

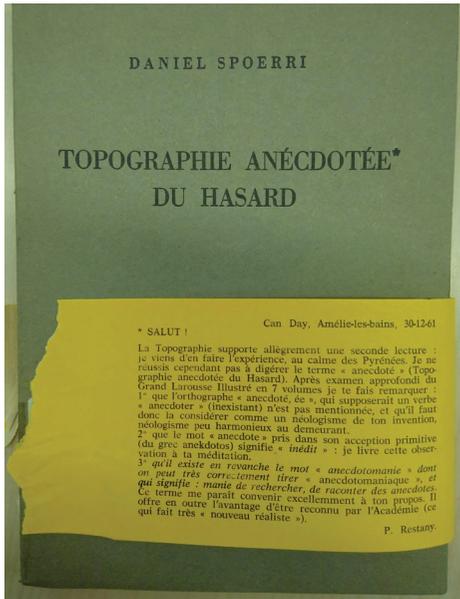
Une communauté de papier : la « topo-team », amitiés créatrices et généalogies poétiques

Agathe Mareuge

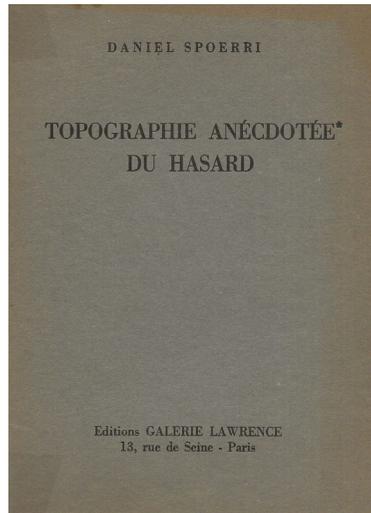
« Quel livre ? »

« Quel livre ? », demande Dieter Roth à Dick Higgins dans l'ultime note de la *Topographie* après que celui-ci a recommandé, pour réaliser l'illustration de cette note (« brûlure de cigarette », note 80), de « brûler soigneusement le livre »¹. En effet : ce n'est pas d'un livre qu'il s'agit, mais de trois, de quatre, de douze, et potentiellement, semble-t-il, d'une infinité. Lorsque l'on parle de la *Topographie anecdotée du hasard* (ou *Anecdoted Topography of Chance* ou *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*), on renvoie à douze

1 *Topographie anecdotée du hasard*, de Daniel Spoerri, avec l'aide de son cher ami Robert Filliou, traduite et réannotée par leur cher ami Emmet Williams, enrichie d'annotations par leur cher ami Dieter Roth et, en miroir, 100 dessins de Topor. Traduction depuis l'anglais de Stéphane Mahieu et depuis l'allemand de Sacha Zilberfarb. Postface de Deborah Laks. Paris, Le nouvel Attila / Othello & Le Bureau des activités littéraires, 2016, p. 306. Cet ouvrage sera abrégé dans les notes suivantes en « Topo ». Les citations se réfèrent à cette dernière édition. L'édition originale (Paris, Galerie Lawrence, 1962) est plus sobrement intitulée *Topographie anecdotée* du hasard*, le seul auteur mentionné étant Daniel Spoerri. Les citations en allemand se réfèrent à l'édition originale allemande : Daniel Spoerri, *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, enthaltend die mit Hilfe von Daniel Spoerris gutem Freund Robert Filliou aufgezeichnete französische Originalversion und das Anekdotenallerlei seines guten Freundes Emmett Williams aus der amerikanischen Version, alles übersetzt und mit weiteren Anekdoten angereichert von seinem ebenso guten Freunde Dieter Roth und verlegt bei Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1968. La dernière version allemande parue a été publiée chez Nautilus (Hambourg) en 1998. Les citations en anglais se réfèrent à l'édition originale américaine : Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance (Re-Anecdoted Version), Done with the help of his very dear friend Robert Filliou and Translated from the French, and further anecdoted at random by their very dear friend Emmett Williams With One Hundred Reflective Illustrations by Topor*, New York, Something Else Press, 1966. A noter aussi l'importante édition élargie publiée en Angleterre par Alastair Brotchie, Malcolm Green, Anthony Melville, Terry Hale et Chris Allen : Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance (Probably definitive re-anecdoted version), Done with the help of his very dear friend Robert Filliou and translated from the French, and further anecdoted by their very dear friend Emmett Williams, enriched with still further anecdotations by their very dear friend Dieter Roth (translated out of the German for the first time by Malcolm Green), with 100 reflective illustrations by Topor*. Atlas Press, London, Documents of the avant-garde n°4 Fluxus &/or Nouveau Realisme, 1995 La dernière version en anglais a paru en 2015 chez Atlas Press à Londres ; il s'agit d'une réédition, avec quelques modifications, de la version parue vingt ans plus tôt chez le même éditeur.



1 Paris, Galerie Lawrence, 1962, avec et sans bandeau



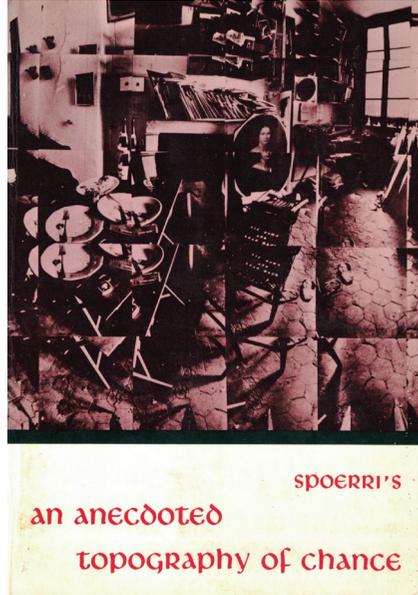
éditions différentes du livre, parues en trois langues et publiées dans quatre pays. Entre l'édition originale française voici bientôt six décennies et l'ultime (?) réédition en France il y a quatre ans, en passant par des étapes américaine, allemande, anglaise, et à nouveau allemande, ce sont, de 1962 à 2016, cinquante-quatre années de traductions, variations et augmentations au fil d'amitiés créatrices. Ces amitiés sont inscrites dans les sous-titres mêmes du livre : *Topographie anecdotée du hasard* de Daniel Spoerri, avec l'aide de son cher ami [*« guter Freund » / « very dear friend »*] Robert Filliou, traduite et réannotée par leur cher ami Emmett Williams, enrichie d'annotations par leur cher ami Dieter Roth, et en miroir, 100 dessins de Topor². Ces amitiés sont proprement créatrices en ce qu'elles déterminent la forme de l'objet initial, ses modifications et ses déformations ultérieures, mettant à mal l'unité de l'œuvre.

Dès la toute première introduction en 1962, Daniel Spoerri indique que, cherchant à saisir les objets se trouvant sur sa table bleue dans la chambre n° 13 de l'hôtel Carcassonne, rue Mouffetard, où il logeait alors, il aurait aussi bien pu en faire un *Tableau-piège*, comme il en produisait alors ; mais qu'il éprouva « le désir de recréer les objets à travers la mémoire au lieu de les montrer réellement »³, et fit pour cela le choix du papier. Ce papier accueille, d'une part, le *tracé* des objets sur une sorte de carte topographique (reproduit sur un dépliant joint à la brochure), et pour le contour de chaque objet, un numéro ;

² Je souligne.

³ « Topo », p. 45.

- 2 New York, Something Else Press,
1966

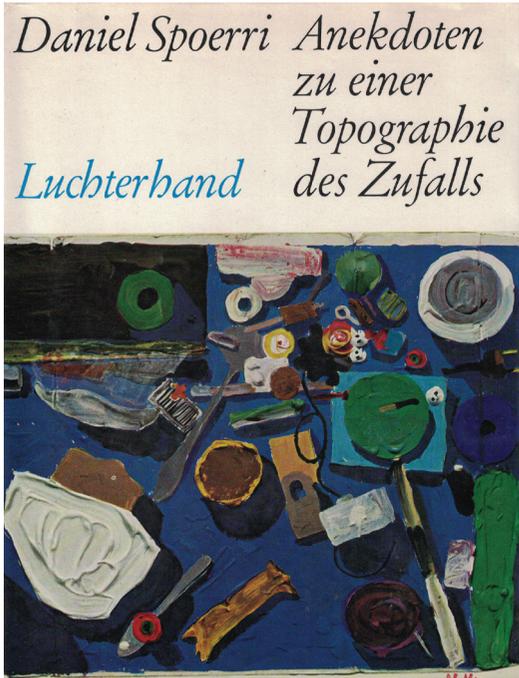


d'autre part, il reçoit la *description* de ces objets, suivant précisément cette numérotation, et parfois déjà assortie de notes complétant les descriptions. Le tout doté d'un index biographique des personnes citées. La toute première version est déjà collective, puisqu'elle se fait en collaboration avec Robert Filliou, à qui Spoerri dicte le texte, son français étant alors encore incertain. De plus, les notes et anecdotes sont déjà l'occasion de faire entrer de nombreux amis et complices dans le livre. Par communauté, nous entendons cette constellation amicale et artistique incarnant, dans l'objet livre et dans la forme textuelle résolument ouverte, un vécu commun, créatif et fertile.

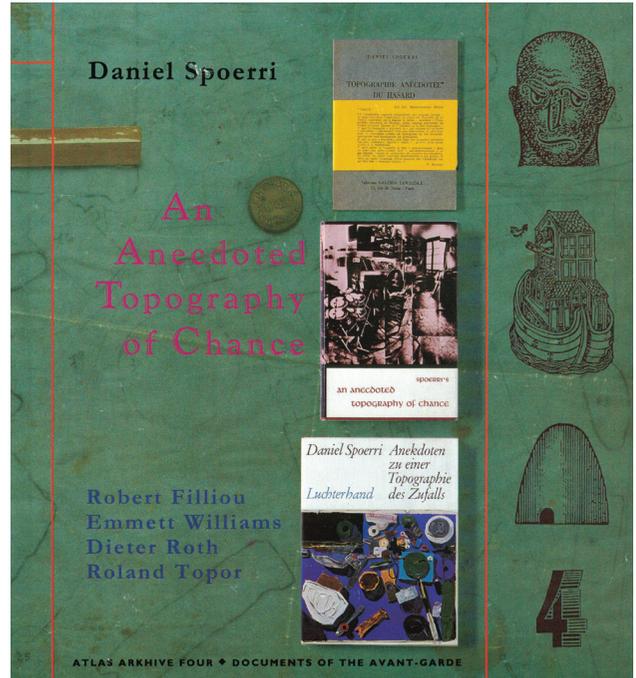
Cette communauté de papier formée par la « topo-team », ainsi que les artistes se nommaient, s'inscrit dans une double filiation. D'abord, elle prend sa source dans le premier romantisme allemand, celui d'Iéna dans les années 1795-1799, autour notamment de Novalis et des frères Friedrich et August Wilhelm Schlegel, et de leur revue l'*Athenäum*, animée par l'idéal d'une intersubjectivité poétique. Ensuite, la « topo-team » est l'héritière de Dada, défini par Tristan Tzara comme une « constellation d'individus et de facettes libres »⁴.

Deux aspects essentiels de cette double filiation seront ici étudiés : premièrement, l'idée d'une « encyclopédie » topographique avec une tension sous-jacente entre volonté de totalisation et fragmentation, entre l'absolu d'une part

4 Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, t. 5, 1924-1965, éd. par Henri Béhar, Paris 1992, p. 572.



3 Neuwied et Berlin, 1968



4 London, Atlas Press, Atlas Archive 4, 1995

et le contingent ou l'anecdotique d'autre part ; entre démiurgie et humilité. Deuxièmement, l'ambition de « fixer le hasard » avec l'articulation entre hasard et objets trouvés. En conclusion, nous reviendrons sur cette notion de communauté de papier pour en examiner les conséquences au plan de l'œuvre (comprise comme l'objet livre) et du texte.

Une « encyclopédie » topographique ? La « Topo », entre totalité et fragment

« Salute Mario ! Enfin tu as récupéré le bazar, notre *encyclopédie* d'anecdotes numérotées, orthographiées et que sais-je encore. »⁵ C'est ainsi que Daniel Spoerri, dans une lettre à Mario Hindermann, l'éditeur de la maison allemande Luchterhand, nomme en novembre 1968 le volume, tel qu'il vient d'être traduit par Dieter Roth. Une encyclopédie ? ou plus exactement : une encyclopédie d'anecdotes ? C'est une entreprise à la fois démesurée, et dérisoire : qu'est-ce qu'une encyclopédie faite de miettes de pain (1a), de débris de coquilles d'œufs (4 et 4a), de grains de sel éparpillés (5), d'allumettes (7a, 10 46a), de tache de vin (28a), d'une brûlure de cigarette (80), d'une boule de

⁵ « Topo », p. 59. Lettre du 8.11.1968 de Daniel Spoerri à Mario Hindermann, Luchterhand. Je souligne.

déchets de fils de fer (34c), de deux bouts de bougie (34f), d'une grosse vis (34k), d'un clou rouillé (71), d'un clou tordu (34p), mais aussi de fil noir (39), d'une cacahuète offerte (55), d'une capsule en matière plastique (34l), ou encore d'un trèfle à quatre feuilles (76) ? À partir de ces objets – parfois même, moins encore que des objets : de leurs simples traces – il s'agit pourtant bien de saisir toute la réalité matérielle d'une époque, celle de la fin des années cinquante et du tout début des années soixante, et dans le même geste, d'écrire l'autobiographie individuelle et collective de toute une génération, notamment artistique ; car ces objets racontent les lieux et les voyages de Spoerri et de ses comparses, leurs collaborations avec les musées, galeries, en même temps que les menus faits et gestes de leur quotidien. À une volonté totalisante s'oppose un parti pris fragmentaire, qui mine dans le même temps la conception classique de l'œuvre et s'inscrit bien plutôt dans une généalogie passant par le premier romantisme allemand.

« Quelque chose d'aussi petit qu'un mégot il y aura tout un roman là-dessus, [...] et ainsi de suite, et alors ça, ça peut aller très loin »⁶, déclare Spoerri à Filliou dans une conversation enregistrée sur magnétophone vers le 7 octobre 1961 et retranscrite intégralement, sur le souhait de Dieter Roth, en note d'une note sur l'objet 25 ; et aussi : « Je pensais déjà à l'époque [i.e. en octobre 1961, AM] que le monde pouvait tenir tout entier dans un bouton de culotte »⁷, écrit Spoerri dans sa préface à l'édition allemande *Nautilus* de 1998. Avec cette image du monde entier tenant dans un bouton de culotte, Spoerri exprime sa croyance dans la capacité du détail à dire l'ensemble – un peu plus loin d'ailleurs dans la conversation, évoquant les détails des reproductions de peintures de Rembrandt, ou de photographies de détails de l'art roman, Spoerri et Filliou partagent la même conviction que le détail est une « façon de mieux comprendre »⁸. Autrement dit, c'est précisément le fragment qui est à même de saisir le tout.

« Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson. »⁹ Telle est la définition du fragment donnée par Friedrich Schlegel dans le fragment 206 de l'*Athenäum*. Le fragment est compris comme un organisme, un microcosme, et il fonctionne comme une entité autonome et achevée. Dans le même temps, il est en devenir et possède une qualité intrinsèquement germinative – en effet, si

6 Ibid., p. 135.

7 Ibid., p. 25. En note, Benoît Virot opère un rapprochement entre la poétique ici mise en œuvre par Spoerri et l'« anecdotomania comme procédé d'amplification romanesque » chez Raymond Roussel, dont les microcosmes tels que *La Vue*, permettent de décrire toute une cosmogonie. Benoît Virot renvoie par ailleurs à l'objet 70a de la « Topo » (la bobine pour bouton de braguette).

8 Ibid., p. 137.

9 « Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel. » Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. par Ernst Behler, t. 2 : Charakteristiken und Kritiken, 1796-1801, Paderborn 1967, p. 197 ; trad. fr. dans Ernst Behler, *Le Premier Romantisme allemand*, trad. Elisabeth Décultot et Christian Helmreich, Paris 1996, p. 219-220.

l'on quitte cette fois le modèle romantique pour se pencher sur son avatar des années soixante, on constate que chaque note de la « Topo » appelle une nouvelle note, une nouvelle anecdote, et ceci à l'infini. Mais la nature essentiellement fragmentaire de ces descriptions en chaîne ne doit pas masquer l'importance de leur mise en relation. La tension entre ces deux aspects est au cœur du projet novalisien du *Brouillon général* de 1798-1799, sous titré « Matériaux pour une encyclopédistique » (*Materialien zur Enzyklopädistik*), un sous-titre que l'on pourrait tout aussi bien appliquer à la *Topographie anecdotée du hasard* (et inversement). Dans son analyse du *Brouillon général*, Olivier Schefer déclare : « Conscient lui-même des limites de son entreprise, Novalis privilégie la pratique de l'échantillon et du local, de l'individuel, sur celle de l'achèvement circulaire, autotélique. »¹⁰ Tout comme chez Novalis, il s'agit chez Spoerri d'« écrire le monde »¹¹.

Ce projet encyclopédistique a trouvé une autre manifestation, à mi-chemin entre Novalis et Spoerri : chez le poète et artiste Jean Hans Arp, passé par Dada, et qui a beaucoup compté dans le parcours de Spoerri. Avec « Kaspar ist tot » (« Kaspar est mort ») et « Die gestiefelten Sterne » (« Les étoiles bottées »), Arp figure en bonne place, aux côtés de Kurt Schwitters, dans la petite anthologie des vingt-cinq poèmes favoris de Spoerri publiée en 2012¹², et qui articule la poésie se fondant sur l'humour et sur les jeux avec la langue (Morgenstern, Ringelnatz, Arp, Schwitters...) et l'esprit romantique (Hölderlin, Heine, Shakespeare traduit par A.W. Schlegel). Cette anthologie parut en outre deux ans après l'exposition de Spoerri au Arp Museum-Bahnhof Rolandseck, près de Bonn, que l'artiste avait choisi de nommer d'après le titre d'un recueil de poèmes d'Arp illustré par Max Ernst en 1930 et intitulé *Weisst du schwarzst du*, ce titre reposant sur le jeu avec la double signification du mot « weiss », signifiant à la fois « blanc » (par opposition à noir, « schwarz ») et « sait » (savoir) : (« Sais-tu / Blanc tu noir-tu »).¹³ Avant de devenir le titre de l'exposition, cette question (Spoerri réintroduit le point d'interrogation absent chez Arp) a été le titre d'une sculpture de Spoerri. Il y prend les mots d'Arp au pied de la lettre pour interroger les représentations de l'homme blanc et de l'homme noir, dans un geste que l'on pourrait qualifier de cosmogonique et qui est lui aussi fidèle à l'entreprise arpienne.

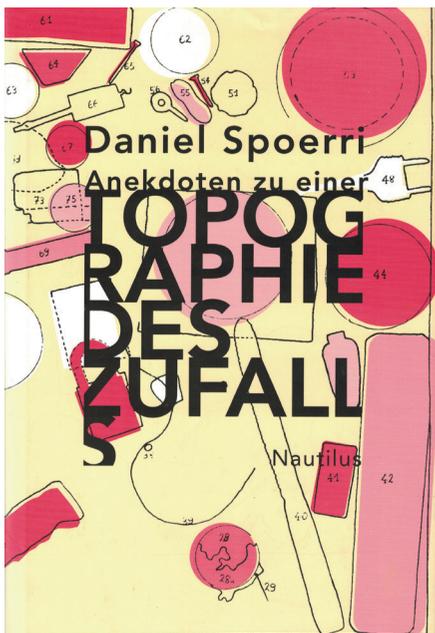
En effet, aussi bien dans les années vingt et trente que dans les années cinquante, Arp a l'ambition de saisir la totalité du monde et même de recréer, à l'échelle de ses poèmes, de petits univers, en procédant par bribes ou fragments. Ainsi, dans les années cinquante, il décide de réactiver ce qu'il nomme le « langage-objet », qu'il avait créé et développé dans les années vingt,

¹⁰ Olivier Schefer, *Novalis et le projet encyclopédique*, thèse de doctorat, Paris X, 1998, p. 163.

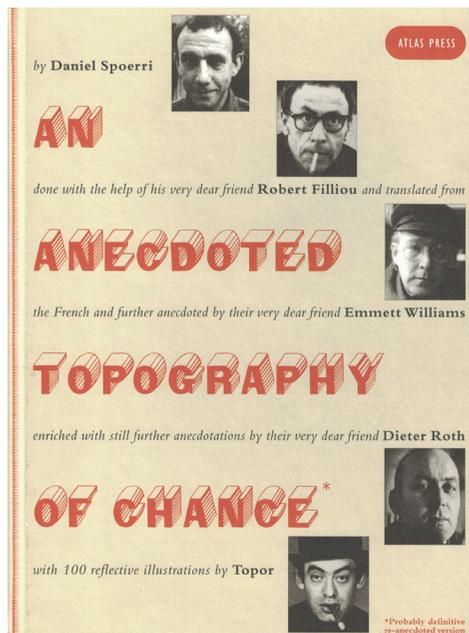
¹¹ Ibid.

¹² Daniel Spoerri, *Meine 25 Lieblingsgedichte*, Wien/Graz/Klagenfurt 2012.

¹³ Voir *Daniel Spoerri. Weisst Du, schwarzst Du?*, éd. par Oliver Kornhoff, cat. exp. Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Bielefeld 2010.



5 Hamburg, Nautilus, 1998



6 London, Atlas Press, 2016

et qui avait pris la forme de nombreux reliefs ou, plus particulièrement, des « Arpades » publiées en portfolio comme cinquième numéro de la revue *Merz* de Kurt Schwitters en 1923¹⁴. L'une des pièces maîtresses en sera, en 1957, son « Encyclopédie arpadienne » : cinq pages qui paraissent dans la revue *XX^e siècle* pour un numéro dédié à « Art et humour au 20^e siècle », et qui présentent seize entrées assorties de huit images : l'horloge, les nombrils-colonnes et la montre à nombrils, un bouquet de nombrils, la feuille, l'aigle, la langouste, les chaises et les tables, le squelette...

LE CHAPEAU

Le chapeau est un nombril carré. [...]

LA LANGOUSTE

La langouste a la voix bestiale de la framboise, le savoir-vivre de la pomme, la compassion de la prune, la lascivité du potiron. [...]

LE PAPILLON

Le papillon empailé devient un papapillon empapillé.

Le papapillon empapapillé devient un grandpapapillon grandempapillé. [...]

¹⁴ À propos de ces « Arpades », Arp parle, avec Camille Bryen, de « mythologie » pour préciser ce qu'il entend par « langage-objet » : « Le problème du langage-objet est apparu en 1920 : nombril, horloge, poupée, etc. [...]. Surtout dans les collages que tu appelles des collages de souvenir, il existe toute une mythologie. Il y en a une série dans les Arpades éditées par Schwitters et dans *Elemente* paru en Suisse. Ce sont des nombrils, des poupées, la fleur-casque, l'oiseau-porte, etc. » Arp, « Colloque de Meudon » entre Arp et Bryen sur les collages, dans *XX^e siècle* 6, 1956, repr. dans Arp, *Jours effeuillés*, Paris 1966, p. 430-433, ici p. 432.

NOMBRIL

Le nombril est une boule de terre entourée d'une couronne de feu,
de virgules, de cédilles et de rimes épilatoires. [...]

UN BOUQUET DE NOMBRILS

Un bouquet de nombrils d'une nuit d'été nombrillée. [...]¹⁵

Si l'on recherche l'origine de ces textes, on constate qu'ils sont, pour la majorité d'entre eux, des extraits de textes antérieurs d'Arp, remontant parfois jusqu'au milieu des années vingt, et qu'Arp les « découpe » de son encyclopédie pour les transformer en fragments autonomes. Celle-ci propose ainsi un parcours diachronique dans trente années de création poétique. Il y a plus que cela : si l'on se penche sur chacun de ces textes d'origine, il apparaît qu'ils renvoient bien souvent à un travail en collaboration. Ainsi « La plante sismique et les nombrils » est-il un extrait de *l'Introduction à l'histoire naturelle de Max Ernst*, un texte écrit par Arp lors d'une exposition de frottages de son ami en 1922 ; « L'aigle » et « Le papillon » figurent dans *l'Anthologie de l'humour noir* publiée par André Breton en 1940 ; « Le squelette » est extrait du roman collectif « L'homme qui a perdu son squelette », roman en plusieurs épisodes écrits par Marcel Duchamp, Léonora Carrington, Gisèle Prassinos, Georges Hugnet, Paul Eluard et Henri Pastoureau, et paru en 1939 dans la revue *Plastique* créée et animée par Sophie Taeuber-Arp ; « La langouste » a été publiée la même année dans les *Poèmes sans prénoms* illustrés par Sophie Taeuber-Arp, de même que « Gant et nombril », dans *Rire de coquille*, paru en 1944 à la date anniversaire de la mort de Sophie Taeuber-Arp, et illustrée de ses dessins. On peut ainsi déceler une filiation profonde entre ces deux formes, (pseudo-)encyclopédique et topographique, qui toutes deux sont caractérisées par leur caractère intégratif et cherchent, à partir d'humbles objets du quotidien et d'éléments de la nature, à dire le monde tout entier¹⁶.

En outre, Arp fait partie, avec Duchamp, des artistes passés par Dada et le surréalisme qui sont nommément invités dans la « Topo » : il y fait son entrée en 1966, l'année de sa mort, dans une note sur l'objet 45 (bloc de papier hygiénique bleu marque « l'insonore »). Celle-ci fut inspirée à Spoerri par François Dufrêne, qui aida à corriger le manuscrit en français de la « Topo ré-anecdotee » et fit lire à Spoerri le poème « L'Insonore bleu » de Jean Arp, daté de 1938 et publié en 1949 dans un numéro de la revue *K* consacré à Kurt Schwitters. Un extrait en est reproduit dans la note : « Avec des borborygmes incongrus le vent se décharge. [...] Je cours. Enfin je pénètre dans le loin, dans

¹⁵ Arp, « Encyclopédie arpadienne » [1957], dans Arp, 1966 (note 14), p. 451-454.

¹⁶ Chez Arp, on peut dire que la présence de la nature introduit l'ambition d'écrire une cosmogonie, que l'on peut qualifier de « portative », ou « de poche », en tout cas, praticable et maniable au quotidien. J'ai étudié cet aspect de sa poétique des années cinquante et soixante dans le dernier chapitre de ma thèse : Agathe Mareuge, *Petite éternité. L'œuvre poétique tardive de Jean Hans Arp*, Dijon 2019, p. 389-449.

l'insonore bleu des nostalgies. »¹⁷ Par ce rapprochement, qu'Arp n'aurait sans doute pas dédaigné, Dufrêne et Spoerri proposent une mise en relation directe du motif poétique avec l'objet non-noble par excellence qu'est le papier hygiénique, mettant en application le principe d'incongruité prôné et pratiqué du reste par Arp lui-même dans ses productions. L'extrait du poème d'Arp fut traduit en allemand par Dieter Roth, qui ignorait sans doute qu'Arp l'avait lui-même déjà traduit – ce qu'il n'a fait que très rarement – pour une publication en 1951, puis retraduit en français par Sacha Zilberfarb, cette *Rückübersetzung* transformant « l'insonore bleu des nostalgies » en « bleu feutré de ma mémoire ».¹⁸

« Fixer le hasard » ? Hasard et objets trouvés

Dans le prolongement de l'introduction, où Spoerri se référait à Pompéi comme à la plus célèbre *fixation*¹⁹ de l'histoire, Spoerri et Filliou, dans l'entretien de la note 25, emploient tous deux le verbe « fixer » (un portrait, une image, un objet – non sans jouer sur la polysémie de l'expression « être fixé » : savoir ce qu'il en est, savoir à quoi s'en tenir). Il s'agit ici de souligner en quoi la fixation d'un objet, par la photographie par exemple, permet de le rendre davantage lisible et compréhensible :

R – Écoute, moi, tu me vois pas beaucoup, hein ? Si tu vois une photo de moi par exemple, tu me vois davantage peut-être.

D – Oui ; tout d'un coup toc ! Tu es fixé !

R – Parce que tu remarques n'est-ce pas tu es fixé. Si tu prends une situation par exemple, ben moi je, la plupart des gens par exemple, ils ne comprennent la vie qu'au cinéma.²⁰

Par analogie, la « Topo » peut être lue comme le lieu où se trouve fixé ce qui, par hasard, se trouvait en un endroit donné à un moment donné. C'est un *dispositif* qui, comme le rappellent Alastair Brotchie et Malcolm Green dans la préface à l'édition anglaise de 1990²¹, évoque des précédents dans le domaine artistique, les deux principaux représentants de ces tentatives de fixer le hasard étant certainement Marcel Duchamp (notamment avec les *3 stoppages-étalon*) ou Arp (avec ses arrangements ou ses constellations disposés « selon les lois du hasard »).

¹⁷ « Topo », p. 234.

¹⁸ Ibid., p. 237.

¹⁹ Ibid., p. 45.

²⁰ Ibid., p. 136-137.

²¹ Ibid., p. 39.

Le hasard est d'ailleurs entendu chez Arp, comme ensuite chez le germanophone Spoerri, dans le sens allemand de *Zu-Fall*, qui désigne moins le caractère aléatoire du phénomène, que ce qui advient, ce qui échoit à l'homme et à l'artiste. Ces dispositifs artistiques, qui se poursuivront d'une autre manière chez un Cage, renvoient une nouvelle fois au romantisme allemand, et particulièrement à Novalis, via le symbolisme français et Mallarmé : « Rien n'aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation », lit-on également dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* en 1897 ; et le projet mallarméen est ainsi énoncé dans ce qui devait être la troisième partie d'*Igitur* (« Le coup de dés ») : « l'Infini est enfin fixé. »²² Comme l'a bien montré Rémy Colombat²³, on peut faire remonter à Novalis ce double geste de perception – donc d'acceptation – de l'univers et de son « ordre désordonné », et de fixation d'un autre ordre (ou désordre) par la parole poétique, qui est au cœur du modèle poétique et esthétique de la constellation (et de la topographie) : « Le poète ordonne, unifie, choisit »²⁴, dit Novalis, pour qui le hasard doit être « adoré par le poète »²⁵, car « tout *hasard* est merveilleux »²⁶. Ces fragments de Novalis, cités par Arp dans son essai *Die Musen und der Zufall* (« Les muses et le hasard ») de 1961, président à sa conception des constellations²⁷ et marquent une étape essentielle dans la généalogie qui relie les Romantiques allemands à Spoerri. Dans l'introduction de 1962, Spoerri parle du « relevé exact d'une topographie due au hasard et au désordre que j'ai arrêté le 17 octobre 1961 à 15h47 »²⁸ ; on retrouve ici très précisément ce double geste, simultané, de constatation, de perception et d'acceptation de l'ordre ou du désordre du monde (« relevé ») d'une part, et

22 Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, éd. par Bertrand Marchal (dérivée de la Bibliothèque de la Pléiade), Paris 2003, p. 31. Citons également Bertrand Marchal à propos du *Coup de dés*, dans la préface à son édition (p. 18) : « Tel est bien le double mouvement, ou le va-et-vient, d'une écriture indissociablement poétique et critique, qui n'est réductible ni à une transitivité cosmique, ni à une intransitivité littérale [...] »

23 Voir Rémy Colombat, *Les Avatars d'Orphée. Poésie allemande de la modernité*, textes réunis par Frédérique Colombat et Jean-Marie Valentin, Arras 2017, en particulier l'essai éponyme, p. 125-146.

24 « Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt », Novalis, « Fragmente und Studien 1800-1799 », dans *Novalis, Werke*, éd. par Gerhard Schulz, Munich 1981, p. 519-567, ici p. 562.

25 « Der Dichter betet den Zufall an », fragment n° 940, Novalis, « Das Allgemeine Brouillon », dans *Novalis, Schriften*, éd. par Paul Kluckhohn et Richard Samuel, Historisch-kritische Ausgabe, t. 3 : Das philosophische Werk, II, Stuttgart 1965, p. 242-478, ici p. 449. « Le poète adore le hasard », fragment n° 940, dans *Novalis, Le Brouillon général*, trad. et présentation d'Olivier Schefer, Paris 2000, p. 234.

26 « Aller Zufall ist wunderbar », fragment n° 901, dans Kluckhohn/Samuel, 1965 (note 25), p. 441. Olivier Schefer choisit, pour traduire « wunderbar », l'acception de « miraculeux » : « Tout hasard est miraculeux », fragment n° 901, dans Schefer, 2000 (note 25), p. 226.

27 « Qui nous expliquera les monogrammes formés par les étoiles » (« wer erklärt uns die monogramme in den sternern »), se lamente le sujet poétique dans le célèbre poème d'Arp, « kaspar ist tot » (« kaspar est mort »), reproduit par Spoerri dans l'anthologie de ses 25 poèmes favoris, déplorant la mort de Kaspar, celui qui était capable de lire et d'interpréter les constellations célestes, et qui est peut-être lui même devenu une étoile (« bist du ein stern geworden »).

28 « Topo », p. 45.

d'autre part, de fixation de son propre ordre ou désordre (« que j'ai arrêté »), l'élément permettant d'articuler les deux étant bien le hasard.

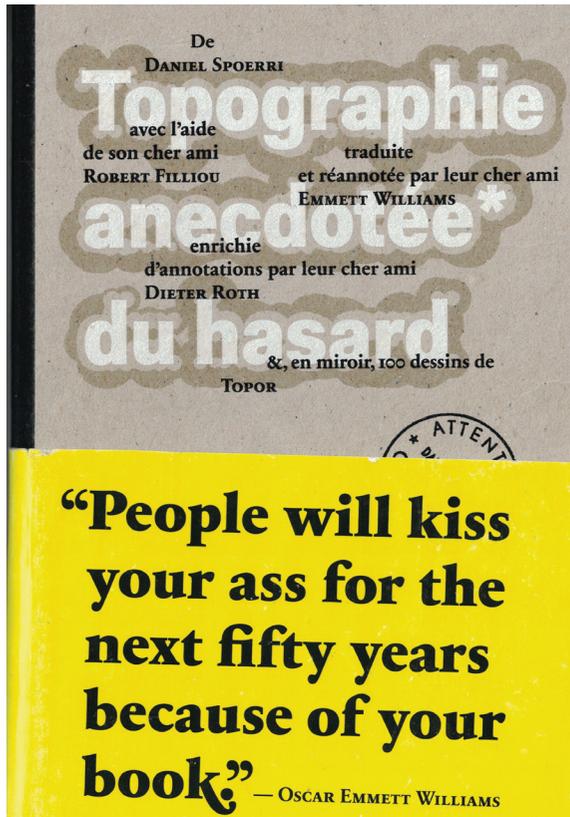
Mais dans cette généalogie poétique, le pas franchi par Arp, après l'expérience vécue du deuil et de la guerre²⁹ – et la génération de Spoerri ira plus loin encore –, est celui d'un ancrage résolu dans l'immanence, dans le quotidien, dans les choses banales et anodines de la vie de tous les jours : c'est en elles, et non plus (ou plus seulement) dans le cosmos et dans les astres que peuvent être perçues et formées des constellations, des topographies. Au-delà des seuls Arp et Duchamp, on pourrait tirer le fil des objets, des mots et des sons trouvés puis fixés par Hugo Ball, Tristan Tzara, Hannah Höch, Raoul Hausmann ou Kurt Schwitters. Quant à la forme spécifique des constellations comme mode de fixation du hasard, on sait qu'elle a trouvé un représentant majeur au sein de la génération de la « topo-team » en la personne d'Eugen Gomringer, poète concret qui l'a théorisée au début des années cinquante et a insisté, dans sa définition, sur son intention d'explorer le langage de tous les jours : « le but de la nouvelle poésie est de rendre à la poésie une fonction organique dans la société et par là de redéfinir la place du poète dans son intérêt et dans l'intérêt de la société. »³⁰

Arrêtons-nous sur ce terme de « concret », que l'on trouvait du reste déjà sous la plume d'Arp réfutant l'idée d'abstraction³¹, et qui, dans la poésie comme dans l'art, dit bien la volonté de saisir la matérialité des choses par la matérialité du langage. Spoerri lui-même, avec sa revue *material*, a expérimenté la poésie concrète : la revue est intégrée à la « Topo » dès la première édition, dans la note 34g qui en cite l'introduction et mentionne – autre point commun avec la « Topo » – la dimension de jeu : « le poète concret lance le jeu, le lecteur y participe », et c'est cette participation du lecteur qui seule donne sens aux expérimentations du poète concret avec le langage. Spoerri citant l'introduction mentionne explicitement les « constellations » de son ami Gomringer : « Certains textes, ceux qu'Eugen Gomringer appellent constellations, se présentent comme une succession textuelle – blancs compris [...]. Les textes sont disposés arbitrairement dans les 16 directions de la page au format carré et

29 Arp définit ainsi ses « constellations poétiques » en 1953 : « Après la mort de ma mère en 1930, j'ai écrit les poèmes "Rêves de la mort et de la vie". Dans ces poèmes j'utilise souvent les mêmes mots. [...] J'ai écrit des poèmes avec un nombre limité de mots présentés selon différentes constellations. [...] La limitation du nombre de mots ne signifie par un appauvrissement du poème ; au contraire, la présentation simplifiée rend visible la richesse infinie de la répartition, de la disposition et de l'arrangement. La disposition typographique était également très importante pour moi à cette époque. Nous assemblons chaque jour des morceaux de poèmes en une image neuve et réelle pour nous. Nous éprouvons la vie essentielle de ces choses, de ces phénomènes dans un autre arrangement. » Arp, « Wegweiser », dans *Wortträume und schwarze Sterne*, 1953, p. 9-10.

30 Eugen Gomringer, « vom vers zur konstellation » [1956], dans *theorie der konkreten poesie*, t. 2 : texte und manifeste 1954-1997, Wien 1997, p. 12-18, ici p. 15.

31 « Comme il n'y a pas la moindre trace d'abstraction dans cet art nous le nommons : art concret ». Arp, « Art concret » [1948], dans Arp, 1966 (note 14), p. 325.

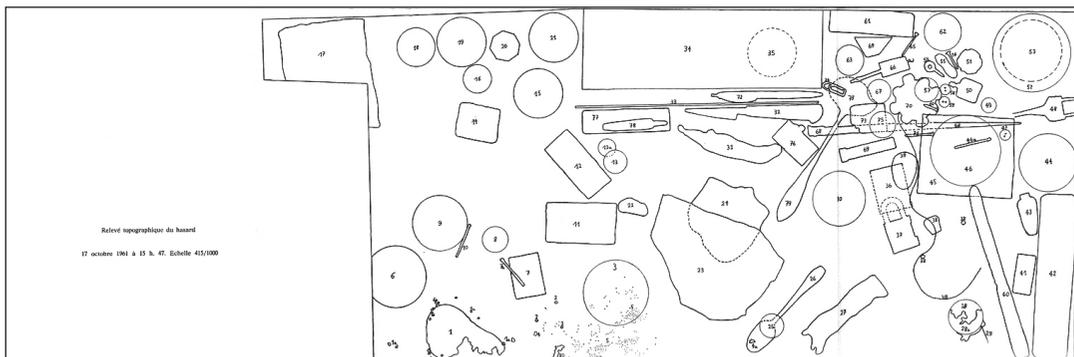


7 Paris, Le nouvel Attila / Othello & Le Bureau des activités littéraires, 2016

leur montage est *le fruit du hasard*. »³² En 1966, Daniel Spoerri augmente et précise encore la référence à *material* et à la poésie concrète en citant des exemples parus dans les numéros de cette revue et dus à Dieter Roth³³ et à Emmett Williams, ce dernier insistant dans l'édition anglaise sur le nom, explicite, de la revue. C'est à Emmett Williams que l'on devra quelques années plus tard une anthologie de poésie concrète parue aux éditions Something Else Press de son ami fluxus Dick Higgins (1966), anthologie qui s'inscrit, elle aussi, dans cette poétique et cette esthétique réticulaires, au croisement entre différents « mouvements » artistiques amis des années trente et cinquante.

32 Voici un extrait plus complet de l'introduction à *material*, cité dans la *Topo* : « Cette revue forme un système de mots, de lettres ou de signes auxquels seule la contribution du lecteur donne sens. Le poète concret lance le jeu, le lecteur y participe. [...] Certains textes, ceux qu'Eugen Gomringer appellent constellations, se présentent comme une succession textuelle - blancs compris [...]. Les textes sont disposés arbitrairement dans les 16 directions de la page au format carré et leur montage est *le fruit du hasard*. C'est pourquoi cette revue n'a ni début ni fin, ni haut ni bas. Son orientation est à la charge du lecteur. » Claus Bremer, Daniel Spoerri, Introduction au premier numéro de la revue *material*, 1957, cité dans la « *Topo* », p. 167. Je souligne.

33 Ainsi que son nom s'orthographiait alors.



8 « Relevé topographique du hasard » figurant dans l'édition originale

La « topo-team », une communauté de papier

La « Topo » illustre à quel point ces amitiés entre artistes et poètes sont en même temps des amitiés entre les différents mouvements auxquels ils participent, auxquels ils s'identifient et qu'ils initient – auxquels ces artistes et poètes se rattachent donc pour un temps plus ou moins long. La communauté artistique et poétique qui se donne à lire dans la « Topo » et prend place plus largement dans les réseaux amicaux et artistiques des avant-gardes des années cinquante et soixante est nécessairement ouverte et modulable en même temps que modulaire – c'est sa première caractéristique –, ce qui métaphoriquement correspond aussi à la conception de l'œuvre qui s'y incarne. Cette œuvre est évolutive, ouverte, comprise comme processus, incluant sa propre genèse et en portant la trace (comme dans le dialogue de la note 25 déjà cité³⁴). C'est aussi une œuvre qui laisse toute sa place au développement des singularités artistiques individuelles – tant il est vrai que la création de Spoerri, comme celles de ses comparses, excède la *Topographie*, même si cette dernière revêt un rôle paradigmatique. Cette articulation entre individualité et collectivité dans la pratique artistique est une caractéristique que l'on trouvait déjà chez les Dadas. Deuxième trait définitoire, la communauté s'oppose à la société comme ce qui n'est pas institué. Il s'agit d'une façon d'« être ensemble » ou de « faire ensemble » qui s'affranchit des règles établies, ou qui se crée les siennes propres : elle marque une forme de marginalité par rapport à l'institution artistique et littéraire et par rapport au canon établi. Il ne s'agit certes pas d'un rejet en bloc – la « Topo » incarne bien des collaborations avec l'institution

34 Spoerri introduit le dialogue ainsi : « L'idée pour cette *Topographie* dans sa forme actuelle étant piégée presque par hasard sur magnétophone, au cours d'une conversation entre R. et D. vers le 7 octobre 1961. Elle s'est révélée décisive pour la réalisation de mon projet. », « Topo », p. 129. Voici un extrait du dialogue : « Non, mais ce qui m'intéresse... Je t'ai déjà dit ma nouvelle idée ? [...]. C'est ce que je t'ai dit la première fois et maintenant vraiment je veux le faire sérieusement. De faire [...] le tracé. », *ibid.*, p. 130.

artistique (galeries) et littéraire (éditeurs), mais elle s’y insère pour mieux en subvertir les codes et usages : si elle fait office de catalogue, c’est un drôle de catalogue qu’elle propose, et les éditeurs auxquels elle fait appel se situent tous, d’une manière ou d’une autre, à la marge du paysage éditorial, avec des programmes consacrés presque exclusivement aux avant-gardes de la première et de la deuxième moitié du vingtième siècle. Troisième et dernière caractéristique : ces amitiés personnelles, littéraires et artistiques – qui incluent aussi les dissensions – sont le moteur même de cette communauté. Le papier sur lequel elles s’inscrivent et prennent forme tient lieu de forum où peuvent être enregistrées et (re)tracées les conversations nées de cette sociabilité.

Déjà, dans les toutes dernières années du dix-huitième siècle, la revue *Athenäum* des frères Schlegel avait voulu incarner un tel lieu. L’« Entretien sur la poésie » (*Gespräch über die Poesie*) de 1800 affirme ainsi que pour être comprise et véritablement saisie, la poésie doit être pratiquée non pas seule, mais entre ami.e.s, c’est-à-dire entre personnes dont l’amitié se fonde précisément sur ces discussions communes³⁵. C’est du dialogue, de la conversation, du fait d’être ensemble (« Beisammensein ») et de la sociabilité (« Geselligkeit ») que jaillit la poésie. La poésie – on dirait aujourd’hui : la littérature – est pour les romantiques égale à la vie, c’est ainsi qu’il faut comprendre le fameux mot de Novalis : « Le monde doit être romantisé » ; c’est également ainsi que peut être saisie la fameuse réunion de l’art et de la vie dans laquelle Peter Bürger a vu la principale caractéristique des avant-gardes, notamment dadaïste et surréaliste. Une vie conçue elle-même comme poésie, et l’art absorbant dans un même geste l’environnement quotidien et la réalité historique. Cette amitié créatrice *vécue* continue à vivre sur le papier, de même que chez les dadaïstes, les années dix et vingt, et plus encore les années cinquante, ont produit des ouvrages que l’on peut qualifier d’autobiographies collectives, ou de gestes historiographiques. Ces anthologies de formes hybrides, telles que celles initiées par Peter Schifferli dans sa maison Arche à Zurich – là aussi les éditeurs et éditrices y jouent un rôle actif – ou par Walter Höllerer en Allemagne, constituent des ouvrages qui, comme la « Topo » au fil des années soixante, se situent entre documentation et création. Ces ouvrages qui ne ressortissent ni à la fiction, ni à l’essai, ou qui s’apparentent à tout cela à la fois, vont jusqu’à intégrer la dimension épistolaire (avec des lettres entre amis écrivains, traducteurs, ou avec les éditeurs). Ils agissent par là sur le format de l’objet livre tout autant que sur le texte lui-même, dont la nature est définitivement mouvante, et la forme jamais vraiment fixée.

35 « Poesie [war] der Gegenstand, die Veranlassung, der Mittelpunkt ihres Beisammenseins » [« La poésie était l’objet, le prétexte et le cœur de leurs réunions »]. « Gespräch über die Poesie », dans *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, 1800, repr. dans Friedrich Schlegel, *“Athenäum”-Fragmente und andere Schriften*, Stuttgart 1978, p. 165-224, ici p. 168.

Dans cette généalogie poétique et artistique, un dernier aspect relie la « Topo » au romantisme et à Dada : la dimension de potentialité. Tous ces projets démesurés et fragmentaires tels que les atlas *Dadaglobe* de Tzara et *Dadaco* de Huelsenbeck, « plus grand ouvrage de référence du monde », ou les livres des romantiques, à l'image du *Brouillon général*, se caractérisent par un inachèvement en quelque sorte intrinsèque. Dans la pratique, cela ne va pas de soi : Spoerri n'est d'abord guère enthousiaste en apprenant que le passage vers l'allemand dû à Dieter Roth a fait doubler de volume la « Topo » – et le phénomène n'a fait que s'amplifier, comme le montre la juxtaposition de l'édition de 1961 (54 pages) et de celle de 2016 (presque 400 pages). Cet inachèvement et ce recentrement sur la dimension de potentialité n'amoin-drissent pas la portée de la Topo et de ces projets, bien au contraire : c'est précisément le dispositif qui permet qu'ils continuent à vivre et à croître, à être actualisés, complétés, enrichis par les futurs lecteurs, dont la participation au jeu, on l'a vu, est explicitement requise³⁶. Voici comment se conclut l'entretien déjà cité entre Filliou et Spoerri :

« c'est à cause de cela que je voudrais faire, que je vais faire des topographies, parce que ça renverse l'histoire complètement, et chacun doit commencer à imaginer soi-même l'objet et j'espère qu'il va commencer à regarder chez soi [...] et qu'il va penser ce que justement j'arrive pas à imaginer...»³⁷.

Ainsi la « topo-team » s'élargit-elle à la communauté des lecteurs.

36 « Le jeu que je propose est de choisir un tracé sur cette carte, et de chercher le texte s'y réfèrent dans la brochure, sous le même numéro ». Introduction de Daniel Spoerri aux éditions de 1966, 1962 et 1968, « Topo », p. 45. Dans la conversation ajoutée à la note 25 (p. 138), Spoerri va plus loin encore dans : il s'agirait de demander à des gens de faire eux-mêmes leur propre topographie, « tu leur téléphones, tu leur dis : “regardez, regardez autour de vous”, [...] et ça fait une sorte de poème, dites ce qu'il y a [...] », *ibid.*, p. 138.

37 *Ibid.*, p. 138.