangée dans une vitrine : *Topographie anecdotée* du hasard*, de Daniel Spoerri. Sur la page de garde, il avait mentionné le nom de Topor entre crochets, ainsi qu'un double prix : 4,57 euros/30 francs. C'était la première fois que je voyais le nom de Spoerri imprimé. Le livre était une réédition de 1990 d'un texte écrit par Spoerri en 1962 pour accompagner sa première exposition personnelle à Paris. Topor en avait rédigé la préface. Trente francs, c'était dans mes moyens.

Plus tard, en 2004, je suis allé voir une exposition Spoerri à la galerie Fraïch'attitude, rue du Faubourg-Poissonnière. En guise de tableaux, il y avait des plateaux de tables sur lesquels étaient restés collés des restes de repas. Un défi aux lois de la gravitation. Le monde que nous avons l'habitude de voir à l'horizontale se présentait à la verticale. L'effet n'était pas seulement visuel ni formel. C'était un bouleversement de la vie quotidienne, ou plutôt de la symbolique, de la mythologie du quotidien. Ces repas restaient fixés comme le souvenir d'une convivialité. La fête était finie. La vie et la mort étaient suspendues au même clou. Une forte tension émanait de ces « tableaux-pièges ». C'est ainsi que les avait nommés Spoerri. Ils me plongeaient dans un vertige visuel, non sans un léger malaise.

Un repas, si l'on y pense, un repas, c'est énorme ! Toute une civilisation s'y joue. Spoerri prend *La Cène* de Léonard de Vinci, il fait disparaître les apôtres et le Christ puis il fixe tout, couverts et nourriture, sur la table disposée à la verticale. Dans un même geste profanateur, il désacralise l'art et le quotidien. Ou plutôt, il les rehausse et les oppose au sacré artificiel de l'art. Le repas suspendu conserve la trace d'un temps éphémère, il rend hommage aux instincts, aux mouvements fugaces de la pensée, à la vie elle-même. Il nous rappelle que l'art ne peut être donné a priori.

Dans mon enfance, le repas était un rite initiatique. Je n'ai eu accès à la table des grands qu'à l'âge dit « de raison ». Auparavant, je dînais à la cuisine avec une serviette nouée autour du cou. Encore avant, c'était le biberon et le sein. Je n'étais au fond qu'un petit animal. Accéder à la table des adultes, c'était acquérir la dignité d'une personne humaine. L'ordre, l'hygiène, la pureté et la beauté sont les piliers de notre civilisation, à l'image des quatre pieds d'une table, ou du quatuor assiette, fourchette, couteau et verre. Toute la vie sociale et culturelle se joue au cours d'un repas. Rien n'y est laissé au hasard. Notre principal besoin vital est domestiqué. L'instinct apprend à s'effacer devant la raison. Il faut désormais avoir honte d'être des animaux. Sans doute la survie humaine dépend-elle de cette organisation. *La Cène, Le Banquet, La Grande Bouffe, Festen...* Spoerri fixe, piège, met en scène toute la dramaturgie du repas humain en n'en gardant que la fin et les rebuts.

Mais revenons à l'exposition de 2004. Dans la cour de l'hôtel particulier, l'artiste est assis devant une table de jardin. Il y a du monde partout. Des gens bien habillés, habitués aux codes d'une certaine mondanité. Spoerri, lui, semble à part, seul au milieu de cette foule. Je n'ose pas m'adresser à lui. Je me dis qu'il doit y avoir une raison pour qu'il soit seul, pour que tous ces gens l'observent de loin et du coin de l'œil. Une amie commune intervient et me présente à lui, qui m'invite très aimablement à m'asseoir sur la chaise voisine. Je n'y pose qu'une fesse. Et la discussion commence. Une demi-heure s'écoule en deux secondes ; Spoerri doit aller découper les « toiles de maîtres » que mangeront les invités. Il s'agit de grands gâteaux dont les nappages représentent une toile de

Mondrian, une autre de Kandinsky, ou peut-être de Malevitch. Pavel Schmidt, artiste suisse, dont je viens de faire la connaissance, m'explique ce qu'est le Eat Art : une pratique artistique, littéraire et conceptuelle, inventée par Daniel Spoerri et quelques autres au début des années 1960 et développée ensuite. Tout en m'expliquant ces dispositifs artistiques et gastronomiques, Pavel Schmidt m'apprend qu'il dispose d'une conversation inédite entre Topor et Spoerri sur la merde – ce tabou, résultante maléfique de l'alimentation.

Onze années passent. Nicolas Topor, le fils de Roland, et moi proposons une exposition Topor à la Bibliothèque nationale de France. Le projet est accepté et sera programmé de mars à juin 2017, pour les vingt ans de la mort de l'artiste. En amont, je téléphone à Daniel Spoerri pour lui demander des précisions quant à certaines de ses collaborations avec Topor, et pour savoir s'il accepterait de nous prêter des œuvres. À peine ai-je commencé à lui raconter ce qui m'amène à lui qu'il m'interrompt : « Une exposition de Topor à la Bibliothèque nationale ? C'est formidable ! Mais, sais-tu que j'ai une fondation en Autriche qui est aussi un lieu d'exposition ? Voudrais-tu y préparer une exposition Topor ? J'ai un créneau disponible de trois mois. Ce pourrait être l'exposition d'ouverture de notre saison 2016. » Surpris et excité à la fois, je réplique, pris de court, que c'est une excellente idée mais qu'il faut voir comment cela peut se faire.

Trois ou quatre jours plus tard, je rappelle Spoerri pour lui soumettre un projet d'exposition, avorté quelques mois plus tôt. Le principe était de mettre en regard des œuvres de Roland Topor et de François Morellet. « C'est un contraste parfait ! Banco ! » me répond Spoerri. Cette idée m'était venue d'un entretien filmé de Morellet que j'avais mené pour le site Artnet. À mon grand étonnement, l'artiste, féru d'humour depuis l'enfance, m'avait confié son regret de n'avoir pas eu l'occasion de faire la connaissance de certains artistes du journal *Hara-Kiri*, comme Topor. La rencontre physique n'étant plus possible puisque Topor n'était plus de ce monde, je me mis à imaginer ce que la rencontre de leurs œuvres pourrait faire naître. Après un rapide examen, je me rendis compte que la distance formelle entre les œuvres de Topor et celles de Morellet n'était rien à côté de celle qui résulte des normes institutionnelles et des normes

du marché. D'une part, les directeurs de musée n'ont jamais considéré le dessin d'humour comme une branche de l'art contemporain, d'autre part les directeurs d'*Hara-Kiri* se moquaient des « artistes », qu'ils considéraient comme des créateurs pour murs de salons bourgeois. Faisant part de mes observations à Spoerri, il me répondit qu'il avait lui-même toujours trouvé ces clivages absurdes. Je pris alors conscience que lui, Spoerri, était probablement l'un des seuls artistes à avoir jeté des passerelles entre ces coteries faussement irréconciliables. Les œuvres, les happenings, les expositions, la galerie Eat Art, les repas, les restaurants, les lieux d'art, les cours qu'il a donnés et les publications qu'il a créées, ont été autant d'occasions de réunir poètes, dessinateurs, danseurs, artisans et individus aux expressions diverses et multiples. Avec Morellet et Topor, il partage probablement le goût, ou le besoin vital, d'une certaine distanciation, souvent humoristique, vis-à-vis des conventions trop étroites.

L'exposition *Spoerri-Topor-Morellet, une volonté de distance* a débuté en mars 2016 dans la maison d'exposition de Daniel Spoerri à Hadersdorf am Kamp, à soixante-dix kilomètres de Vienne. C'est là que la conversation a commencé.

A. D.

CHAPITRE PREMIER

TOPOR

ALEXANDRE DEVAUX : Comment s'est passée ta première rencontre avec Topor, ou avec son œuvre ?

DANIEL SPOERRI : La première fois que j'ai découvert Topor, c'est en tombant sur un petit livre, une petite plaquette qui s'appelait *Les Masochistes*, éditée par Losfeld. Et ça m'a bouleversé. J'ai trouvé ce livre incroyable. Il y a même un dessin que je me rappelle encore. Un homme assis sur un fourneau qui se coupe une tranche de gigot dans sa propre jambe. J'ai gardé ce dessin en tête alors même que je n'ai plus ce petit livre depuis longtemps. À la suite de cela, j'ai dû parler à quelqu'un de Topor et il m'a dit qu'il y avait justement une exposition de lui dans une petite galerie de Saint-Germain, chez Valérie Schmidt. Je suis allé la voir et j'ai essayé auprès de la galerie d'obtenir l'adresse de Topor ; on m'a répondu : « Ah non, monsieur, on ne peut pas donner l'adresse d'un artiste, c'est impossible. » Cette précaution m'a laissé penser que Topor était peut-être un artiste d'un certain âge. J'ai fini par obtenir son numéro en me rendant à la rédaction du journal *Hara-Kiri* où se trouvaient Reiser, Gébé, Cavanna et Choron. Topor n'était pas là. Quand je l'ai rencontré, il avait vingt-cinq ans et moi trente-trois. Il avait donc fait ce livre à vingt-deux ans. Je n'en revenais pas !

Je lui racontai le refus qu'on m'avait opposé alors que je cherchais à le trouver. « Mais c'était facile, tu aurais regardé dans le Bottin, tu m'aurais trouvé et tu aurais pu me téléphoner », me répondit-il. L'évidence ! Et pourtant, à ce

moment-là, je ne pouvais même pas imaginer qu'un artiste soit dans l'annuaire. Moi-même je n'avais pas de téléphone. À Paris, c'était très difficile d'avoir un téléphone. Duchamp, lui, était encore dans l'annuaire : pendant vingt ans, il est resté enregistré comme propriétaire de son numéro, alors qu'entre-temps beaucoup d'autres personnes avaient vécu dans son atelier. Il fallait attendre près de deux ans avant de se faire attribuer un numéro. Donc tout Paris était plein de faux numéros d'anciens propriétaires. On disait : « Regarde sous Duchamp ou sous tel nom et tu trouveras mon numéro. »

AD : C'est à partir de 1964, quand vous vous êtes retrouvés à Berlin, que tu deviens vraiment proche de Topor...

DS : Oui. À cette époque, Berlin était une ville autonome ; elle ne faisait pas partie de l'Allemagne. Willy Brandt était *Regierender Bürgermeister*, c'est-à-dire qu'il était maire régent. La ville fonctionnait comme un État, il était donc l'égal du chef d'un petit État. Il existait là-bas une sorte de musée où le maire pouvait organiser des expositions. Cela s'appelait Haus am Lützowplatz. Une année, son équipe et lui avaient décidé d'organiser une exposition autour du dessin d'humour et des dessinateurs d'*Hara-Kiri*, intitulée le *Gag Festival*. L'attaché culturel de Willy Brandt était venu à Paris et comme il savait que je parlais l'allemand, il m'avait demandé si je pouvais me charger d'organiser ça. L'occasion s'est ainsi présentée de proposer à Topor, Siné, Wolinski, Cabu, Gédé, Reiser et aussi à un Sud-Américain... Grand... Fin... Je ne me souviens plus de son nom... Ah si, Copi ! Lui, je l'aimais beaucoup ! Lui, Siné et Topor sont les seuls avec lesquels je suis devenu ami. Avec Siné, ça n'a pas duré très longtemps. Il m'invitait dans sa maison de campagne. Il avait un côté bourgeois, franchouillard. Enfin moi je l'ai vu comme ça. Une petite maison très « cosy »... très française. Le seul de cette bande que j'ai durablement gardé comme ami, c'est Topor. Nous avons continué à faire des choses ensemble.

Quand il est mort, ça m'a fait un choc. C'est curieux, j'ai perdu d'autres amis mais je ne l'ai pas pris de la même manière. Je suis habituellement capable de me dire « bon, ben, c'est fini », comme si je m'y attendais. Avec Roland, il y a eu un manque. Son rire était tonitruant. Il pouvait être insupportable. Je

l'ai même vu se faire vider de bistrots parce qu'il riait de manière exubérante. C'était impossible à supporter ! Il était parfois sale. Tout dégoulinait, les cigares, les verres qui se renversaient, les cendres qui tombaient dans les verres ou les assiettes. Il n'était pas toujours agréable pour les autres, mais il était très fin. Et son humour ! Quel esprit ! Plus je le fréquentais, plus je l'appréciais. Alors que Siné, au début très agréable, s'est révélé de moins en moins sympathique. Il avait la posture du type qui est contre tout. Parfois même, il reprenait, par provocation, les formulations caricaturales de l'extrême droite : « sale nègre », « sale juif »... Il voulait dire le contraire, bien sûr. Il cherchait juste à créer un malaise. Dire le contraire de ce que l'on pense, reprendre les mots de ses ennemis pour en caricaturer la bêtise, j'ai pu le faire moi-même. Pourquoi pas ? Mais je crois que c'est la contradiction entre son propos et ce que je voyais de lui en privé, son conformisme franchouillard, son petit côté sadique aussi, qui me dérangeait.

AD : Les provocations de Siné, ses opinions politiques et idéologiques l'ont plusieurs fois mis dans des situations délicates. Topor adorait Siné comme dessinateur, mais il le trouvait trop extrême dans ses opinions politiques. Cela dit, il a quand même accepté de dessiner pour *L'Enragé*, un journal que dirigeait Siné, en 1968.

DS : De Gaulle était une sorte de bête noire pour tous, même pour Topor. Indépendamment de tout cela, je pense qu'il était question d'affinités, plus d'ordre sentimental. Siné est devenu de moins en moins mon ami et Topor de plus en plus. Topor souffrait et cachait sa souffrance sous un rire diabolique. C'est ce qui me touchait.

Dans l'œuvre de Topor, je n'apprécie pas tout. Je trouve par exemple que *Les Mémoires d'un vieux con* est un livre un peu stupide, superficiel. Quand il peignait, je ne le trouvais pas vraiment bon. Là où je le trouve génial, c'est quand il dessine, avec cette capacité d'improvisation et de représenter tout ce qu'il veut. Ses idées sont plus importantes que sa manière. Il dessine juste assez bien pour représenter tout ce qu'il veut. Un peu comme Magritte qui n'est pas un grand peintre, mais dont les idées sont fabuleuses.

AD : Il y a dans les amitiés de Topor beaucoup d'artistes qui étaient aussi tes amis. Dans plusieurs entretiens, il souligne l'importance de ton rôle dans sa vie. Le fait que tu l'aies mis en relation avec certains artistes et sollicité dans différentes aventures.

DS : Il est devenu l'ami de Pol Bury et surtout d'Erik Dietman. Dans les années 1980, ils n'étaient peut-être pas ensemble tous les soirs mais très souvent. Topor l'avait connu par moi. Ils avaient le même âge. Ils aimaient tous les deux sortir le soir, et beaucoup. Moi, je ne le voyais pas de cette façon. Je ne participais pas à la vie, disons mondaine, de Topor, dans les cafés, chez Castel... Je ne suis jamais allé chez Castel. Topor dépensait énormément d'argent. Il en gagnait beaucoup avec toutes les commandes qu'on lui passait : les illustrations, les affiches... mais il dépensait tout immédiatement, sans aucun scrupule, sans frein. Et il invitait tout le monde. En ce qui me concerne, je ne voulais pas être à sa merci continuellement. En plus, il possédait une solide culture française. Il connaissait énormément de choses et pouvait parler de tout avec ses copains. Moi je ne connaissais les choses que par bribes. Ses jeux de mots ou d'esprit, je ne les comprenais pas tous. Cela faisait allusion à des choses qui m'échappaient, je ne participais pas à cette vie. Je lui téléphonais de temps en temps, on se voyait, plutôt seuls. Enfin, il nous arrivait de sortir ensemble mais je ne voulais pas être inféodé à lui.

AD : Après le *Gag Festival*, tu as sollicité Topor pour une édition augmentée de *Topographie anecdotée* du hasard*, à laquelle participaient aussi Emmett Williams, Robert Filliou et Dieter Roth.

DS : Pour *Topographie*, Roland a dû faire les dessins en à peine deux heures. Il y a quatre-vingts dessins ; cela ne représente pas plus d'une minute par dessin. Je voulais que ce soit le plus rapide possible. Qu'il ne se donne pas la peine de se demander comment est une bouteille de Vin des Rochers, juste qu'il dessine une bouteille, tchac tchac tchac, le plus vite possible. Il a suivi le concept et ça lui allait très bien. Pareil pour *Monsters are inoffensive*, nous avons tout fait en une matinée. Idem pour les illustrations des recettes de tripes de la *Rezept Bibliothek*, nous n'avons pas passé des heures et des jours à travailler.

On se voyait comme ça, de temps en temps. Il avait des amis qu'il fréquentait beaucoup plus que moi. Certains quasiment tous les jours, toutes les nuits. Quand il était en Belgique, il voyait beaucoup Freddy de Vree. Quand j'étais en Allemagne, à Munich, je l'ai un peu plus vu. Moi j'étais professeur à l'Académie et lui faisait une mise en scène, ainsi que des affiches pour le Kammerspiele, et d'autres choses encore. Là on se retrouvait plus souvent, pratiquement chaque soir, dans un bar, chez Schumann, qui est assez connu. Mais à l'exception de périodes spécifiques, nous ne nous voyions pas énormément.

Ce n'est pas si facile de décrire ma relation avec Topor. C'est comme quand tu aimes une femme. Tu ne sais pas exactement dire pourquoi tu l'aimes. Là, c'est pareil. Il y avait quelque chose qui me touchait profondément. Par exemple, Morellet, avec lequel tu as choisi d'exposer Topor à Hadersdorf, était aussi un ami. Quelqu'un que j'aimais bien, qui m'intéressait et qui me faisait rire, mais ça ne me touchait pas au même endroit. Je ne sais pas. C'est quelque chose comme l'amour. C'est inexplicable.

Je crois qu'on partageait quelque chose de commun mais nous ne connaissions pas nos histoires respectives. On ne se parlait pas de nos vies, de notre enfance. Notre relation, en tout cas de mon côté, probablement du sien aussi, était surtout sentimentale. Mais je ne sais pas exactement sur quoi elle reposait. Je crois que c'était parce qu'il était juif. C'était « mon » juif. C'est assez difficile à expliquer. Comme deux vieux copains de camp de concentration qui se retrouvent de temps en temps. Lui avec son histoire de père et de juif polonais, moi avec mon histoire de père et de juif roumain. C'était comme une sorte de nuage qui flottait au-dessus de nous. Cette chose qui, sans être dite, était importante pour nous deux, et aussi dans notre œuvre. Une sorte de moteur qui te pousse à faire tout ce que tu fais. Lui dans ses dessins, moi dans mes objets. Nous étions certainement reliés par ça. Par exemple, je connais un artiste juif à Vienne qui utilise dans ses œuvres des signes de la religion juive comme la croix de David ou autres. Et il est très apprécié des juifs qui lui achètent ses œuvres et s'y reconnaissent. Topor n'aurait jamais fait quelque chose comme ça, ni allusion à cela ; dans aucun de ses dessins on ne voit ça d'ailleurs. Son moteur était la mise en doute de tout.

AD : Il y a certes cette relation sentimentale forte qui résulterait d'un passé et de traumatismes communs, mais Topor reconnaissait ton œuvre et ton travail. Tu l'as aidé à entrer dans certains réseaux du milieu de l'art contemporain.

DS : Oui, c'est vrai. Il y avait – et c'est encore le cas aujourd'hui – une barrière entre les dessinateurs « comiques » et les artistes « artistes » qui font de grandes expositions dans les musées. Les musées n'invitent pas un dessinateur comique à faire une exposition. Et moi, je trouvais ça absurde. Une fois, j'ai parlé de cela à Amsterdam, au Stedelijk, où j'organisais des expositions. « Mais pourquoi vous n'invitez pas Topor ? C'est un dessinateur comique, mais son comique est entre guillemets. » Alors il a eu son exposition au Stedelijk, organisée par Ad Petersen.

J'ai aujourd'hui un ami à Vienne, Tex Rubinowitz, qui est dans le même cas. Il écrit, il dessine, il fait différentes choses et on le met lui aussi en dehors de la classification des artistes « nobles ». On retrouve les mêmes antagonismes qu'entre le jazz et Mozart. Cela dit, s'il n'a pas été, comme la plupart des dessinateurs, admis dans les musées, Topor était quand même plus connu que beaucoup d'artistes reconnus. Comme les musiciens de jazz qui sont généralement plus célèbres que les grands interprètes de musique classique. Topor avait une importante notoriété, mais il voulait aussi être reconnu par les musées. Et là, je l'ai peut-être un peu aidé, je pense que ces barrières n'ont pas lieu d'être.

AD : Tout cela résulte finalement d'une logique de produit. Dès que tu dois vendre quelque chose, même si c'est de l'art, cela reste un produit.

DS : Exactement. C'est le problème de la valorisation monétaire des œuvres. C'est comme s'il y avait un sous-ordre. Les prix des dessins de Topor, comme ceux d'autres dessinateurs, ne sont pas les mêmes que ceux de n'importe quel artiste un tant soit peu connu. Les dessinateurs eux-mêmes ne valorisent pas leurs dessins de la même façon. Ils les laissent ou les oublient à l'imprimerie ou aux rédactions. Je crois que Topor faisait ça lui aussi. Lindner par exemple agissait de la sorte. Quand il faisait un dessin pour la publicité, souvent les gens ne le lui rendaient pas. Ils le jetaient ou le gardaient comme souvenir, mais ce n'était pas considéré comme quelque chose de valeur. Topor voulait exposer,

et il a beaucoup exposé, mais davantage pour montrer son travail et le partager que pour la valorisation de ses œuvres. Il s'en foutait. Il se foutait de tout. De la propriété. J'imagine que tout ce que j'aurais pu lui demander, il me l'aurait donné. Il était très généreux. Il dépensait sans compter, recommandait tout de suite quand la bouteille était vide... Chez Dieter Roth, c'était pareil. Non, c'était même pire parce que Dieter Roth voulait toujours la meilleure bouteille. Il avait honte d'avoir de l'argent dans sa poche, alors il le claquait. Topor, lui, s'en foutait. Il voulait juste avoir assez d'argent pour faire ce qu'il voulait et vivre comme il l'entendait. Il avait un très bel appartement dans le XVI^e arrondissement. Un quartier chic. *Le* quartier chic. Il avait peur d'être dans des quartiers bon marché. Et puis il y avait vécu enfant. Vers Belleville. Il voulait être dans un quartier tranquille, luxueux. Un jour, je lui ai fait une blague. Je lui ai téléphoné, j'ai pris une grosse voix et commencé en lui lançant : « Allô, monsieur Topor, je suis du Front national, attention à ce que vous faites contre nous... » Il a rapidement compris que c'était moi mais il m'a avoué que je lui avais fait très peur. Il vivait vraiment avec une angoisse permanente. Vivre dans un quartier chic lui permettait de se sentir protégé.

Malgré son apparente négligence pour la dimension matérielle, Topor me montrait ses œuvres en artiste. C'est quand même quelqu'un qui avait fait les Beaux-Arts. Il a été éduqué comme un artiste classique mais il se distinguait de cela. En réalité, il n'y a pas vraiment d'artiste « classique ». Soit on a quelque chose à dire, soit rien. On n'a pas à rentrer dans une boîte. Plus que d'autres, Topor voulait toujours tout. Il voulait se mesurer à tout. Se prouver qu'il était capable de tout faire. Et pourtant il était toujours lui-même. Et toujours fascinant.

AD : Topor fascine par sa personne et par son œuvre. Cette capacité qu'il a de repousser les limites, les siennes, les nôtres, tant du point de vue de la pensée que de la représentation, est extraordinaire. Il réunit le génie et le banal. Il parvient même à sublimer nos bas instincts, nos addictions. Lui-même a fait l'expérience d'addictions multiples.

DS : Il fumait tout le temps. Il buvait également beaucoup, sans être jamais saoul. Il n'était jamais insupportable parce qu'il était saoul. Mais plutôt quand il

riait, insultait ou taquinait les gens d'une manière très intelligente. Là, il pouvait être agaçant. Une fois, une femme nous a proposé d'aller boire un coup chez elle. Nous buvions du vin rouge sur un tapis Flokati blanc ; Topor a renversé son verre sans faire exprès sur le tapis et la femme a commencé à s'énerver. Lui riait en disant : « Mais qu'est-ce que tu en as à faire de ça, ce n'est qu'un tapis ! » et elle, s'énervait de plus en plus. De cette manière, il pouvait exaspérer beaucoup de monde, dont moi d'ailleurs.

Daniel Spoerri découvre l'exposition que nous avons installée en son absence. Il déambule – je l'accompagne – et s'arrête sur certaines œuvres. Devant une lithographie de Roland Topor intitulée Table des matières, il commente :

DS : Est-ce l'original ?

AD : Non, c'est une lithographie.

DS : Ah oui ? En effet, il y a écrit 9 sur 10, en bas. Je connais cette œuvre mais c'est tellement bien imprimé que j'ai pensé que c'était l'original. Je n'ai pas fait attention. C'est très joli. C'est fait par l'atelier Bramsen probablement, non ?

AD : Oui.

DS : Il en a encore ?

AD : Tu en voudrais une épreuve ?

DS : Ce serait possible ?

AD : Peut-être, oui. Je ne crois pas qu'il en reste chez Bramsen mais peut-être que Nicolas en a plusieurs et qu'il voudra bien t'en offrir une¹.

DS : Tant mieux si c'est possible, parce que je la trouve vraiment très jolie.

AD : C'est un travail soigné pour représenter de la merde, ou différentes sortes de merde. En mettant en regard une déclinaison graphique de Topor sur un mode figuratif représentant des culs en train de chier avec une déclinaison graphique de Morellet mettant en application un système géométrique, je veux produire un effet de vases communicants des significations. La série de Topor,

1. Nicolas Topor a offert la lithographie exposée à Daniel Spoerri le 30 juin 2016.

bien que figurative, n'en est pas moins une « abstraction » de la merde par le jeu du dessin. Quant à Morellet, il démontre qu'en prenant une progression mathématique comme moteur, on peut « chier » de la forme, du vide jusqu'au plein, comme on peut le voir dans la suite de sérigraphies *8 trames 0-90°/40 mm au trait et pleines*. Ailleurs, j'ai voulu confronter les trames géométriques de Morellet avec les hachures de Topor, lesquelles forment à leur tour des sortes de trames. Quand je suis face à une telle rencontre d'œuvres, je ne ressens pas du tout de divergence ou d'éloignement. C'est comme si ces images pouvaient se *sampler* dans ma tête. Il n'y a plus d'abstrait et de figuratif, mais il y a du concept, du jeu, de la matière visuelle et du rythme. Je crois que le dénominateur commun, entre Topor, Morellet et toi, c'est la gymnastique conceptuelle. Et une grande complicité d'humour, dans vos œuvres et dans vos discours aussi. Tu as toi aussi pratiqué ce genre de déclinaison sérielle sur un même thème. Avec *L'Optique moderne*, par exemple, cette série de lunettes que tu as commencée en 1961.

DS : Oui, oui, bien sûr ! Nous en avons fait un livre avec une « notule inutile » de François Dufrêne pour chaque modèle.

AD (face à l'œuvre *Petit monument à la merde* de Spoerri) : Et ça ? C'est un coprolithe, n'est-ce pas ?

DS : Oui, c'est un petit monument à la merde. Il vaut mieux dire « merde » plutôt que « coprolithe ». Coprolithe, les gens ne connaissent pas forcément le mot.

AD : Et tu y as apporté une modification ?

DS : Non, c'est un vrai mais il a été coulé en métal.

AD : Et donc toi tu as l'original ?

DS : Non, l'original est probablement resté chez le fondeur.

AD : En français, si l'on use d'un langage fleuri, on peut dire « couler un bronze » pour chier.

DS : Ah oui !!! C'est vrai ???? Ah bon ? (*Rires.*)

L'original, le coprolithe, est un objet assez fragile qui se brise facilement. Mais c'est très peu cher. On en trouve. Moi, j'en ai acheté une fois un kilo.

AD : Un kilo de merde !

DS : Oui, pour deux ou trois cents euros. Ce n'est pas une fortune.

AD : C'est déjà pas mal pour de la merde. Remarque, il est vrai qu'on appelle le fumier « l'or brun ». La merde contient un puissant potentiel de richesse. Est-ce que c'est toi qui as choisi les citations qui sont inscrites sur les murs ?

DS : Non, c'est Barbara (Räderscheidt).

Devant la série de cartes postales Monsters are inoffensive, présentée dans une vitrine.

DS : Est-ce que ce sont les cartes originales ?

AD : Non, ce sont des copies, des impressions faites par Barbara.

DS : Ah oui, j'avais reçu les fichiers de la série que j'ai donnée avec mes archives à la Bibliothèque nationale suisse.

AD : J'ai l'idée de faire une réédition de cette série de cartes¹. Tu serais d'accord ?

DS : Oui, mais il faut aussi l'accord de Nicolas.

AD : Oui, et de la femme de Robert Filliou, Marianne.

DS : Oui, même si Filliou n'a pas fait grand-chose. Mais il était là. On l'a pris avec nous, comme ça.

AD : C'est d'ailleurs ce que tu racontes lorsque tu décris le projet dans une « lettre aux éditeurs ». Tu avais rédigé cela au moment où tu cherchais à faire éditer la série.

DS : Ah oui ? Tu as retrouvé cette lettre ? Est-ce que je parle de Bellmer aussi ? Parce que Bellmer trouvait dommage que nous n'ayons pas davantage de zones corporelles érotiques. Nous avons nos sexes, les seins, le cul... mais pour le reste, nous devrions pouvoir nous masturber un doigt, ou une autre zone inhabituelle. C'est Bellmer qui m'a raconté ça une fois. Le corps entier devrait être érotique, sexuel, excitable. Et j'ai raconté ça à Topor qui a embrayé : « On pourrait faire du collage sur le vif. » C'est comme ça que nous avons convenu qu'il fallait

1. *Monsters are inoffensive* a été réédité en octobre 2017 par Panique Publisher et la galerie Anne Barroult à Paris.

nous voir pour faire cela. Je lui ai demandé quand ? Car normalement il se levait relativement tard, vers midi. Il allait souvent chez Castel ou ailleurs et pouvait rentrer à 4 ou 5 heures du matin. Mais, pour contrarier ses habitudes, il m'a lancé : « Eh bien, demain à 8 heures du matin ! » J'ai dit : « D'accord ! À demain ! » Je voyais très souvent Robert Filliou à cette époque – Robert Filliou était mon ami depuis 1959. Je l'avais rencontré au café La Méthode, pas loin de la place de la Contrescarpe. Nous avons déjà collaboré sur différentes créations. Il m'avait notamment aidé à rédiger la *Topographie* en bon français –, j'ai dû le retrouver après avoir vu Roland Topor, je lui en ai parlé, et il a dit, lui aussi : « D'accord, on y va. » Il y avait Annie Brown qui vivait dans le quartier ; une fille dont on savait qu'elle n'avait pas de pudeur, rien du tout ; elle pouvait se déshabiller complètement... ce qu'elle a d'ailleurs fait. Et il y avait aussi le fils de l'artiste Eva Aeppli, Felix Leu, mais lui ne joue aucun rôle. On l'a juste pris avec nous ce jour-là. Peut-être qu'il y a seulement ses doigts quelque part. Annie Brown a servi de modèle. On peut la voir ici ou là, prêtant son corps à des dessins et à des idées de Topor. Ici, par exemple, c'est une de mes idées, et ce sont mes doigts avec la photo d'une casserole. Je l'ai coupée et j'y ai glissé mes mains.

Et là, ce portrait de moi par Topor, c'est une image que j'ai réutilisée dans mon *Gastronoptikum* (1975).

AD : C'est amusant, on dirait le père Ubu tel qu'Alfred Jarry l'a dessiné.

DS : Oui, oui, mais c'est moi.

Daniel Spoerri lit une citation de Topor inscrite, en allemand, sur le mur de l'exposition à Hadersdorf, ici traduite : « Je suis contre l'avortement. Tuer un homme avant sa naissance est un signe d'impatience. »

DS : Tu as vraiment là l'esprit de Topor. C'est fantastique ! De toute façon, on est foutu d'avance. Mais pourquoi ne pas continuer à vivre, le mieux possible, sous cette épée de Damoclès qui est la fin de tout ?

Il existe un dessin de Topor qui, selon moi, tourne autour de la même idée. Il représente une femme avec des petites billes qui sortent de son sexe. Je l'ai

fait faire en sculpture pour Il Giardino, mon parc de sculptures en Italie. Cette image signifie une perte. Ces billes sont un écoulement. Je suis sûr que Topor a réagi à l'idée d'un avortement.

Sais-tu qui est Baubô, que l'on voit dans cette linogravure de Topor ? C'est une femme de la mythologie grecque, une servante d'une déesse qui montre son sexe pour égayer le monde. Ce *Paysage polonais*, à côté, renvoie à l'attitude des Polonais face aux camps de concentration.

Devant l'œuvre de Spoerri, Palette de Roland Topor :

DS : L'œuvre est signée, là, sur le côté : « Paris 1990, *Palette Roland Topor* ». Quand est-ce qu'il est mort, déjà ?

AD : En 1997.

DS : C'était donc sept ans plus tôt. Au moment de mon expo au Centre Pompidou. Il y a ici une machine à écrire que nous avons collée.

AD : Elle était à Topor ?

DS : Oui, il n'y a rien de moi. Tout était chez lui. Même le support.

AD : Il y a un petit spot avec un fil sur le côté. Il s'allume ?

DS : Oui, il est allumé. Tu ne vois pas ?

AD : Ah non, comme il est enfilé dans un rouleau de papier toilette, je n'en voyais pas la lumière sortir.

DS : Le fond de la table, là, avec le carton. C'était son fond. Il était déjà posé là. En revanche, le buste de femme, je me souviens qu'il était sur un canapé dans la pièce. Je lui avais dit que ce serait fantastique si je pouvais le fixer sur le support.

AD : Je pense que ce buste était une maquette pour son décor de l'opéra de György Ligeti *Le Grand Macabre*. Sur certaines photographies de ce spectacle, on voit qu'il y en avait un immense posé sur la scène.

DS : C'est possible. C'est bien que tu puisses resituer cela.

Là c'est la figurine d'un rabbin. Je ne me souviens absolument pas où c'était chez lui. Mais c'est visiblement une caricature de rabbin qu'il avait peut-être sur sa table. Il a un petit phylactère en hébreu dans les mains.