



HAL
open science

“ L’insonore bleu des nostalgies ”. Constellations amicales et poétiques à partir de la Topographie anecdotée du hasard de Daniel Spoerri

Agathe Mareuge

► **To cite this version:**

Agathe Mareuge. “ L’insonore bleu des nostalgies ”. Constellations amicales et poétiques à partir de la Topographie anecdotée du hasard de Daniel Spoerri. *Etudes Germaniques*, 2022, n° 308 (4), pp.559-572. 10.3917/eger.308.0559 . hal-03990598

HAL Id: hal-03990598

<https://hal.science/hal-03990598>

Submitted on 15 Feb 2023

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.

Agathe MAREUGE

« L'insonore bleu des nostalgies ».

Constellations amicales et poétiques

à partir de la *Topographie anecdotée du hasard* de Daniel Spoerri

I La *Topographie*, une (non-)œuvre réticulaire

Cette étude considère le livre de Daniel Spoerri *Topographie anecdotée du hasard* (1961-1962) et ses éditions successives comme lieu où se matérialisent deux réseaux s'entrecroisant : un réseau interpersonnel et amical d'une part, et un réseau textuel d'autre part, celui qui se met en place dans cette œuvre collective singulière. Le réseau amical de la « topo-team » (ainsi que la nommait l'auteur) rassemble premièrement les artistes et poètes ayant participé au livre, mais on peut également y associer tous les acteurs y ayant contribué : éditeurs, traducteurs, galeristes, et même plus généralement toutes les personnes mentionnées et accueillies dans « la topo ». Ce réseau désigne également, outre les relations entre personnes, celles entre des mouvements artistiques et littéraires amis et ramifiés (Nouveaux Réalistes, poètes concrets, Fluxus, lettrisme, Dada, surréalisme...). Il renvoie enfin, de manière diachronique, aux rapports entre les générations artistiques et poétiques représentées dans le livre.

Ces réseaux amicaux se matérialisent par des réseaux textuels qui déterminent la forme et la nature de l'œuvre. Il ne s'agit en effet pas simplement des phénomènes d'écho, de renvois, et plus généralement d'intertextualité ; mais avant tout des processus de création non-linéaires à l'œuvre dans les textes produits, en miroir de la nature réticulaire des relations interpersonnelles. Ces réseaux textuels relient texte et image, poésie et art de façon intermédiaire, dans un objet mi-littéraire, mi-essayistique ; ils sont eux-mêmes diachroniques, incluant différentes strates chronologiques au sein des phénomènes de non-linéarité ; et ils sont également, comme ceux qui les produisent, multilingues et internationaux.

Daniel Spoerri, artiste suisse d'origine roumaine né en 1930, a fui la Moldavie roumaine pour la Suisse en 1942 après l'assassinat de son père, juif converti au protestantisme, dans le

* Maîtresse de conférences, Sorbonne Université, UMR 8150 Centre André-Chastel et UR REIGENN, 108 Bd Malesherbes, F-75017 Paris ; agathe.mareuge@sorbonne-universite.fr

program de Iași en 1941. En 1962, après plusieurs années comme danseur de ballet à Berne, il vit à Paris. Au cours des années précédentes, il a créé la revue *material* dont il sera question plus loin, puis les éditions MAT (Multiplication d'Art Transformable, des multiples originaux) et, en 1960, les premiers et fameux « tableaux-pièges » (*Fallenbilder*) qui l'ont rendu célèbre et sont exposés pour la première fois au Festival de l'art d'avant-garde à Paris. Le 27 octobre 1960, il a signé – du double nom, maternel et paternel, « Spoerri-Feinstein » –, avec Pierre Restany (à l'origine de l'appellation « Nouveau Réalisme »), mais aussi Arman, Jacques de la Villeglé, Yves Klein, Jean Tinguely, François Dufrêne, Martial Raysse et Raymond Hains, la Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme, par laquelle « les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel¹ ».

Le projet de la *Topographie* naît à l'occasion d'une exposition de ses travaux qui se tient à la galerie Lawrence à Paris. Observant les objets se trouvant sur la table bleue de la chambre 13 de l'hôtel Carcassonne, 24 rue Mouffetard, où il logeait alors, Spoerri décide non pas d'en faire un nouveau tableau-piège, mais de « voir [ce qu'ils] pouvaient [lui] suggérer² », et ce que leur description pourrait éveiller immédiatement en lui. La *Topographie*, qui fera office de catalogue de l'exposition, manifeste le désir de l'artiste de « recréer les objets à travers la mémoire au lieu de les montrer réellement³ ». La description des objets y est accompagnée d'un dépliant contenant un « relevé exact d'une topographie due au hasard et au désordre [...] arrêté le 17 octobre 1961 à 15h47 ». Spoerri fait ainsi le choix du papier et non plus du tableau pour « fixer le hasard⁴ ».

La toute première version du livre, parue en 1962, est déjà collective, puisqu'elle est réalisée avec l'aide de l'artiste Robert Filliou, à qui Spoerri dicte le texte, son français étant alors encore incertain. De plus, les descriptions et les notes (et anecdotes qu'elles contiennent) sont déjà l'occasion de faire entrer de nombreux amis et complices dans le livre, recensés dans l'index biographique des personnes qui clôt la brochure.

Par la suite, la *Topographie* connaît au fil de ses traductions successives des modifications et augmentations qui mettront plus à mal encore sa dimension opératique. Elle est d'abord traduite en anglais – et à cette occasion, « réanecdotée » par Spoerri – par Emmett Williams

¹ Centre Georges Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c6b9r7y>, dernière consultation : 30.04.2022.

² Daniel Spoerri : *Topographie anecdotée* du hasard* (fac-similé de l'édition originale), Paris : Centre Georges Pompidou, 1990, Introduction, p. 5.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

(Something Else Press, 1966) ; puis en allemand – et également enrichie – par Dieter Roth (Luchterhand, 1968) ; cette version augmentée sera ensuite retraduite en anglais (pour le Royaume-Uni cette fois) et ré-augmentée par Emmett Williams (Atlas Press, 1995). Des dessins de Topor viennent également enrichir l'ouvrage dès 1966. Les retraductions de la *Topographie* successivement augmentée (notamment Nautilus, 1998) aboutissent à la dernière édition (provisoirement), celle parue en français aux éditions du Nouvel Attila, label Othello/Bureau des activités littéraires, en 2016. Au fil des quatorze éditions, l'objet livre est devenu l'incarnation, dans sa forme textuelle résolument ouverte, d'un vécu commun et créatif, fertile – et a, dans l'intervalle, quintuplé de volume.

Deux exemples tirés du livre seront étudiés ici afin d'explorer ce phénomène de construction réticulaire amicale et textuelle, qui correspondent à deux entrées de la *Topographie* : l'entrée n° 45 (note a) et l'entrée 34 (note g) – parmi les 80 entrées que compte en tout le livre.

L'entrée 45, « bloc de papier hygiénique... » / « Toilettenpapier... », cite dans la première note de 1966 un poème d'Arp, « L'insonore bleu » / « Dem lautlosen Blau entgegen » (1938/1949/1951), paru dans une revue en hommage à Kurt Schwitters, et que Spoerri a découvert grâce à François Dufrêne. Si l'on retrace les variantes et matrices du poème cité, le jeu entre ses versions françaises et allemandes permet de pister les traces de Dada, Merz, et du surréalisme, dans une note de la *Topographie* qui matérialise déjà la présence du lettrisme et du Nouveau Réalisme.

La note g de l'entrée 34 quant à elle (« Tampon... » / « Metallschablone... ») est l'occasion pour Spoerri de revenir sur sa revue *material* et sur les intentions et les productions de la poésie concrète (qu'il a pratiquée avec Emmett Williams, Dieter Roth et Eugen Gomringer notamment), qui peut elle-même être articulée à la notion d'art concret. D'autres ramifications et filiations peuvent s'y lire, du côté cette fois de la poésie expérimentale et de son exploration de l'espace. La forme – et le motif – des constellations permettent là aussi de remonter aux générations précédentes, dada, symboliste, jusqu'aux romantiques allemands.

II « L'insonore bleu des nostalgies » : de dada au nouveau réalisme via le surréalisme et le lettrisme, et retour

L'entrée n° 45 de la *Topographie* est consacrée à un « bloc de papier hygiénique bleu aux feuilles 'entrepliées' marquée 'l'insonore' ». Dès l'édition américaine de 1966, Spoerri adjoint

trois notes, dont la première cite un poème de Jean Hans Arp, « L'insonore bleu », créant un rapprochement burlesque entre l'objet manifestement non-noble et l'association poétique qu'il appelle – ce rapprochement dénotant un goût pour l'incongruité déjà cher au poète dada, et énoncé d'ailleurs par lui dans l'extrait du poème cité. Dans l'édition américaine de 1966, une note du traducteur Emmett Williams s'ajoute aux trois notes de Spoerri, et un dessin de Roland Topor vient illustrer l'objet décrit. Deux ans plus tard, dans la première édition allemande, deux notes du traducteur Dieter Roth viennent encore augmenter l'entrée « Blaues Toilettenpapier ». De sept lignes, nous sommes passés à trois pages, avec quatre contributeurs – et même cinq si l'on inclut François Dufrêne, nommé par Spoerri dans la note 1 comme étant l'auteur du rapprochement entre la marque du papier hygiénique et le poème d'Arp. En mentionnant Dufrêne comme intermédiaire et comme « passeur », Spoerri élargit le cercle des Nouveaux Réalistes auquel ils appartiennent tous deux à celui du lettrisme, et en particulier d'un lettrisme ayant revendiqué une continuité – certes chaotique et polémique – avec la génération précédente. C'est en 1950 que Dufrêne a rejoint le mouvement lettriste initié quelques années plus tôt par Isidore Isou⁵. L'intervention de Dufrêne dans la *Topographie* contribue à accentuer l'entrelacement entre la création collective due à ces représentants des avant-gardes des années 1950 et 1960 que sont Spoerri, Williams et lui-même, et les productions des avant-gardes de la première moitié du 20^e siècle. De fait, Dufrêne est l'un des rares, parmi les lettristes et les Nouveaux Réalistes, à avoir eu des liens assez profonds avec le surréalisme. On sait combien les relations d'Isidore Isou avec Dada et le surréalisme furent polémiques et difficiles, puisqu'il s'agissait à la fois de reconnaître les avant-gardes (et notamment Tristan Tzara, André Breton ou Antonin Artaud) comme figures tutélaires, et en même temps de s'imposer comme la nouvelle avant-garde dans le champ littéraire et artistique de l'après Seconde Guerre mondiale. Quant aux Nouveaux Réalistes, si leur intérêt pour Dada était explicitement marqué – en témoigne le manifeste « À quarante degrés au-dessus de Dada » de Pierre Restany en mai 1961 –, en revanche il était plus modéré concernant le surréalisme, sans véritable relation entre artistes et poètes de ces deux

⁵ Le « Manifeste de la poésie lettriste » d'Isidore Isou date de 1942 ; il arrive à Paris en 1945 et c'est en 1947 que paraît chez Gallimard son *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, écrit entre 1942 et 1944. Dufrêne s'éloigne d'Isou en 1952 – l'année où Guy Debord fait également scission pour fonder avec Gil J. Wolman, Jean-Louis Brau et Serge Berna l'Internationale lettriste, qui deviendra cinq ans plus tard l'Internationale situationniste – pour se constituer en un groupe, Le Soulèvement de la jeunesse, avec Marc'O, Yolande de Luart et Poucette. Leurs expérimentations dans le domaine de la poésie-action et de la poésie sonore seront cependant proches de ce que poursuit le lettrisme. Voir Cristina De Simone : *Proférations! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Dijon : Les presses du réel, 2018.

mouvements, à l'exception notable donc de François Dufrêne⁶. Ce dernier a ainsi collaboré avec Benjamin Péret et Joyce Mansour à l'occasion de la réalisation, en guise de catalogue d'*Eros (Exposition internationale du Surréalisme)* en 1959, de la *Boîte alerte* (« Missives lascives ») de Mimi Parent et Marcel Duchamp⁷. En décembre 1953, il a participé au numéro 4 de la revue *Médium. Informations surréalistes* (ancienne série) dirigée par Jean Schuster⁸. Il y a une proximité notamment politique avec Breton et le groupe surréaliste parisien, et, du point de vue poético-formel, un goût certain de Dufrêne pour l'automatisme, pour lequel il revendique la filiation surréaliste et se place en héritier, ce qui se manifeste notamment dans ses « crirythmes » « ultra-lettristes » et dans ses diverses explorations des interactions entre son, sens et non-sens⁹.

Dufrêne fut donc, comme l'atteste la *Topographie*, lecteur de *K. Revue de la poésie*, une revue parisienne dirigée par Henri Parisot et Alain Gheerbrant et proche du surréalisme¹⁰ ; ou au moins du numéro 3, daté de mai 1949 et rendant hommage à l'artiste et poète merz Kurt Schwitters disparu un an plus tôt, en janvier 1948, autour du thème « De l'humour à la terreur ». C'est dans ce numéro en effet qu'a paru le poème d'Arp « L'insonore bleu », daté « Meudon 1938 ». Au sommaire de ce numéro figurent en outre des contributions très diverses allant de Francis Picabia à Henri Michaux en passant par Lewis Carroll, Kafka, Maurice Henry du Grand Jeu, un essai de l'historienne de l'art Carola Giedion-Welcker, et un certain nombre de textes poétiques ou critiques de Schwitters (qui est du reste, parmi les dadaïstes, le grand absent de la *Topographie*) proposés en traduction, dont son fameux poème « An Anna Blume » dans une traduction d'Arp et Gheerbrant. Le poème d'Arp « L'insonore bleu » est accompagné d'un texte en prose consacré à son ami merz, « Kurt Schwitters ». Trois phrases du poème d'Arp sont citées dans la note 45a de la *Topographie* : « Avec des borborygmes incongrus le vent se décharge. [...]. Je cours. Enfin je pénètre dans le loin, dans l'insonore bleu des nostalgies ». Si la revue *K*, source de la citation, n'est pas nommée dans la

⁶ Voir Claire Boustani : « Entretien avec Alain Joubert » in Thierry Dufrêne, Fabrice Flahutez (dir.) : *Art et mythe*, Paris : Presses universitaires de Paris Ouest, p. 149-159, ici p. 156.

⁷ C'est François Dufrêne qui interprète « La brebis galante », le texte de Benjamin Péret enregistré, avec un texte de Joyce Mansour, sur un disque 45 tours qui fait partie des objets contenus dans la boîte.

⁸ Dans *Médium* s'expriment au fil des années les accords et désaccords entre les surréalistes (ou « néo-surréalistes ») et les lettristes futurs situationnistes. Sur les liens entre surréalisme, lettrisme et situationnisme, voir notamment Jérôme Duwa : *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*, Paris : Dilecta, 2008.

⁹ Voir notamment François Dufrêne : *Le Tombeau de Pierre Larousse*, Dijon : Les presses du réel, 2002 [1967], et la présentation de l'ouvrage sur le site de l'éditeur :

<https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=19&menu=0> (dernière consultation : 30.04.2022). En 1962-1963, François Dufrêne participa en outre, avec notamment Robert Filliou, comparse de la *Topographie*, à l'aventure du Domaine poétique initié par Jean-Clarence Lambert et qui joua un rôle important dans le développement de la poésie-performance en France.

¹⁰ Cette éphémère revue (1948-1949) ne connut que trois numéros, parus en deux livraisons.

Topographie, il est intéressant de relever qu'il s'agit déjà là d'une production collaborative, animée par des relations d'amitié qui prennent, dans le cas d'Arp et Schwitters, la forme de dédicace, d'hommage et de traduction. On peut supposer que ces traits ont retenu l'attention de François Dufrière dans son intérêt pour la revue.

Il s'agit de la première publication en français de ce texte d'Arp, qui paraîtra deux ans plus tard en allemand dans un recueil de poèmes intitulé *Auch das ist nur eine Wolke* (1951), sans que l'on puisse véritablement établir laquelle, des deux versions – de l'allemande ou de la française – est l'originale. Dans la version allemande de la *Topographie*, qui paraît en 1968 aux éditions Luchterhand, Dieter Roth, ignorant sans doute qu'il existait une version allemande due à Arp lui-même (il est en effet très rare qu'Arp se soit lui-même traduit), a traduit à son tour le titre (« lautlos blau ») puis l'extrait : « ... mit ungeschicklichem magenknurren entlädt sich der wind... ich fliehe / und erreiche endlich das lautlose blau meiner erinnerung¹¹ ».

Ce qui apparaît ici dans le rapprochement entre la *Topographie* et le poème d'Arp qu'elle cite, c'est une esthétique commune entre des artistes et poètes de deux générations différentes des avant-gardes, et notamment la mise en œuvre de processus de création non-linéaires, au plan à la fois synchronique et diachronique. L'écriture entre les langues et le jeu entre plusieurs versions ou variantes en sont un élément constitutif.

Voici la version allemande d'Arp : « Mit widerlichen, knallendem Schmatzen entlädt sich die Luft aus den zu Fetzen zerreißen Säckchen¹². [...] Ich eile fort. Ich ziehe in die Ferne, dem lautlosen Blau entgegen, nach dem ich mich krank sehne. » Chez Arp, c'est bien la nostalgie, la *Sehnsucht* qui est le motif principal, à la fois comme nostalgie d'un silence perdu, peut-être céleste (le bleu insonore), et comme aspiration à le retrouver. Comme indiqué plus haut, Spoerri et Dufrière n'ont retenu que trois phrases du texte original, celles qui font directement écho au papier toilette bleu de la marque « l'insonore ». Dans les deux versions, le texte est construit sur le contraste entre bruit (violent) et silence, s'appuyant sur un champ sémantique qui recourt aux répétitions (« lärmend », « knallen »), particulièrement en allemand : les fouets claquent, les drapeaux battent l'air, le vent se décharge en des borborygmes incongrus. La violence du bruit est celle ressentie par le sujet poétique, qui se trouve à un seuil, un lieu frontière entre deux espaces : le pays plein de bruit, et l'insonore

¹¹ Dans l'ultime (provisoirement) version française de la *Topographie*, parue en 2016 aux éditions du Nouvel Attila, Sacha Zilberfalb a retraduit en français la traduction de Roth, sa *Rückübersetzung* transformant « l'insonore bleu des nostalgies » en « bleu feutré de ma mémoire » – une belle traduction très juste elle aussi à propos de Spoerri, la dimension mémorielle occupant une place centrale dans son œuvre.

¹² Dufrière et Spoerri ont coupé la phrase avant le complément [des sacs qui se déchirent en chiffons].

bleu des nostalgies – la rime confirmant la circularité du texte et l’opposition entre le mouvement d’éloignement initial et l’arrivée dans le lieu apaisant à la fin. Ces espaces ne sont pas définis plus précisément et sont aussi ceux du rêve. 1938, Meudon, ces précisions de lieu et de date renvoient à la période, depuis le milieu des années vingt, où Arp séjourne de plus en plus régulièrement en France (il avait auparavant quitté l’Alsace pour la Suisse alémanique) jusqu’à s’installer à Meudon, en 1928, avec Sophie Taeuber-Arp. Au cours de ces années « parisiennes », il fréquente les surréalistes, auxquels il est lié par des relations d’amitiés, par son admiration pour leur production littéraire mais aussi plus spécifiquement par sa participation à certaines créations collectives, ainsi qu’à des expositions et des publications du groupe ou de ses amis, telles qu’ici dans la revue *K* d’Henri Parisot (qui a publié avant la guerre l’un de ses premiers recueils poétiques en français, *Sciure de Gamme*, dans sa collection l’Âge d’or) et d’Alain Gheerbrant (qui a préfacé et publié aux éditions Vrille sa première anthologie de poèmes français parue en 1946 sous le titre *le siège de l’air*). Ces années marquent l’introduction d’une subjectivité dans la poésie arpienne, qui s’exprime souvent au moyen du récit de rêve, forme surréaliste par excellence – et c’est cela qui entre dans la *Topographie* avec la note 34a.

Pour préciser en quoi consiste cette écriture non-linéaire dans le cas de la poésie d’Arp, il convient d’étudier plus précisément le contexte de la première publication allemande du texte. Il s’agit, comme indiqué plus haut, du recueil intitulé *Auch das ist nur eine Wolke*, publié à Bâle aux éphémères éditions Vineta en 1951 et composé de quatre parties ; la première, « Der gestiefelte Stern », renvoie par son titre détourné (« l’étoile bottée ») au genre du conte, une référence explicite dans le titre de la deuxième partie, « Märchen » ; la troisième partie, « Zeitgemäße Fabeln » (« fables d’aujourd’hui »), thématise cette fois le genre de la fable, et la dernière partie, qui donne son titre à l’ensemble du recueil, pose l’équivalence entre le motif du nuage et le rêve ; le poème « Dem lautlosen Blau entgegen » paraît dans cette dernière partie. Ce bref récit d’Arp concrétise son passage par le surréalisme.

Si l’on se plonge dans le poème en son entier sans se limiter à l’extrait retenu par Spoerri, on constate que le motif des fouets qui claquent (« knallende Peitschen ») prend place au sein d’un réseau textuel spécifique. Il invite en effet à un rapprochement avec un autre texte d’Arp, intitulé « Ein gezähmtes Ei », présenté sous forme de texte en prose dans la partie intitulée « Märchen » de ce même recueil, et qui commence ainsi : « Eine Peitsche aus Feuer knallt ». D’où vient ce texte ? Comme le précédent, il ne date pas de 1951, date de la publication, mais il est bien antérieur : cette partie du recueil consiste en fait en l’extension (et en la fragmentation en plusieurs textes, chacun doté de titre) d’un texte plus ancien, intitulé

également « Märchen » et publié sous forme de poème en vers en 1939 dans le recueil *Muscheln und Schirme*, création en duo illustrée par Sophie Taeuber, dont la genèse remonte, d'après les variantes et les projets de publication indiqués dans la correspondance se trouvant dans les archives de la Stiftung Arp e.V., aux années 1936-37. Le texte « Ein gezähmtes Ei » publié en 1951 constitue une reprise « augmentée » de la deuxième strophe de ce poème de 1936-37, l'enrichissement consistant essentiellement dans l'introduction d'une perspective narrative – ironique – dans deux phrases supplémentaires venant clore le texte.

Et l'on peut remonter encore d'une strate supplémentaire dans la diachronie de ce réseau textuel : le motif du fouet qui claque apparaît pour la première fois dans l'un des tout premiers recueils de la période dada de Arp, *Der Vogel Selbdritt*, publié en 1920 à Berlin, dans un poème que l'on peut considérer comme la matrice des suivants. Ce poème daté « Zurich 1916 » sera publié en 1930 dans le numéro 5 de la revue surréaliste *Bifur* (Pierre Lévy, Georges Ribemont-Dessaignes), dans une transposition française due à Arp, faisant ainsi la jonction entre Dada et surréalisme. Dans cette « matrice », contrairement aux textes ultérieurs, on relève l'absence de sujet poétique – tabou du temps de Dada –, et une écriture caractéristique des productions d'Arp à cette période : des phrases grammaticalement simples mais ouvertes au plan sémantique, le goût pour des mots composés et des juxtapositions insolites, l'association d'éléments simples du quotidien à des images complexes, et une évocation de la nature qui pourrait faire songer à la nostalgie d'un âge d'or, mais qui n'est pas dénué de violence, voire qui exprime le chaos à l'œuvre sur terre – en tout cas, avant la domestication de la nature qui apparaît par la suite. À partir de l'extrait du poème publié dans la *Topographie*, il est ainsi possible de reconstituer trois moments clés de la création arpienne (la période dada 1916-1920, les années trente marquées par le surréalisme, et l'après-guerre/début des années 1950 et la redéfinition de la subjectivité poétique), s'exprimant tantôt en français tantôt en allemand. La spécificité de cette poétique réside dans le fait que chaque nouvelle « strate » s'élabore à partir d'une reprise du matériau ancien.

Il va de soi que ni Spoerri ni Dufrêne n'avaient connaissance de ce réseau textuel précis, qui s'inscrit dans une chronologie plus générale des mouvements des avant-gardes de la première moitié du 20^e siècle – même si Spoerri connaissait déjà très bien à l'époque l'œuvre artistique et poétique d'Arp¹³. Mais peu importe ici que Dufrêne et Spoerri n'aient pas eu connaissance de cet entrelacs poétique en particulier. Ce qui apparaît ici, c'est que l'effet de

¹³ Cette filiation s'est concrétisée en 2010-2011 par une exposition au Arp Museum Bahnhof Rolandseck de Daniel Spoerri, qui avait choisi pour titre le titre d'un recueil d'Arp datant de 1930 et illustré par Max Ernst, *Weisst du schwarz du*.

miroir entre un livre des années 1960 extrêmement ramifié et les citations qu'il intègre, qui font entrer dans l'œuvre une couche poétique antérieure elle-même très ramifiée du point de vue synchronique et diachronique, n'est pas dû au hasard. Il nous semble certain que les caractéristiques principales des avant-gardes que l'on a ensuite appelées « historiques¹⁴ » (porosité entre elles, caractère international, multilingue, polyartistique, tout ceci prenant forme dans des processus de création nécessairement discontinus, complexes et aléatoires) sont autant d'acquis sur lesquels se sont également fondées les avant-gardes de la génération suivante, telles que le nouveau réalisme, le lettrisme ou la poésie concrète. Et de la même manière que l'on peut s'amuser à pister les traces lettristes, néo-réalistes ou concrètes dans la *Topographie*, on peut aussi y lire les résurgences dada et surréalistes ; ceci si l'on s'en tient au 20^e siècle, car il est certain que par sa structure même, jouant de la tension entre fragment et totalité, intrinsèquement inachevée et potentiellement infinie, tendant vers un absolu (« le monde tenant tout entier dans un bouton de culotte¹⁵ », selon l'auteur principal, et le portrait collectif qu'il dresse de toute une génération) la *Topographie* est également profondément romantique¹⁶.

III Concrétions, actions, constellations. Fluxus et la poésie expérimentale à partir de la revue *material*

Le deuxième exemple, celui de la note 34g et de la revue *material*, permet de préciser ce qu'il est des réseaux poétiques et artistiques des années 1950 et 1960 plus spécifiquement, et notamment de leurs ramifications au sein de la poésie expérimentale, particulièrement de la poésie concrète européenne.

La note 34g (1961-62) se rattache à la note 34, « boîte en bois vermoulu » (« wurmzerfressene Schachtel ») et à sa suite, les « objets hétéroclites » (« Gegenstände, die nicht viel miteinander zu tun haben ») qu'elle contient – toujours suivant ce principe du rapprochement incongru. L'un d'eux est un « tampon de nombres premiers jusqu'à 13 »

¹⁴ Peter Bürger : *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt : Suhrkamp, 1974.

¹⁵ Daniel Spoerri : « Préface à l'édition allemande (Nautilus, 1998) », in *Topographie anecdotée du hasard*, Paris : Le nouvel Attila / Othello & Le Bureau des activités littéraires, 2016, p. 25 (cf. Daniel Spoerri : *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Hamburg : Nautilus, 1998).

¹⁶ À ce sujet, voir Agathe Mareuge : « Une communauté de papier : la 'topo-team', amitiés créatrices et généalogies poétique », in Jill Carrick, Deborah Laks (dir.) : *Daniel Spoerri : Topographies. Networks of Exchange*, Heidelberg : arthistoricum.net, 31.01.2022 (Passages online, Band 11), p. 39-53, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.826.c12562> (dernière consultation : 30.04.2022).

(« Metallschablonen für die Primzahlen »), utilisé autrefois par Spoerri dans les fiches de commandes de sa revue *material*, qui connut 4 numéros entre 1957 et 1959 (1, 2, 3 et 5), et dans laquelle il a expérimenté la poésie concrète au sein de ce que l'on a appelé le Cercle de Darmstadt. Spoerri était venu à Darmstadt en 1957 par l'intermédiaire de Nusch Bremer, la femme de Claus Bremer, lequel travaillait alors au Landestheater Darmstadt¹⁷. Spoerri l'y a rejoint. Leur volonté d'expérimentation dans le domaine théâtral, pour un théâtre dynamique requérant la participation du public, eut également un volet poétique. Avec Diter Rot (selon l'orthographe que ce dernier employait alors pour son travail artistique) et Emmett Williams, ainsi qu'André Thomkins, ils menèrent ainsi ensemble des expérimentations dans le domaine de la poésie concrète et visuelle, qui se manifestèrent notamment dans la revue *material* (les poètes du cercle de Darmstadt furent aussi nommés *material-Gruppe*). Dès la première édition de la *Topographie*, l'objet apparemment anodin qu'est le tampon sert de prétexte, sous forme d'anecdote, à une première présentation de la revue :

Ces fiches et la revue, je les avais numérotées en chiffres premiers pour la raison suivante : exactement comme un nombre premier ne se divise que par 1 ou par lui-même, le contenu de ma revue devait être compris selon ce contenu lui-même, et non par des comparaisons ou interprétations.¹⁸

En 1966, à l'occasion de l'édition américaine, Daniel Spoerri augmente et précise encore la référence à *material* et à la poésie concrète :

La revue *material* se proposait de diffuser des œuvres de 'poésie concrète', dont j'étais très féru dans les années 1957-59. La 'poésie concrète' entend débarrasser l'œuvre des opinions de l'auteur et présenter son matériau de telle sorte que le lecteur puisse le comprendre comme il veut.¹⁹

Avant même l'intervention des traducteurs Williams et Roth, Spoerri les fait intervenir lui-même dans le « réanecdotage » auquel il procède en 1966, ressuscitant la revue et ses principaux contributeurs (à l'exception de Claus Bremer). Il y a ainsi une forme d'emboîtement, ou de mise en abyme, dans la présentation au sein de la *Topographie* de cet autre travail collaboratif entre amis que fut celui de la revue *material*. Spoerri cite deux exemples parus dans les numéros 2 et 3 de la revue – le 1^{er} numéro, en 1957, était une « petite anthologie de poésie concrète » (« Kleine Anthologie Konkreter Dichtung ») internationale préparée par Claus Bremer, la première du genre. Le premier exemple cité par Spoerri est dû à Diter Rot (pour un idéogramme), le second à Emmett Williams (pour une constellation), ce

¹⁷ Tous trois se retrouveront notamment le 30 janvier 1959, à la galerie Schmela de Düsseldorf (celle qui exposera plus tard Joseph Beuys), à l'occasion du vernissage de la première exposition de Jean Tinguely en Allemagne, pour une performance/lecture de poèmes simultanés.

¹⁸ Spoerri (note 15), p. 167.

¹⁹ *Ibid.*, p. 168.

dernier insistant aussi dans une note de l'édition américaine sur le nom explicite de la revue, « *material* », puisqu'il s'agit bien de saisir la matérialité des choses par la matérialité du langage – ainsi que Spoerri et ses comparses le font à nouveau dans la *Topographie*, pourrait-on ajouter –, dans le sens donc d'une poésie *concrète*. En outre, l'idéogramme de Roth et la constellation de Williams sont cités *in extenso*, dans leur mise en page originale. Cette inclusion des poèmes dans la *Topographie* rompt une nouvelle fois, si l'en était encore besoin, la linéarité du texte et de l'œuvre, en juxtaposant des discours hétérogènes (poème, commentaire, texte critique, souvenir biographique...). Y contribuent également les traductions subies par le poème de Williams, puisque Roth en propose une version allemande en 1968 – et Benoît Virot, éditeur du Nouvel Attila, une traduction française inédite en 2016 –, laquelle inclut une référence à sa propre œuvre.

La présence de la poésie concrète au sein de la *Topographie* ne se limite pas à l'évocation du cercle de Darmstadt. Un autre ami de Spoerri y est invité en 1966 : le poète concret suisse-bolivien Eugen Gomringer, auquel Spoerri reconnaît la paternité des « constellations » : « *material* proposait aussi des 'constellations' (ainsi nommées par Eugen Gomringer)²⁰ ». Gomringer, entre 1953 et 1964, publie à Berne (ville par laquelle est également passée Spoerri), avec Dieter Roth et l'artiste concret suisse Marcel Wyss, la revue de poésie concrète *Spirale*. Le premier numéro fut conçu par Roth, le numéro 8, paru en 1960, présentait une anthologie de poésie concrète préparée à nouveau par Claus Bremer... Les croisements avec les travaux menés à Darmstadt sont donc nombreux.

Ils s'entremêlent, à partir du début des années 1960 – donc au moment de la première édition de la *Topographie*, puis au long de la préparation de ses éditions américaine et allemande – avec les actions liées au mouvement Fluxus. Emmett Williams joue ici un rôle de passeur de premier plan. Originaire des États-Unis, Williams vit en Europe depuis le milieu des années cinquante, et notamment à Darmstadt où il travaille comme journaliste pour *The Star and Stripes*, le journal de l'armée américaine d'occupation. Après avoir lu le premier numéro de la revue *material*, il écrit à Spoerri pour le rencontrer ; c'est le début de leur collaboration. En 1966, l'année où paraît l'édition américaine de la *Topographie* (dans une traduction de sa main), il publie également aux États-Unis *An Anthology of Concrete Poetry*, la première anthologie de poésie concrète en anglais, qui connaîtra une réception non négligeable. Les deux ouvrages paraissent aux éditions Something Else Press de son ami Fluxus Dick Higgins, auxquelles il collabore précisément à partir de cette année-là (il est alors

²⁰ *Ibid.*

retourné à New York). Williams est, au cours des années 1960, un protagoniste important du mouvement Fluxus²¹ de part et d'autre de l'Atlantique et fait partie des artistes faisant le pont entre les deux continents – tout comme l'artiste franco-américain Robert Filliou, ou Spoerri lui-même, qui réside à New York en 1964-65. Tous trois participeront à l'étape parisienne du Festival Fluxus, initié à Wiesbaden en septembre 1962 sous le titre « Fluxus Festspiele Neuester Musik » : huit concerts organisés du 3 au 8 décembre à l'American Students and Artists Center, sous le titre « Festum Fluxorum, Poésie, Musique et Antimusique événementielle et concrète ». Un mois plus tôt, en octobre-novembre 1962, Daniel Spoerri et Robert Filliou avaient déjà organisé à la Gallery One de Londres un « Festival of Misfits » auquel avaient participé Emmett Williams et d'autres comparses de Fluxus, notamment Benjamin Patterson et Ben Vautier.

Spoerri, Filliou, Williams et Roth – comme Dufrêne – font figure d'« électrons libres » circulant aisément au sein des différents mouvements d'avant-garde des années 1950 et 1960, passant par différentes villes qui sont autant de lieux dans lesquels s'ancrent ces réseaux poétiques et artistiques : Berne, Darmstadt, Paris, New York, ou encore Düsseldorf (où se retrouvent Spoerri, Roth et Filliou en 1967, au contact de Beuys). En ce sens, l'espace géographique peut être pensé, à l'image de l'espace de la page, comme non pas seulement ce qui sépare, mais aussi ce qui relie, ainsi que le formulait Gomringer à propos des constellations de la poésie concrète :

wesentliches merkmahl ist sowohl bei buchstaben- wie bei wort- und satzkonstellationen der einbezug des raumes als zwischen- und umgebungsraum, der einzelne elemente nicht nur trennt, sondern auch verbindet.²²

Cette compréhension de l'espace comme tissant du lien peut aussi nous engager à comprendre le modèle de la constellation comme une autre proposition complétant le modèle du réseau. La spécificité de la notion de constellation, par rapport à celle de réseau, est qu'elle implique plus singulièrement le sujet qui regarde, qui lit, reconnaît, établit la constellation : elle désigne le geste « constellant », qui place les éléments en relation et établit entre eux une correspondance, une figure. Le sujet est double : c'est à la fois le poète ou l'artiste, et le lecteur (que nous sommes également), comme l'indiquait déjà Spoerri en 1957 dans l'introduction de *material* ; c'est le lecteur qui donne la direction (« richtunggebend ») :

²¹ Cf. Emmett Williams : *My Life in Flux – and Vice Versa*, Stuttgart, London : Edition Hansjörg Mayer, 1991 ; *MR. FLUXUS : Ein Gemeinschaftsportrait von George Maciunas (1931-1978)*. Aus persönlichen Erinnerungen gesammelt von Emmett Williams und Ay-O und montiert von Emmett Williams und Ann Noël, Wiesbaden : Harlekin Art, 1996 ; *A Flexible History of Fluxus Facts & Fictions*, London : Edition Hansjörg Mayer, 2006.

²² Eugen Gomringer : « konstellation », *definitionen zur visuellen poesie, konkrete poesie : deutschsprachige autoren. anthologie*, Stuttgart : Reclam, 1972, p. 165.

ein teil der texte, die eugen gomringer konstellationen nennt, beweist sich durch seine text- bzw. pausenfolge. er wendet sich hauptsächlich ans ohr. der andere teil, ideogramme genannt, beweist sich durch typographie. er wendet sich hauptsächlich ans auge. die aufmachung wechselt mit jedem heft. die texte sind willkürlich in die 16 richtungen der quadratischen seite gesetzt und in zufälliger folge zusammengenutzt. darum hat diese zeitschrift keinen anfang und kein ende, kein oben und unten. *erst die aktivität des lesers ist richtunggebend.*²³

La constellation peut être comprise comme un dispositif dans lequel le geste « constellant » du sujet poète ou lecteur est ‘contrebalancé’ par la disposition consistant à accepter ce qui est donné, ce qui échoie (Zu-Fall). Ainsi, dans la *Topographie*, il s’agit bien pour Spoerri de « fixer » le hasard, ou un état de fait, à un moment donné – fixer également dans le sens photographique²⁴ (et dans l’introduction, il se réfère à Pompéi comme à la plus célèbre « fixation » de l’histoire) : saisir sur le vif, fixer, pour en garder une trace, ce qui, par hasard, se trouve figurer sur la table bleue de sa chambre de l’hôtel Carcassonne, un jour d’octobre 1961, dans l’espoir de *reconstituer* ce faisant toute une mémoire personnelle et individuelle singulière, en même temps que la réalité matérielle d’une époque et qu’un portrait collectif de toute une génération de poètes et d’artistes – leur voyages, collaborations avec galeries, musées, tout comme les menus faits et gestes de leur quotidien entre amis ; avec cette conviction qu’une ‘fixation’ sur le vif des *objets* trouvés sur la table et que l’attention au détail dû au hasard en disent plus que toute autre tentative de récit.

Ce geste de fixation du hasard par la constellation convoque en même temps toute une tradition artistique, les précédents les plus notoires étant Marcel Duchamp avec notamment ses *3 stoppages-étalon* de 1913 – trois « traces » d’un mètre, résultats de la chute aléatoire sur le sol de trois fils de chacun un mètre ; ainsi qu’Arp et ses arrangements créés « selon les lois du hasard » à partir des années 1916-1917 et jusque dans son œuvre tardive des années 1950 et 1960. Il convoque également toute une tradition poétique, qui remonte essentiellement à Novalis, passe par Mallarmé²⁵ (« Rien n’aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation » / « Un coup de dé jamais n’abolira le hasard », 1897 ; « L’infini est enfin fixé », projet énoncé dans la troisième partie d’*Igitur*) et s’est exprimée, avant Gomringer, dans les constellations poétiques arpiennes²⁶ des années 1930 puis des années 1950, et qui

²³ Daniel Spoerri (note 15), p. 167. Nous soulignons.

²⁴ Cf. l’entretien avec Robert Filliou retranscrit à l’entrée 25 de la *Topographie*. Daniel Spoerri (note 15), p. 136-137.

²⁵ Sur la poétique des astres et la filiation romantisme-modernité à partir de la figure d’Orphée, on se reportera à l’article de Rémy Colombat : « Les avatars d’Orphée – Remarques sur l’héritage romantique et sa dispersion » in Alain Muzelle (dir.) : *Romantisme et frontière*, Nancy : CEGIL - Le Texte et l’Idée, 2009, p. 6-24.

²⁶ « Nach dem Tode meiner Mutter, im Jahre 1930, schrieb ich die Gedichte ‘Träume vom Tod und vom Leben’. In diesen Gedichten verwende ich öfters die gleichen Wörter. [...] Ich schrieb Gedichte mit einer beschränkten Anzahl Wörter, die in verschiedenen Konstellationen auftreten. [...] Die Beschränkung in der Zahl der Wörter

étaient déjà chez Arp comprises comme des « concrétions » et comme le fruit d'une poésie « concrète²⁷ », à l'image de son art « concret ».

Le lecteur de cette vaste constellation que représente selon nous la *Topographie* a lui aussi un rôle (« constellant ») à jouer. De même que le public, dans les performances du mouvement Fluxus, n'est plus pensé comme passif, mais bien comme un acteur à part entière réalisant la performance et dont la participation est de ce fait requise, de même que le lecteur de poésie concrète est compris par les auteurs comme étant un acteur clé du réseau poétique « concret », permettant seul la mise en œuvre de la poésie concrète, de même le lecteur de la *Topographie* doit participer au « jeu » initié par Spoerri et ses amis. À l'introduction au premier numéro de *material* par Bremer et Spoerri (1957), ajoutée à la note 34g par les éditeurs dans l'édition française de 2016 (« diese zeitschrift bildet ein system von worten, buchstaben oder zeichen, die erst einen sinn durch den persönlichen beitrage des lesers bekommen. *der konkrete dichter ist der spielgebende, der leser der mitspielende* »)²⁸ répondent les mots de Spoerri dans l'introduction à la première édition de la *Topographie* (1961) : « 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 »²⁹.

Et dans la conversation avec Robert Filliou ajoutée à la note 25, le projet est précisé : il s'agirait de demander à des personnes de faire eux-mêmes leur propre topographie : « tu leur téléphones, tu leur dis : 'regardez, regardez autour de vous', [...] et ça fait une sorte de

bedeutet keine Verarmung des Gedichtes, vielmehr wird durch die vereinfachte Darstellung der unendliche Reichtum in der Verteilung, Stellung, Anordnung sichtbar. Auch die typographische Anordnung des Gedichtes war in jener Zeit für mich von grosser Wichtigkeit. Wir fügen täglich Gedichtteile zusammen zu einem neuen, für uns wirklichen Bild. Das wesentliche Leben dieser Dinge, Geschehnisse, erleben wie in einer anderen Zusammenstellung. » Arp : « Wegweiser », *Wortträume und schwarze Sterne*, Wiesbaden : Limes, 1953. À propos des constellations arpiennes, et de leur lien avec celles de Gomringer, voir Agathe Mareuge : *Petite éternité. L'œuvre poétique tardive de Jean Hans Arp*, Dijon : Les presses du réel, 2019, p. 214-247.

²⁷ « Les dadaïstes étaient l'avant-garde combative et enthousiaste de la poésie concrète. [...] Mon recueil *La Pompe des nuages* contient en grande partie des poésies concrètes. [...] Par les suites de mots et les suites de phrases de ces poèmes, le lecteur est rappelé au constant écoulement, au perpétuel devenir des choses, plus souvent sans doute sur un ton d'humour noir, mais ce qui est spécial à la poésie concrète, c'est qu'elle est sans intention sentencieuse ni didactique. Un poème de Goethe enseigne au lecteur, sous une forme poétique, que la mort et le devenir sont la condition inéluctable de l'homme. Kandinsky, au contraire, met le lecteur devant une image de mots qui meurt et qui devient, devant un rêve qui meurt et qui devient. Par la poésie de Kandinsky, nous assistons au cycle éternel, au devenir et à la disparition, à la transformation de ce monde. Ses poèmes rendent manifestes l'absence, la nullité de la perception et de la raison. » Jean Arp : « Kandinsky, le poète », in *Wassily Kandinsky*, Paris : Maeght éditeur, 1951, repr. Jean Arp : *Jours effeuillés*, Paris : Gallimard, 1966, p. 369-370, ici p. 370.

²⁸ Daniel Spoerri (note 15), p. 167. Nous soulignons.

²⁹ *Ibid.*, p. 45.

poème, dites ce qu'il y a [...]»³⁰ (Robert Filliou). Et Daniel Spoerri : « 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..... »³¹. Spoerri exprime ainsi la conviction d'une incomplétude intrinsèque de l'auteur – et donc de son œuvre – que seul le lecteur peut compléter. Il ressort ainsi de l'analyse un point commun essentiel de tous ces mouvements des avant-gardes des années 1950 et 1960 que traverse la *Topographie* (Nouveau Réalisme, Fluxus, lettrisme, poésie expérimentale) de façon apparemment anecdotique : la nécessaire participation du public, ou du lecteur, afin de poursuivre – sinon d'achever – l'œuvre, de compléter le vaste réseau interpersonnel et textuel, et d'animer en quelque sorte la constellation. Cette caractéristique et cet inachèvement intrinsèque sont empruntés aux avant-gardes de la première moitié du 20^e siècle, qu'elles soient dadaïstes ou surréalistes : c'est précisément parce qu'elles se fondaient sur cette dimension de potentialité que la génération suivante a pu poursuivre les voies qu'elles avaient ouvertes.

³⁰ Robert Filliou dans la conversation avec Daniel Spoerri, *ibid.*, p. 138.

³¹ *Ibid.*